ARQUITECTURACOAM 343

Nieto y Sobejano
Curtis
Barbeito
Siza
De Riaño
San Vicente
More
Nolaster
Juárez
Aravena
Salcedo
Paredes Pedrosa
Varela
Fernández Rodríguez
Burgos & Garrido,
Porras & Lacasta,
Rubio & Álvarez-Sala,
West 8
Herzog y de Meuron
Navarro
Perrault
Eisenman
Ezquiaga
Lapeña y Torres
Sanaa
Campos
Feduchi
Schlosser

18 euros año 57

00343

9 770004 270068

La oficina móvil del arquitecto

¿Puede prescindir del teléfono móvil en su trabajo?... ¿Y puede prescindir de su ordenador? ¿Y si pudiese llevarlo como un cuaderno, y dibujar en él como con un lápiz sobre un papel?

Al igual que sucedió con el teléfono hace pocos años, ahora puede llevar en la mano el ordenador con el que trabaja, con sus proyectos dentro, y con posibilidades tan innovadoras y revolucionarias para su trabajo, como lo ha sido el teléfono móvil en su comunicación con clientes, colaboradores o con su propia oficina.

Nemetschek ha desarrollado toda una gama de nuevas soluciones de movilidad para arquitectura, que simplifican el uso de la informática, hacen mucho más natural el diseño, facilitan el levantamiento de planos, el desarrollo de los proyectos, la presentación a los clientes, la ejecución en obra, y la gestión de la oficina.

La nueva tecnología móvil de Nemetschek, combina lo mejor de la forma tradicional de trabajar, con lápiz y papel, con todas las ventajas del mundo digital, y, junto a los nuevos Tablet PC y sistemas de comunicación, supone una nueva generación de informática para arquitectura, y un salto muy importante hacia el futuro.

Para facilitarle el acceso a esta nueva movilidad, con las mejores prestaciones, **Nemetschek** ha acordado con **Fujitsu Siemens Computers**, líder en tecnología Tablet PC, y **Amena Empresas**, el operador más avanzado e innovador en sistemas de transmisión de datos, una oferta conjunta a un precio muy especial (Más del 40 % dto.).

Entre en el futuro. Haga su trabajo más cómodo y sencillo, facilite la comunicación en la obra y con sus clientes, y mejore la **competitividad de su estudio**.

PROYECTO | CONSTRUCCION | GESTION

Nueva versión de Allplan
Allplan 2005
Tablet PC STYLISTIC ST5022
Con más memoria, más disco, indoor/outdoor
Tarjeta Amena ADD 3G incluida
Con 100 MB gratis de transmisión de datos

Para adquirir La oficina móvil del arquitecto:
Llame ahora al 902 367 196

La solución completa de movilidad, para arquitectos, de Nemetschek, Fujitsu Siemens Computers y Amena Empresas

Por sólo:
148,50 € + IVA al mes*

* Financiación a 36 meses sujeta a aprobación crediticia
Precio de oferta, 4.500 € + IVA. Precio de lista, 7.730 € + IVA
Incluye: SW/ Allplan Sketch, Allplan Mobile, Allplan Metric y NOS
HW/ Tablet PC STYLISTIC ST5022 + Opciones adicionales
+ Tarjeta Amena Empresas ADD 3G (Con 100 MB)

www.nemetschek.es
902 367 196

Con la garantía de Nemetschek, Fujitsu Siemens Computers y Amena Empresas, líderes en software para arquitectura, tecnología Tablet PC y transmisión de datos

FUJITSU COMPUTERS SIEMENS

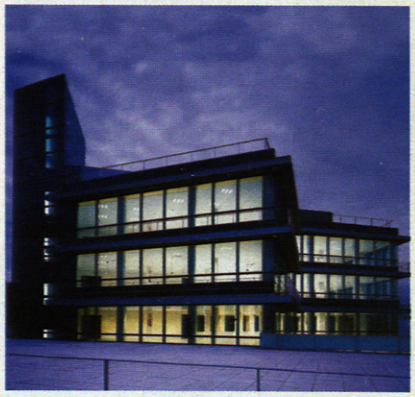
amena empresas

NEMETSCHEK
BUILDING THE FUTURE

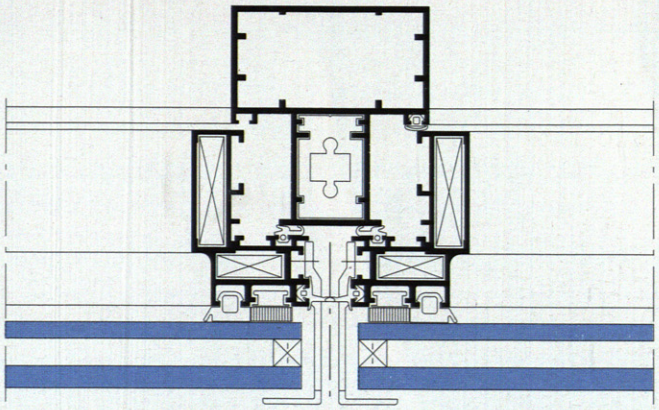
www.nemetschek.es/mobility

Technal con Jerónimo Junquera y Liliana Obal

El proyecto reconvierte en unas modernas oficinas un antiguo edificio de Madrid, mereciendo varios reconocimientos por parte del Ayuntamiento, el COAM y la VII Bienal de Arquitectura Española. El emplazamiento privilegiado con espléndidas vistas al Parque del Retiro y el Jardín Botánico, determinaron una solución compositiva con grandes fachadas acristaladas para las que los arquitectos eligieron carpinterías de aluminio de Technal. Las fachadas retranqueadas de las plantas superiores, la escalera principal, el atrio y los patios, se cierran con un muro cortina de estructura de aluminio y acristalamiento encolado mediante la aplicación estructural VEE, mientras que los pasos de forjado se resuelven con perfiles del Sistema Technal.



Creatividad: B&S Fotos: Javier Arzumendi



SECCIÓN HORIZONTAL MURO CORTINA NUAGE

Obra: Edificio de oficinas en Alfonso XII, 62 de Madrid

Arquitectos: Jerónimo Junquera y Liliana Obal

Promotor: Inmobiliaria Colonial

Constructora: ACS

Carpintería de aluminio: Technal
Tel. 902 22 23 23 www.technal.es
hbs.spain@hydro.com

Industrial: Cerrajería Teófilo
Tel. 91 352 39 14

Solución utilizada: Muro cortina Nuage, VEE (vidrio exterior encolado), Sistema Technal.

Technal es socio protector del FAD
TECHNAL® es una marca de Hydro Building Systems

Pasión por la arquitectura TECHNAL

sikkens

Un nuevo concepto de pinturas.
Una piel dinámica que se adapta
y se transforma a cada instante.

Una amplia gama de sistemas
de protección decorativa para
interior y exterior.

Nuevos productos y nuevas
soluciones que responden a las
nuevas necesidades.

www.sikkens.es

La madera en su entorno

TAFIBRA ha actualizado su oferta de productos decorativos de madera, una de las gamas más amplias y completas del mercado de los materiales para los segmentos de mobiliario y de la decoración.

TAFILAM LAMIPAN LAMINITE METALITE Poliface TOPAN colour

Arquitectos · Diseñadores de interiores · Fabricantes de mobiliario · Constructores · Distribuidores de materiales de construcción

TAFIBRA
creamos tu entorno

www.tafibra.com

Pida su catálogo gratis:
E-mail: desarrollo@tafibra.es
Fax: Departamento de Desarrollo nº 918 070 706
Teléfono: 918 070 700

SONAE INDÚSTRIA

www.santacole.com

Balta
Patxi Mangado
2004

Montana
Hector Roqueta - Ferran Sesplugues
2006

SANTA & COLE

Iola
RCR Arquitectes
2005

Neoliviano
Miguel Mila
2000

Bina
Gonzalo Mila - Martina Zink
2004

Rama
Gonzalo Mila
2000

ARQUITECTURA COAM **343**
1T 2006
Revista de Arquitectura y Urbanismo
del Colegio Oficial de Arquitectos
de Madrid

Dirección
Antón Capitel
Juan García Millán

Consejero de Dirección
Ricardo Sánchez Lampreave

Redacción
Antonio Abril Buades
Celia Armenteras Buades
Inmaculada Esteban Maluenda

Diseño Gráfico y Maquetación
ArquitecturaCOAM

Consejo Editor
Ricardo Aroca
Bernardo Ynzenga
José María Lapuerta
Cayetana de la Quadra-Salcedo
Alfonso Muñoz Cosme
Ricardo Sánchez Lampreave
Juan García Millán
Antón Capitel

Redacción
Piamonte 23
28004 Madrid
Tfno: 91 319 16 83
Fax: 91 319 88 90
revistaarquitectura@coam.org

Traductores
Noemí García Millán
Mike Lumber
María Regueiro (texto de Álvaro Siza)

Ilustración de portada
Maqueta para el Centro de Creación Artística
Contemporánea en Córdoba, de Nieto y Sobejano

Distribución y Suscripciones
PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA Y ARTE, SL
Calle General Rodrigo, 1, 28003 Madrid
Tfno: 34 91 554 61 06 - 34 91 554 88 96
Fax: 34 91 553 24 44
publiarq@publiarq.com
www.publiarq.com

Publicidad
ExProfeso S.L. Exclusivas de Publicidad
Eloy Chaves, Oscar Ortiz, Pablo Lovelle
Hermanos Bécquer, 4-8°
28006 Madrid
Tfno: 91 563 61 38
oscar.ortiz@exprofeso.net

Impresión
Técnicas Gráficas Forma S.A.

Depósito Legal: M-38079
ISSN: 0004-2706

Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la dirección de la revista.
El editor se reserva el derecho de la publicación de los originales recibidos.
Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de la revista, aun citando procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.

PVP España:	18 EUROS
PVP Europa:	22 EUROS
PVP América y África:	25 EUROS
PVP Asia:	33 EUROS

ÍNDICE

01. Editorial **07**

02. NIETO Y SOBEJANO
ENTRE LA LÓGICA Y LA INTUICIÓN **08**
William Curtis
Museo del Mar en el Castillo de la Luz en Las Palmas **14**
Oficina y viviendas en una antigua nave industrial en Madrid **17**
Proyecto de Palacio de Congresos para la Expo 2008 en Zaragoza **20**
Ampliación de la sede de Kastner & Öhler, en Graz (Austria) **23**
Ampliación del Museo de Arte de Moritzburg, en Halle (Alemania) **26**
Centro temático del vino en Logroño **28**
Espacio de creación artística contemporánea en Córdoba **30**

03. *RETRATOS* **34**
José Barbeito

04. ALVARO SIZA
Edificio de viviendas "Terraços de Bragança" en Lisboa (Portugal) **40**

05. CARLOS DE RIAÑO
Edificio de viviendas en el centro de Madrid **48**

06. JESÚS SAN VICENTE
Vivienda en Ceranzos. Galicia **52**

07. MORE ARQUITECTOS
Vivienda Pralaya en Las Rozas. Madrid **56**

08. NOLASTER
Casa OS en Loredo. Cantabria **60**

09. *DANZAR ENCADENADO. LA ÚLTIMA COREOGRAFÍA DE MERCE CUNNINGHAM Y JOHN CAGE* **64**
Antonio Juárez

10. ALEJANDRO ARAVENA
ENTREVISTA **72**
Julio Salcedo
Viviendas sociales "Quinta Monroy" en Iquique (Chile) **74**
Torres Siamesas en Santiago de Chile **78**
Remodelación de la Escuela de Arquitectura de Santiago de Chile **81**
Casa de verano en el lago Pirehueico (Chile) **84**

11. PAREDES PEDROSA
Bodegas Real en Valdepeñas (Ciudad Real) **88**

12. ÁLVARO VARELA
Edificios de servicios públicos en Oira. Orense **92**

13. *DE FRIEDRICH A MIES. FRAGMENTOS, COMPOSICIÓN, ESTRUCTURA* **94**
Aurora Fernández

14. Concursos
Concurso internacional de ideas Parque Lineal del Manzanares **99**
Proyecto ganador: mrío arquitectos: Burgos-Garrido, Porras-La Casta, Rubio-Álvarez-Sala, con West 8
Finalistas: Herzog y de Meuron, Navarro, Perrault, Eisenman, Ezquiaga, Elías Torres-Martínez Lapeña, SANAA

15. PABLO CAMPOS
Nuevo Campus Universitario en Villamayor. Salamanca **109**

16. Exposiciones
Muebles años 50 en la Fundación COAM **112**
Adolfo Schlosser 1939-2004. MNCARS **118**

17. Libros **119**

18. In Memoriam **122**
Javier Feduchi. Por José Barbeito

El blanco de todas las miradas

Carlos Ferrater. Palacio de Congresos. Castellón

Hormigón Blanco CEMEX: la fuerza de la luz

Una nueva generación de hormigones. De la sabia combinación entre belleza y resistencia, nace el Hormigón Blanco CEMEX, un material que convierte cualquier proyecto en una auténtica obra de arte, aportando gran luminosidad y una estética única, tanto en grandes obras como en pequeños proyectos constructivos.

902 23 63 93
www.cemex.es

CEMEX
LÍDER EN FIABILIDAD
100 AÑOS

A. DE ACHA / R. VÁZQUEZ MOLEZÚN
L. Gª DE LA RASILLA / M DE LOS SANTOS
A. FDEZ. ALBA / J. A. FDEZ. DEL AMO
J. FEDUCHI / J. M. GARCÍA DE PAREDES
P. BIDAGOR / L. CUBILLO
F. HIGUERAS / F. GARCÍA MERCADAL
F. CABRERO / A. PERPIÑÁ
M. LORENTE

Desde dos ángulos bien diferentes, dos noticias de "archivística" saltaron simultáneamente a los medios los últimos días de enero: la desaparición de una obra de Richard Serra y la destrucción de miles de objetos obsoletos, amontonados como antiguas pruebas, en un almacén de 2.500 m² en los sótanos de los juzgados de la plaza de Castilla, por su evidente riesgo en caso de incendio. Si la primera desvela la importancia de la custodia y mantenimiento, la segunda viene a cuestionar la utilidad y el uso de lo archivado. Si se puede aprender de arquitectura en cualquier sitio, también se debería hacer aquí.

El pasado 3 de octubre, coincidiendo con la Semana de la Arquitectura, y dentro de los actos organizados por el Colegio de Arquitectos, se formalizó la cesión a la Fundación COAM de los archivos personales de Francisco Cabrero, Luis Cubillo, Javier Feduchi, José Luis Fernández del Amo y José María García de Paredes, cinco de los arquitectos que han escrito la historia de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo pasado. Añadidos los legados anteriores, debe colegirse la determinante decisión con que el Colegio pretende consolidar definitivamente la labor de investigación y archivo iniciada por su Servicio Histórico.

Es importante por varias razones. Frente a los arquitectos y sus familias, se ofrece, además de la imprescindible seguridad y garantía, la posibilidad de un presupuesto que los mantenga en buen estado y uso, a disposición de investigadores e iniciativas expositivas, editoriales... Y lo es porque no siempre ha sido así (el legado de Secundino Zuazo, por ejemplo, está en la Biblioteca Nacional porque entonces lo desestimó el Colegio), y porque las alternativas más "familiares" terminan siendo más difíciles para unos y otros. Hay que considerar la importante nómina de legados que podrían aún sumarse, puesto que, habiendo llegado justo a poder acoger la documentación de esta generación de maestros, aún quedaría al menos otra antes de que comenzaran a llegar los archivos en soportes diferentes.

También lo es para los investigadores, para todos en definitiva, puesto que se trata, en último extremo, de nuestra historia. Pues si resulta fácil reconocer estos mismos afanes en otros organismos repartidos por una geografía, por suerte, cada vez más amplia y varia (el Colegio de Ciudad Real ha adquirido recientemente el archivo de Miguel Fisac), no es menos cierto que no son siempre unánimes, ni siquiera correspondidos de forma debida.

Por todo ello es por lo que resulta imprescindible aumentar los medios tanto como para que, por encima de las personas y sus decisiones, hubiera un presupuesto fijo, holgado y creciente destinado a la gestión de nuestro patrimonio documental.

En esta creciente sensibilidad es donde habría que encuadrar las exposiciones y conferencias que Pedro Feduchi ha organizado estos últimos meses. Sus iniciativas sobre el mobiliario y los edificios industriales madrileños abundan en la imperiosa necesidad de valorar y proteger debidamente lo que sólo puede considerarse como nuestra historia y patrimonio. Sólo cabe esperar que prosperen estas iniciativas y que, con el traslado a la nueva sede, aumenten los Servicios de Investigación y de Archivo históricos, y que la Biblioteca tenga también la solución definitiva que se merece, con la ambición de que los servicios culturales del Colegio sean cada día más competentes y eficaces.

También llegó, pocos días después, la noticia de la concesión del Premio Nacional de Arquitectura 2004 a Matilde Ucelay (Madrid, 1912). Una decisión que distingue a quienes así la galardonan, porque por extraño que hoy resulte, también en la arquitectura, ha habido y hay otras biografías y otros compromisos.

02 NIETO Y SOBEJANO

ENTRE LA LÓGICA Y LA INTUICIÓN: LA ARQUITECTURA RECIENTE DE FUENSANTA NIETO Y ENRIQUE SOBEJANO

William J.R. Curtis

BETWEEN LOGIC AND INTUITION:
THE RECENT ARCHITECTURE OF FUENSANTA NIETO AND ENRIQUE SOBEJANO.

"Architecture nourishes itself constantly from images hidden in our memory, ideas which become sharp and clear and unexpectedly mark the beginning of a project." N1

The Spanish architecture of the past decade and a half does not fit into any obvious category or pattern. What was once called an "eclectic panorama" continues to unfold. As in several other countries (e.g. Finland, the Netherlands, Switzerland) a variety of different cultures of modernity co-exist, each with its own internal pedigree, each with its links to the international field of architecture. Despite excessive claims about "innovation" in avant-garde rhetoric, the development of actual forms is more gradual, and involves the absorption, critique and transformation of previous architectonic ideas. In this respect, Spanish architecture continues to demonstrate tensions between continuing lines of investigation, and the need to crystallise new positions in the face of rapidly changing social and technological conditions. Viewed in the long term, recent production continues to rely upon subterranean streams from the near and distant past.

Twenty years ago, the majority of Spanish architects were still absorbing the tail-end of neo-rationalism but in ways according with an indigenous concern for structural rigour and topography. The recurrent questions had to do with historical urban context, the reading of "place", the transformation of types, the blending of figuration into craft and construction. In the late 1980s and early 1990s there were shifts of aim and emphasis as architects were confronted with the urban periphery, with the meeting between the natural and the artificial and with the need to treat buildings as social landscapes. The importance of past historical models receded somewhat, to be replaced by an investigation of abstract sculpture, land art, even ideas about science and nature. Abstraction and fragmentation came to the fore, there was a re-assessment of the modern masters, and there was much talk of "minimalism" and "materiality". There was even the danger of a sort of neo-modernist academy of the "minimally correct".

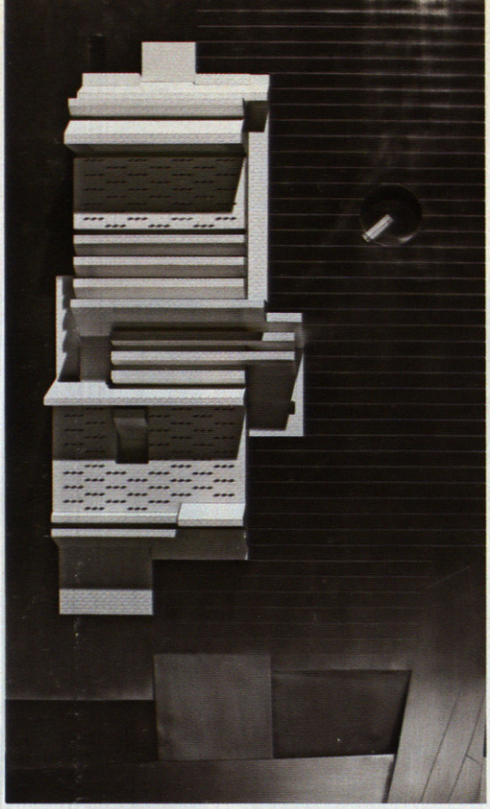
The trajectory of Fuensanta Nieto and Enrique Sobejano needs to be considered against this broad historical background. They belong to a generation which has inherited the positive and negative features of the so called "new Spanish architecture" and which has also steered its way around skin-deep neo-modernism. Nieto and Sobejano have sought substance and inspiration in a wide variety of sources inside and outside architecture. They have gradually distilled a personal vocabulary of forms to express their ideas and with each new project they have explored and extended general themes. Their architecture is distinguished by its bold, interlocking volumes, its attention to site and its engagement with the experience of light, space, sequence, view, texture and material. They investigate geometrical transformations of standard elements

"La arquitectura se nutre constantemente de imágenes ocultas en nuestra memoria, ideas que en algún instante se tornan nítidas y claras e indican inesperadamente el inicio de un proyecto" **N1.**

La arquitectura española de la última década y media no encaja en ninguna categoría o modelo obvio. Lo que se ha venido llamando "panorama ecléctico" continúa desplegándose, ya que en otros países (como por ejemplo Finlandia, Holanda o Suiza) coexisten múltiples culturas diferentes de la modernidad, cada una con su pedigrí propio, cada una con sus vínculos con el campo internacional de la arquitectura. A pesar de las exageradas afirmaciones sobre la "innovación" en la retórica vanguardista, el desarrollo de las formas reales es más gradual e implica la absorción, la crítica y la transformación de las anteriores ideas arquitectónicas. En este sentido, la arquitectura española sigue mostrando las tensiones entre la continuación de las líneas de investigación y la necesidad de cristalizar las nuevas posturas en vista de la rapidez de los cambios en las condiciones sociales y tecnológicas. Observada a largo plazo, la reciente producción continúa fundándose en las corrientes subterráneas del cercano y distante pasado.

Hace veinte años la mayoría de los arquitectos españoles todavía estaba absorbiendo el final del neo-racionalismo, si bien de un modo acorde con las preocupaciones autóctonas por el rigor estructural y la topografía. Las cuestiones recurrentes estaban relacionadas con el contexto histórico urbano, la lectura del "lugar", la transformación de tipos, la mezcla de la figuración con el oficio y la construcción. A finales de los años ochenta y principios de los noventa se produjeron cambios en los objetivos y la importancia relativa de éstos al verse enfrentados los arquitectos con la periferia urbana, con el encuentro entre lo natural y lo artificial y con la necesidad de tratar los edificios como paisajes sociales. De alguna manera, la importancia de los modelos históricos del pasado ha disminuido para ser reemplazada por una investigación de la escultura abstracta, el arte paisajístico e incluso las ideas sobre la ciencia y la naturaleza. La abstracción y la fragmentación empezaron a destacar, se produjo una revalorización de los maestros modernos, y se habló mucho de "minimalismo" y "materialidad". Existía incluso el peligro de una especie de academia neo-modernista de lo "mínimamente correcto".

La trayectoria de Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano tiene que ser contemplada desde la perspectiva de este amplio fondo histórico. Pertenecen a una generación que ha heredado los rasgos positivos y negativos de lo que se ha llamado "nueva arquitectura española" y que también ha soslayado una neo-modernidad superficial. Nieto y Sobejano han buscado sustancia e inspiración en una gran variedad de fuentes dentro y fuera de la arquitectura. Paulatinamente han ido condensando un personal vocabulario de formas para expresar sus ideas y con cada nuevo proyecto han explorado y extendido temáticas generales. Su arquitectura se distingue por sus arriesgados volúmenes entrelazados, su atención al emplazamiento y su compromiso con la luz, el espacio, la secuencia, la vista, la textura y el material. Investigan las transformaciones geométricas de los elementos estandarizados pero aspiran a



una imagen general clara, una *gestalt* dominante o unidad escultural. A menudo las formas "modernas" esbozadas están marcadas por antiguos edificios vistos en sus viajes, y su interés en la interacción dinámica de sólidos y vacíos es deudor de escultores como Oteiza y Chillida. La materialidad es una preocupación primordial, aunque no se han dejado seducir por la idea de que la arquitectura puede reducirse a la articulación de la piel. Nieto y Sobejano se basan en la lógica para establecer una base práctica y estructural, pero se apoyan en la intuición para conseguir la condición de arquitectura. En el corazón de cada proyecto existe una imagen poética, vital, que conforma el todo.

Con obras como el Rectorado de Vigo (1998), el Palacio de Congresos de Mérida (1999-2003) y el Museo y Centro de Estudios en Medina Azahara, cerca de Córdoba (iniciado en 1999), Nieto y Sobejano han aportado una prueba tangible de su planteamiento. El Palacio de Congresos muestra el compromiso con el contexto a diferentes escalas y utiliza la idea de una ruta procesional ascendente a través de una serie de espacios públicos y teatros de diversos tamaños e intensidades. La sección manifiesta el ingenioso entrelazado de techos y suelos además de la importancia de una plataforma horizontal como escena social permanente que proporciona vistas enmarcadas de la ciudad de Mérida que está enfrente. La lógica interna se traduce en una composición externa entrelazando los sólidos en la luz y los vacíos en la sombra, semejante a una escultura abstracta, aunque también hay lejanas reminiscencias de la arquitectura de Alejandro de la Sota. A Nieto y Sobejano les interesa la idea de revestimiento, ya sea de madera, de metal, de vidrio o de cualquier otro material. En Mérida han utilizado paneles de cemento grabados con dibujos basados en mapas de la antigua ciudad.

El Museo y Centro de Estudios en Medina Azahara (que por fin ha empezado a construirse) revela la manera de Nieto y Sobejano de interpretar un emplazamiento y condensar sus intenciones en un orden claro, general. Se evoca la estructura espacial de las ruinas del palacio árabe del siglo X y se transforma en una nueva forma: un edificio de patios hundidos, pérgolas y estancias exteriores, un entramado de geometrías rectangulares superpuestas. Versión actual de un laberinto, el proyecto acude a inspiraciones diversas que incluyen el Danteum de Giuseppe Terragni (1938), nunca construido, y el conocimiento de las ruinas en el desierto de oriente medio. Nieto y Sobejano emplean la abstracción para fusionar imágenes, ideas y formas en la búsqueda del orden primordial para cada nuevo proyecto. Su proceso de creación a veces se basa en saltos intuitivos, laterales, del pensamiento. En su libro *Desplazamientos* (2001) lo explican así:

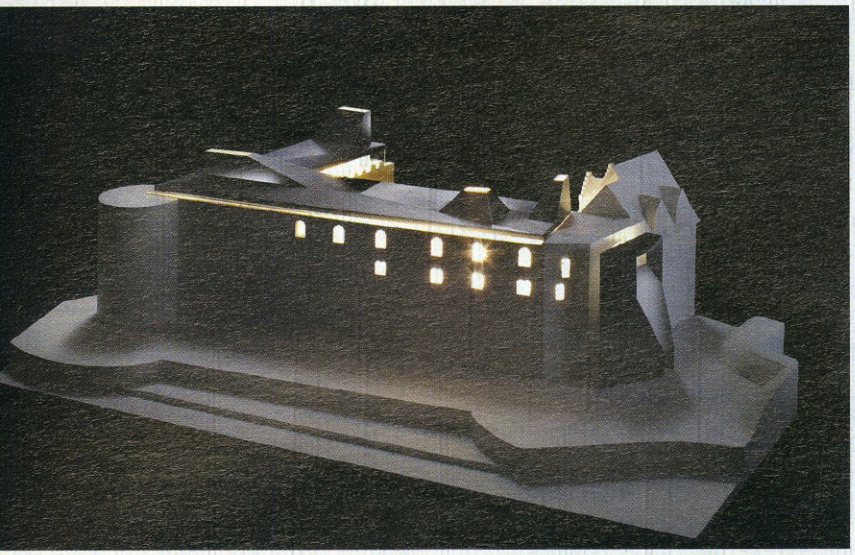
"Los proyectos existen ya, sin saberlo, en nuestra memoria. Reaparecen inesperadamente a partir de extrañas asociaciones de las que casi nunca somos totalmente conscientes. Estamos ligados a recuerdos, imágenes, impresiones… Proyectar equivale a relacionar: no hacemos sino tratar de establecer conexiones intangibles entre necesidades, lugares, formas, materiales, conceptos que en un instante, en una visión fugaz, se hacen evidentes e intentamos desesperadamente capturar y materializar" **N2.**

but aspire to a clear overall image, a dominant *gestalt* or sculptural unity. Their hovering "modern" forms are often haunted by memories of ancient buildings seen during travels, and their interest in the dynamic interaction of solids and voids owes something to sculptors like Oteiza and Chillida. Materiality is a primary concern but these architects are not seduced by the notion that architecture can be reduced to the articulation of the skin. Nieto and Sobejano rely upon logic to establish a practical and structural rationale but upon intuition to achieve the condition of architecture. At the core of each project is a vital, poetic image which informs the whole.

With works such as the Rectorate in Vigo (1998), the Congress Hall in Merida (1999-2003) and the Museum and Study Centre (1999-) at Madinat Al Zahra near Cordoba, Nieto and Sobejano have given tangible evidence of their approach. The Congress Hall reveals an engagement with the context at several scales and works with the idea of an ascending processional route through a series of public spaces and theatres of varying size and intensity. The section reveals the ingenious interlocking of sloped ceilings and floors as well as the importance of a horizontal platform as a stable social stage providing framed views of the city of Merida opposite. The internal rationale translates into an external composition of interlocking solids in light and voids in shadow, not unlike an abstract sculpture, although there are also long-range memories of the architecture of Alejandro de la Sota. Nieto and Sobejano are interested in the idea of cladding, whether in wood, metal, glass or some other material. In Merida they have used concrete panels imprinted with designs based upon maps of the ancient city.

The Museum and Study Centre at Madinat Al Zahra (which is at long last under construction) reveal Nieto and Sobejano's way of reading a site and compressing intentions into a clear, overall order. The spatial structure of the 10th century Arab ruined palace is evoked and transformed in a new form, a building of sunken patios, pergolas and outdoor rooms, a lattice of overlapping rectangular geometries. A latter-day version of a labyrinth, the project draws upon diverse inspirations including the unbuilt Danteum of Giuseppe Terragni (1938) and the experience of ruins in the middle-eastern desert. Nieto and Sobejano employ abstraction to fuse together images, ideas and forms in their search for the unique order of each new project. Their process of invention sometimes relies upon intuitive, lateral leaps of thought. In their book *Displacements* (2001) they explain:

"Our projects already exist in our memories. They reappear unexpectedly, triggered by strange associations we are scarcely aware of. We are bound to recollections, images, impressions… Designing is equivalent to relating: we are merely trying to establish intangible connections between needs, places, forms, materials and and concepts which appear in an instant, in a fleeting vision, which we try desperately to capture and materialise." N2



Over the past year and a half Nieto and Sobejano have won a string of competitions in Spain and abroad and it is interesting to follow their continuing lines of research and discovery in contrasting cultures and contexts. The Convention Centre for Expo 2008 in Zaragossa can be grasped from models and drawings. The building is to contain an auditorium, a multi-purpose pavilion, and modular halls linked together by a continuous, fluid public space, a modern forum. The key to this work is the section with its interlocking positive and negative spaces, its social platforms and its angled skylights hovering above the ground plane. On the outside this section generates an ascending and descending profile, a dramatic crescendo of roofs of varying size which respond to the variable silhouette of the city while establishing a metaphorical landscape of peaks and valleys. The building may establish an emblematic presence on a site which is very visible on the edge of the city between major roads and the river. The architects envisage their project as a sort of beacon lit up at night *"a landscape of solid light emerging from the ground."* N3

While the Zaragossa project extends Nieto and Sobejano's earlier experiments with the inner and outer surfaces of inclined geometries (e.g. Merida), it also takes the skylight as a constituent element and amplifies it to achieve a maximum of sculptural expression. In effect this is an essay in the conceptual possibilities and multiple identities of continuous, folded planes which gradually transform to become floors, ceilings, banks of seats, surfaces for reflecting light etc. according to their relative position. But this concept of a folded plate (which surely relates to some Dutch experiments of the recent past) is here translated into a magnificent symphonic composition of multiple rhythms with a direct appeal to the senses. As in so many of Nieto and Sobejano's projects there is the sensation of objects floating above a social or public space. This section also demonstrates their interest in gradually transforming a standard geometry in a way which generates complexity.

Skylights, of course, have a worthy pedigree in the history of modern architecture: one has only to think of Le Corbusier's gesturing "light cannons" or of Aalto's scoops and angled roofs. In Spanish architecture there are many fine examples including de la Sota's CLESA Dairy (1962) with its rows of angled factory glazing, Moneo's various museums with their expressive light towers , Navarro Baldeweg's pergolas of light-reflecting beams, or, more recently, the dramatic vertical silhouettes of Mansilla/Tuñón's splayed light shafts in their project for the Museum of Cantabria (2003). However, in the case of the Zaragossa project the most direct link seems to be with the work of the Danish architect Jorn Utzon about whom Nieto and Sobejano organised an exhibition in the mid 1990s. In particular one thinks of the stepping profiles and top-lighting of Utzon's Bagsvaerd Church (1969-75) outside Copenhagen, or even of the mythical images from which this building and the earlier Sydney Opera House probably emerged: clouds floating above horizontal platforms.

Durante el último año y medio, Nieto y Sobejano han ganado una serie de concursos en España y en el extranjero, y es interesante seguir sus continuadas líneas de investigación y descubrimiento en culturas y contextos contrastados. El Centro de Convenciones para la Expo 2008 en Zaragoza puede ser entendido en las maquetas y los planos. El edificio albergará un auditórium, un pabellón multiusos y unas salas modulares unidas entre sí por un espacio público continuo y fluido, un moderno foro. La clave de esta obra está en la sección de espacios negativos y positivos entrecruzados, las plataformas públicas y los lucernarios inclinados que se elevan sobre el plano del suelo. En el exterior esta sección genera un perfil ascendente y descendente, un *crescendo* espectacular de cubiertas de distintos tamaños que responden a la cambiante silueta de la ciudad, además de crear un paisaje metafórico de cumbres y valles. El edificio puede llegar a constituir una presencia emblemática en un emplazamiento que es muy visible en las afueras de la ciudad, entre las carreteras principales y el río. Los arquitectos conciben el proyecto como una especie de faro que se enciende de noche, "*un paisaje de luz sólida emergiendo del terreno*" **N3.**

Aunque el proyecto de Zaragoza desarrolla las experiencias anteriores de Nieto y Sobejano con las superficies interiores y exteriores de geometrías inclinadas (por ejemplo, Mérida), también toma el lucernario como elemento constituyente y lo amplifica para conseguir una mayor expresión escultórica. En efecto, éste es un ensayo de las posibilidades conceptuales y las múltiples identidades de planos continuos plegados que gradualmente se transforman para convertirse en suelos, techos, bancos de asientos, superficies para reflejar la luz, etc., de acuerdo con su posición relativa. Pero este concepto de un plano plegado (que seguramente se relacione con algunas experiencias holandesas de tiempos recientes) se traduce aquí en una magnífica composición sinfónica de ritmos múltiples con una llamada directa a los sentidos. Como en muchos de los proyectos de Nieto y Sobejano, hay una impresión de objetos flotando sobre el espacio público o social. Esta sección también demuestra su interés en transformar gradualmente una geometría repetitiva de manera que genere complejidad.

Indudablemente, la iluminación cenital ocupa un lugar destacado en la historia de la arquitectura moderna: sólo hace falta pensar en los elocuentes "cañones de luz" de Le Corbusier o en los lucernarios y las cubiertas quebradas de Aalto. En la arquitectura española también se pueden encontrar numerosos ejemplos de gran calidad, que van desde la fábrica CLESA que de la Sota proyectara en 1962 y su acristalamiento en bandas inclinadas de carácter fabril, varios de los museos de Moneo con sus expresivas torres de luz, las pérgolas de vigas reflectantes de Navarro Baldeweg, hasta, ya más recientes, los dramáticos perfiles verticales de Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón que vierten destellos de luz en su proyecto para el Museo de Cantabria de 2003. En cualquier caso, en el proyecto de Zaragoza el vínculo más directo parecer ser la obra del arquitecto danés Jörn Utzon, sobre el que Nieto y Sobejano organizaron una exposición a mediados de los años noventa. En concreto vienen a la memoria los perfiles escalonados y la iluminación cenital de la Iglesia de Bagsväerd realizada por

Utzon (1969-75) en las afueras de Copenhague, e incluso los míticos bocetos de los que este edificio y su anterior Ópera de Sydney probablemente surgen: nubes que flotan por encima de plataformas horizontales.

Muchos de los recientes proyectos de Nieto y Sobejano se insertan en contextos marcadamente históricos. Para el Museo Marítimo de Gran Canaria fue necesario insuflarle nueva vida a un antiguo fuerte, el Castillo de la Luz. El edificio estaba abandonado y se había ido rellenando de tierra, mientras que el mar, que antes llegaba a sus pies, había retrocedido. Los arquitectos vaciaron este cofre de mampostería y crearon un vacío, iluminado desde arriba y recorrido por un *promenade architecturale* a través de pasarelas y puentes de acero, un tema opuesto basado en los potenciales de la abstracción moderna. Para la ampliación del Museo de Arte Contemporáneo de Moritzburg, en Alemania, Nieto y Sobejano han establecido un contrapunto similar entre el tosco mampuesto de la estructura antigua y una inserción moderna y minimalista de acero y cristal. En este caso los lucernarios parecen pirámides ladeadas y se corresponden en la forma con los tejados y atalayas circundantes, además de guiar el movimiento interno a través del edificio. El proyecto de Nieto y Sobejano para la ampliación de las Oficinas centrales de Kastner y Öhler en Graz, Austria, está embutido en un bloque urbano y también se basa en unos lucernarios muy inclinados que, en este caso, recuerdan los empinados tejados del centro histórico de la ciudad.

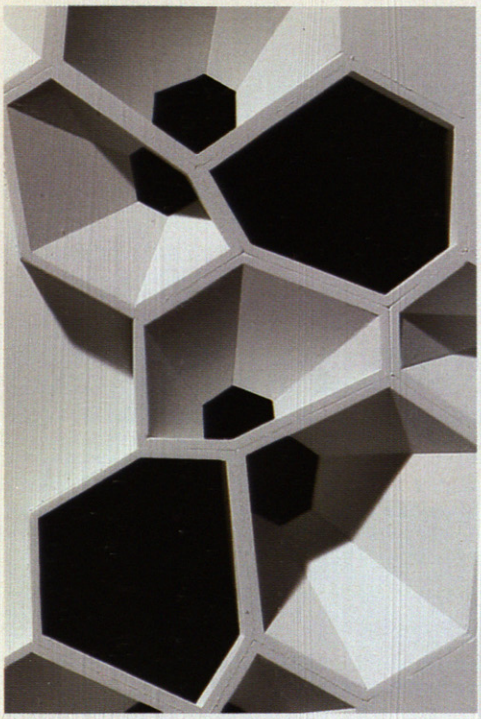
Estos proyectos sirven para demostrar que Nieto y Sobejano no copian el pasado cuando hacen intervenciones "contextuales". Prefieren instaurar un diálogo entre lo antiguo y lo nuevo, una estrategia que quizá sea deudora de los proyectos de museos hechos por Carlo Scarpa o Sverre Fehn. En efecto emplean la abstracción para aludir a las cosas sin imitarlas pero también para crear una distancia conceptual. Para la ampliación del Museo de San Telmo en San Sebastián la cuestión consistía en insertar un espacio nuevo entre los edificios existentes y la ladera del Monte Urgull, en un punto en donde la geometría de la ciudad choca con su falda. Los arquitectos reformularon este problema en términos de una línea conceptual y territorial entre el mundo artificial y el natural, temática que se traduce en un "muro verde" que atraviesa el emplazamiento. Como si fuera la cuchilla de una moderna escultura medioambiental, se pretendía que este "corte" mediara entre los edificios y el paisaje y creara una variedad de condiciones espaciales para usos sociales. El mismo "muro verde" quedará cubierto de vegetación, *"una piel metálica perforada envuelta en musgo, líquenes y otras especies de plantas"*. En colaboración con los artistas Leopoldo Ferrán y Agustín Otero, los arquitectos han diseñado una serie de piezas fundición para facilitar la definición de un paisaje intermedio entre la escultura, la arquitectura y el arte medioambiental.

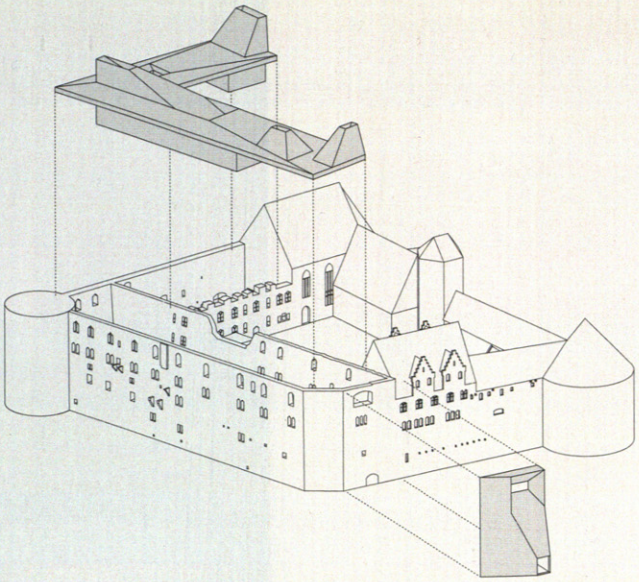
Para el Centro Temático del Vino cerca de Logroño, Nieto y Sobejano han podido trabajar en un paisaje abierto, una topografía irregular de laderas, viñedos y terrazas, con un fuerte sentido del terreno ondulado y del horizonte. Se trata de una operación de prestigio para el turis-

Many of Nieto and Sobejano's recent projects are inserted into tight historical contexts. For the Maritime Museum in Gran Canaria it was necessary to give new life to an ancient fort, the Castillo de la Luz. The building had been abandoned then filled with earth, while the sea, which used to come up to it, had receded. The architects emptied out this masonry casket and created a void. This was lit from above and traversed by a *promenade architecturale* guided by steel walkways and bridges, a counter-theme relying upon modern abstraction. For the extension to the Moritzburg Contemporary Art Museum in Germany Nieto and Sobejano established a similar counter-point between the crude masonry of the old structure and a modern, 'minimalist' insertion of steel and glass. In this case the skylights resemble tilted pyramids and respond in form to the surrounding roofs and turrets while also guiding the internal movement through the building. Nieto and Sobejano's project for the extension of the Headquarters of Kastner and Öhler in Graz, Austria is inserted deep into an urban block and also relies upon deeply angled skylights which, in this case recall the steep roofs of the historic city centre.

These projects serve to demonstrate that Nieto and Sobejano do not copy the past when making "contextual" interventions. They rather set in place a dialogue between old and new, a strategy which perhaps owes something to museum designs by Carlo Scarpa or Sverre Fehn. In effect they employ abstraction to allude to things without imitating them while also creating a conceptual distance. For the San Telmo Museum Extension in San Sebastian it was a matter of inserting a new space between the existing buildings and a hillside at a point where the geometry of the city collides with the slopes of Monte Urgull. This problem was re-formulated by the architects in terms of a conceptual and territorial line between artificial and natural worlds, a theme which was translated into a "green wall" cutting across the site. Like the blade of a modern environmental sculpture this "cut" was intended to mediate between buildings and landscape and to create a variety of spatial conditions for social use. The "green wall" itself is to be clad in vegetation *"a perforated metal skin enveloped in moss, lichen and other plant species"*. Collaborating with the artists Leopoldo Ferrán and Agustín Otero, the architects have defined a series of cast-iron pieces which will help to define a middle landscape between sculpture, architecture and environmental art.

For the Wine Centre near Logroño, Nieto and Sobejano have been able to work in an open landscape, an irregular topography of slopes, vineyards and levels with a strong sense of the rolling terrain and of the horizon. This is a prestige operation in agro-tourism and marketing which stands just off the pilgrimage route to Compostela. The architects have switched into a monumental, rustic mode and have reacted to the irregular geometry of the field-patterns in a series of abstract "flanges", disposed this way and that, like scattered leaves. The project defines a sequence of indoor and outdoor spaces for visitors and resorts to the theme of roofs hovering above the ground plane but on a grand scale. In this case the





structure of repeating beams will be visible on top of the roofs in a manner which echoes the parallel lines of vines around the site. The architects intend to intensify the experience of the place by complementing the geometries supplied by nature and agriculture but there is a danger in this case that the gestures may be on too large a scale to be fully effective. Where the Zaragossa project suggests the influence of Utzon, the Logrono one suggests the influence of Frank Lloyd Wright, especially his way of extending low horizontal roofs across the landscape.

Nieto and Sobejano's winning competition entry for the Center of Contemporary Art in Cordoba sums up their overall approach and their current preoccupations. The building will stand on the bank of the River Guadalquavir some distance from the old city with its splendid, 9th century Mosque, the Mezquita, and on the opposite bank. It will house exhibitions and encourage artistic exchanges and has been conceived as a flexible social space not unlike a modern version of a souk. The architects have avoided any sense of a neutral container and have tacitly refused the Koolhaasian discourse of a globalised "generic space". Instead they have perforated the main rectangular mass with a sequence of polygonal volumes, giving the impression of a series of hexagonal cells progressively changing dimensions. Rather than protruding as towers, the skylights intrude as light-wells, thus generating a fascinating series of positive and negative spaces in unison. This interest in geometrical systems perhaps allies Nieto and Sobejano with some of their contemporaries in Spain (e.g. Mansilla/Tuñón's MUSAC in León) but it also corresponds to a way of perceiving and metamorphosing the layers of meaning and tradition in a place. The architects explain:

"...let us imagine a building closely linked to a place in a faraway memory, where every space is shaped individually...We have always been admirers of the hidden geometric laws through which those artists, artisans and master-builders of a remote Cordoban past were capable of creating a multiple and isotropic space within the Mosque, a building facetted with vaults and muqarnas openings, permutations of ornamental motifs with lattice widows..." N4

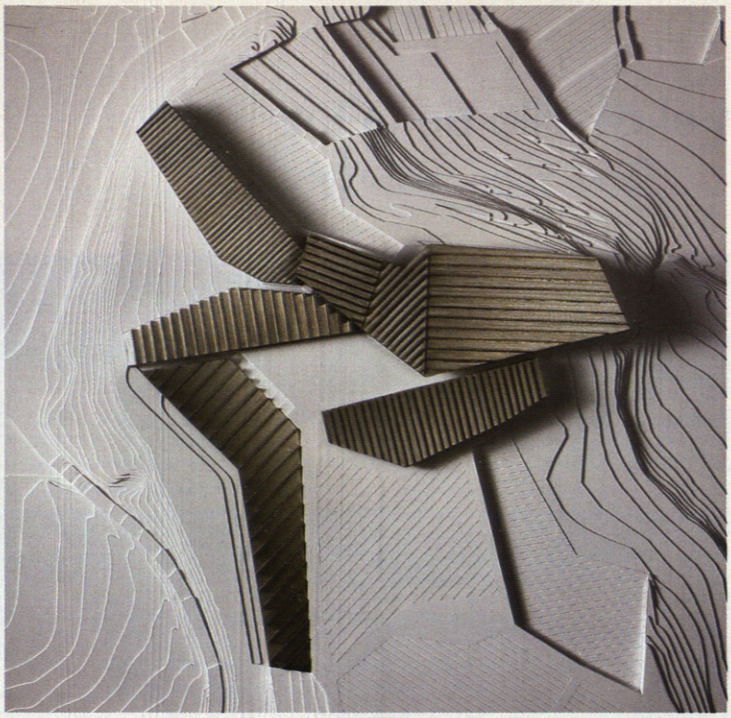
The Centre of Contemporary Art in Córdoba alludes to "Islamic tradition" but without indulging in facile quotations or Orientalist folklore. Using modern means it even penetrates to some of the generating principles of an earlier system and to certain parallels with natural order. The cellular geometries of the traditional motif of the *muqarnas*, -often found in niches and squinches- probably derive from the aggregate geometries of the pomegranate. The river façade of the Centre will be formed from screens perforated with small holes which will filter the strong Andalucian sun-light during the day creating a vibration of shadows while at night the same screens will be lit from inside with a changing system of coloured lights. Thus the traditional shading device of the *mashrabiya* is rethought in terms which ally with contemporary concerns with meshes and grilles as means to intensify the perception of architecture. It is obvious that Nieto and Sobejano are not blind to the potentials of modern technology but they refuse to indulge in technological

mo rural y el marketing que se erige cerca de la ruta de peregrinación hacia Compostela. Los arquitectos han cambiado a un registro monumental y rústico y han reaccionado a la geometría irregular de los patrones agrícolas con una serie de "pestañas" abstractas, dispuestas aquí y allí, como hojas dispersas. El proyecto define una secuencia de espacios interiores y exteriores para los visitantes y recurre al tema de las cubiertas suspendidas sobre el plano del suelo pero a gran escala. En este caso, la estructura de vigas repetitivas es visible en la parte superior de las cubiertas, de modo que se hacen eco de las líneas paralelas de los viñedos que rodean el sitio. Los arquitectos intentan hacer más intensa la experiencia del lugar complementando las geometrías que proporcionan la naturaleza y la agricultura, si bien aquí existe el riesgo de que los gestos estén a una escala demasiado grande para ser totalmente efectivos. Donde el proyecto de Zaragoza sugiere la influencia de Utzon, el de Logroño sugiere la de Wright, concretamente la forma de extender las bajas cubiertas horizontales a través del paisaje.

El proyecto de Nieto y Sobejano ganador del concurso para el Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba resume su planteamiento general y sus actuales preocupaciones. El edificio se erigirá a la orilla del río Guadalquivir, a cierta distancia de la ciudad antigua con su espléndida Mezquita del siglo IX en el margen opuesto. Dado que albergará exposiciones y alentará el intercambio artístico, ha sido concebido como un espacio público flexible no muy distinto a una versión moderna de un zoco. Los arquitectos han evitado cualquier sensación de contenedor neutro y han rechazado tácitamente el discurso koolhaasiano de un "espacio genérico" globalizado. Al contrario, han perforado el principal volumen paralelepipédico con una secuencia de volúmenes poligonales, que dan la impresión de una serie de celdillas hexagonales que cambian progresivamente de dimensiones. En lugar de sobresalir como torres, los lucernarios penetran como pozos de luz, generando así una fascinante serie de espacios positivos y negativos al unísono. Este interés por los sistemas geométricos quizá enlace a Nieto y Sobejano con otros españoles coetáneos (Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón y su MUSAC de León), aunque sin duda también se corresponde con una forma de percibir y metamorfosear las capas de significado y tradición de un lugar. Los arquitectos aclaran:

"...imaginamos un edificio estrechamente vinculado a un lugar y a una lejana memoria, en el que cada espacio se configura individualmente, a un tiempo que es susceptible de transformarse y expandirse en secuencias de diferentes dimensiones, usos y cualidades espaciales. Siempre nos ha admirado la sencillez de las ocultas leyes geométricas por medio de las que aquellos artistas, artesanos y alarifes de un remoto pasado cordobés eran capaces de generar el espacio múltiple e isótropo de la Mezquita, el complejo faceteado de bóvedas y mocárabes, las permutaciones de los motivos ornamentales de celosías, pavimentos y atauriques, o bien las reglas y ritmos narrativos implícitos en los poemas y cuentos de la tradición islámica" **N4**.

El Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba insinúa la "tradición islámica" pero sin complacencia en citas fáciles o en folklores orientalistas. En vez de utilizar medios plenamente contemporáneos, el proyecto llega incluso a introducir algunos de los principios generadores de un



sistema anterior y desarrolla ciertos paralelismos con el orden natural. Las geometrías celulares del tradicional motivo de las *muqarnas*, que se hallan a menudo en nichos y pechinas, posiblemente derivan del conjunto de geometrías de una granada. La fachada del Centro que da al río estará formada por pantallas perforadas con pequeños agujeros que filtrarán la potente luz de Andalucía durante el día al crear vibraciones en las sombras y, por la noche, las mismas pantallas se iluminarán desde dentro con un sistema móvil de luces de colores. Así, el dispositivo tradicional de sombreado, la *mashrabiya*, se replantea en términos que se enlazan con las preocupaciones actuales por los entramados y rejillas como medio para intensificar la percepción de arquitectura. Es evidente que Nieto y Sobejano no niegan el potencial de la tecnología moderna pero se oponen a recrearse en la imaginería tecnológica. De igual forma, utilizan alegremente los ordenadores sin caer en la ideología fatua de las "burbujas" y las geometrías fractales. Más bien prefieren insistir sobre la necesidad de hacer que los medios sirvan para conseguir los fines, y en su caso el objetivo es crear edificios que den forma material a intuiciones profundas y a ideas arquitectónicas.

Los recientes proyectos de Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano están centrados en la realidad contemporánea, pero también están enraizados en una reinterpretación de distintas culturas y pasados. La geometría abstracta de su arquitectura a veces contiene recuerdos escondidos y sirve como dispositivo para la transformación. Parte del significado de sus edificios también procede de la lectura de cada emplazamiento y lugar. Su cultura visual trasciende con mucho cualquier "minimalismo" limitado y se nutre de muchas fuentes. Su sentido heredado de las formas se refuerza con el conocimiento de la escultura moderna y, como Chillida, se sienten intrigados por los vacíos llenos de luminosidad dentro de un volumen sólido y por formas que parecen flotar. Nieto y Sobejano, como la mayoría de los arquitectos excepcionales, han recurrido a elementos genéricos que transforman según las diferentes situaciones. Su actual interés por los límites entre lo natural y lo artificial, los sistemas geométricos, los planos plegados y la materialidad es claramente compartido por otros arquitectos españoles y extranjeros, pero su interpretación arquitectónica de estos "territorios de investigación" compartidos es exclusivamente propia **N5**. Su arquitectura exhibe una fuerte abstracción y un gran compromiso con las cuestiones básicas de la arquitectura como la luz, las proporciones, el movimiento, la topografía y la articulación del espacio. Uno, ahora, espera con impaciencia para ver cómo sus últimos proyectos toman forma y se materializan, para ver, finalmente, a sus intuiciones cobrar vida en el mundo real. © W.J.R. Curtis

N1 Nieto y Sobejano, "*Circular Breathing*", Memoria para el Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba, Madrid, 2005
N2 Nieto y Sobejano 1996-2001. *Desplazamientos*, Madrid, 2001, p. 8
N3 Nieto y Sobejano, Memoria para el Centro de Convenciones de Zaragoza, Expo 2008, Madrid, 2005
N4 Nieto y Sobejano, op. cit., nota 1
N5 Ver William J.R. Curtis, "Territorios de investigación", *El Croquis* 118, Madrid, 2004, p. 208 en adelante. Para discusiones sobre este concepto y para un análisis actual de la reciente arquitectura española, incluyendo la obra de Nieto y Sobejano, en un contexto más amplio, ver también William J.R. Curtis, "La materialización de las ideas", *El Croquis* 119, Madrid, 2004, p. 305 en adelante. Para una última apreciación, ver Wiel Arets, "Sobre el pensamiento", *Nieto y Sobejano*, Fundación COAM Catalogo de la exposición, Madrid 2005, p. 4

imagery for its own sake. Equally they can quite happily use computers as a tool without lapsing into the fatuous ideology of "blobs" and fractal geometries. Rather they wish to insist upon the need to make the means serve the ends, and in their case the aim is to create buildings which give material form to deep intuitions and architectural ideas.

The recent projects of Fuensanta Nieto and Enrique Sobejano are aimed at contemporary reality but are also rooted in a reinterpretation of several cultures and pasts. The abstract geometry of their architecture sometimes contains hidden memories and serves as device for transformation. Their buildings also derive part of their meaning from the reading of each site and place. Their visual culture far transcends any limited "minimalism" and is nourished by many sources. Their inherent sense of form is reinforced by knowledge of modern sculpture and, like Chillida, they are intrigued by voids filled with light inside a solid mass, and by forms which seem to float. Like most architects of real interest, Nieto and Sobejano have recourse to generic elements which they transform in different situations. Their current interests in the border-lines between the natural and the artificial, in geometrical systems, in folding planes and in materiality are clearly shared by some other architects in Spain and abroad, but their architectural interpretations of these shared "territories of investigation" are uniquely their own. N5 Their architecture exhibits a powerful abstraction and a strong engagement with basic issues of architecture such as light, proportion, movement, topography and the articulation of space. One waits now with impatience to see their recent projects take form and materialise, to see their intuitions come alive in the real world. © W.J.R. Curtis

N1 Nieto and Sobejano, "Circular Breathing", Memoria for Centre of Contemporary Art, Córdoba, Madrid, 2005
N2 Nieto and Sobejano, 1996-2001. *Displacements*, Madrid 2001, p. 8
N3 Nieto and Sobejano, Memoria for Convention Centre of Zaragoza Expo 2008, Madrid, 2005
N4 Nieto and Sobejano, op. cit., note 1
N5 See William J.R. Curtis, "Territories of Investigation", *El Croquis* 118, Madrid, 2004, p. 208 ff for discussion of this concept and for an analysis of recent Spanish architecture, including the work of Nieto and Sobejano, in a broader context; see also William J.R. Curtis, 'The Materialisation of Ideas', El Croquis 119, Madrid, 2004, p 305 ff.. For a recent appreciation see Wiel Arets, "Sobre el pensiamento", *Nieto Sobejano*, COAM Exhibition catalogue, Madrid, 2005, p. 4

02

NIETO Y SOBEJANO

museo del mar en el castillo de la luz

puerto de la luz
las palmas (islas canarias)

PRIMER PREMIO EN CONCURSO [2004]

El Castillo de la Luz constituye para la ciudad de Las Palmas no sólo uno de los edificios más significativos de su patrimonio, sino un testigo de la propia memoria histórica del archipiélago. Su situación en la Isleta, punto de llegada de las flotas castellanas desde el siglo XV –momento en el que fue fundada la primera fortificación– supuso la razón de su existencia y de la función defensiva que mantuvo hasta el siglo XIX. El paso del tiempo no sólo ha afectado significativamente a su uso y conservación, sino también a su entorno más próximo: la antigua fortaleza de costa que se rodeaba de agua en pleamar, se ve hoy envuelta por las edificaciones del Puerto de la Luz y el avance de la ciudad hacia la Isleta.

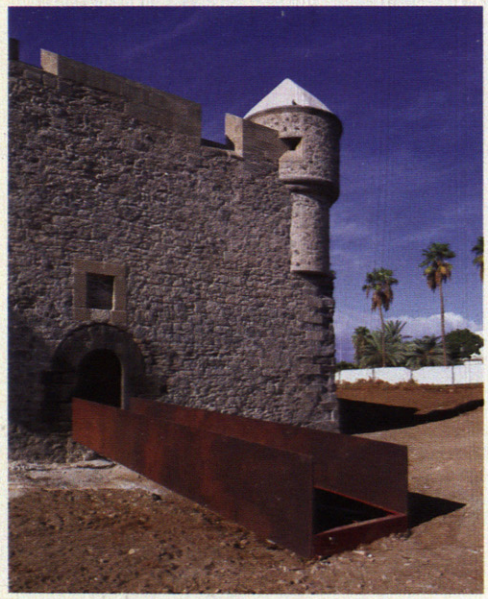
El núcleo más antiguo lo constituye un pequeño torreón, construido a finales del siglo XV. Pocos años más tarde se amplió el volumen inicial hasta determinar la planta cuadrada que tiene en la actualidad. El espacio entre el primitivo torreón y los muros perimetrales quedaba terraplenado para mejorar su capacidad defensiva ante la artillería. La fortificación, pese a participar en hechos de armas a finales del siglo XVI en los que fue saqueada e incendiada, mantuvo prácticamente su estructura original hasta 1969, cuando tras caer en desuso y en estado ruinoso fue reconstruida.

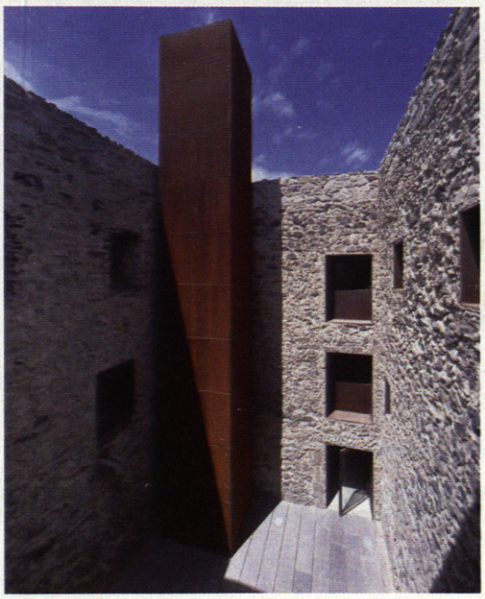
¿Cómo debemos intervenir en un edificio de importante valor histórico, para transformarlo en un Museo del Mar dotado de las instalaciones y espacios que requiere una institución museística contemporánea?

La propia historia del Castillo de la Luz se convierte inevitablemente en argumento del proyecto. Si durante cinco siglos el espacio entre los muros exteriores y el torreón original ha permanecido relleno de tierra, no tenemos más que vaciarlo: recuperaremos la visión de la primitiva fortaleza, la transformaremos en protagonista del nuevo museo. Aparecerán de este modo espacios interiores que en realidad siempre habían existido, si bien habían permanecido ocultos a la vista. Reordenaremos el sistema de circulaciones para hacerlo apto para un museo, incorporando ligeras pasarelas, y una nueva escalera y ascensor.

Desde estos planteamientos, eliminaremos finalmente todos los elementos añadidos que no pertenecieron originariamente al edificio. Y cubriremos los nuevos espacios con una losa de hormigón que se separa del antiguo torreón dejando delgadas fisuras por las que resbalará la luz natural al interior. Más que reconstruir o rehabilitar el castillo lo habremos vaciado, esperando que el edificio, independientemente de las colecciones que a él se incorporen, se exponga ante todo a sí mismo y a su propia historia. Al exterior desmontaremos un falso foso perimetral de reciente construcción, liberando una amplia superficie de terreno a la cota original de la fortificación para percibirla de nuevo en dimensión real.

Un nuevo pabellón semienterrado aprovechará el desnivel que el crecimiento de la ciudad ha producido a lo largo de siglos, e incorporará aquellos espacios complementarios que necesita el museo. Finalmente, la cubierta se conforma como una plataforma horizontal que apenas emerge del terreno; será la única huella visible de una intervención que no pretende competir con el castillo al que sirve y complementa.





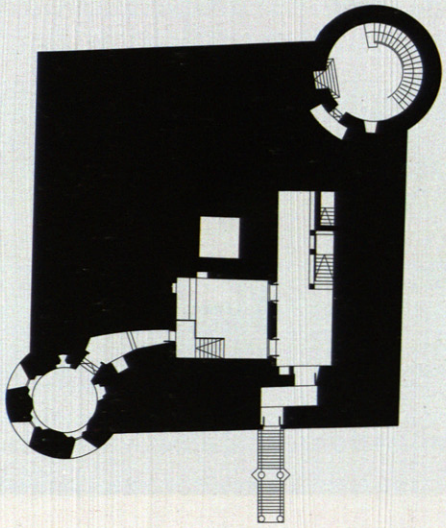
ARQUITECTOS:
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

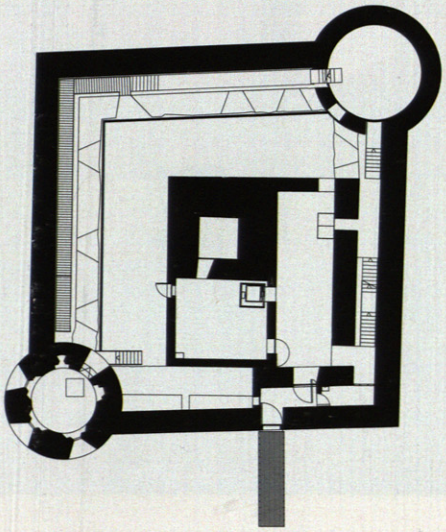
COLABORADORES:
Carlos Ballesteros, Mauro Herrero, Pedro Quero
Juan Carlos Redondo
Aparejadores: Miguel Mesas Izquierdo,
José Mena, Edward Lynch
Estructura: N.B.35, Jesús Jiménez Cañas
Instalaciones: Aguilera Ingenieros, Pedro Aguilera
Fachada: Proesga
Constructora: Dragados

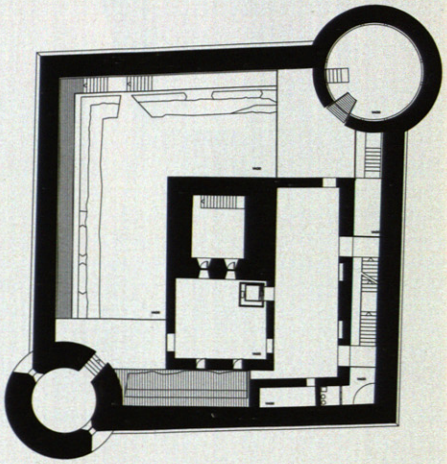
PROMOTOR:
Ministerio de Fomento

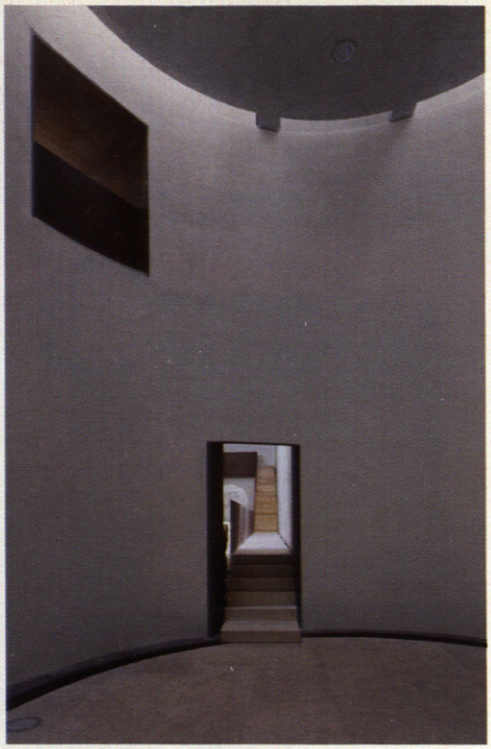
FOTÓGRAFO:
Roland Halbe

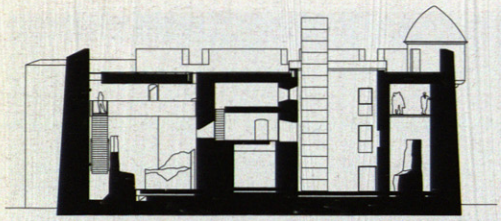
DE IZQUIERDA A DERECHA:
PLANTA DE ACCESO DEL ESTADO ORIGINAL
PLANTAS BAJA Y SEGUNDA DEL ESTADO REFORMADO

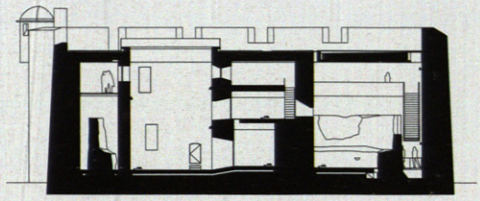


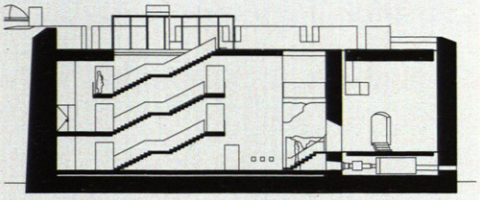




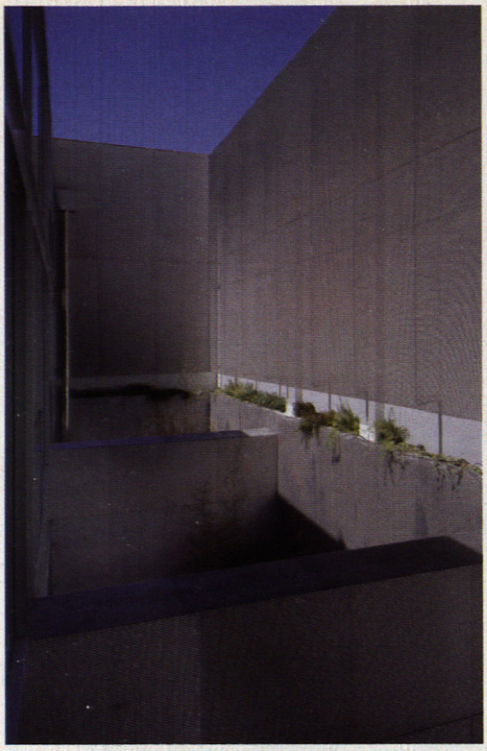








SECCIONES TRANSVERSALES



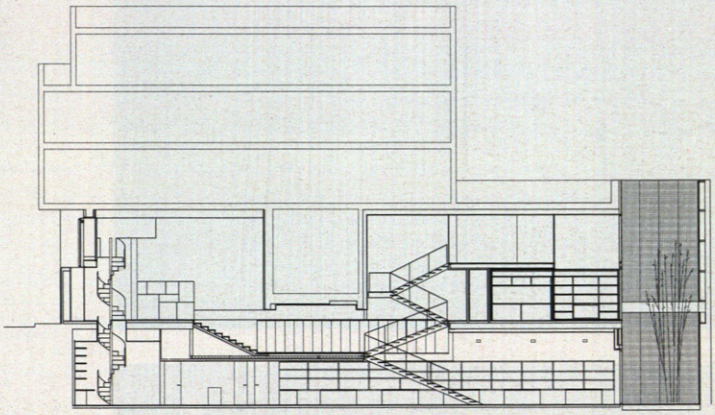
NIETO Y SOBEJANO

oficinas y viviendas en una antigua nave industrial

[2004]

02

c/ talavera 4
madrid



ARQUITECTOS:
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

COLABORADORES:
Luis Labrandero, arquitecto
Aparejador: Miguel Mesas Izquierdo
Estructura: Nieto-Sobejano Arquitectos
Instalaciones: Geasyt
Dirección de obra: Site supervision
Constructora: Felsa

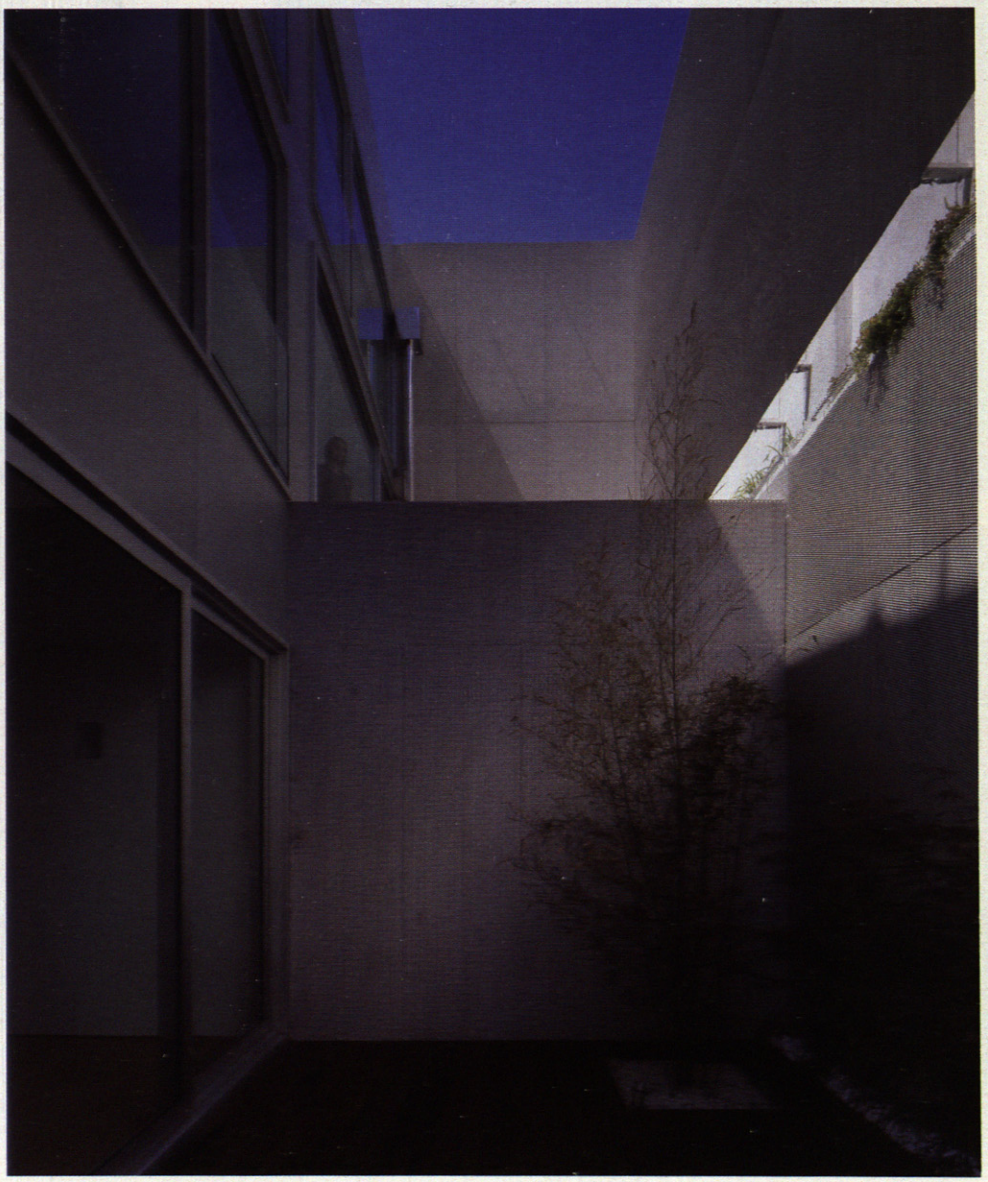
PROMOTOR:
Loftspain s.l.

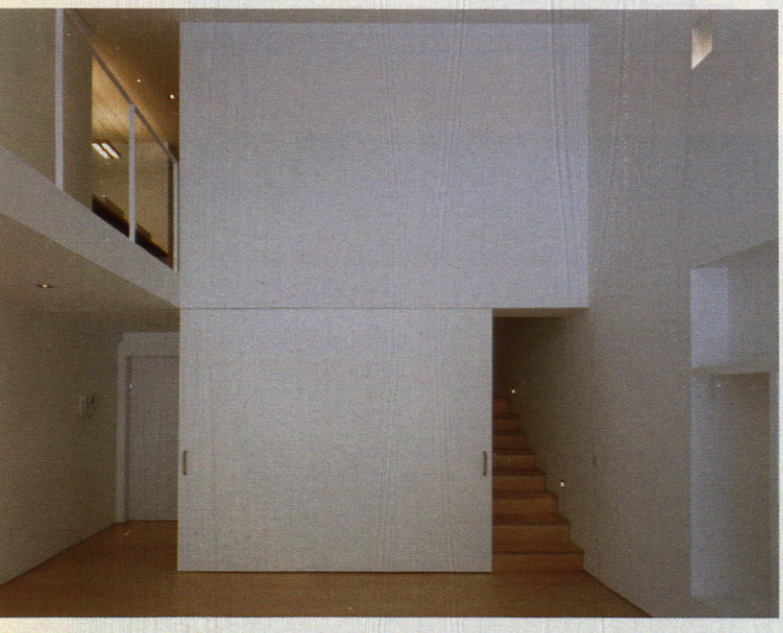
FOTÓGRAFO:
Roland Halbe

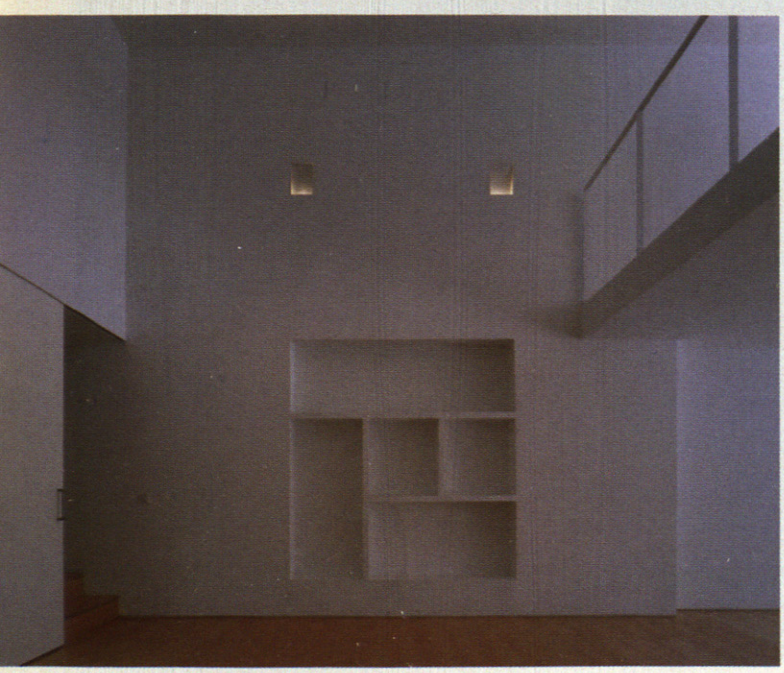
Cuando el edificio existente sobre el que debemos actuar carece de todo valor más allá del potencial que como espacio vacío posee, el proyecto surge con pragmatismo, sin ataduras que lo vinculen a la historia del edificio, ni tan siquiera a una estructura interna que por ser abierta y flexible no determina las posibilidades de intervención en su interior.

Una antigua nave-almacén de 900 m² situada bajo un impersonal edificio de viviendas de tres plantas, se ha de transformar en dos oficinas y cuatro viviendas. La operación de dividir un espacio hasta ahora unitario en distintas unidades implica considerar el edificio existente como un contenedor, un volumen capaz en el que actuar vaciando –para crear patios de luz–, envolviendo –para definir nuevos cerramientos– o insertando nuevas piezas –como pequeñas unidades interiores que incorporan elementos de servicio.

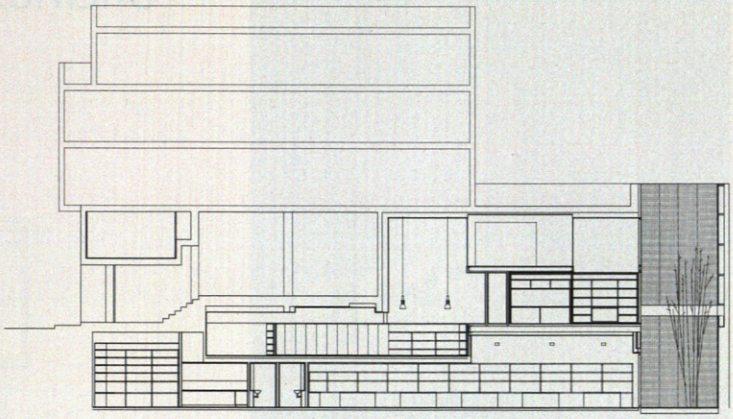
El proyecto se va generando como una sucesión de operaciones precisas que, paulatinamente, van construyendo nuevos espacios, abandonando la antigua condición de nave para casi imperceptiblemente transformarse en lugares habitables y de trabajo. Como resultado de una larga metamorfosis, al cabo del proceso el espacio de almacén se ha transfigurado en espacio residencial: la gran escala de los elementos industriales que antes albergaba se ha reducido a la escala de sus nuevos habitantes. Los materiales utilizados colaboran a expresar esta transformación: la cerrajería de los exteriores nos remite a su antigua condición industrial, mientras que las superficies blancas y tersas del interior buscan la luz antes ausente y ahora configuradora de los nuevos espacios.

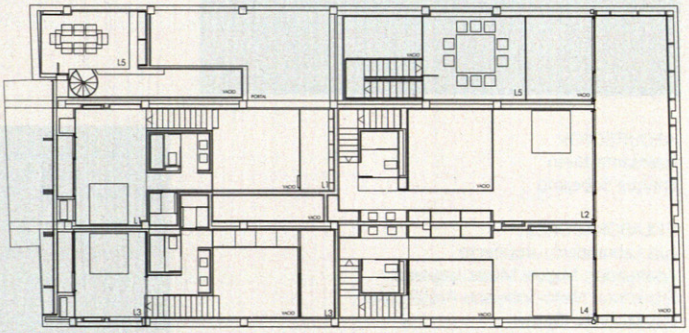


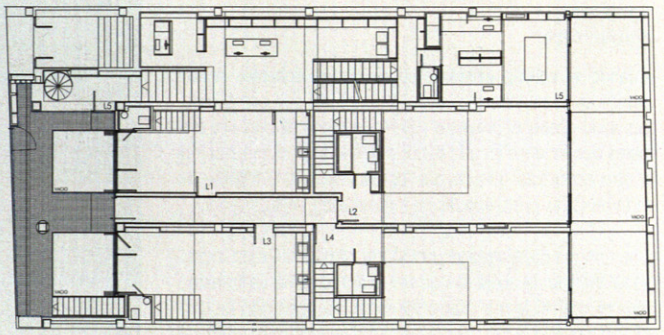


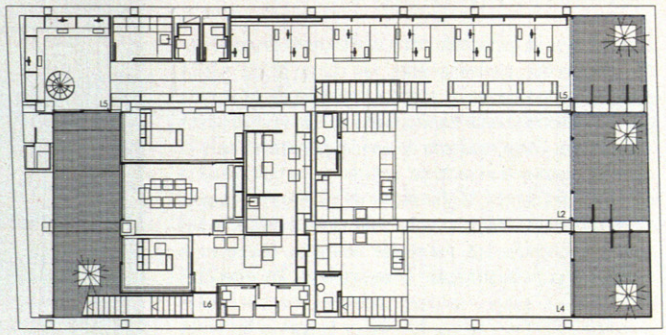


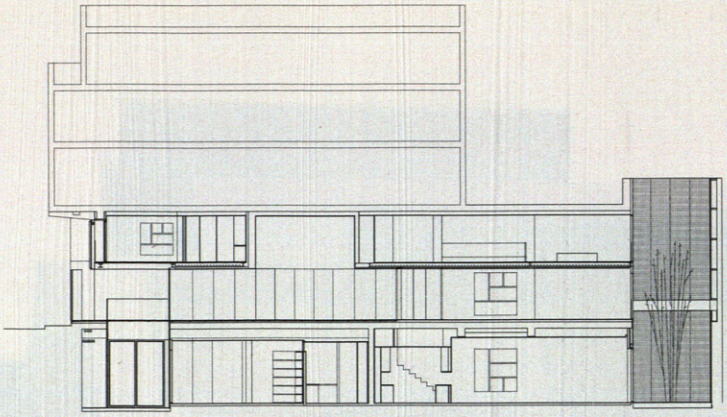
DE ARRIBA ABAJO:
SECCIONES LONGITUDINALES,
ENTREPLANTA, PLANTA BAJA
Y SÓTANO

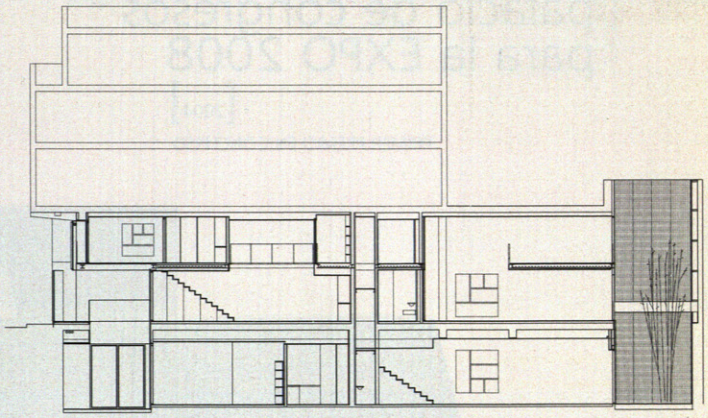


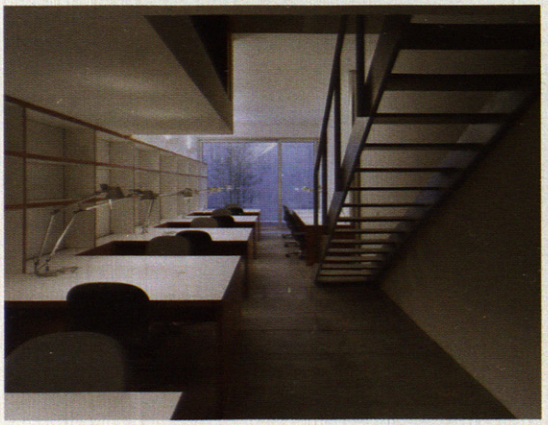












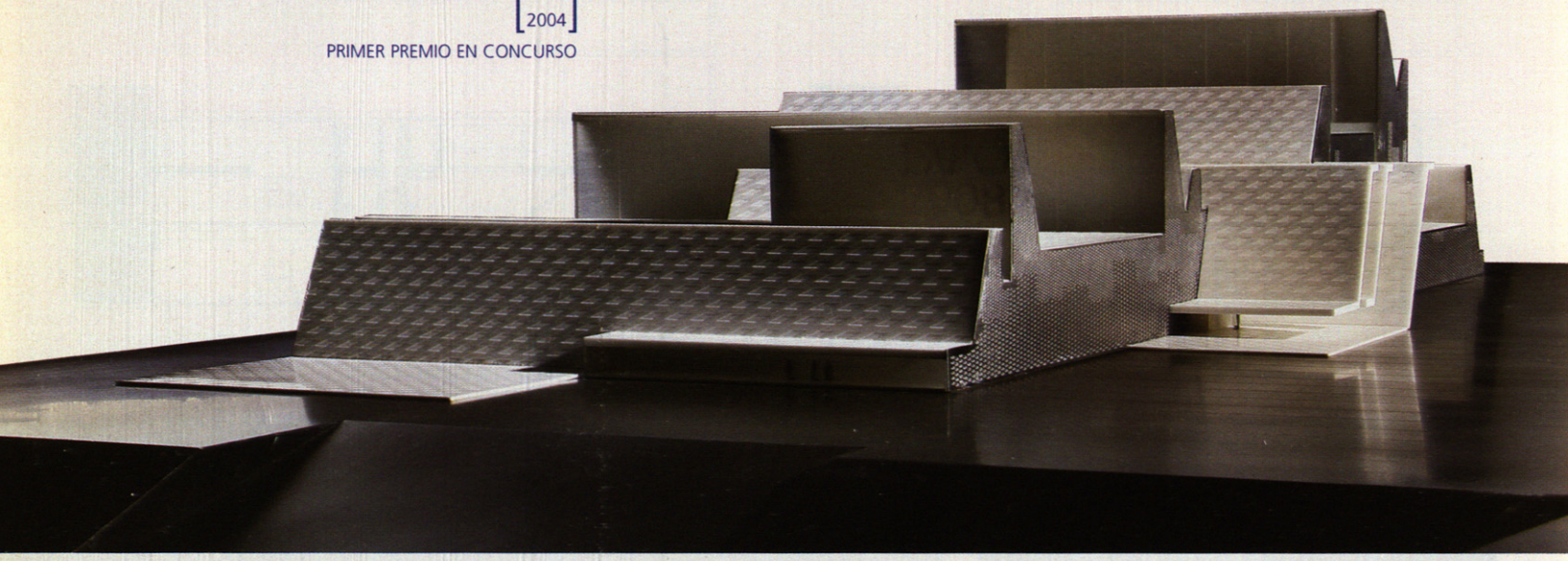
02 zaragoza

NIETO Y SOBEJANO

palacio de congresos para la EXPO 2008

[2004]

PRIMER PREMIO EN CONCURSO

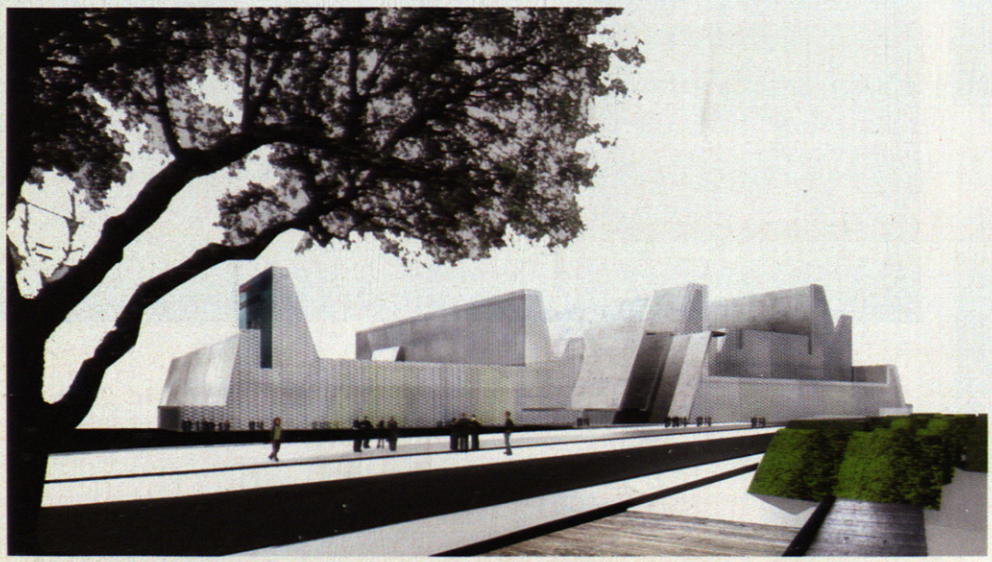


El nuevo Palacio de Congresos dibujará en el recinto de la Expo 2008 un perfil quebrado y variable (ascendente y descendente) en diálogo con los diferentes espacios que alberga en su interior, que manifiesta la presencia de la luz natural y el encuentro del edificio con el terreno. Como un manto blanco y resplandeciente, una gran cubierta envolverá suavemente los diferentes volúmenes cobijando un amplio espacio interior –fluido y continuo– que manifiesta así el carácter público e institucional de su programa.

Tres cuerpos principales, que albergarán auditorio, pabellón multiuso y salas modulares, quedarán conectados entre sí a través de un gran vestíbulo común capaz de relacionar los distintos espacios. La sala de congresos ha sido concebida con la intención de poder independizar palcos y entresuelo, lo que genera una sala de 1500 personas, compatible con un uso para congresos de menor aforo. El pabellón de exposiciones se utilizará durante el período de la Expo como Tribuna del Agua por lo que su ubicación, con posibilidad de acceso independiente, permitirá su uso para varias exhibiciones simultáneamente y seminarios. Las salas modulares definen un área susceptible para destinarse durante la Exposición a centro de prensa, oficinas o salas de reunión, mientras que en el uso posterior admitirá su subdivisión en múltiples salas o seminarios, de menor o mayor tamaño. Una amplia planta subterránea albergará las áreas de servicio, instalaciones, camerinos, almacenes y cocinas que harán posible el correcto funcionamiento de un centro de estas características, sin interferir con los espacios públicos del edificio.

Geometría, estructura y construcción forman parte en esta propuesta de un mismo concepto combinatorio. La obligada necesidad de una rápida ejecución de la obra supone en nuestro proyecto no un problema sino la razón de su propia concepción arquitectónica. Una estricta modulación geométrica, basada en el uso de sistemas constructivos prefabricados susceptibles de repetición, la elección de una solución estructural basada en jácenas metálicas de grandes luces y, finalmente, la voluntaria contención en la paleta de materiales son argumentos de una estrategia que nos permitirá dominar todos los condicionantes que intervienen en el proceso.

Los interiores del Centro de Congresos responderán a una misma gradación de textura y color; y los revestimientos metálicos y de hormigón de espacios comunes coexistirán con solados continuos y divisiones de vidrio. El auditorio principal también participará de la voluntad de luminosidad en sus materiales; al exterior, grandes frentes acristalados alternarán veladuras y celosías metálicas en la fachada a poniente con transparencias en el alzado a la plaza, que favorecerán la percepción de su carácter público y abierto. Así, el brillo y la claridad determinarán la imagen del edificio durante el día que, como contrapunto, por la noche aparecerá como un paisaje de luz sólida emergiendo del terreno; metáfora de la condición inmaterial que, tal vez inconscientemente, imaginamos en principio.



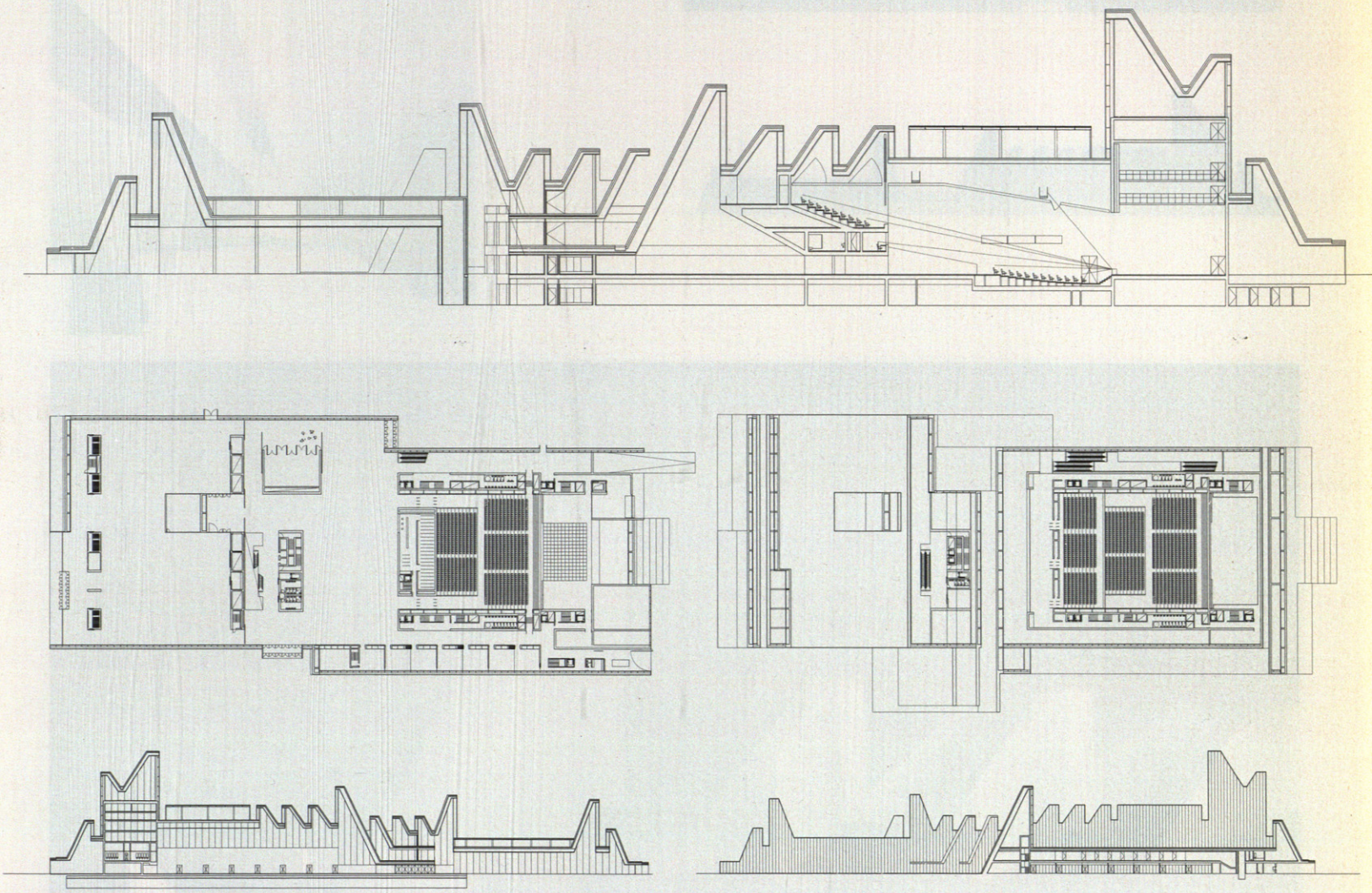
ARQUITECTOS:
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

COLABORADORES:
Patricia Grande,
Vanesa Manrique
Instalaciones: Rafael Úrculo
Estructura: NB 35 S.L. Jesús Jiménez Cañas

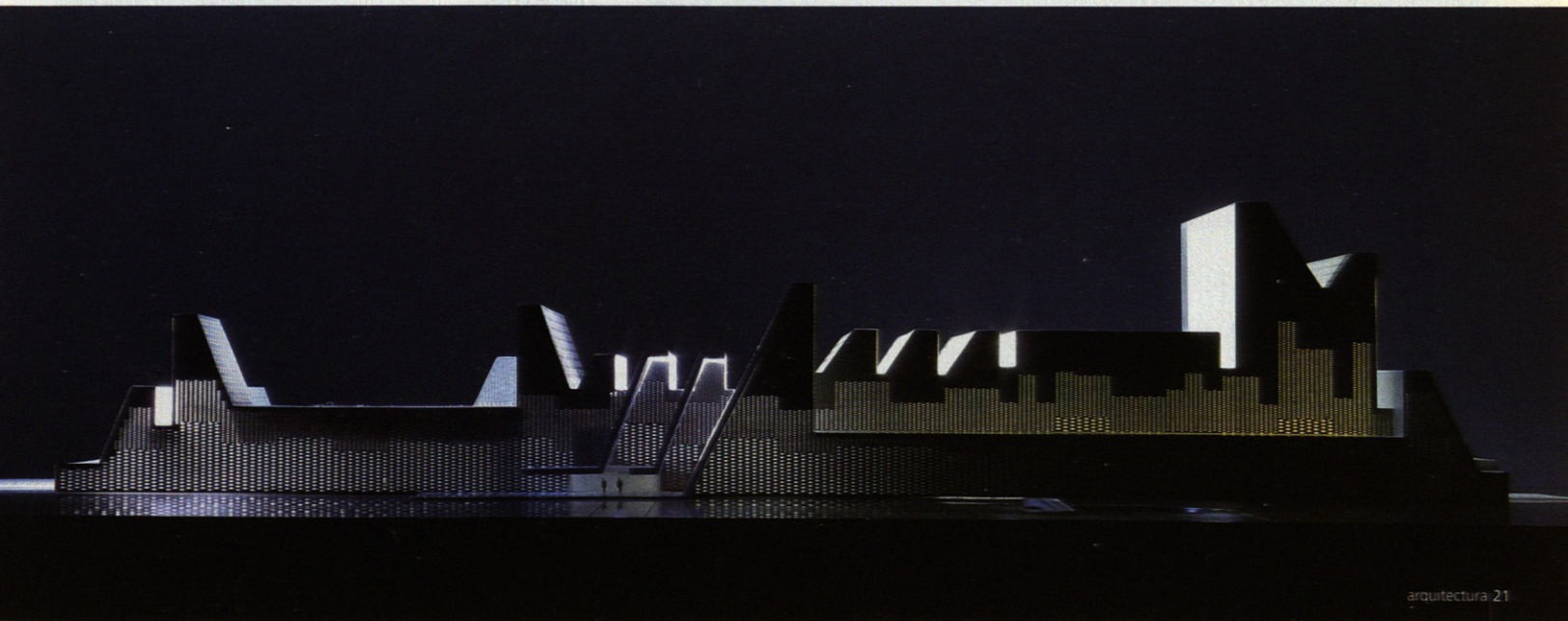
PROMOTOR:
Gobierno de Aragón

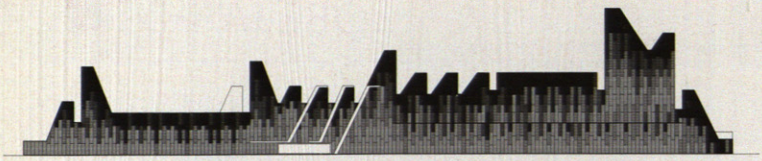
MAQUETISTA:
Juan de Dios Hernández y Jesús Rey

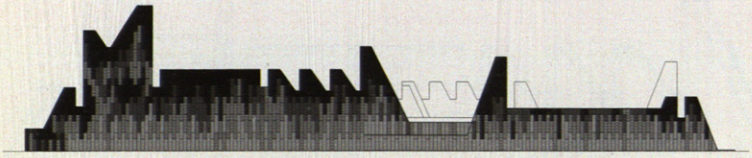
FOTÓGRAFO:
Aurofoto

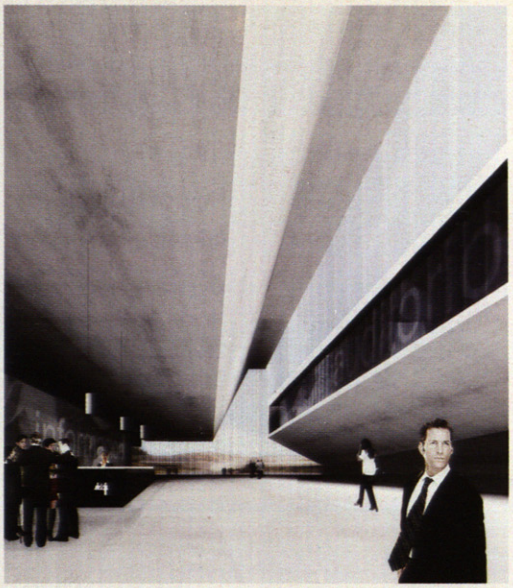


ARRIBA, SECCIÓN LONGITUDINAL POR LA SALA DE CONGRESOS; EN EL CENTRO Y DE IZQUIERDA A DERECHA, PLANTAS DE ACCESO Y NIVEL +4.00; Y ABAJO, SECCIONES LONGITUDINALES POR LAS CRUJÍAS LATERALES.









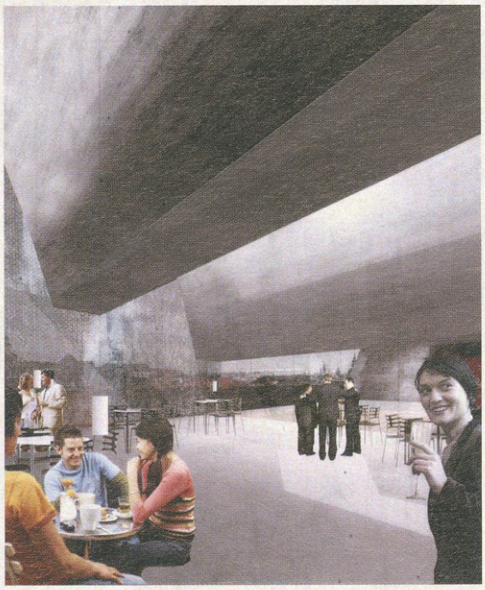
NIETO Y SOBEJANO 02

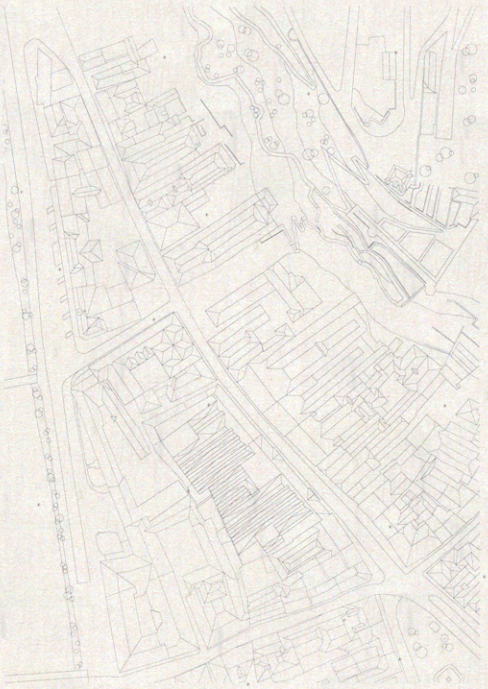
ampliación de la sede de kastner & öhler

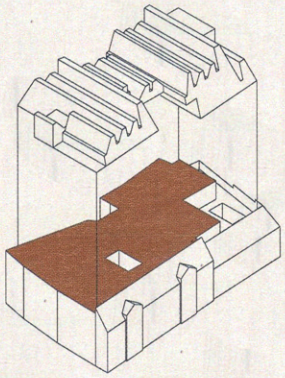
sackstrasse
graz (austria)

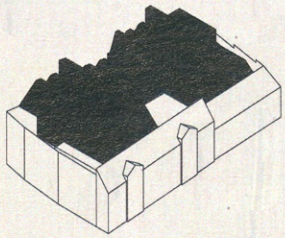
[2006]

PRIMER PREMIO EN CONCURSO









ARQUITECTOS:
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

COLABORADORES:
Dirk Landt,
Sebastian Sasse,
Joachim Kraft

PROMOTOR:
Kastner & Öhler

La ciudad de Graz debe fundamentalmente a las expresivas cubiertas medievales de su centro histórico su condición de Patrimonio de la Humanidad. Los edificios de Kastner & Öhler han ido colonizando una gran manzana cercana a la plaza del Ayuntamiento desde que a principios del siglo XX construyeran la sede comercial de la compañía.

El concurso internacional convocado planteaba una muy notable ampliación de 10.000m² que dotara a los edificios existentes de una nueva cubierta cuyos usos de restaurantes, cafés y terrazas, complementaran una expansión de las áreas comerciales.

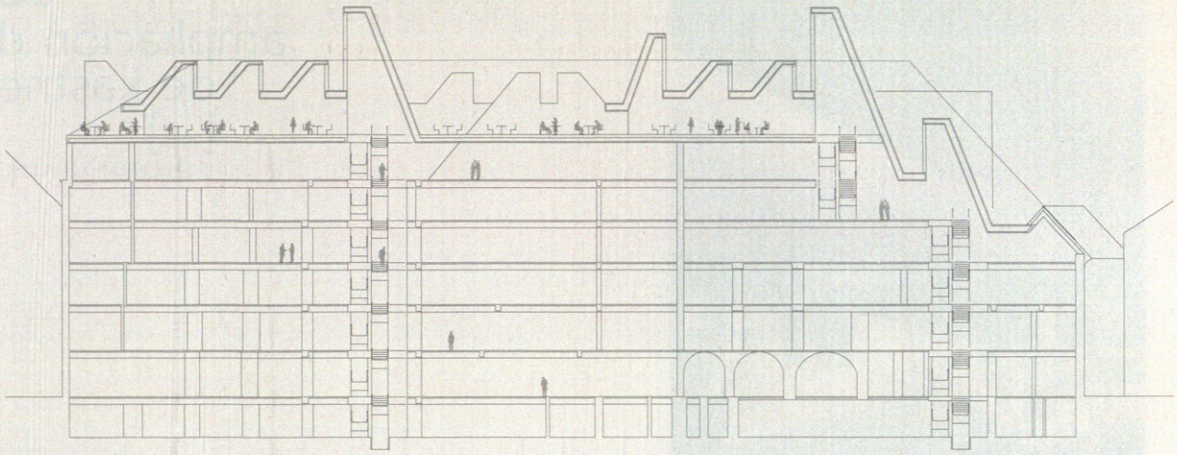
Nuestro proyecto surge de una ley geométrica. La geometría ha sido considerada en muchas ocasiones una limitación a la libertad formal, pero ¿no podría suponer también lo contrario la razón de ser del espacio, de la estructura, o incluso de la imagen hacia la ciudad de la nueva ampliación? Es precisamente la irregularidad de los distintos edificios que componen la sede de K&Ö la que nos induce a establecer un patrón, un ritmo de cubiertas que unificará el conjunto.

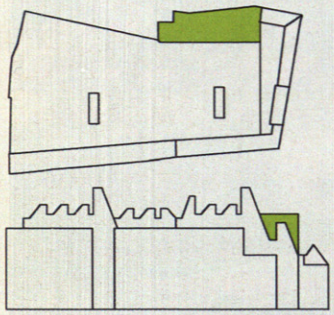
Dialogando con las cubiertas inclinadas de la antigua ciudad, un gran plano plegado se eleva y desciende formando una serie de dramáticos lucernarios que generan distintas variaciones en función de los espacios que incluye en su interior. Dos nuevos núcleos verticales –que recorrerán todas las plantas– señalan los puntos donde los lucernarios se hacen más altos, introduciendo la luz natural a lo largo de toda la altura del edificio en recuerdo de las grandes escaleras que el primitivo edificio comercial un día albergó. Tres terrazas se forman como consecuencia de los pliegues de la cubierta. La mayor de ellas sirve a la cafetería restaurante, y se asoma al magnífico paisaje de tejados y al monte Schlossberg. Los distintos espacios requeridos en el programa se encajan en el trazado de la planta de acuerdo a la ley geométrica general.

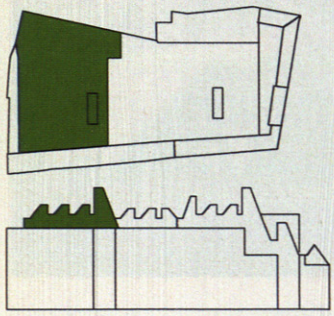
Un único material unifica la nueva ampliación al exterior: planchas de acero galvanizado fosfatado evitando la presencia de juntas al exterior. Un nuevo paisaje de cubiertas se manifestará como un nítido y preciso volumen cambiante en diálogo con los irregulares tejados medievales.

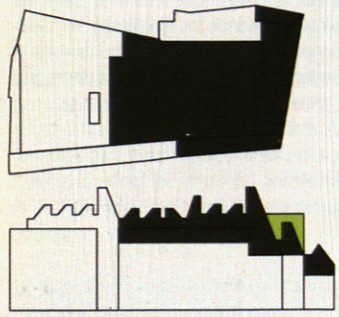
En el centro medieval y renacentista de Graz, las nuevas cubiertas de la sede de K&Ö emergerán con decisión y claridad, dibujando un nuevo perfil, una ley o sistema geométrico que se funde en la silueta de una ciudad en cuya memoria histórica reside su mayor identidad.

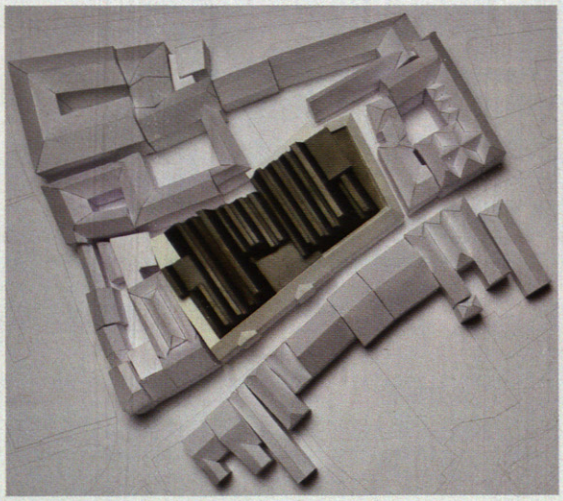
DEBAJO, DIAGRAMAS EN PLANTA Y SECCIÓN DE LOS NUEVOS ESPACIOS INCORPORADOS AL ANTIGUO EDIFICIO. A LA DERECHA, SECCIÓN LONGITUDINAL Y ABAJO, PLANTA DE LA PROPUESTA. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, SECCIONES TRANSVERSALES

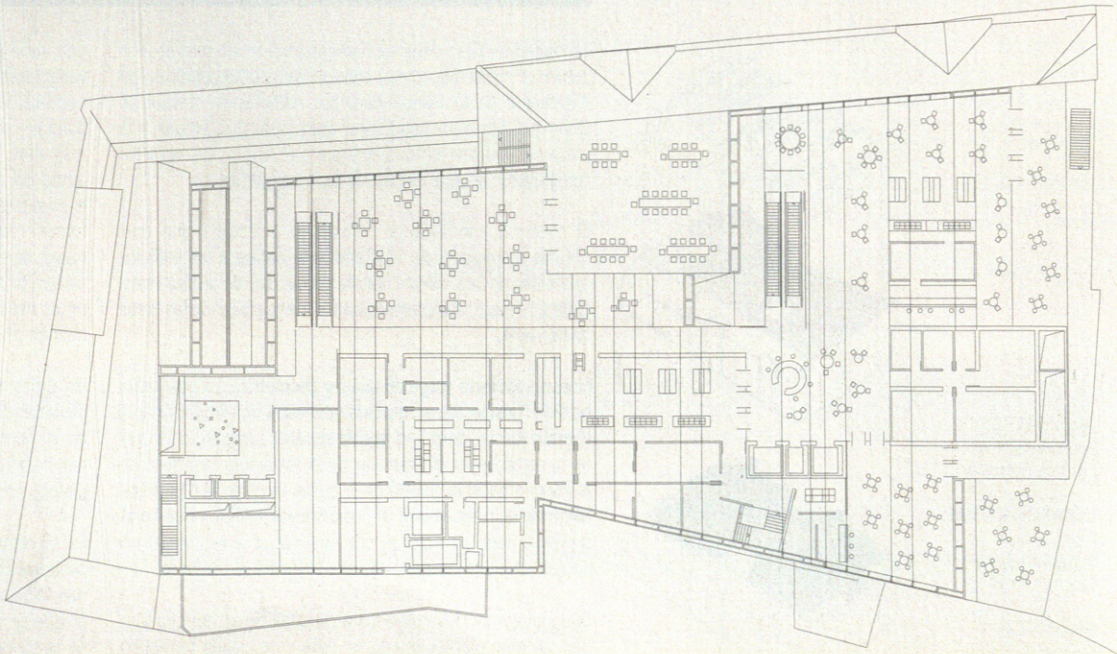


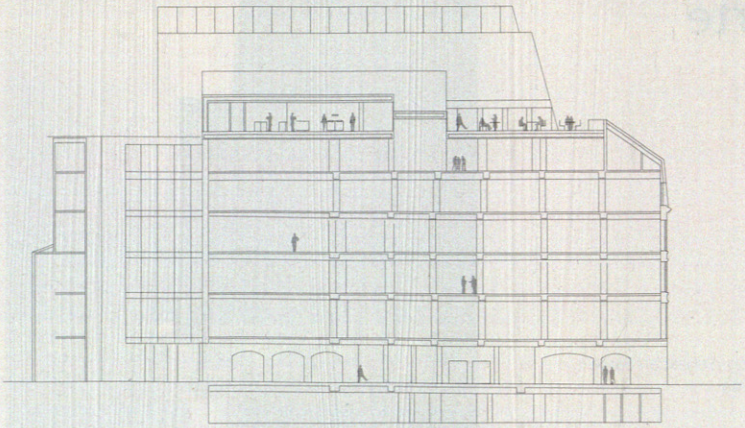


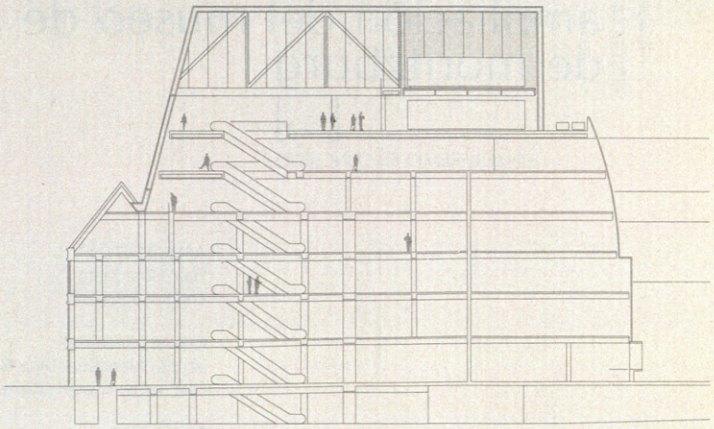












02

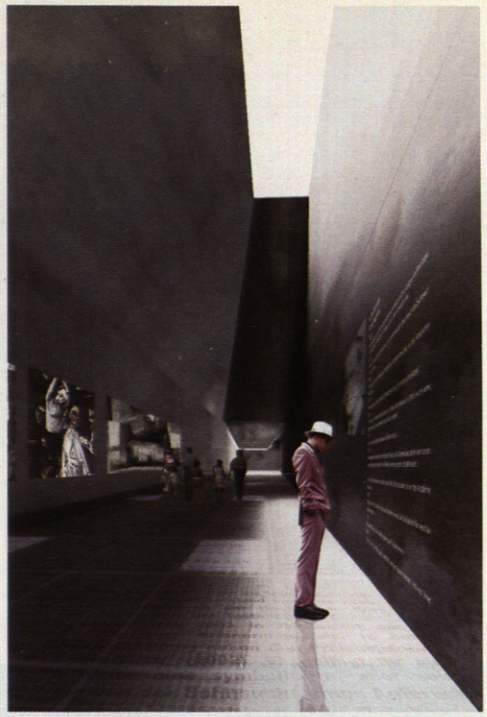
NIETO Y SOBEJANO

halle alemania

ampliación del museo de arte de moritzburg

[2004]

PRIMER PREMIO EN CONCURSO



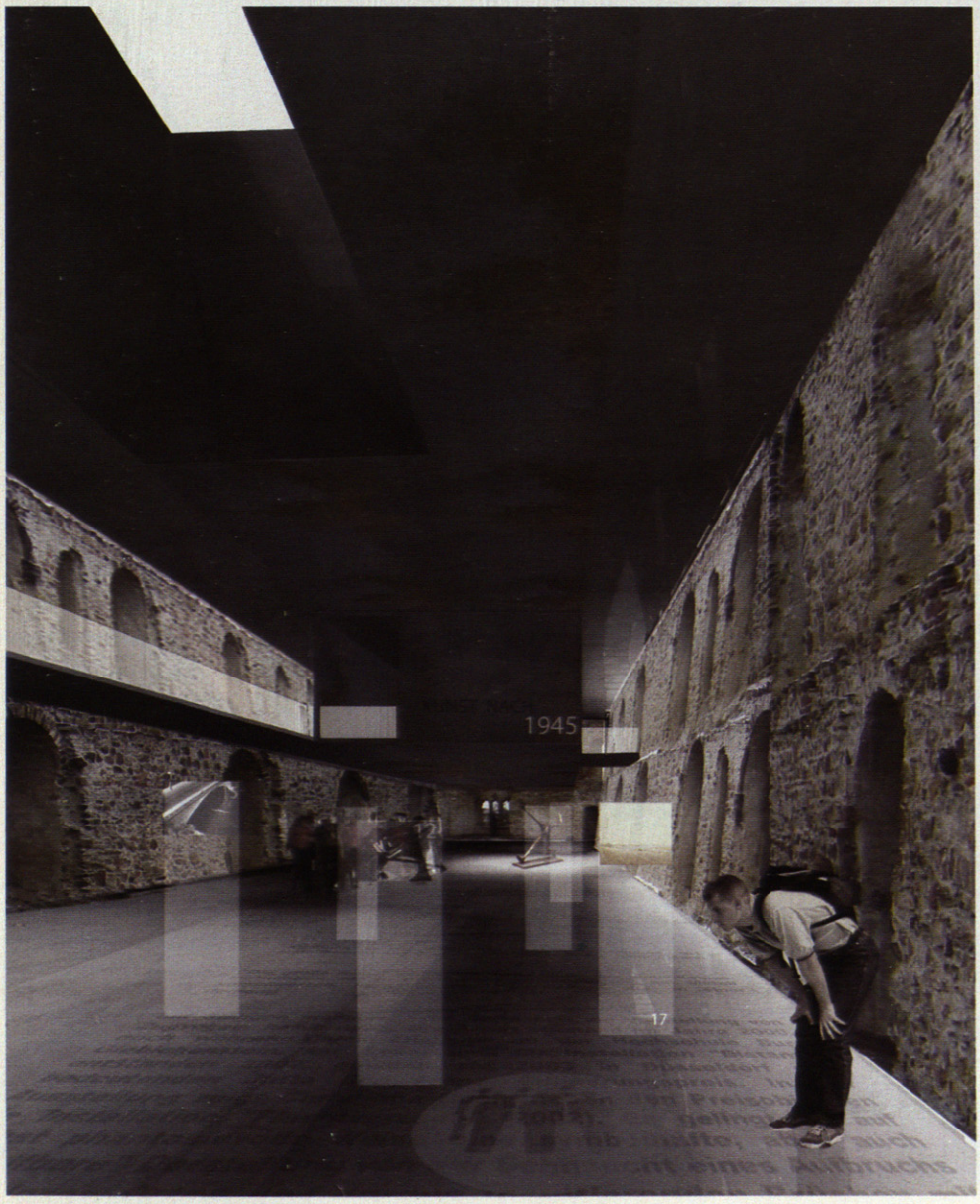
ARQUITECTOS:
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

COLABORADORES:
Vanesa Manrique, Nina Nolting, Sebastian Sasse
Olaf Syrbe, Miguel Ubarrechena

PROMOTOR:
Stiftung Moritzburg. Estado de Sajonia–Anhalt

MAQUETISTA:
Juan de Dios Hernández y Jesús Rey

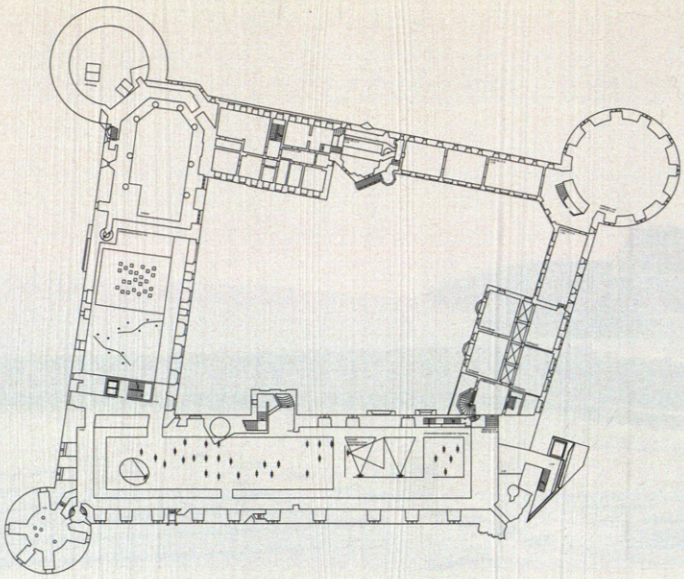
FOTÓGRAFO:
Aurofoto

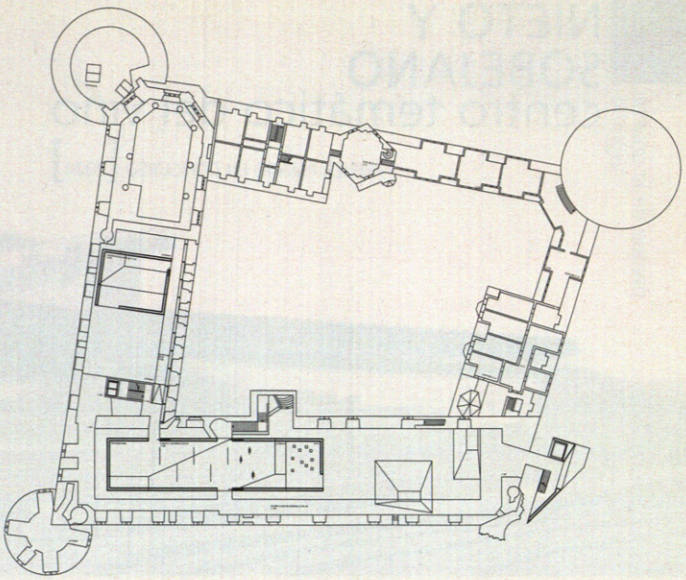


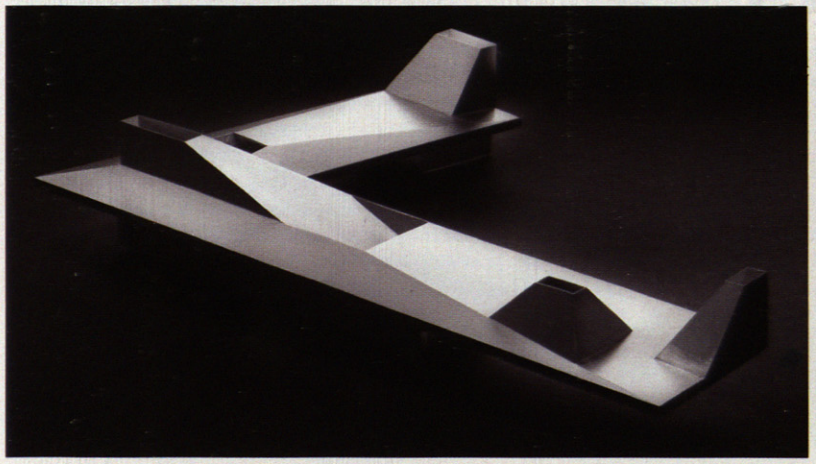
La historia del antiguo Castillo de Moritzburg de la ciudad de Halle, un valioso ejemplo de la arquitectura militar gótica alemana de finales del siglo XV, ha quedado inevitablemente reflejada a lo largo de las muy diferentes intervenciones que lo han ido modificando. Pese a las numerosas transformaciones que tuvieron lugar, el edificio ha mantenido hasta hoy la estructura formal de sus principales elementos arquitectónicos: el muro recinto perimetral, tres de las cuatro torres circulares que ocupan las esquinas, y el patio central de armas.

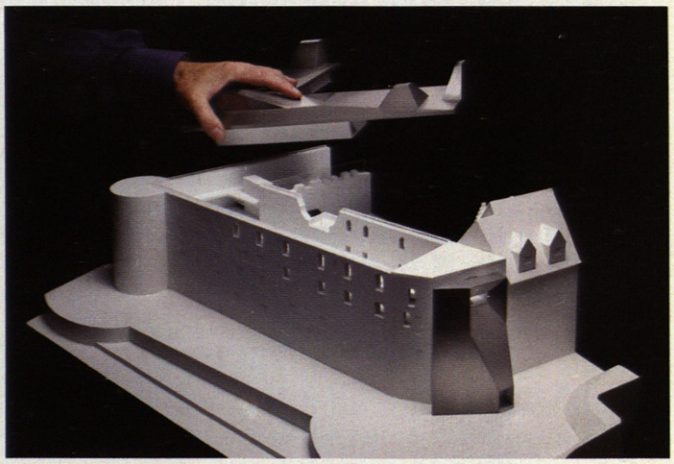
El derrumbe parcial de las alas norte y oeste en el siglo XVII, durante la Guerra de los Treinta Años, vinculó durante siglos el castillo a la imagen romántica de la ruina. Con la excepción de un proyecto no realizado de Karl Friedrich Schinkel en 1828, no ha sido hasta ahora cuando se ha planteado llevar a cabo una intervención integral que lo transformara en el Museo de Arte alojado allí desde 1904. Una muy notable colección de arte moderno, fundamentalmente del expresionismo alemán –que incluye las obras que Lyonel Feininger pintó de la ciudad de Halle– se verá ahora ampliada con la donación Gerlinger, una de las más valiosas colecciones privadas dedicadas al grupo expresionista *Die Brücke*.

Nuestra propuesta de ampliación se basa en una única y clara idea arquitectónica. Se trata de una nueva cubierta, concebida como una gran plataforma plegada, que se alza y quiebra para permitir el paso de la luz natural, y de la que colgarán los nuevos espacios expositivos. Como consecuencia de esta operación, se libera totalmente la planta de la antigua ruina, lo que genera un espacio único capaz de albergar distintas opciones expositivas. Esta solución se complementa con la construcción de dos nuevos núcleos de comunicación vertical; el primero, en el ala Norte, resuelve la conexión entre los diferentes niveles, mientras que una nueva torre de 25 m. de altura –situada en el antiguo lugar del desaparecido bastión– permite un nuevo acceso a los recintos expositivos, abierto hacia las lejanas vistas de la ciudad. Y así, el nuevo paisaje de cubiertas y torres metálicas dialoga en su geometría angulosa con la irregular volumetría de las elevadas cubiertas existentes. Como aquellas inquietantes y expresivas formas pintadas por Feininger, los nuevos fragmentos se suman al continuo proceso de transformaciones que ha caracterizado la historia del Castillo de Moritzburg.

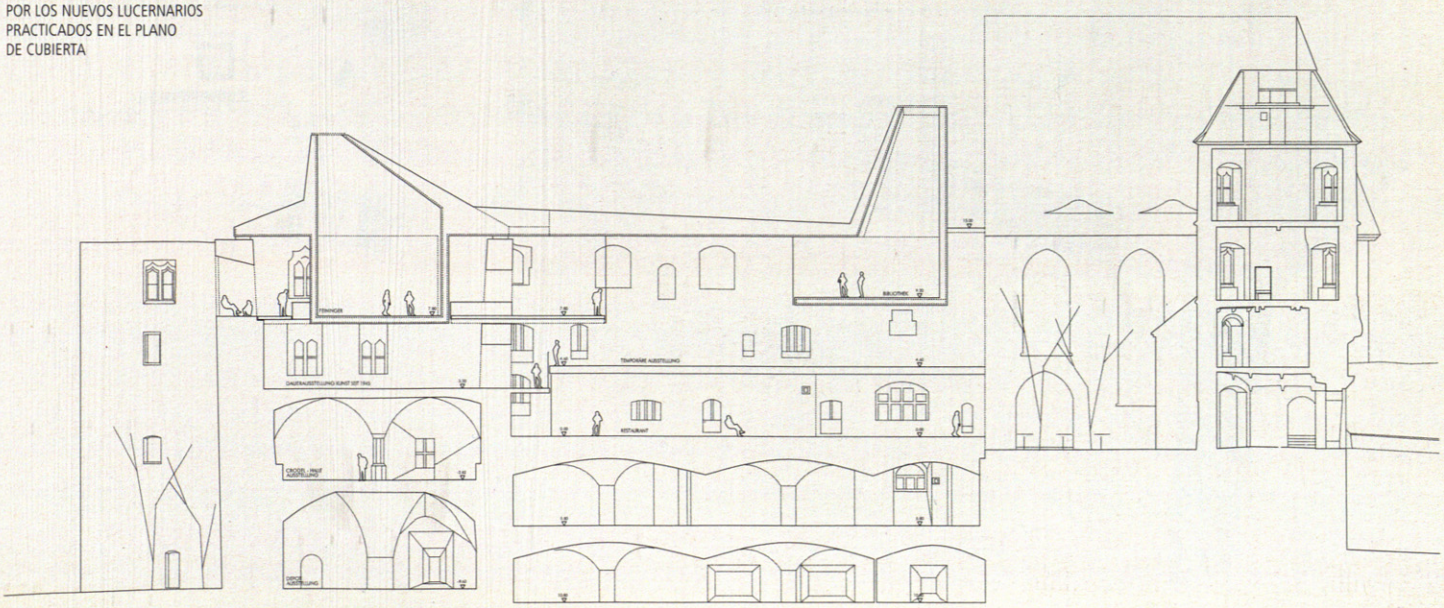








ARRIBA, PLANTAS PRIMERA Y SEGUNDA
ABAJO, SECCIÓN TRANSVERSAL
POR LOS NUEVOS LUCERNARIOS
PRACTICADOS EN EL PLANO
DE CUBIERTA



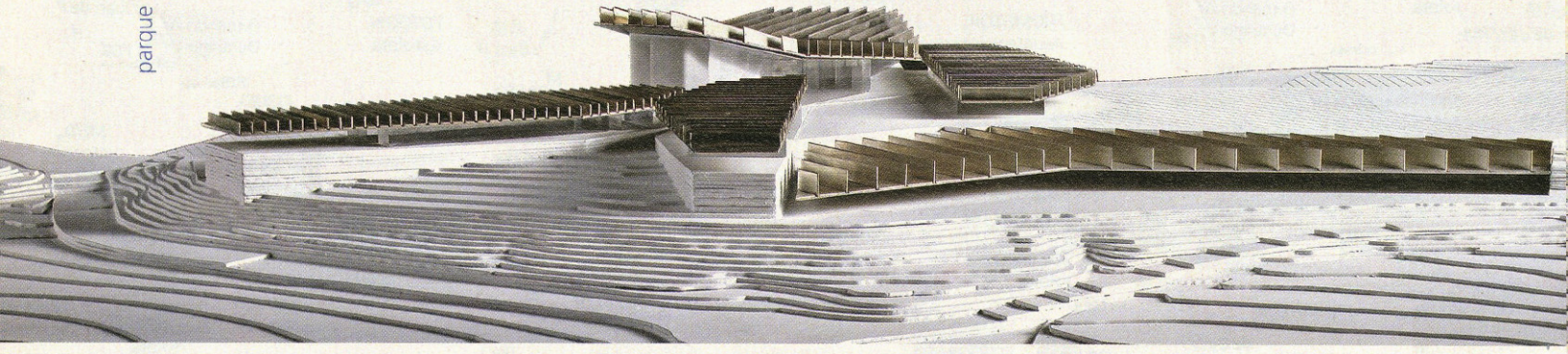
02

NIETO Y SOBEJANO

centro temático del vino

parque de la grajera
logroño

PRIMER PREMIO EN CONCURSO [2004]



El Centro del Vino en el parque de La Grajera es antes una intervención en el paisaje que un edificio. La memoria de los viñedos que hasta no hace muchos años tapizaron el terreno, es para nosotros algo más que una simple referencia formal: en realidad supone la evocación de extrañas leyes geométricas que inesperadamente somos capaces de percibir en los paisajes de las viñas cuando atravesamos los campos riojanos.

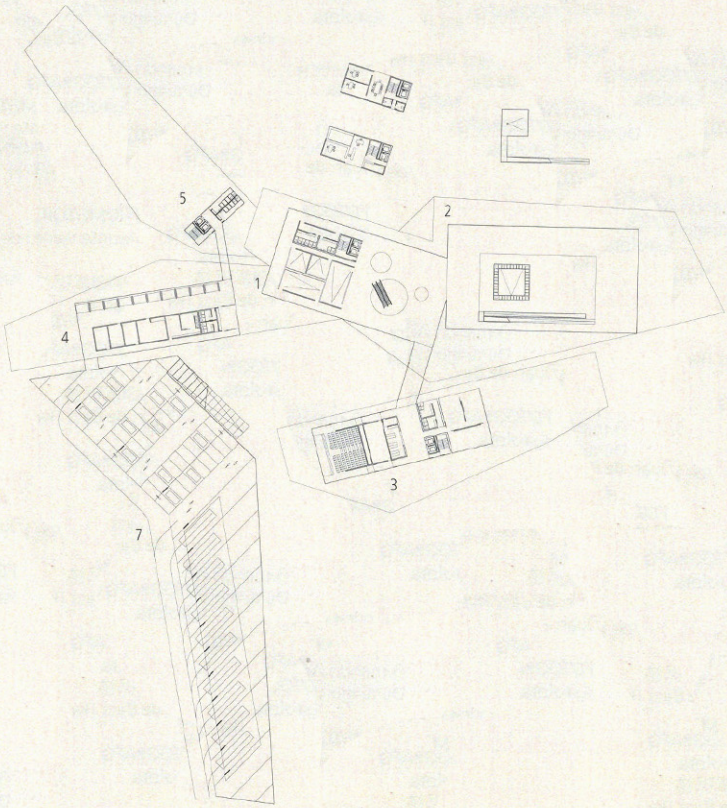
Surcando la tierra para definir las plantaciones que en peines lineales parecen grabar el territorio, olvidando el impulso inicial de "construir" un edificio, nos limitaremos a imaginar cómo esas marcas agrícolas son susceptibles de transfigurarse en un programa que hemos de desarrollar en el proceso. Los colores que adquieren las vides de las distintas variedades al madurar, no serán sino un tapiz de geometrías en los que leemos la escritura de un lejano texto en el paisaje.

El edificio se genera a partir de sus cubiertas. Levitando como viñedos elevados sobre el terreno aparecen transformadas en brillantes plataformas metálicas surcadas por esbeltas vigas invertidas capaces de salvar grandes luces. Bajo ellas, bancadas aterrazadas se adaptan a los desniveles del lugar para definir con naturalidad los distintos elementos del programa, que, como una sucesión de piezas independientes acaban vinculándose entre sí. Surgen así cinco cuerpos que albergan áreas expositivas, de formación, restauración, hostelería y aparcamiento, como piezas independientes de un programa en proceso, que el proyecto se limita a sugerir. Como viñedos cuya superficie puede ser ampliada o reducida, los espacios propuestos no quedan limitados a una forma o un tamaño determinado: son sólo la expresión de una ley geométrica que eventualmente puede modificar sus dimensiones o situación para expandir o concentrar áreas que en el futuro desarrollo del Plan Director se decidieran ajustar.

El visitante que llegue a La Grajera, recorrerá los jardines-viñedos que protagonizarán el lugar y lo conectarán con el pantano, con el Camino de Santiago, y con la ciudad de Logroño en la lejanía. El Centro del Vino aparecerá entonces como una secuencia de espacios interiores y exteriores, con múltiples itinerarios posibles en los que La Rioja y El Rioja –la tierra y el vino– serán capaces de transmitir la íntima vinculación que los une.

ACCESO +450: 1. CENTRO DE VISITANTES 2. ÁREA DE EXPOSICIONES 3. CENTRO DE FORMACIÓN. 4. CAFE RESTAURANTE. 5. HOTEL. 6. ZONAS EXTERIORES. 7. APARCAMIENTO.

PLANTA DE SÓTANO COTA +445.5: 1. CENTRO DE VISITANTES 2. ÁREA DE EXPOSICIONES 3. CENTRO DE FORMACIÓN. 4. CAFE RESTAURANTE. 5. HOTEL. 6. ZONAS EXTERIORES. 7. APARCAMIENTO.



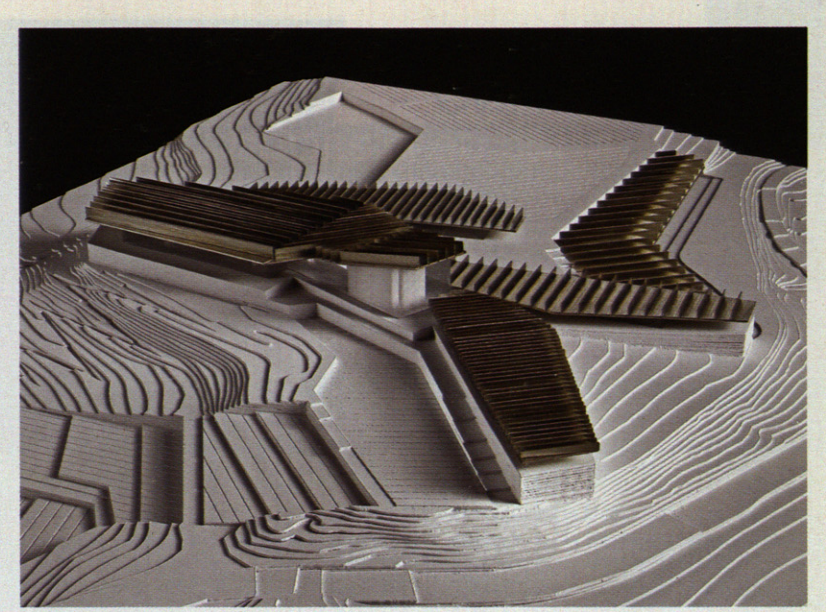
ARQUITECTOS:
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

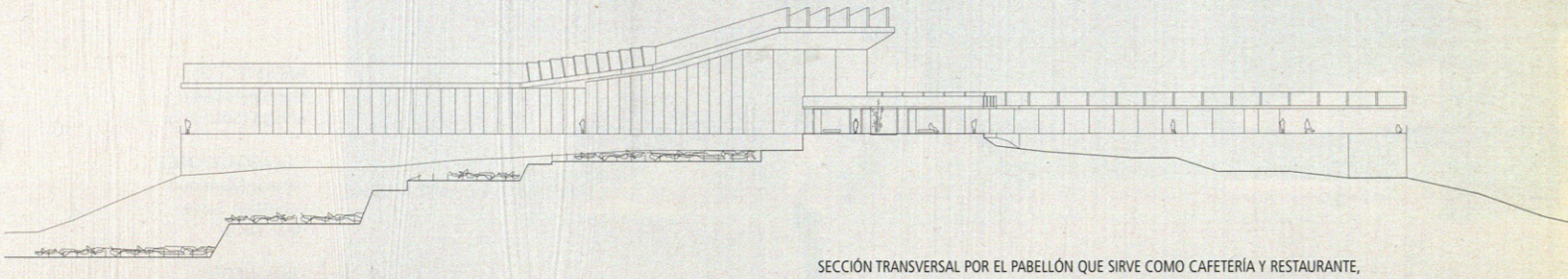
COLABORADORES:
Vanesa Manrique, Juan Carlos Redondo
Propuesta Museográfica: Iniciativas y Exposiciones
Fernando Andrés, Antonio José Lombillo
Domingo García

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Logroño

MAQUETISTA:
Juan de Dios Hernández y Jesús Rey

FOTÓGRAFO:
Aurofoto





SECCIÓN TRANSVERSAL POR EL PABELLÓN QUE SIRVE COMO CAFETERÍA Y RESTAURANTE, CON LA ENTRADA, AL FONDO, AL CENTRO DE VISITANTES

02 NIETO Y SOBEJANO

córdoba

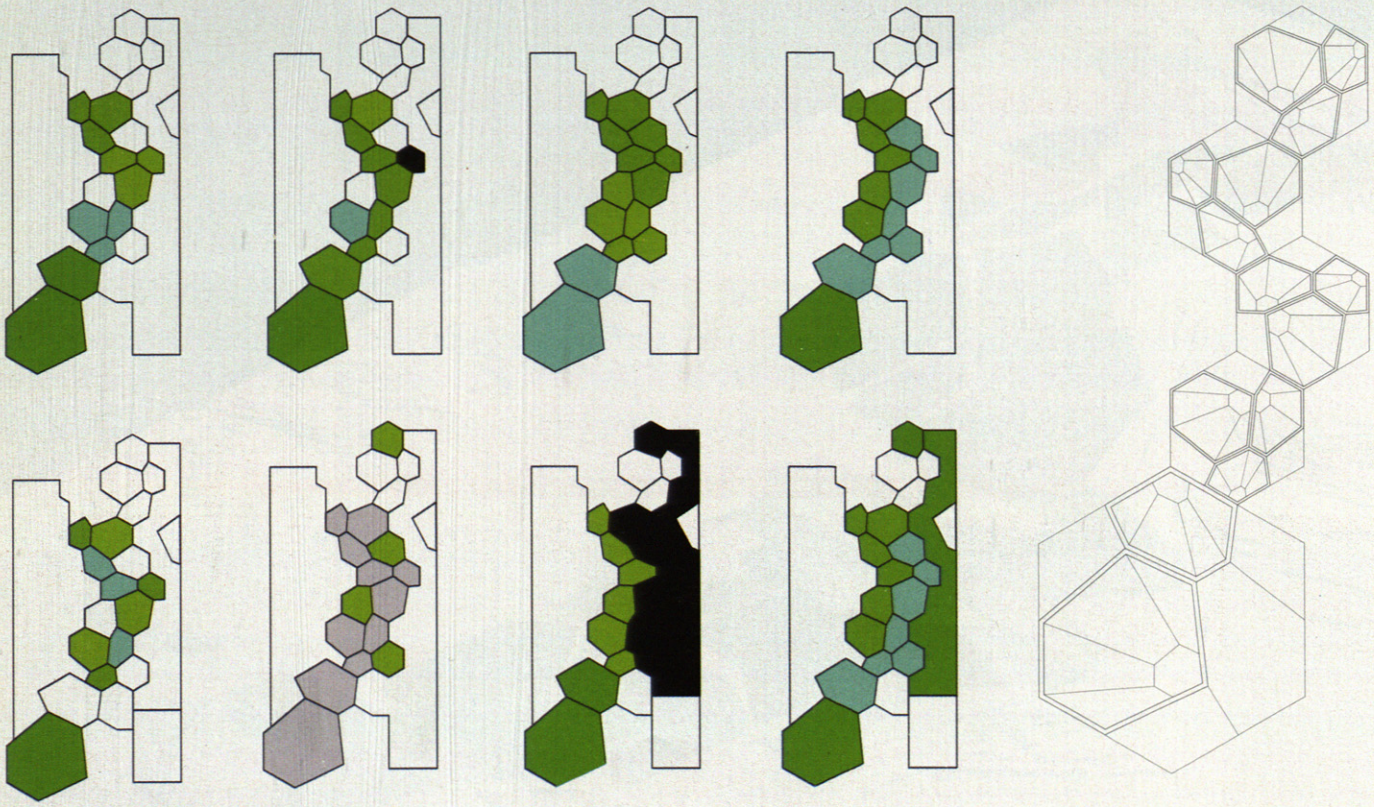
espacios de creación artística contemporánea

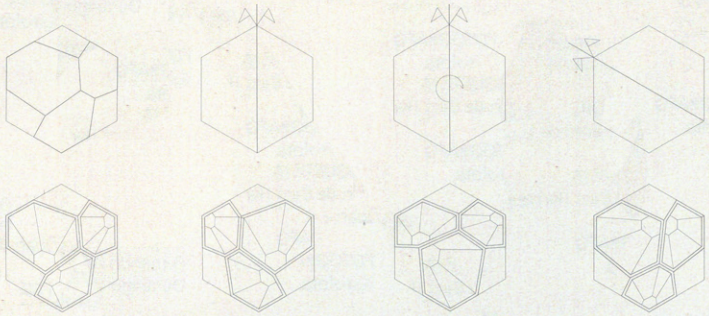
PRIMER PREMIO EN CONCURSO [2006]

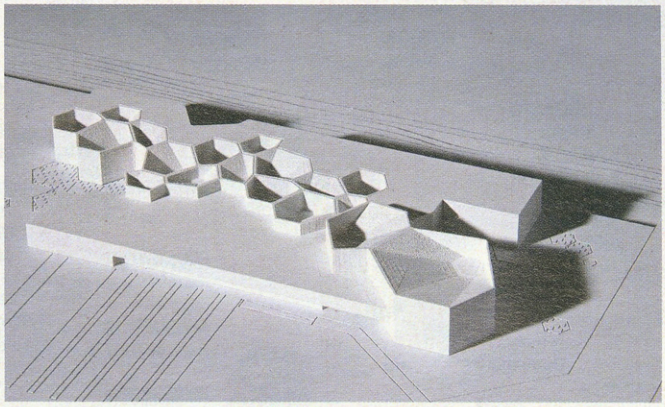
ARQUITECTOS:
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

COLABORADORES:
Vanesa Manrique,
Sebastian Sasse,
Beat Steuri

PROMOTOR:
Junta de Andalucía
Consejería de Cultura







PATRÓN GEOMÉTRICO Y SU APLICACIÓN A LAS DISTINTAS SALAS EXPOSITIVAS.
EN LA PÁGINA DE LA IZQUIERDA, SECUENCIA DE ESPACIOS COMPOSITIVOS Y ESQUEMA EN PLANTA.

La arquitectura se nutre constantemente de imágenes ocultas en nuestra memoria, ideas que en algún instante se tornan nítidas y claras y que indican, inesperadamente, el inicio de un proyecto. Tal vez por ello el eco de la cultura hispano musulmana aún latente en Córdoba haya supuesto inconscientemente, algo más que una nota al margen en nuestra propuesta. Frente a la homogeneidad que la civilización globalizada parece imponer en todos los ámbitos, el espacio de Arte Contemporáneo aspira a interpretar una occidentalidad diferente, superando el tópico de esta expresión tan a menudo empleada.

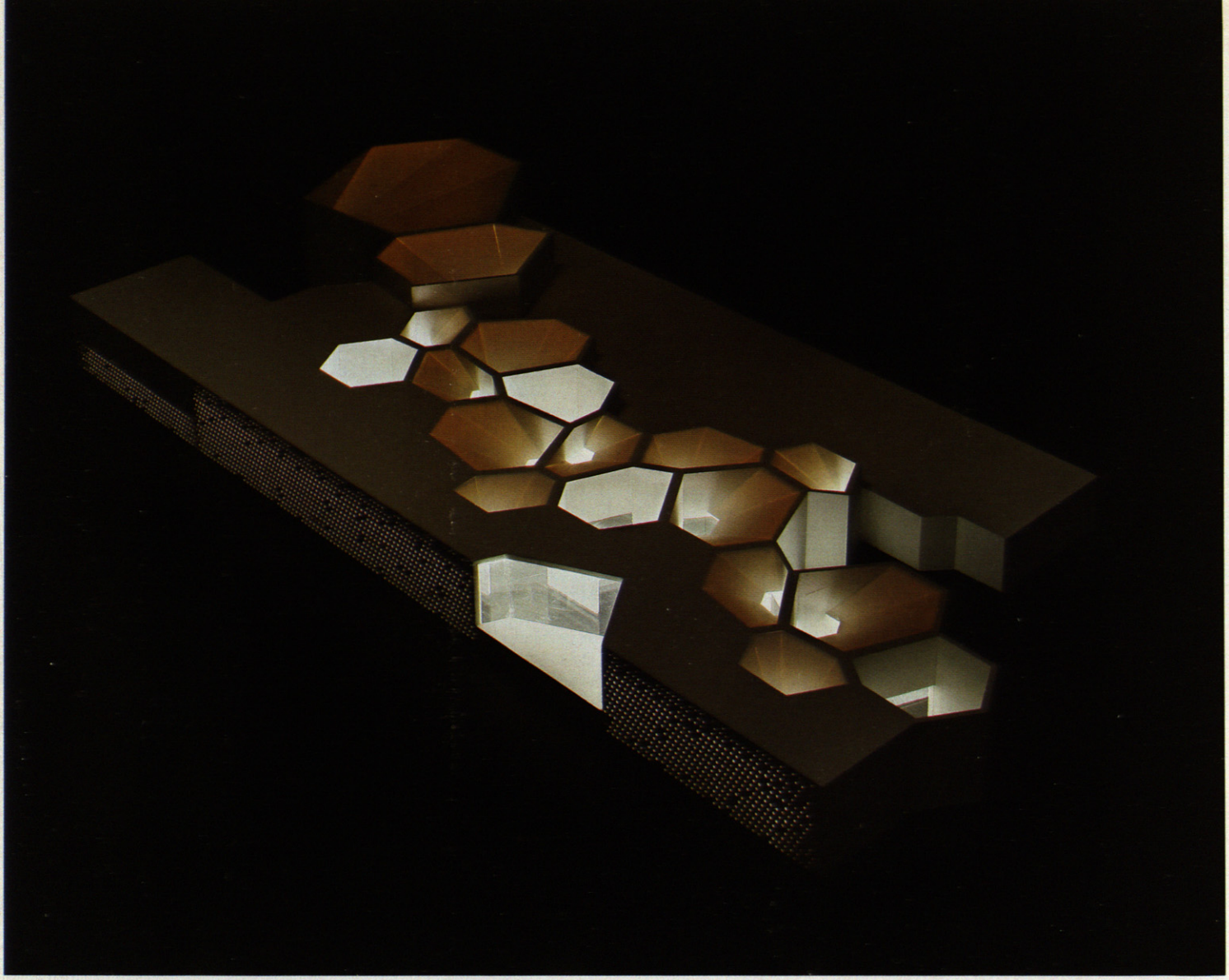
Desconfiando de la supuesta eficacia y flexibilidad del contenedor neutro y universal adoptado tan comúnmente hoy en día, imaginamos un edificio estrechamente vinculado a un lugar y a una lejana memoria, en el que cada espacio se configura individualmente, a un tiempo que es susceptible de transformarse y expandirse en secuencias de diferentes dimensiones, usos y cualidades espaciales.

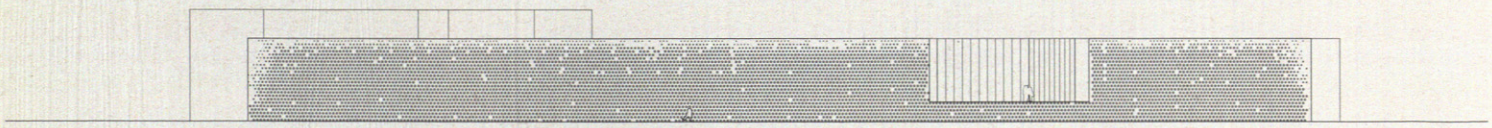
Siempre nos ha admirado la sencillez de las ocultas leyes geométricas por medio de las que aquellos artistas, artesanos y alarifes de un remoto pasado cordobés eran capaces de generar el espacio múltiple e isótropo de la Mezquita, el complejo faceteado de bóvedas y mocárabes, las permutaciones de los motivos ornamentales de celosías, pavimentos y atauriques, o bien las reglas y ritmos narrativos implícitos en los poemas y cuentos de la tradición islámica.

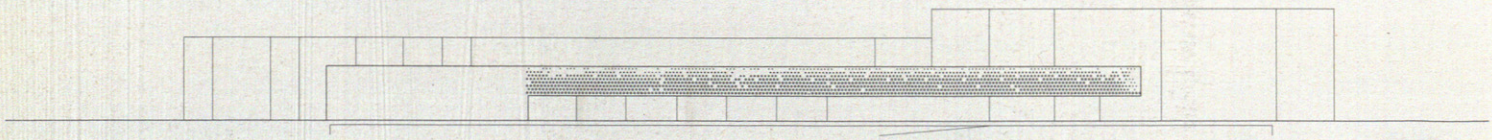
Al igual que aquellas estructuras literarias que incluían un relato dentro de otro, dentro de otro –una historia sin fin– concebimos el proyecto a partir de un sistema, una ley generada por un patrón geométrico autosimilar, originado en una forma hexagonal, que contiene a su vez tres tipos diferentes de salas, de 150, de 90, y de 60 m². Como si de un juego combinatorio se tratase, las permutaciones de estos tres recintos generan secuencias diferentes de distintas salas que, eventualmente, pueden llegar a configurar un único espacio de exposición.

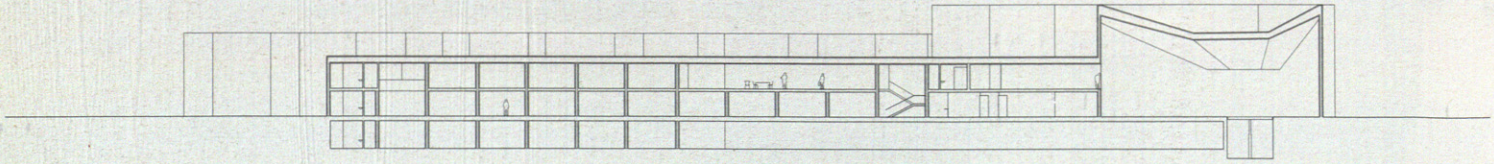
Los talleres de artistas en la planta baja y los laboratorios en el nivel superior, se ubican en contigüidad con las salas expositivas, hasta el punto que ni siquiera existe entre ellos una estricta diferenciación. El salón de actos –la caja negra– se concibe como un espacio escénico apto para representaciones teatrales, conferencias, proyecciones, o bien como un recinto singular para exposiciones audiovisuales.

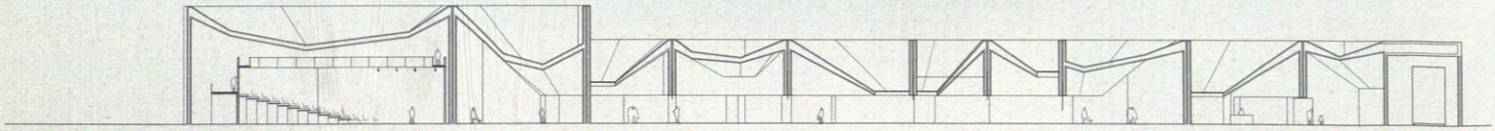
El Espacio de Arte Contemporáneo no es un organismo centralizado: el centro se desplaza de un espacio a otro, está en todas partes. Se configura como una secuencia de recintos vinculados a una calle pública, en la que confluyen las distintas funciones del edificio. Concebido como lugar de cruce y encuentro, es un espacio común donde poder exponer e intercambiar ideas, ver una instalación, acceder a exposiciones, visitar el café, entrar en la mediateca o, quizá, asomarse al Guadalquivir. En él confluirán artistas, visitantes, expertos, investigadores, curiosos, como en un contemporáneo zoco cultural, sin jerarquías espaciales evidentes.

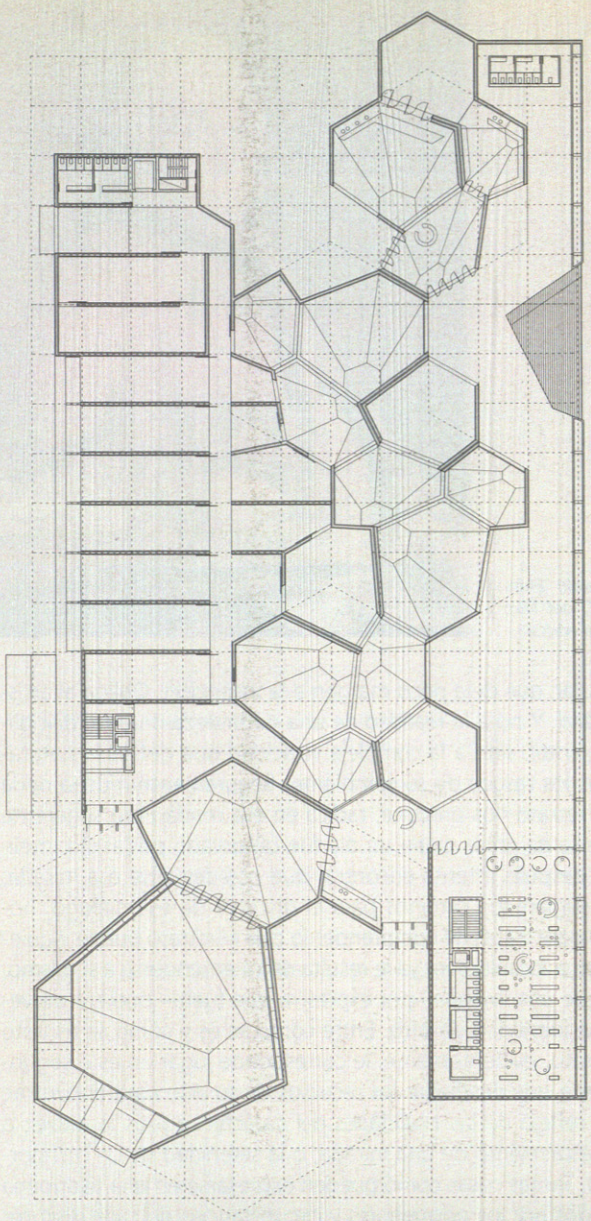


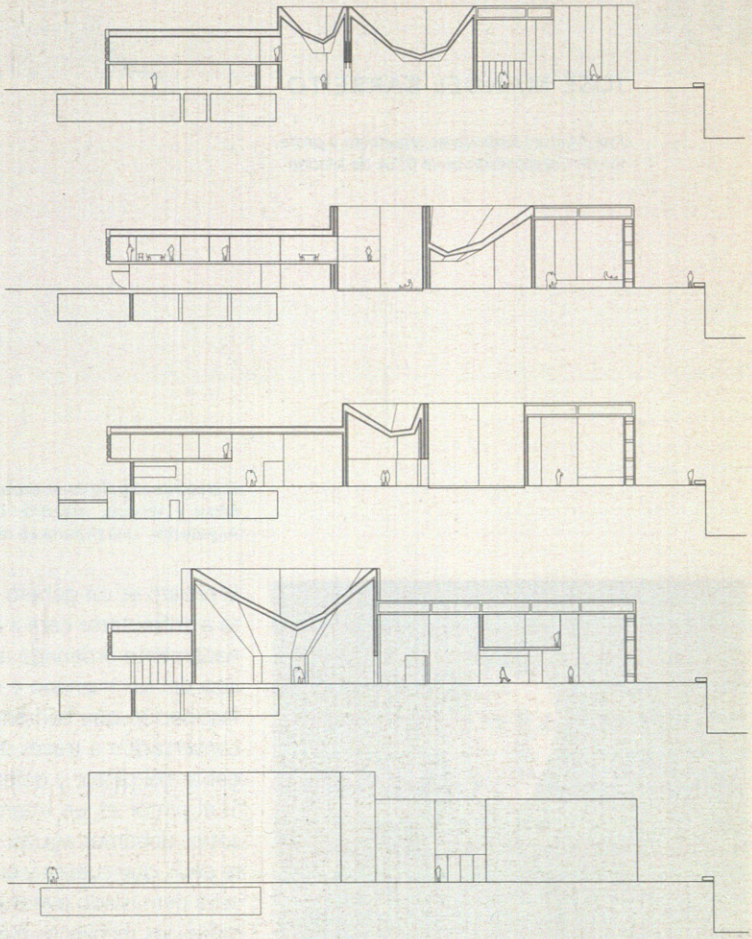




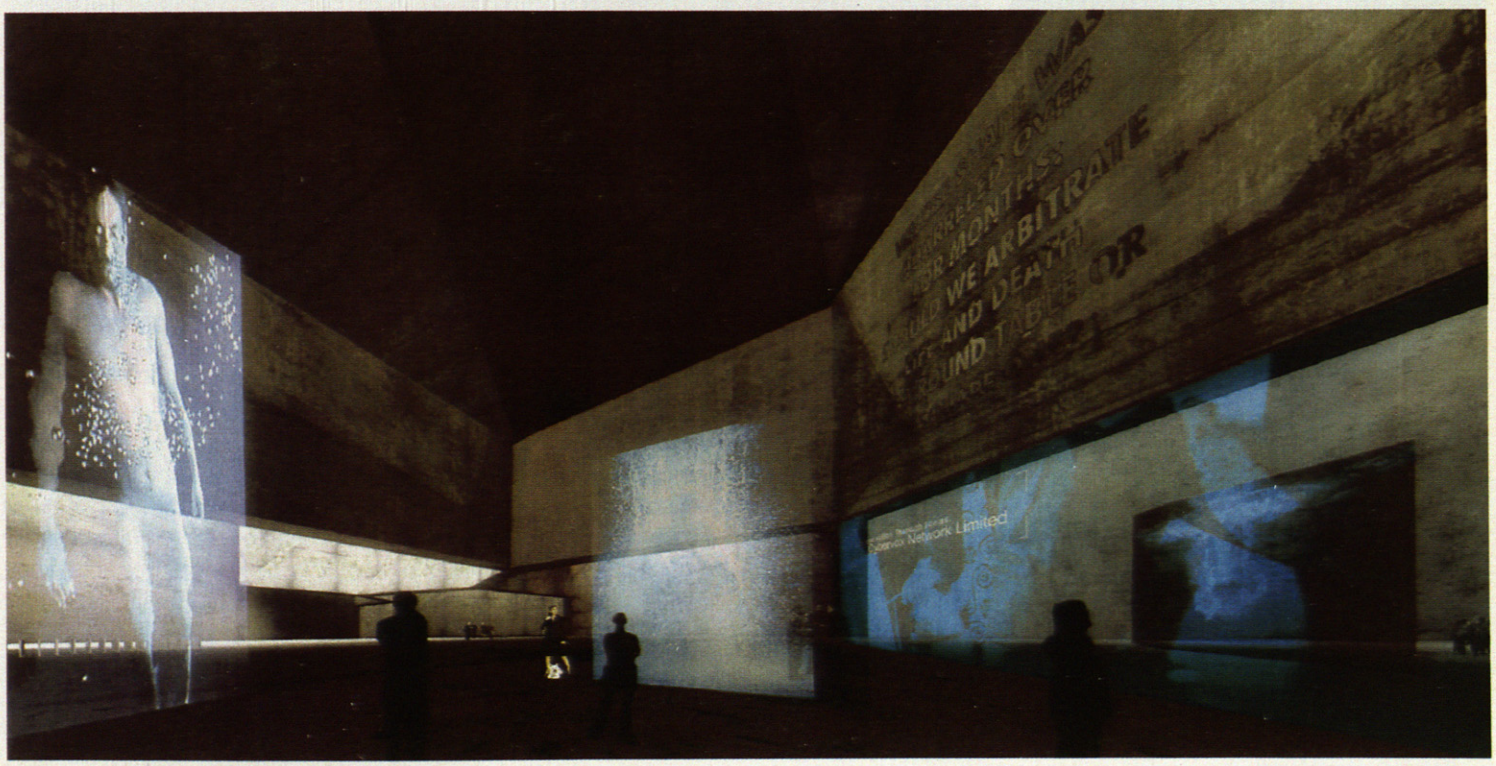








ARRIBA: PLANTA GENERAL
DEL CONJUNTO Y SECUENCIA DE
SECCIONES TRANSVERSALES
PÁGINA IZQUIERDA: ALZADO DE ACCESO Y
SECUENCIA DE SECCIONES LONGITUDINALES



03 retratos

JOSÉ MANUEL BARBEITO

José Manuel Barbeito es arquitecto y profesor de Composición en la ETSA de Madrid

El presente artículo es un extracto del primer capítulo "Entre Roma y Venecia, maestros del Renacimiento", del libro Arquitectos. Una historia en retratos, *de próxima edición.*

JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT. *RETRATO DE TOUSSAINT LEMAISTRE*, 1833. METROPOLITAN MUSEUM OF ART. NUEVA YORK

ARRIBA A LA DERECHA,
JACQUES-LOUIS DAVID. *RETRATO DE JACQUES-FRANÇOIS DESMAISON*, 1782. THE ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, BUFFALO

El retrato es un género pictórico singular, que deja poco margen a la invención. Obliga al artista a enfrentarse cara a cara a la realidad. Y no a la realidad de una naturaleza muerta, disciplinadamente ordenada a capricho del pintor, sino a la compleja vivacidad que define la naturaleza del ser humano y se trasluce tras los rasgos de su semblante. Seguramente mucha de la fascinación que contemplar un buen retrato nos produce, radica en esa muda pero sugerente conversación a través del tiempo que se da entre quien un día fue observado por el ojo inteligente del pintor y quien tantos años después intenta encontrar qué nos devuelve esa mirada. Si el pintor es un intermediario que sugiere los caminos para el discurrir de ese diálogo, nosotros debemos aguzar la sensibilidad para tratar de comprender lo que el retrato puede y quiere decir, qué cuenta y qué calla. Porque si a cualquiera ya le resulta difícil entenderse a sí mismo, sería demasiado aventurado pensar que una imagen –por expresiva que fuera– pudiera desvelarnos los recovecos más íntimos de la identidad de otro. Entre cómo se es y cómo se es visto hay una diferencia sustantiva, y al retrato, evidentemente, le corresponde jugar en este segundo terreno. Ahí es donde el pintor tiene que desplegar los recursos de su arte para encontrar, tras unas determinadas facciones, el reflejo de las cualidades del carácter; quizás la altivez o arrogancia de un ademán, tal vez el retraimiento de una mirada; o la serenidad de un comportamiento; o el ánimo de una voluntad. Tantas cosas como pueden expresarse en una fisonomía cuyos perfiles han ido siendo modelados por los pormenores y circunstancias de cada discurrir biográfico.

Eso es lo que hace de un buen retrato uno de los mejores instrumentos con los que podemos contar hoy cuando queremos acercarnos a un personaje del pasado. Por supuesto tenemos los datos históricos, y en el caso de los artistas, algo tan revelador como el legado de su propio trabajo. Pero esto último no siempre es de gran ayuda la arquitectura, al ser esta una disciplina que implica una mayor distancia entre la obra producida y quien la ideara. Aquélla tiende a tomar muy pronto vida propia, caminando por la historia despegada de su autor, con frecuencia oscurecido y tantas veces ignorado. Y sin embargo, en la medida en que la arquitectura pueda entenderse como género artístico, como una actividad creativa dependiente del genio personal, nunca podrá dejar de fascinarnos la posibilidad de conocer mejor a quienes hicieron los edificios que tanto admiramos.

Y con ello volvemos a los retratos. Conservamos un número considerable de retratos de arquitectos, cosa nada extraña dada la estrecha vinculación que tradicionalmente se dio entre quienes ejercieron las distintas artes plásticas. Muchos de los grandes nombres de la arquitectura fueron retratados, y además por los mejores pintores y escultores. Aunque también se da el caso de haber conservado valiosos cuadros de personajes que ocupan hoy un discreto lugar en la historia. Por ejemplo, en poco más de cincuenta años y sin salir de Francia, nos podríamos encontrar con el que hizo David de Jacques François-Desmaison en 1782, o el que en 1833 realizara Corot de Toussaint Lemaistre. Retratos que, en tan breve lapso de tiempo, nos conducen desde la figura llena de satisfacción del burgués adinerado, a la representación, algo esquiva y huidiza, de una estética plenamente romántica. La cercanía personal, la amistad, los lazos familiares, explicarían estos retratos, quizás menos interesantes para la arquitectura, pero de una indiscutible calidad pictórica **N1**.

N1 Jacques-François Desmaison pertenecía a una familia de arquitectos y constructores, de la que el más conocido es su hermano Pierre, con el que a veces se le ha confundido. Jacques-François se casó en 1740 con la hermana más pequeña de la madre de David. Toussaint Lemaistre, arquitecto e ingeniero, se casó en 1846 con Blanche Sennegon, sobrina de Corot.

Portraits

The portrait is a singular pictorial type, which leaves little margin for invention. It makes the artist confront reality face to face. Not the reality of a still life, ordered with discipline at the whim of the painter, but the complex vivacity that defines the nature of a human being and which is revealed behind the features of his countenance. Surely much of the fascination that observing a good portrait generates on us, lies in this mute but suggestive conversation through time which happens between someone who was once observed by the intelligent eyes of the painter and who many years later returns this observation. But sensibility must be sharpened to understand what the portrait can and wants to say. Because it is already difficult for anyone to understand himself, it would be too risky to think that an image –as expressive as it may be- could reveal to us the most intimate details of the identity of another. Between how one is and how one appears, there is a substantive difference, and the portrait, evidently, is in charge of the second area. It is here where the painter has to unfurl the resources of his art to find, behind certain features, the reflection of the character's qualities, perhaps some haughtiness or arrogance of a gesture, perhaps the shyness of a look, or the serenity of behaviour, or the strength of a will. So many things as can be expressed in a physiognomy whose profiles have been modelled by the details and circumstances of each biographical sequence.

This is what makes a good portrait one of the best instruments with which we can count on nowadays when we want to find out more about a character of the past. Of course, we have historical information, and in the case of artists, something as revealing as the legacy of their work. But this is not always a great help in the case of architecture, perhaps because there is a bigger distance between the produced work and the person who created it. The work soon develops its own life, going through history detached from its author, frequently obscured and many times ignored. However, as long as architecture can be understood as an artistic type, the possibility of knowing better the personality of those who designed the building which we admire so much will never stop fascinating us.

With this we return to the portraits. We keep a considerable number of portraits of architects, which is not strange given the close connection that traditionally existed between those who practised the different arts. Many of the great names in architecture had their portrait painted, often by the best painters and sculptors. Although there is also the case of having preserved valuable paintings of characters that nowadays have an unremarkable place in history. For example, in little more than fifty years and without leaving France, we could find the portrait of Jacques François Desmaison by David in 1782, or the one painted in 1833 by Corot of Toussaint Lemaistre. Portraits that, in such a short period of time, take us from the figure full of satisfaction of the wealthy burghers, to the representation –a little aloof and elusive- of a wholly romantic aesthetic. Personal proximity, friendship and family bonds would explain these portraits, perhaps less interesting for architecture, but of an indisputable pictorial quality N1.

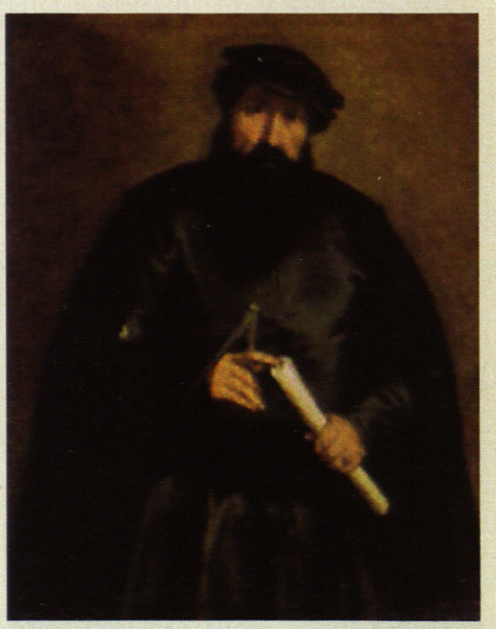
Sometimes, in this situation the opposite is also true, and it is because not a single image is left of some important architects. Or what is even worse, their portraits were done by mediocre painters only capable of transmitting a banal or stereotypical image. A circumstance that it is surely accentuated by the difficulty of not being able to identify the character represented in many cases. Something that one notices more when the quality of the portrait is greater. Nevertheless, despite these inconveniences, there is still a whole history of our profession that we could write when we visit the halls of this imaginary museum.

One of the first works that, without a doubt, would catch our attention would be the portrait of Giuliano da Sangallo that is kept in the Rijksmuseum in Amsterdam. Almost in profile, the face cut against the background of a delicate landscape, with the instruments of his profession resting on a frame in front of him, everything in the figure exudes the slightly decadent elegance of the Florence of the Medici. The fine features resemble the sensitive artist, who since an early age faced the difficult task of discovering the secrets of

Frente a esta situación a veces también se da la contraria, y es que de algunos arquitectos importantes no nos ha quedado ni una sola imagen. O lo que casi es peor, han sido retratados por mediocres pintores sólo capaces de transmitir una imagen banal o estereotipada. Circunstancia que seguramente se ve acentuada por la dificultad de no poder identificar en muchos casos al personaje representado, cosa que uno siente tanto más cuanto mayor es la calidad del retrato. No obstante y a pesar de esos inconvenientes, queda aún toda una historia de nuestra profesión que podríamos escribir, mientras visitamos las salas de este imaginario museo.

Una de las primeras obras que sin duda llamaría nuestra atención sería el retrato de Giuliano da Sangallo que guarda el Rijksmuseum de Amsterdam. Casi de perfil, recortado el rostro contra el fondo de un delicado paisaje, con los instrumentos de su oficio reposando en un marco ante él, todo en la figura respira la elegancia un poco decadente de la Florencia medicea. Los finos rasgos recuerdan al artista sensible, que desde temprana edad se enfrentó a la difícil tarea de desvelar los secretos de la antigüedad, midiendo los restos romanos y dibujándolos después con minuciosa precisión en sus célebres *taccuini* **N2**. La pluma que el pintor representa encima del papel nos recuerda la importancia que sus contemporáneos dieron a estos estudios. Tal vez podríamos incluso suponer que esa pluma sobre la que descansa el compás, vendría a querer explicar al espectador cómo la carrera posterior del arquitecto, su actividad proyectiva (el compás) se apoya precisamente en aquel conocimiento de la antigüedad dado por el dibujo (la pluma). Sea como fuere, el personaje del retrato ya no es aquel joven estudioso recién llegado a Roma. Las canas de la madurez asoman ahora bajo el gorro de lana, y el gesto que frunce los ojos, deja entrever un carácter astuto y ambicioso. No es una mirada ingenua. Es la expresión de un rostro curtido a esas alturas, en mil batallas cortesanas. Protegido durante los años centrales de su carrera por Lorenzo el Magnífico, se acercó después Giuliano, siempre atento a los cambios de aire en el mecenazgo artístico, a alguno de los cardenales más cultos de la curia. Primero a Francesco Todeschini-Piccolomini, que subiría al trono pontificio como Pio III, papa de corto y frustrado reinado. Luego a Giuliano della Rovere, al que acompañaría durante su exilio en la Provenza, recorriendo y visitando juntos los venerables vestigios de su pasado romano. Era una apuesta de futuro cuya recompensa pareció que podía estar por fin al alcance de la mano del arquitecto, cuando el enérgico cardenal fue nombrado papa en 1503, con el nombre de Julio II, emprendiendo inmediatamente ambiciosas obras, entre ellas la renovación de la vetusta fábrica de San Pedro.

El retrato del Rijksmuseum forma pareja con otro que guarda la institución y que representa al padre del arquitecto, Francesco Giamberti, habiendo sido ambos encargados por el propio Sangallo al pintor Piero di Cosimo. Vasari, que conoció en Florencia y trató al hijo de Giuliano, confirma su presencia en la casa familiar, donde él pudo verlos colgados, junto a otro cuadro del pintor, también propiedad de la familia, la excepcional Cleopatra hoy en el Museo Condé de Chantilly **N3**. En las páginas de su biografía, teñidas de simpatía hacia el extravagante Piero, de vida tan desarreglada, no oculta Vasari la devoción que el pintor sintió hacia un personaje como Sangallo que significaba para él, la máxima expresión del artista **N4**. Su retrato tiene todo lo que en ese momento representa lo mejor de la pintura florentina, desde la precisión del dibujo, aprendida de su maestro Cosimo Roselli, hasta el suave *sfumato* leonardesco que tanto



LORENZO LOTTO. *RETRATO DE UN ARQUITECTO.*
STAATLICHE MUSEEN, GEMÄLDEGALERIE, BERLÍN.

N2 Para esta relación del arquitecto con el mundo de la antigüedad, el mejor estudio es el de Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo, i disegni di architettura e dell'antico,* Roma, 1985.

N3 También conocido como *El retrato de Simoneta Vespucci*, que, sin duda, es una de las obras maestras del retrato florentino.

N4 En casa de Francesco da Sangallo que además de arquitecto como su padre, era pintor, también pudo ver Vasari un retrato que el hijo de Giuliano había realizado de Piero di Cosimo: *il suo ritratto s'è avuto da Francesco da San Gallo, che lo fece mentre Piero era vechio, come molto suo amico e domestico: il qual Francesco ancora ha di mano di Piero (che non la debbo passare) una testa bellisima di Cleopatra con uno aspido avvolto al collo e dua ritratti, l'uno di Giuliano suo padre, l'altro di Francesco Giamberti, suo avolo, che paion vivi.* Cito por la edición de Gaetano Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari,* Florencia, 1906.

ancient times, measuring the Roman remains and drawing them later with meticulous precision in his celebrated *taccuini* N2. The quill that the painter depicts on the paper reminds us of the importance that his contemporaries gave to these studies. Perhaps we could even suppose that this quill on which the compass is resting, would come to explain to the observer how the subsequent career of the architect, his projective activity (the compass) is precisely supported on this knowledge of ancient times given by drawing (the quill). However we look at it, the character of the portrait is not the young scholar newly arrived in Rome. The silver hair of maturity show under the woollen hat, and the frowning gesture of the eyes suggests a cunning and ambitious expression. It is not an innocent look. It is the expression of a face crafted in a thousand court battles at this stage. Protected during the central years of his career by Lorenzo the Magnificent, he later got closer to Giuliano, always attentive to the changes in the air of artistic patronage, to some of the most cultivated cardinals of the curia. First to Francesco Todeschini-Piccolomini, who would ascend to the pontifical throne as Pious II, a short-lived Pope and a frustrated time in power. Then to Giuliano della Rovere, whom he accompanied to his exile in the Provenze, going and visiting together the venerable vestiges of its Roman past. It was a gamble on the future whose reward seemed to be almost within reach of the architect, when the energetic cardinal was appointed pope in 1503, with the name of Julius II, and who would immediately start ambitious works, among them the renovation of the old factory in Saint Peter.

The portrait in the Rijksmuseum is one of a pair that is kept by the institution and which represents the architect's father, Francesco Giamberti, both having been commissioned by Sangallo himself to the painter Piero di Cosimo. Vasari, who met and befriended Giuliano's son in Florence, confirms their presence in the family house, where he saw them hanging, along with another painting by the same painter, the exceptional Cleopatra, presently at the Museum Condé de Chantilly N3. In the pages of his biography, full of sympathy towards the extravagant Piero, who had such a disorganized life, Vasari does not hide the devotion that the painter felt for such a character as Sangallo, who meant for him the maximum expression of an artist N4. His portrait has everything that in that moment represented the best Florentine paintings, from the precision of the drawing, learnt from his master Cosimo Roselli, to the soft Leonardo's *sfumato* that he admired so much and wanted to imitate frequently. But perhaps the most attractive thing is the composition. Because Piero does not leave Giuliano alone; he portrays him against a background of a luminous landscape. A timeless landscape that reflects a deeply classical idea of a place, as it was understood at that moment in Florence. Giuliano belongs to a place. Or better, to a certain conception of the place. Besides, he is an architect. His figure is trapped between this idealized landscape in the background and the reality of the instruments of his profession that are on the foreground, represented by Piero with a precision and detail in which one cannot fail to see the fascination that the painter felt for the Flemish world.

Would it be exaggerated to contrast the serene elegance of this portrait of Giuliano with the strength and decision of the Bramante's head as represented by Raphael in the Vatican frescos? Sangallo had made Roman antiquity the subject of his juvenile studies; Raphael recreates this antiquity on the walls of the pontifical rooms and makes Bramante, his fellow countryman and protector, into another inhabitant of that world, a reincarnation of Euclid himself. The expressive portrait of the architect that Raphael left us breathes such energy, such security.

Sangallo and Bramante, two great rivals, confronted because of the works in Saint Peter. Born only a few years apart, or perhaps of the same age, while in 1481 Giuliano started to build the villa Poggio a Caiano for Lorenzo de Medici, Bramante educated as a painter in his homeland of Urbino, arrived in Milan. In the Sforza's court he coincided with Leonardo, and it did not take long before both of them were interested in architecture, Bramante was able to erect his first works, in which although there is still the mark of the great

PIERO DI COSIMO. *RETRATO DE GIULIANO DA SANGALLO*, 1500-1520. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM.

RAFAEL. BOCETO PARA EL FRESCO DE *LA DISPUTA DEL SACRAMENTO*, CA. 1500. (FRAGMENTO CON LA CABEZA DE BRAMANTE). CABINET DES DESSINS. MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS

admiró y que quiso con frecuencia imitar. Pero quizás lo más atractivo sea la composición. Porque Piero no deja a Giuliano solo; lo retrata sobre el fondo de un luminoso paisaje. Un paisaje atemporal que refleja una idea profundamente clásica del lugar, tal como se entendía en ese momento en Florencia. Giuliano pertenece a un lugar. O mejor a una determinada concepción del lugar. Y es además un arquitecto. Su figura queda atrapada entre ese idealizado paisaje de fondo y la realidad de los instrumentos de su oficio que ocupan el primer plano, representados por Piero con una precisión y minuciosidad en la que no puede dejar de verse la fascinación que el pintor sintió por el mundo flamenco.

¿Sería exagerado contrastar la serena elegancia de este retrato de Giuliano, con la fuerza y decisión de la cabeza de Bramante tal como la representó Rafael en los frescos vaticanos? Sangallo había convertido la antigüedad romana en la materia de sus estudios juveniles; Rafael recrea sobre los muros de las estancias pontificias esa antigüedad y convierte a Bramante, su paisano y protector, en un habitante más de aquel mundo, reencarnación del mismo Euclides. Qué energía, qué seguridad respira el expresivo retrato del arquitecto que nos deja Rafael.

Sangallo y Bramante, los dos grandes rivales enfrentados por las obras de San Pedro. Nacidos con muy pocos años de diferencia, si no de la misma edad, mientras en 1481, Giuliano empezaba a construir para Lorenzo de Médicis la villa de Poggio a Caiano, Bramante educado como pintor en su patria de Urbino, llegaba a Milán. En la corte de los Sforza, coincidiría con Leonardo, y uno y otro no tardarían en interesarse por la arquitectura, pudiendo Bramante levantar sus primeras obras, en las que, si bien aún laten las huellas de los grandes arquitectos de principios de siglo, Brunelleschi y Alberti, está también presente un deseo de innovación que anticipa la originalidad de su ingenio. En 1499, tras los disturbios que siguen a la caída de Ludovico el Moro, Bramante se refugia en Roma, donde se encuentra con el futuro Julio II, que no tardará en ver en él al arquitecto capaz de llevar adelante sus ambiciosos proyectos. Y poco a poco Bramante irá desplazando a Sangallo, el prestigioso florentino, que parecía tener en su mano todas las bazas para ser el responsable de las obras del nuevo papa y que sin embargo se irá viendo cada vez más postergado. ¡Cuánta decepción y amargura hay en sus inútiles intentos por recobrar la confianza del pontífice! Terminaría por regresar despechado a su ciudad, desde la que todavía pudo, antes de morir en 1516, hacer valer su influencia para proteger las carreras romanas de alguno de sus compatriotas más brillantes como Miguel Ángel o Sansovino.

Julio II buscó en Bramante algo que pensó que Sangallo no podía darle. Porque lo que el papa deseaba no era dejar un exquisito fruto más de la refinada cultura del Renacimiento. Había que construir el símbolo de la nueva Roma, de una ciudad que se levantaba sobre su pasado, que se enfrentaba a sus ruinas, para volver a ser la capital del mundo. Ambicioso proyecto que exigía aunar la poderosa determinación del pontífice con la osadía de un Bramante, capaz de atreverse a asumir el reto de levantar algo verdaderamente distinto. No es de extrañar que las obras de San Pedro congregaran desde el principio cuanto había de novedad en la vanguardia artística de su época. Hablábamos de Miguel Ángel, de Sansovino. Antes de Rafael. Junto a ellos podríamos situar a Baldassare Peruzzi o a Giulio Romano.

architects of the beginning of the century, Brunelleschi and Alberti, there is also present a desire for innovation that anticipates the originality of his ingeniousness. In 1499 after the riots that followed the death of Ludovicus the Moor, Bramante took refuge in Roma, where the future Julius II was, he did not take long to see in him Bramante the architect capable of undertaking his ambitious projects. And slowly Bramante would displace Sangallo, the prestigious Florentine, who seemed to have the best chance of being the person responsible for the works of the new pope and who, nevertheless, would be overlooked. How much disappointment and bitterness there was in his useless attempts to regain the confidence of the pontiff! He would end up going back full of spite to his home city, from where he was still able, before he died in 1516, to use his influence to protect the Roman careers of some of his most brilliant compatriots like Michelangelo or Sansovino.

Julius II saw in Bramante something that he thought Sangallo could not give him. Because what the Pope did not want was to leave just another exquisite fruit of the refined culture of the Renaissance. The symbol of the new Rome had to be built, to be the world capital again a city that is raised on its past, that faced its ruins. An ambitious project that would demand the union of the Pontiff's powerful determination with Bramante's boldness, capable of daring to assume the challenge of constructing something truly different. It is not surprising that the works in Saint Peter congregated from the beginning all there was of novelty in the artistic vanguard of its time. We talk about Michelangelo, Sansovino. Before, we mentioned Raphael. Along with them we could place Baldassare Peruzzi or Giulio Romano.

The latter interests us particularly because he leads us to another exceptional moment in the history of architects and painters. Giulio Pippi, which was his real name, showed from a very young age, an exceptional ability for painting, in the shadow of his master, the great Raphael. "The Virgin with the fish", and "The Sacred Family" –of which Felipe IV said it was "the pearl" of his paintings- are exhibited on the walls of the Museo del Prado, some of the extraordinary fruits of the collaboration between both painters.

After Bramante's death in 1514, Raphael succeeded him as chief of the Vatican works, in which once more, as so often in the Renaissance, the value of personal genius was put before the differentiation of artistic disciplines. Much would have been expected from Raphael as an architect if his early death in 1520, when he was only 37 years old, had not put an end to so many expectations. Giulio continued with the decoration of the Vatican rooms, which his master had left unfinished, but things were changing. While in the artistic terrain there was the absence of Bramante and Raphael, in the sphere of power, the onset of the Medici Popes finished with this energetic spirit: the restoration of past grandeurs that characterized the reign of Julius II.
Confronted with this situation, Giulio left Rome in 1524, attending a request made to him from Mantua. Another city; other personal aspirations, other artistic preoccupations. Because Federico II Gonzaga found in him the man capable of giving a new brilliance to his court, which meant, apart from painting, taking care of the works in ducal residences and the decorative works in the city. An astute ruler, Gonzaga understood that he had a role to play in Italian politics as defender of the Hapsburg's interests. When Carlos V went to Italy for the first time in 1529, he hurried to welcome him in Genoa, and after he was crowned emperor in Bologna, he made him stop in Mantua, and was received with splendid celebrations, in which Giulio Romano was able to show all his scenographic talent. Feasts and celebrations that were repeated two years later, when Carlos came to the city again, while he was waiting to have a meeting with the pontiff.

Giulio was again in a privileged situation. While Rome languished without the capacity of recuperating from the attack suffered in 1527, after the terrible sacking by the imperial troops, in Mantua, he enjoyed a position that allowed him to dazzle the most powerful characters with the multiple facets of his ingeniousness. Characters

Este último nos interesa especialmente porque nos lleva a otro momento excepcional en esta historia de arquitectos y pintores. Giulio Pippi, que era su verdadero nombre, demostró desde muy joven una excepcional habilidad para la pintura, a la sombra de su maestro, el gran Rafael. *La Virgen del pez* y *La Sagrada Familia*, aquella de la que Felipe IV dijo que era "la perla" de sus cuadros, muestran desde las salas del Museo del Prado, alguno de los extraordinarios frutos de la colaboración entre ambos pintores.

A la muerte de Bramante en 1514, Rafael le sucedió como responsable de las obras vaticanas, con lo que una vez más, como tantas otras en el Renacimiento, se anteponía la valoración del genio personal sobre la diferenciación de las disciplinas artísticas. Mucho habría podido esperarse de Rafael como arquitecto, si su temprano fallecimiento en 1520, cuando sólo contaba 37 años de edad, no hubiera dado fin a tantas expectativas. Giulio continuó con la decoración de las estancias vaticanas, que su maestro dejara sin terminar, pero las cosas empezaban a no ser ya como antes. Y si en el terreno artístico se acusaban las ausencias de Bramante y Rafael, en la esfera del poder, la llegada de los papas Médicis había terminado con aquel enérgico espíritu, de restauración de las grandezas pasadas, que caracterizó el reinado de Julio II.

Ante esta situación, Giulio deja en 1524 Roma, atendiendo la llamada que se le hace desde Mantua. Otra ciudad, otras aspiraciones personales, otras inquietudes artísticas. Porque Federico II Gonzaga busca en él al hombre capaz de dar un nuevo brillo a su corte, lo que significa, además de pintar, ocuparse de las obras en las residencias ducales y de los trabajos de ornato en la ciudad. Gobernante astuto, Gonzaga comprendió que tenía un papel por jugar en la política italiana como valedor de los intereses de los Habsburgo. Cuando Carlos V llegó por primera vez a Italia en 1529, se apresuró a ir a recibirle a Génova, y después de que fuera coronado emperador en Bolonia, consiguió que se detuviera en Mantua, siendo recibido con espléndidas fiestas, en las que Giulio Romano pudo desplegar todo su talento escenográfico. Fiestas y celebraciones que se repitieron dos años más tarde, cuando de nuevo Carlos se asentó en la ciudad, mientras esperaba volver a entrevistarse con el pontífice.

Giulio se encontraba otra vez en una situación privilegiada. Mientras Roma languidecía sin capacidad de recuperarse del golpe sufrido en 1527, tras el terrible *sacco* de las tropas imperiales, él, desde Mantua, disfrutaba de una posición que le permitía deslumbrar con las múltiples facetas de su ingenio a los personajes más poderosos. Personajes que hacían además, de la cultura artística, una valiosa baza del juego político, vara con la que medir prestigios y reconocimientos. Y esas son razones que explican también la presencia en la ciudad de otro de los grandes nombres del Renacimiento, Tiziano Vecellio.

El ambicioso pintor, al que Venecia parecía quedársele pequeña, buscaba la manera de entrar en contacto con la corte del emperador y ninguna manera mejor que acercarse a Mantua. La soberbia imagen de Federico II Gonzaga que guarda el Museo del Prado, con la que Tiziano revolucionó el retrato cortesano, es fruto de esa aproximación, y posiblemente fue la llave que le permitió retratar por primera vez al emperador. Si seguimos lo que nos narra Vasari, esto

RAFAEL. *LA ESCUELA DE ATENAS*. 1510-1511.
FRAGMENTO CON BRAMANTE REPRESENTADO COMO EUCLIDES.
STANZA DELLA SIGNATURA, MUSEO DEL VATICANO, ROMA.
(LA SEGUNDA CABEZA POR LA DERECHA ES EL AUTORRETRATO DE RAFAEL)

RAFAEL, *AUTORRETRATO*, 1506.
GALLERIA DEGLI UFFIZI, FLORENCIA

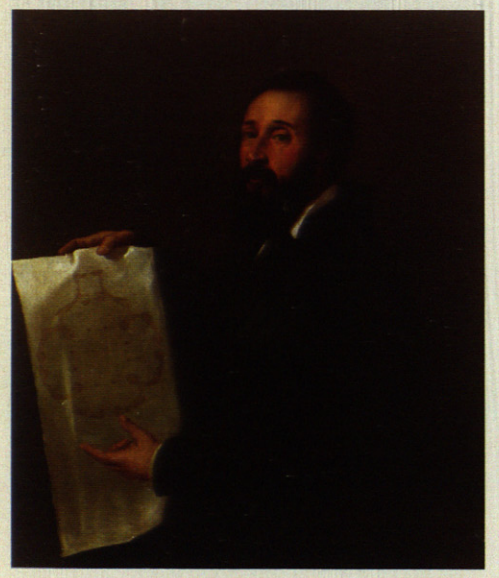
who, besides, used artistic culture as a valuable opportunity for political games, a criteria with which to measure prestige and recognition. These are also the reasons that explain the presence in the city of another of the great men of the Renaissance, Titian Vecellio. The ambitious painter, for whom Venice seemed too small, was trying to get some contacts with the emperor's court and there was no better way than going to Mantua. The superb image of Federico II Gonzaga that is in the Museo del Prado, with which Titian revolutionized the courtesan portrait, is the result of these contacts, and it was possibly the key that allowed him to paint the emperor. If we listen to what Vasari said, this happened in Mantua, in 1530, after his coronation, a painting now lost. The painting kept at the Museo del Prado, done at the beginning of 1533, was also painted in the city, but during the emperor's second visit. The new meeting, which for Titian meant being appointed as a knight and was decisive for his career, opened wide the doors of the Spanish court.

It is possible that it was also during this new journey of the painter to Mantua when Titian painted the portrait of Giulio Romano. Curiously, despite being a prominent artist in his own discipline –painting- Titian would prefer to paint him in his facet as architect. The figure –almost half the body- turns towards the spectator showing in his hands not the palette and brushes, but a drawing with the plan of a building. We clearly are looking at a courtesan painting, from the composition point of view it is closely related with some others painted by Titian in the fifteen-thirties. So it is quite possible that the painting was directly commissioned to be part of the ducal collection, where it was when, at the beginning of the seventeen century it was acquired, along with other valuable pieces of Gonzaga's collection, by the great aficionado of painting was Charles I Stuart N5.

In this type of portrait Titian tried to give value to those virtues or qualities more characteristic of the position attained by the person portrayed and Giulio Romano was the architect of a refined court that understood and appreciated the merit of artistic capacities. When Titian portrayed him with the plans in his hands, he wanted to show an architect who was valued because he understood his profession as an intellectual exercise that manifests itself through the design. Giulio Romano could be represented in any of the works done for the Duke Federico –the Tea Palace, for example- an expression of the practice of his work. But Titian preferred to reflect the liberal artist who understood architectonic invention through thought. Or, in other words, as Tafuri commented, from the idea. Because the plan represented on the drawing, a centralized plan, did not correspond to any of the known projects done by Giulio Romano, and therefore it is very possible that he simply wanted to represent a model of perfection that would envelope in its own way an ideal of architecture N6.

To finish with this account of the relations between Venetian painters and architects formed in the shadow of the works in Saint Peter, we could stop before the excellent portrait of Sansovino, painted by Tintoretto and presently in the Galleria degli Uffizi.

Jacopo Tatti, born in 1486 was of the same generation as Titian and Raphael, a few years older than Giulio Romano. A disciple of Andrea Sansovino, whose surname he took, he left for Rome young,



TIZIANO. *RETRATO DE GIULIO ROMANO*, CA. 1536.
COLECCIONES PROVINCIALES, MANTUA

sucedió en Mantua, en 1530, tras su coronación, en un cuadro hoy perdido. El que conserva el Prado, de principios de 1533, fue pintado también en la ciudad pero durante la segunda estancia del emperador. Un nuevo encuentro, que significó para Tiziano ser nombrado caballero, y resultó decisivo para su carrera, al abrirle al fin, de par en par, las puertas de la corte española.

Es posible que fuera también durante aquel nuevo viaje del pintor a Mantua, cuando Tiziano retratara a Giulio Romano. Y curiosamente, siendo artista tan destacado en su propia disciplina –la pintura– Tiziano va a preferir retratarle en su faceta de arquitecto. La figura, de algo más de medio cuerpo, se gira hacia el espectador mostrando entre sus manos no la paleta y los pinceles, sino un plano con la planta de un edificio. Estamos claramente ante un retrato cortesano, desde el punto de vista compositivo estrechamente relacionado con otros de los que realizará Tiziano en la década de los treinta. Por ello es muy probable que el cuadro fuera directamente encargado para formar parte de las colecciones ducales, donde se encontraba cuando, a principios del siglo XVII fue adquirido, junto a otras valiosas piezas de la colección de los Gonzaga, por ese gran aficionado a la pintura que fue Carlos I Estuardo **N5**.

En este tipo de retratos Tiziano intenta poner de valor aquellas virtudes o cualidades más características de la posición alcanzada por el personaje retratado y Giulio Romano es el arquitecto de una corte refinada que entiende y aprecia el mérito de las capacidades artísticas. Cuando Tiziano lo retrata con el plano entre las manos está queriendo retratar a un arquitecto que es estimado porque entiende su profesión como un ejercicio intelectual que se manifiesta a través del proyecto. Giulio Romano podía estar representado ante cualquiera de las obras realizadas para el duque Federico –el palacio del Té, por ejemplo– expresión de la práctica de su trabajo. Pero Tiziano prefiere reflejar al artista liberal que entiende la invención arquitectónica desde el pensamiento. O apurando más y como comentara Tafuri, desde la idea. Porque la planta representada en el plano, una planta centralizada, no se corresponde con ninguno de los proyectos conocidos de Giulio Romano, y por tanto es muy posible que quiera simplemente representar un modelo de perfección que encerrara en su propia forma un ideal de arquitectura **N6**.

Y para terminar este recorrido por las relaciones entre los pintores venecianos y los arquitectos formados a la sombra de las obras de San Pedro, todavía podríamos detenernos ante el soberbio retrato de Sansovino, pintado por Tintoretto y conservado hoy en la florentina Galleria degli Uffizi.

Jacopo Tatti, nacido en 1486, era de la generación de Tiziano y Rafael, pocos años mayor que Giulio Romano. Discípulo de Andrea Sansovino, de quien tomó el nombre, marchó joven a Roma, protegido por Giuliano da Sangallo, en cuya casa, según cuenta Vasari, se hospedaba. Educado como escultor, actividad en la que adquiriría rápida fama y que nunca dejó de practicar a lo largo de su dilatada vida, ya en Roma empezó a compaginar la escultura con la arquitec-

N5 Vasari, que en 1540, de camino a Venecia, se detuvo durante cuatro días en Mantua para conocer personalmente a su admirado Giulio Romano, no refiere nada de este cuadro, lo que podría significar que se hubiera realizado en algún viaje posterior de Tiziano a Mantua, y no durante la segunda estancia del emperador. Tras la muerte en 1627 de Vincenzo II, que suponía la extinción del linaje de los Gonzaga, el monarca inglés consiguió hacerse con las mejores pinturas de su colección. El retrato de Giulio no regresaría a Mantua hasta la segunda mitad del siglo XX.

N6 Tafuri relaciona lo representado por Tiziano con el interés que durante estos años despertaron en Venecia las teorías neoplatónicas de Marsilio Ficino, cuya importancia sobre el arte italiano ya pusiera de manifiesto André Chastel. Véase el estudio de Tafuri en *Giulio Romano*, Electa, Milán, 1989.

protected by Giuliano de Sangallo, in whose house, according to Vasari, he stayed. Educated as a sculptor, an activity in which he became famous quickly and never stopped practising through his long life, in Rome he started to combine sculpture with architecture. After the sacking of the city he took refuge in Venice, and was appointed master of the work in Saint Marks, which in fact would make him the first architect of the Republic.

By then, Jacopo Robusti, who would pass into the history of painting as the Tintoretto, was a child of just over ten, who had ahead of him a long time learning with Paris Bordone, followed by an almost sure and brief stay in Titian's workshop. He never had, however, the same courtesan ambitions as his compatriot and master. They were two completely different characters: the discreet Tintoretto, a very religious man, of austere and moderate private life, and the mundane and ostentatious Titian, full of fame and honours.

Although Tintoretto never felt a special sympathy for him, he would be proud all his life of the friendship he shared with Sansovino. In a portrait of more than half the body, kept in a private collection in America, the following autographic inscription can be read: *IACOBI SANSOVINI / ARCHITECTURAE ET SCOPTURAE / ARTE CELEBERRIMI / IMAGINEM PINXIT / IACOBUS TINTORETTUS / EIUS AMICISSIMUS.*

The portrait that is kept in the Uffizi seems to correspond with one, cited already in 1584, as owned by the Great Duke Francesco de Medici. The assumption is that it could have been done in 1566, four years before Sansovino's death, and sent by Tintoretto himself to Florence when he was chosen as a member of the *Accademia del Disegno* N7.

In contrast with Titian, Tintoretto in his maturity avoided any accesory element that could distract us from a direct dialogue with the man who is behind the character in the portrait. There is not a shadow of a doubt or deceitfulness of intention. When we look at the portrait of Sansovino it is in his face and the hand that holds the instruments of his art, that Tintoretto wanted us to concentrate our attention letting the rest slowly disappear towards the darkness in the background. The noble features, the severe gesture. The eyes –which have seen so much- a little tired due to age, but still capable of transmitting intensely the intelligence of the look.

And the hand, the artist's hand, the one that carries out the thought, holding a compass and a stump firmly. The compass, symbol of speculative architecture, could not be accompanied with the mace, the gouge or the chisel. Those were the necessary tools for the mechanical practice of sculpture; but his artistic fundamentals was in an earlier phase, when the drawing investigates how the light shapes the matter. The stump and the compass submit architecture and sculpture to the common empire of drawing. Drawing: foundation of the arts. Indeed, never a more adequate present for the Florentine *Accademia del Disegno*.

N1. Jacques-François Desmaison, belonged to a family of architects and constructors, of whom the most famous is his brother Pierre, with whom he was sometimes mistaken. Jacques-François married in 1740 with the youngest sister of David's mother David. Toussaint Lemaistre, architect and engineer, married Blanche Sennegon, niece of Corot, in 1846.

N2. For this relation of the architect with the world of antiquity, the best study is that of Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo, i disegni di architettura e dell'antico*, Rome, 1985

N3. Also known as *The Portrait of Simonetta Vespucci*, it undoubtedly is one of the master works of the Florentine portrait.

N4. At Francesco de Sangallo's home, who besides being an architect like his father, was also a painter, Vasari was also able to see a portrait that Giuliano's son had done of Piero di Cosimo: *il suo ritratto s'è avuto da Francesco da San Gallo, che lo fece mentre Piero era vecchio , come molto suo amico e domestico: il qual Francesco ancora ha di mano di Piero (che non la debbo passare) una testa bellisima di Cleopatra con uno aspido avvolto al collo e dua ritratti, l'uno di Giuliano suo padre, l'altro di Francesco Giamberti, suo avolo, che paion vivi.* I cite according to the edition of Gaetano Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, Florence, 1906.

N5. Vasari, who in 1540, on his way to Venice, stayed four days in Mantua to personally meet his admired Giulio Romano, does not mention anything about this painting, which could mean that it was done in a later visit of Titian to Mantua, and not during the emperor's second stay.
After the death of Vincenzo II in 1627, which meant the extinction of the Gonzaga lineage, the English monarch was able to get the best paintings of his collection. Giulio's portrait would not return to Mantua until the second half of the twentieth century.

N6. Tafuri makes a connection between what was represented by Titian with the interest aroused by the neo-platonic theories of Marsilio Ficino in Venice during those years, whose importance in the Italian art was already highlighted by André Chastel. Tafuri's study in *Giulio Romano*, Electa, Milan, 1989.

N7. Another portrait, possibly a replica of this, done on wood and of slightly smaller size, is in Weimar, in the Staatlichhe Kunsttammlungen. The previously mentioned one, with the autographic inscription, in the collection of W. Coles Cuball, of Newport, Rhode Island, shows a much younger Sansovino. It has been related with the one in Holford's collection, dated in 1548. Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto*, Venice, 1973, 3 vols.

tura. Tras el *sacco* de la ciudad se refugió en Venecia, siendo nombrado en 1529 maestro de las obras de San Marcos, lo que de hecho le convertía en primer arquitecto de la República.

Para entonces Jacopo Robusti, que pasaría a la historia de la pintura como *il Tintoretto*, era un muchacho de poco más de diez años, al que aún le esperaba un largo aprendizaje con Paris Bordone, seguido de una casi segura y breve estancia en el taller de Tiziano. Nunca tuvo sin embargo las ambiciones cortesanas de su compatriota y maestro. Eran dos caracteres completamente distintos: el discreto Tintoretto, hombre muy religioso, de austera y comedida vida privada, y el mundano y ostentoso Tiziano, cargado de fama y honores.

Si Tintoretto nunca sintió especial simpatía por él, en cambio se enorgullecería durante toda su vida de la amistad que le unió con Sansovino. En un retrato de más de medio cuerpo, conservado en una colección particular americana, aún puede leerse la siguiente inscripción autógrafa: *iacobi sansovini / architecturae et scopturae / arte celeberrimi / imaginem pinxit / iacobus tintorettus / eius amicissimus.*

El retrato que se guarda en los Uffizi parece corresponderse con uno citado ya en 1584 como propiedad del Gran Duque Francesco de Médicis. Se ha especulado con que pudiera haber sido realizado en 1566, cuatro años antes de que falleciera Sansovino, y enviado por el propio Tintoretto a Florencia al ser elegido miembro de la *Accademia del Disegno* **N7**.

A diferencia de Tiziano, Tintoretto, en su madurez, huye de cualquier elemento accesorio que pudiera distraernos de un dialogo directo con el hombre que está detrás del personaje retratado. No hay sombra de duda ni doblez de intención. Cuando miramos el retrato de Sansovino es en el rostro y en la mano que sujeta los instrumentos de su arte, donde Tintoretto quiere que concentremos nuestra atención dejando que todo lo demás se vaya suavemente perdiendo hacia la oscuridad del fondo. Los rasgos nobles, el gesto severo. Los ojos –que han visto tanto– ya algo fatigados por la edad, pero aún capaces de transmitir intensamente la inteligencia de la mirada.

Y la mano, la mano del artista, la que ejecuta el pensamiento, sosteniendo con firmeza un compás y un difumino. El compás, símbolo de la arquitectura especulativa, no podía estar acompañado de la maza, la gubia o el cincel. Ésos eran los útiles necesarios para la práctica mecánica de la escultura; pero su fundamento artístico se encuentra en una etapa anterior, cuando el dibujo indaga como la luz modela la materia. El difumino y el compás someten la arquitectura y la escultura al común imperio del dibujo. El dibujo, sin ninguna duda, aparece como el fundamento de las artes. Desde luego ningún presente más adecuado para la *Accademia del Disegno* florentina.

JACOPO ROBUSTI "IL TINTORETTO", *RETRATO DE JACOPO SANSOVINO*, 1566. GALLERIA DEGLI UFFIZI, FLORENCIA.

N7 Otro retrato, posiblemente réplica de éste, ejecutado sobre tabla y de medidas algo menores, se encuentra en Weimar, en la Staatlichhe Kunsttammlungen. El citado anteriormente, con la inscripción autógrafa, en la colección W. Coles Cuball, de Newport, Rhode Island, muestra un Sansovino mucho más joven. Se ha puesto en relación con el de la colección Holford, fechado en 1548. Véase Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto*, Venecia, 1973, 3 vols.

04 ALVARO SIZA

rua alecrim
lisboa

viviendas "terraços de bragança"

[2004]

El complejo de viviendas, servicios y comercios Terraços de Bragança, ocupa una superficie de aproximadamente 5.000 m². Está situado entre las calles António Maria Cardoso y Alecrim, y surge como un intervalo que completa una zona perfectamente consolidada.

La preocupación principal es la de crear un diálogo envolvente, encontrar las principales razones que definen el proyecto y realizar una lectura atenta del terreno, de su topografía y de las marcas dejadas por quienes en él vivieron y le dieron sentido. Dichas marcas se remiten hasta principios del siglo XIV, fecha en que se termina la Muralla Fernandina, cuya construcción viene a definir con claridad el límite de la ciudad, reforzando lo que era una frontera natural –el gran declive existente en el terreno, ya anteriormente asumido como límite del muro del Convento de San Francisco de la Ciudad, desde el siglo XIII–. Estos terrenos fueron gradualmente urbanizándose, tanto dentro como fuera de la muralla y se construyeron, en el límite de la ladera, nuevas vías y edificios como el Palacio de los Duques de Braganza y, posteriormente, la fábrica de cerveza Jansen.

Las demoliciones realizadas en el terreno hace aproximadamente veinte años pusieron al descubierto un tramo de la muralla, hoy claramente visible, así como el torreón y la puerta de acceso a la ciudad, en el extremo suroeste y hasta ahora un conjunto de canteras que se presume pertenecen a la fábrica de cerveza Jansen. Este conjunto divide el terreno a la mitad, en sentido longitudinal, paralelamente a las calles todavía abiertas de António Maria Cardoso y Alecrim. Este corte topográfico, geográfico e histórico que divide el terreno en dos, uniendo las partes paralelas a las vías de acceso, es asumido por el proyecto tanto en términos morfológicos como en términos del programa. Así, se construyó en la zona del terreno cercano a la calle António Maria Cardoso un conjunto de tres edificios que tienen en común el hecho de estar alineados por la fachada de la calle con 15,5 m de profundidad. El programa de ocupación es también semejante; los pisos bajos (1 ó 2 dependiendo de los casos) se destinan al comercio y los pisos superiores a oficinas y viviendas.

En la zona alta del terreno coincidiendo con la calle António Maria Cardoso se construyeron dos edificios destinados a viviendas. La unión de estos dos edificios se realizó a través de pilares con grandes intervalos entre sí, de modo que preservasen las ruínas existentes de la Muralla Fernandina, testimonio histórico que revaloriza el terreno. Esta zona será destinada al espacio museológico integrado en el pasaje de las viviendas y que podrá ser visitado por el público.

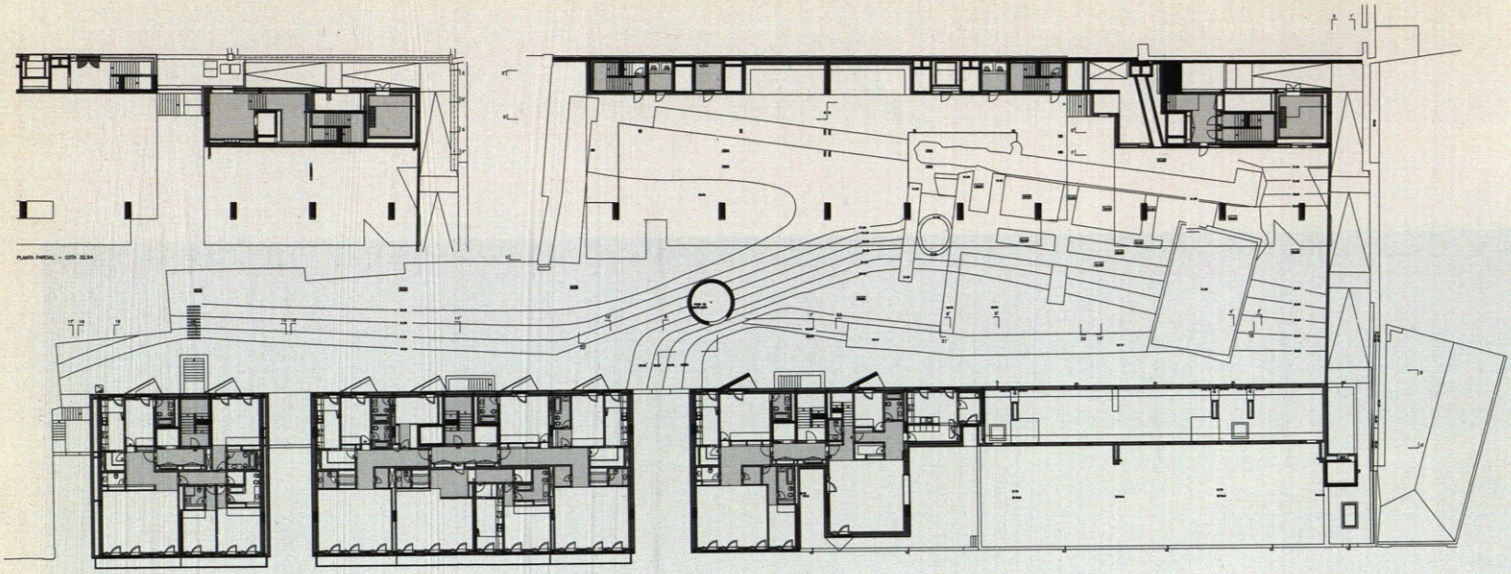
Los cinco edificios comparten el mismo espacio de estacionamiento (9.002 m²), con tres accesos comunes por la calle Alecrim y unidos por la rampa circular. La estructura de los edificios es de hormigón armado, compuestos por pilares y piedras de superficie plana. Las cubiertas son planas y están impermeabilizadas y aisladas térmicamente; también tienen un revestimiento vegetal. En las dos calles los acabados exteriores son en piedra Lioz y de azulejos. Los ventanales exteriores son en madera esmaltada con vidrio doble y puertas interiores de protección solar.

ARQUITECTO:
Alvaro Siza

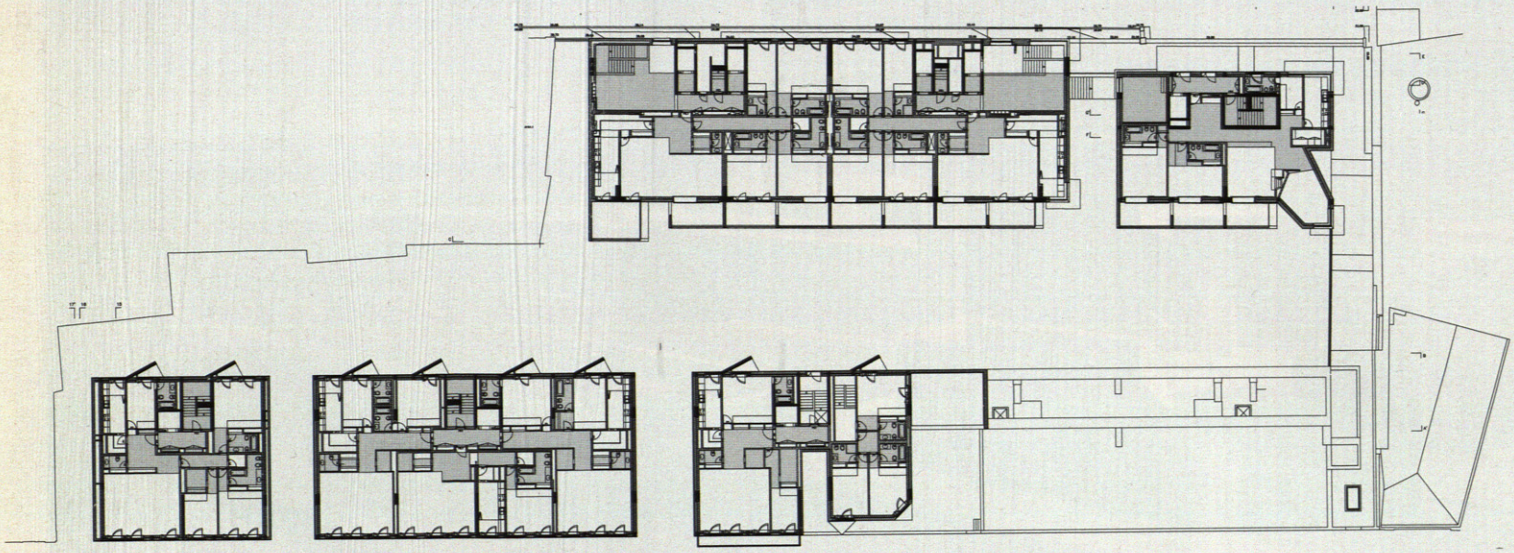
COLABORADORES:
Clemente Menéres (coordinación 1ª fase), Miguel Nery (cooordinación 2ª fase)
Ashton Richards, Francesca Montalto, Claúdia Vogel, Cristina Ferreirinha,
Vitor Oliveira, Michele Gigante, Maria Moita, Mitsunori Nakamura,
Atsushi Ueno, Tomoko Kawai
Constructora: STA - Segadães y Tavares Associados, Lda.
Estructuras: António Segadães Tavares
Electricidad: António Vieira Pereira
Instalaciones: Carlos Palma
Paisajista: João Gomes da Silva

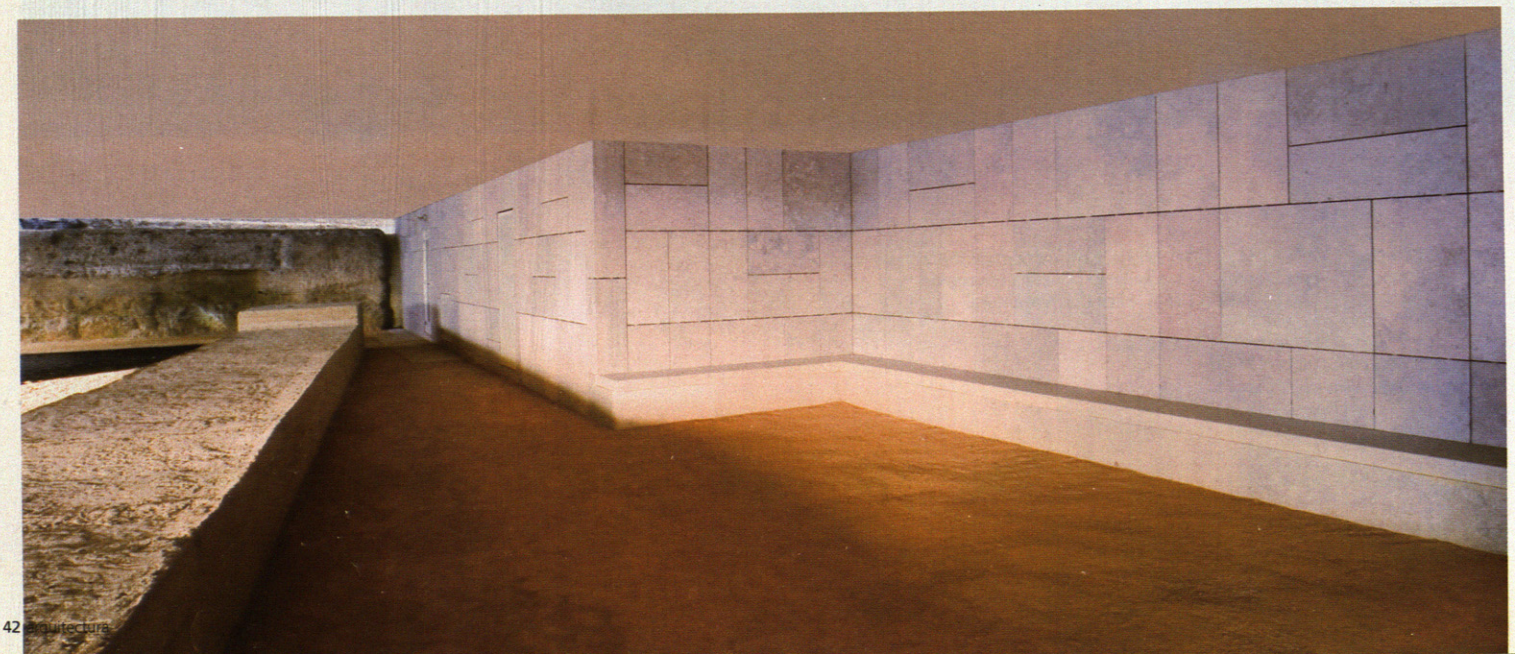
PROMOTOR:
Imopólis

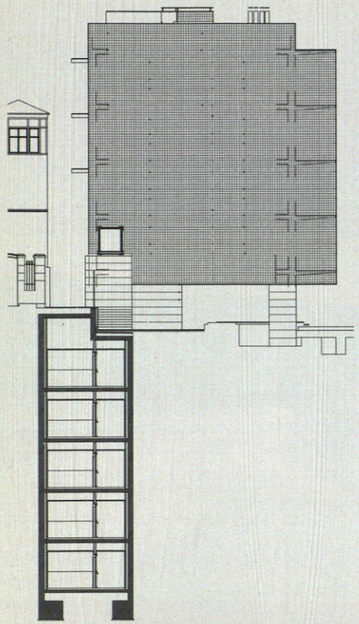
FOTÓGRAFO:
José Rodrigues

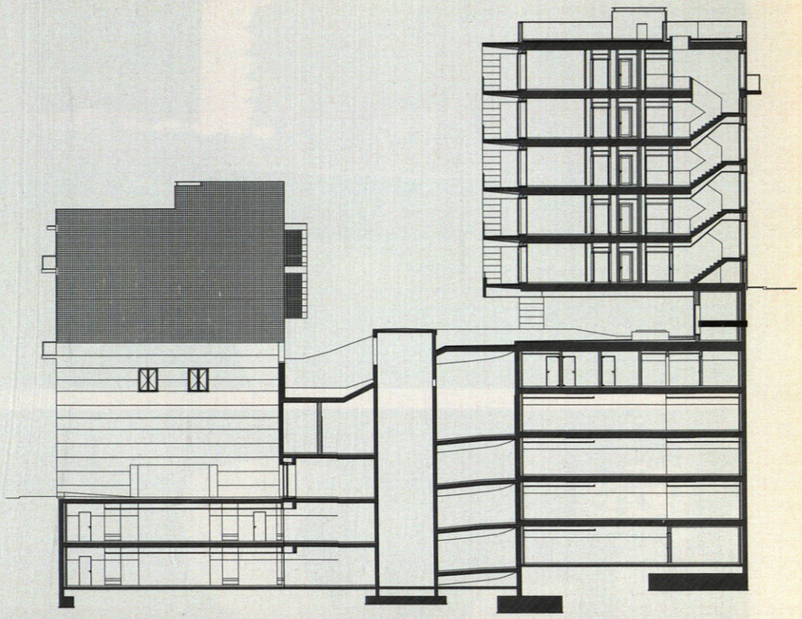


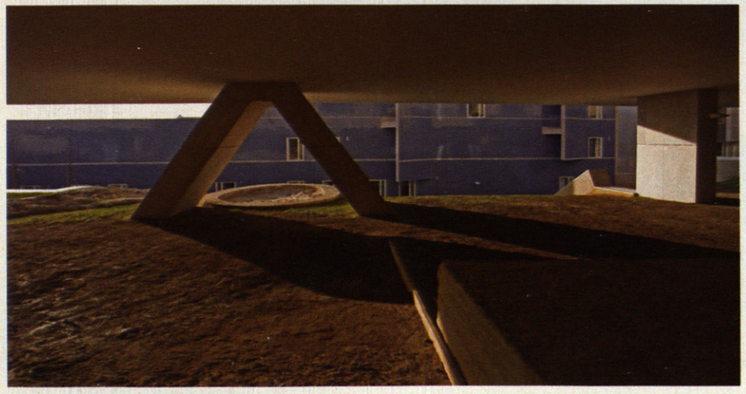
ARRIBA:PLANTA QUINTA
ABAJO: PLANTA SEXTA
PÁGINA DERECHA, ABAJO: ALZADO A LA CALLE ALECRIM

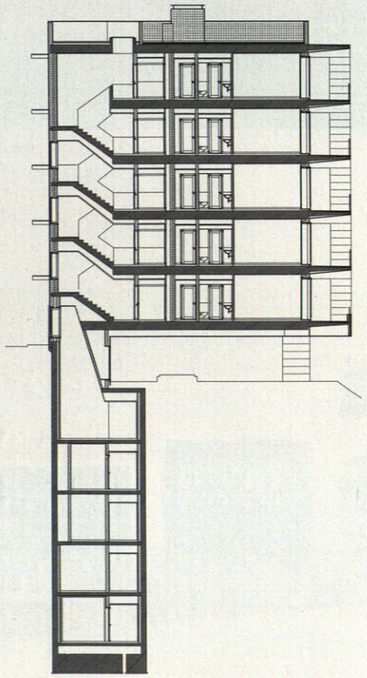




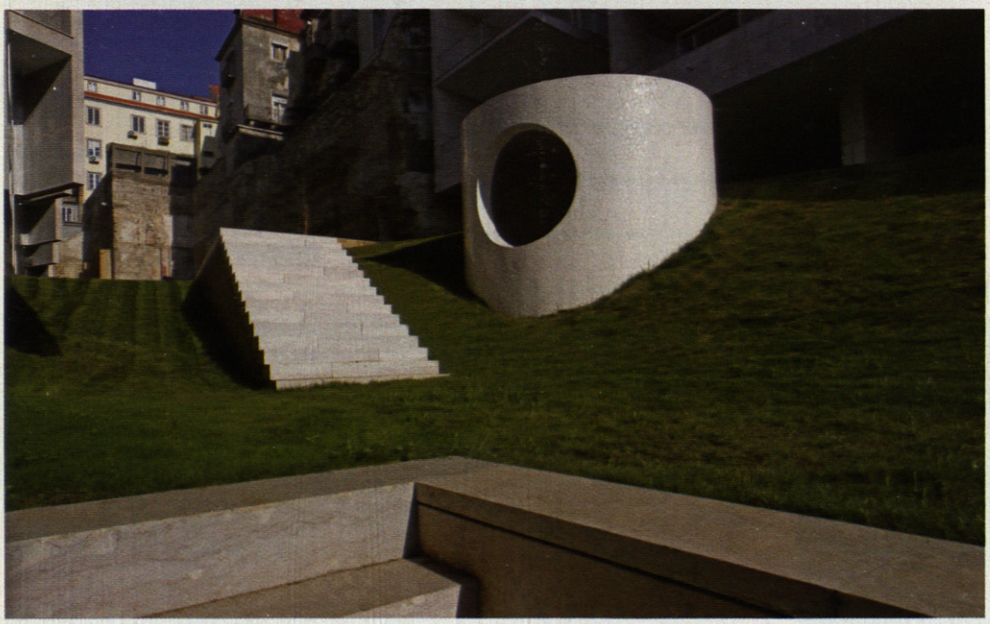




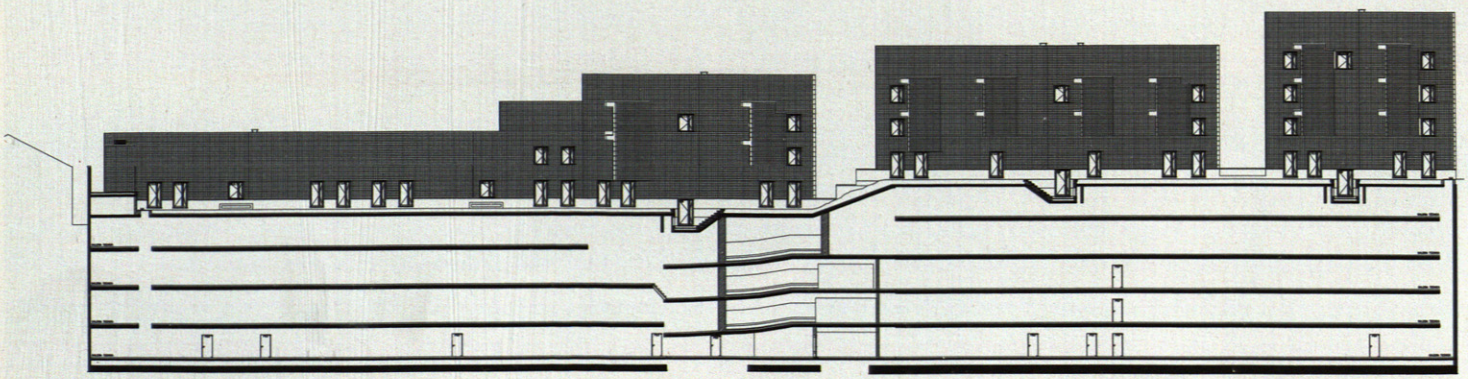




EN ESTA PÁGINA Y LA SIGUIENTE, SECCIÓNES TRANSVERSALES



ABAJO:
SECCIÓN LONGITUDINAL



05 CARLOS DE RIAÑO

[2005]

c/ clavel 7
madrid

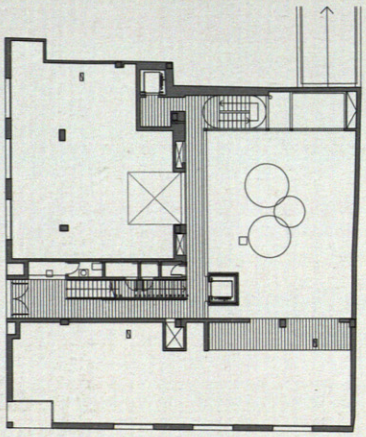
edificio de viviendas en el centro de madrid

ARQUITECTO:
Carlos de Riaño Lozano

COLABORADORES:
Mario Marcos, Juan Luzárraga, Jesús Rodríguez
Aparejadores: María del Hierro, Luis García-Cebadera
Estructura: Otep Internacional
Instalaciones: J.G. Asociados
Fachada: Proesga
Constructora: Stuyco

PROMOTOR:
Vergara 12

FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán



Se trataba de resolver una esquina, con un alzado a calle de las Infantas que mantuviera una cierta continuidad de cornisa, con pequeños altibajos, entre los diferentes inmuebles que la componen. En la calle del Clavel sólo un edificio marcará las alturas, más elevado que los anteriores, más acusado por la pendiente de la calle y más reciente.

Debe significarse que el antiguo edificio era notablemente más bajo que el último mencionado y debido a la amplia perspectiva que ofrece la plaza, dejaba unas antiestéticas medianerías al descubierto.

Por tanto, con una mucho menor superficie construida, debía hacerse un edificio más elevado que solucionara la esquina y la unión con los colindantes.

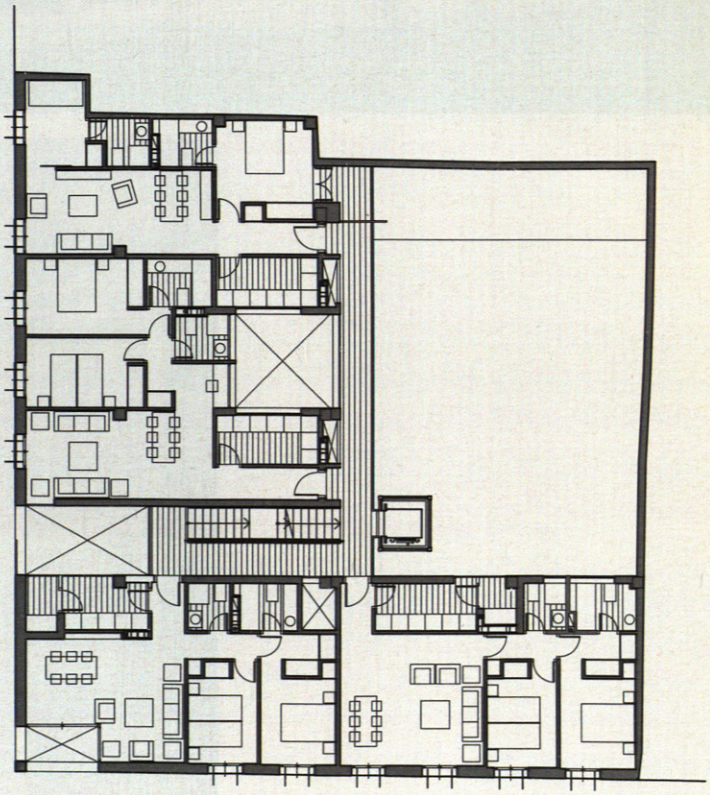
Son dos prismas adosados. Uno, resuelve la fachada a la plaza y la continuidad con el alzado de la calle. Otro, englobando el núcleo de escalera, se eleva sobre el anterior hasta alcanzar la altura del vecino por la calle del Clavel. Ante el agotamiento de la superficie disponible la última planta se resuelve con una planta de ático retranqueado, pero manteniendo el plano de fachada en toda la vertical y de esta manera enlazar perfectamente ambos edificios.

Para la composición de los alzados, se parte de una alternancia de hueco - macizo en toda la altura de planta y similares proporciones dejando vistos los frentes de losas de forjados, a manera de las antiguas impostas aterrajadas.

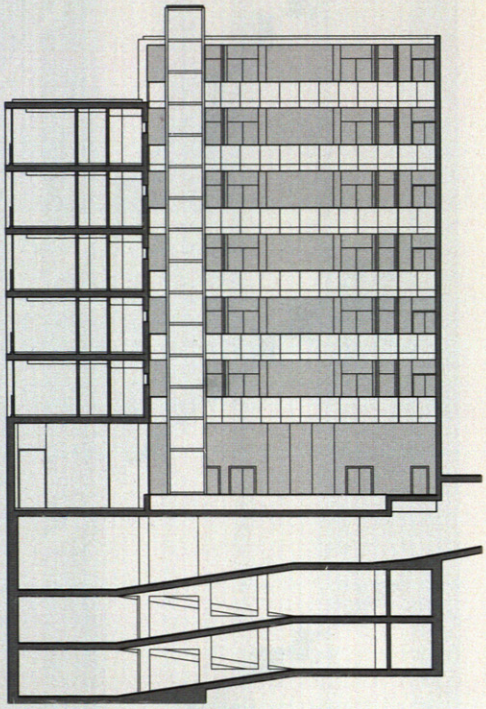
Se parte de los edificios colindantes con este ritmo que se verá interrumpido al aproximarse a la esquina. Varias soluciones se han manejado para este vértice, siempre con la intención de perforarlo. La terraza tradicional, se desestimó por ese afán de personalización que tienen todos los ocupantes o su posible destino como trastero de la vivienda (bicicletas, escaleras...). Los mismos peligros se cernían sobre una solución de mirador acristalado, y en donde se enfrentaban la necesaria ligereza y transparencia en el diseño con un mantenimiento y limpieza adecuada del mismo.

Finalmente se ha optado por un vacío en toda la altura, con un pequeño retranqueo en los dos planos, dejando limpia la estructura en la esquina, que se acompaña de tres elementos, trámex, vidrio laminar y lamas de aluminio.

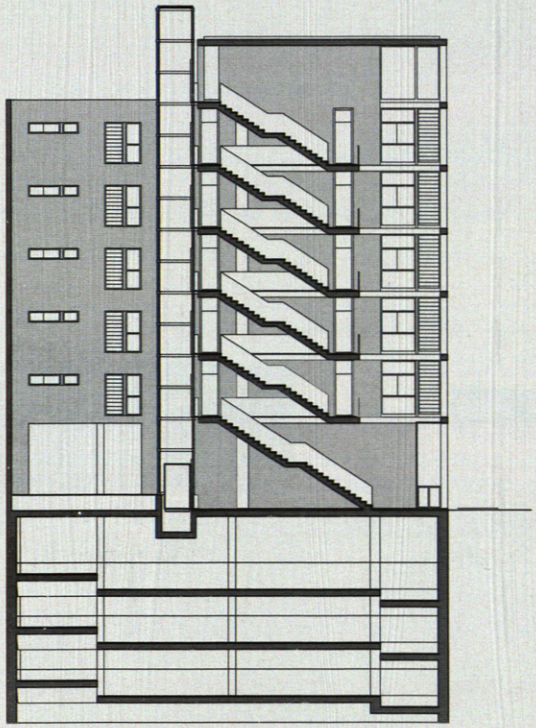
La intención del propietario era optar por unos materiales de calidad con un mínimo mantenimiento y deterioro. En la plaza se mezclan revocos, ladrillo visto y aplacados de piedra. El muy indicado revoco tradicional se desestima por su facilidad para atraer la suciedad. El ladrillo visto, con un notable ejemplo de aplantillado en la esquina inmediata, produce una distorsión cromática en el alzado general. La opción elegida fue un revestimiento de placas de granito pardo, de 4 cms. de espesor, enterizas en sus tres metros de altura y con la modulación de los huecos de fachada; estos huecos se han cerrado con contraventanas de tablero fenólico baquelizado, con acabado en blanco. La utilización de estos elementos, tradicionalmente empleados, introduce en la fachada una permanente movilidad cuyo resultado visual es siempre satisfactorio.



PLANTA TIPO
EN PÁGINA ANTERIOR, PLANTA BAJA



ARRIBA: SECCIÓN LONGITUDINAL POR EL PATIO
DERECHA: SECCIÓN TRANSVERSAL POR LA ESCALERA



06 JESÚS SAN VICENTE [2004]

xove lugo

casa en esteiro

La vivienda se sitúa en una *finis terrae*, de modo que se somete a una doble condición, puesto que por un lado mira hacia el mar pero también es observada desde tierra.

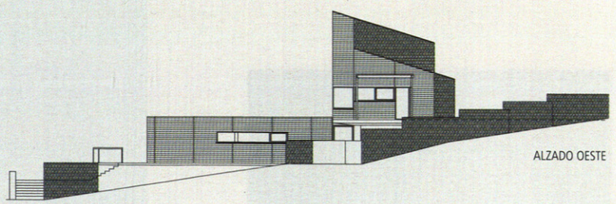
De ahí que el proyecto se desarrolle dando respuesta a dos conceptos diversos. En primer lugar, la casa quiere ser una roca, un accidente geográfico que se metaboliza como una gran ventana que enmarca el paisaje. Pero también es un gran madero arrojado por el mar, un fragmento de embarcación fósil.

El encuentro de estas ideas, ambas atávicas y germinales, da lugar a una casa contemporánea con un tratamiento en los detalles y materiales de su tiempo.
Desde estos planteamientos, la ausencia de alero, el cristal sin marco de la barandilla, las esquinas de vidrio, la continuidad del antepecho interior de madera, el espacio interior libre o la pérgola de perfiles vistos pretenden dotar a la casa de un carácter esencial, y a la vez primitivo y sofisticado.

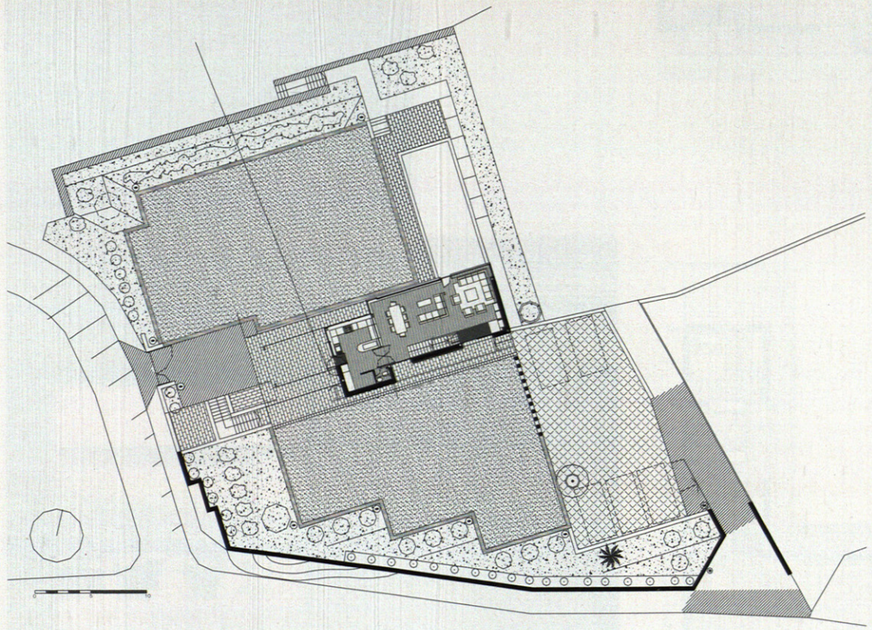
La fachada sur, rocosa, se resuelve mediante pizarra colocada a junta seca que continúa hacia la cubierta a un agua, donde se emplea pizarra "a granel" de filita, consiguiendo continuidad así en el material y color. Los huecos se unen a fin de dotar a los volúmenes de una gran rotundidad pétrea, en especial en las esquinas. En la sección se aprecia la inclinación del forjado que contribuye a minimizar la altura de la casa.

La fachada norte, sin embargo, responde a un caráctermás náutico, casi industrial, con grandes huecos horizontales y esquinas de vidrio. En cuanto a los materiales, se trata de una fachada ventilada de listones de IPE atornillados. A su vez, la barandilla de la terraza se realiza con piezas de anclaje de acero inoxidable y cristal "securit", de forma que no impida las vistas del mar. También el cierre de la parcela se realiza con los mismos materiales de fachada y cubierta, tratándose así como un elemento más de la arquitectura del lugar.

Interiormente se cuida la continuidad de los espacios, a lo que contribuye especialmente el plano horizontal de los antepechos de madera que continúa en la encimera de la cocina y la mesa de comedor, realizadas con tablero prodema.



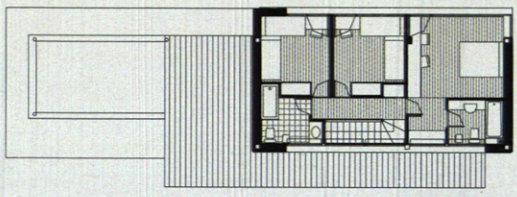
ALZADO OESTE

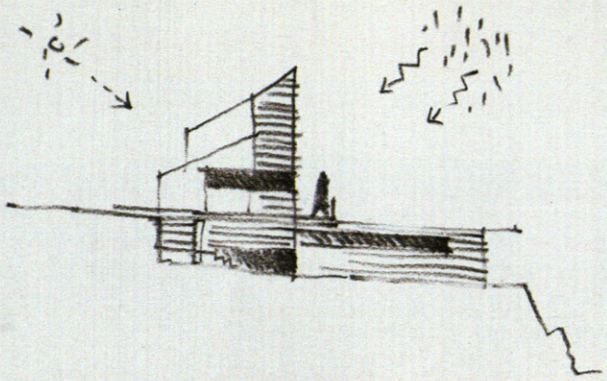


ARQUITECTOS:
Jesús San Vicente Domingo

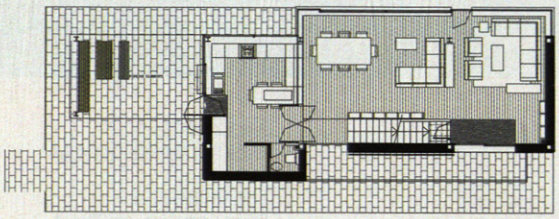
COLABORADORES:
David González, arquitecto
Pablo Dorado, aparejador
Constructora: Construcciones Amaro Basanta

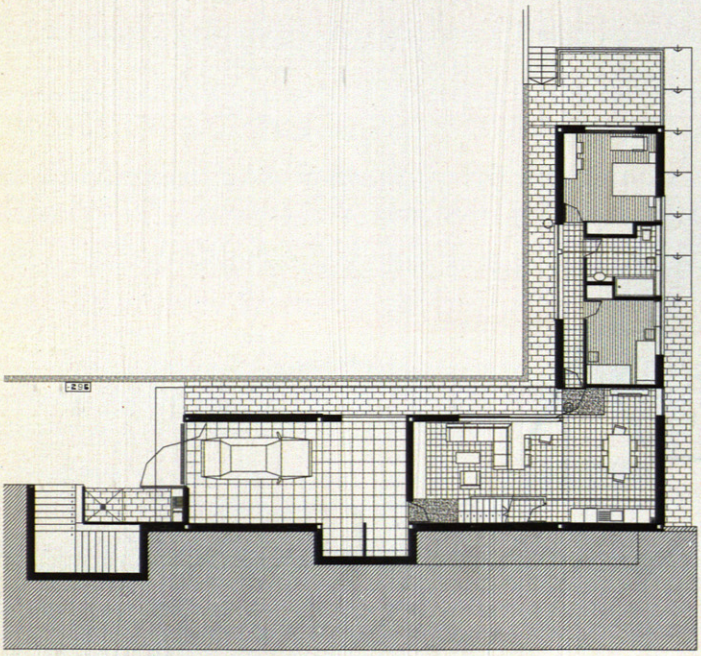
FOTÓGRAFOS:
Ángel Luis Baltanás
Jesús San Vicente

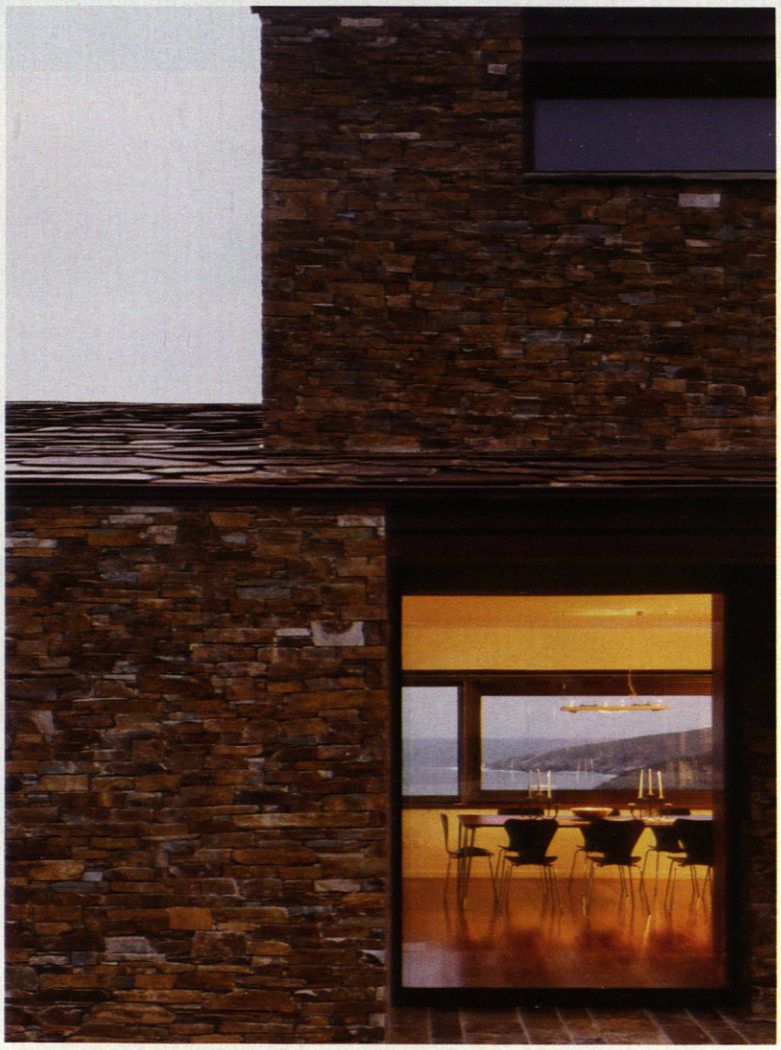


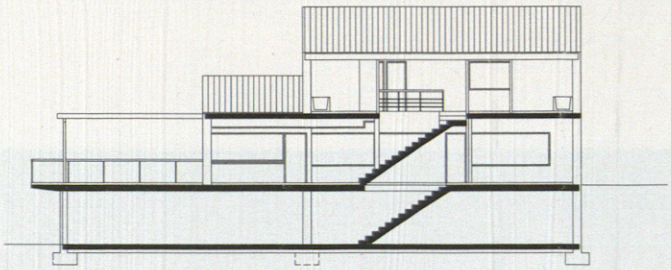


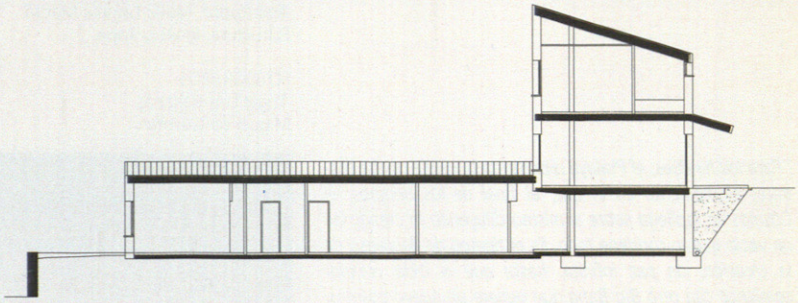
EN ESTA PÁGINA, DE ARRIBA ABAJO:
PLANTA PRIMERA, PLANTA BAJA,
PLANTA SÓTANO
PÁGINA SIGUIENTE: SECCIONES











07 MORE ARQUITECTOS
casa pralaya
[2003]

urbanización el golf
las rozas, madrid

ARQUITECTOS:
Enrique Martínez Calvín
Luis Renedo Hernández

COLABORADORES:
Marta Rodríguez Tabernero
Aparejador: María Lamela Martín
Estructura: Ignacio Aspe

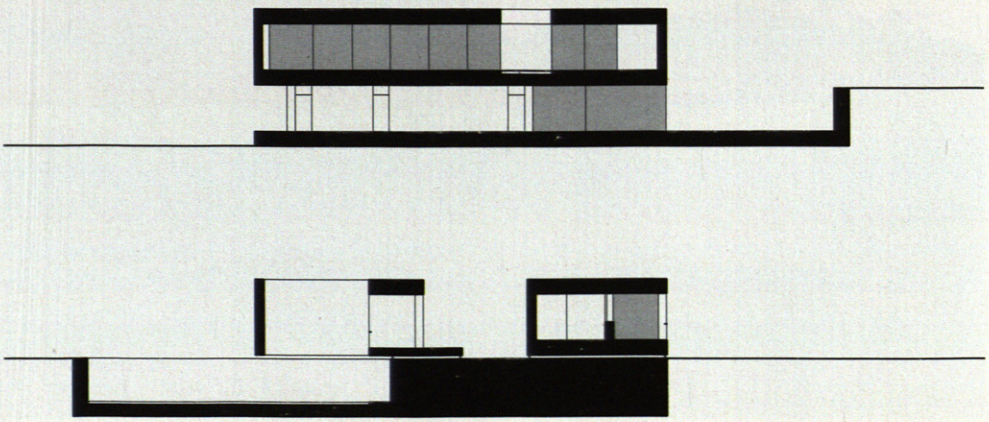
FOTOGRAFOS:
Ángel Luis Baltanás
Miguel de Guzmán

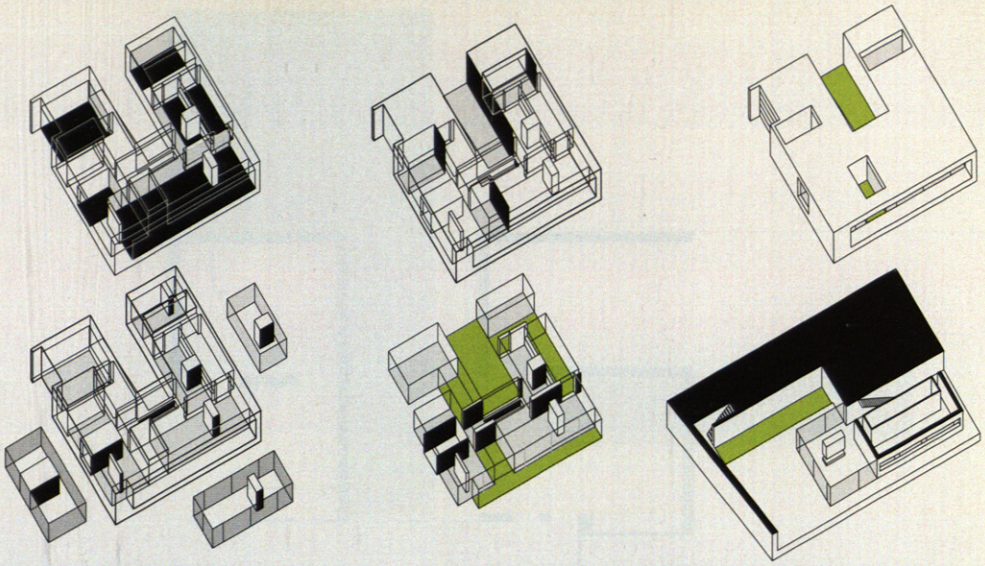
"Para los hindúes, el Pralaya representa la media noche cósmica, el momento en el que, al final de los tiempos, el Cosmos se repliega sobre sí mismo diluyendo lo creado en un vacío que lo contiene todo. Es el tiempo de descanso de la creación, de paz infinita, hasta que el ciclo creador comience con otro Big Bang que genere un nuevo cosmos. Tiempo de alegría para todas las almas, finalmente purificadas en la gloria de Dios. Ese concepto aparece en todas las religiones, llegada final de un tiempo sin tiempo. Pero hay otra acepción del Pralaya en términos más próximos: en nuestro año calendario son los doce días que van del 24 de diciembre al 5 de enero. En la Tierra, como en el cosmos, todo son ciclos de contracción y expansión, de energías que suben y que bajan. Las energías expansivas en la Tierra comienzan el 6 de enero y van aumentando hasta llegar a su cúspide el día 24 de junio. Desde ese momento comienzan a contraerse hasta la noche del 24 de diciembre en que toda fuerza de vida se adormece. Y es entonces cuando se produce un lapso de paz en el año. No hay tensiones, no hay fuerzas en movimiento. Es la paz y la quietud de la Navidad, la que a todos nos inspira sentimientos de fraternidad y amor que no volvemos a experimentar en el resto del año con la misma intensidad, ni con la misma sinceridad interior. Son las doce noches santas, las noches del Pralaya".

El proyecto se sitúa en un terreno con una pendiente pronunciada hacia el sur, donde se abren las vistas, y con una clara diferenciación entre un programa definido como principal y otro secundario destinado a familiares e invitados.

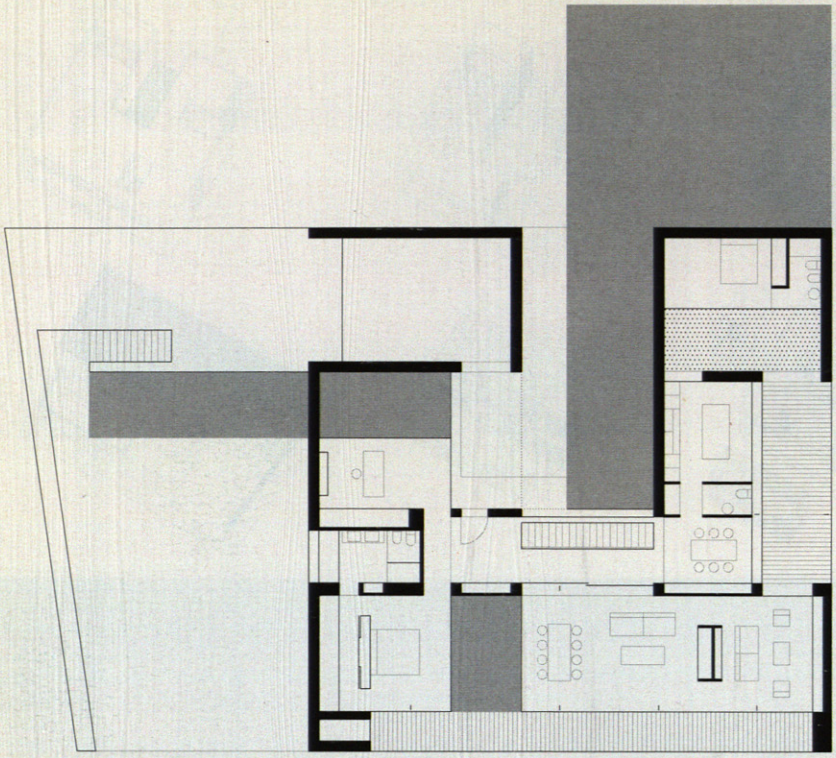
La primera actuación, sobre la naturaleza, es un elemento de transición entre el terreno y la caja que contiene el programa principal. Esta pieza pétrea se incrusta en el terreno adaptándose a la topografía existente, absorbiendo y geometrizando su irregularidad para crear un plano de apoyo para la pieza superior. Queda estructurada por estancias herméticas destinadas a los dormitorios de familiares e invitados y una sala transparente en continuidad con el plano exterior de transición con el terreno.

La segunda actuación consiste en una caja cuadrada, abstracta, con un orden propio frente al territorio sobre el que se asienta. Esta caja se horada con vacíos que generan y articulan el espacio en el que se introducen tres cajas transparentes. El espacio continuo y fluido entre las diferentes cajas, y su continuidad con el territorio y la naturaleza artificial en los vacíos-patios, genera una serie de visiones diagonales, transparencias, panorámicas y recorridos visuales entre el exterior y el interior aparentemente autista. Esta caja se cierra a norte y aprovecha el apoyo sobre la pieza de transición con el terreno para elevarse y conseguir prolongar el horizonte hacia el sur, captando las vistas preferentes y la luz de mediodía.

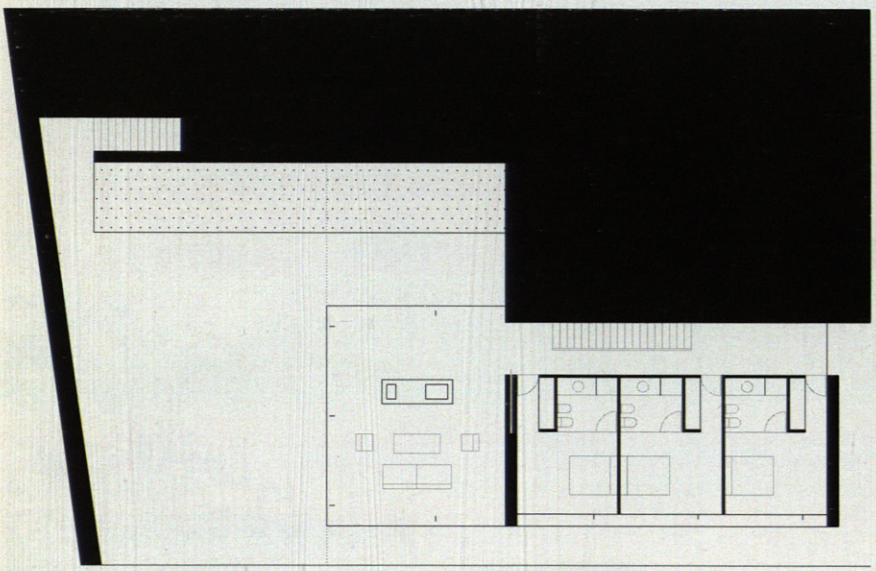


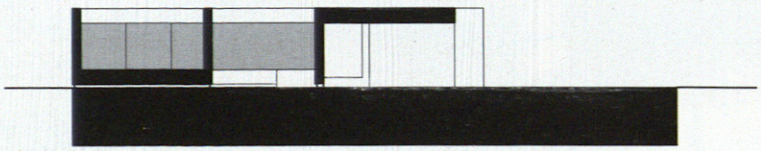


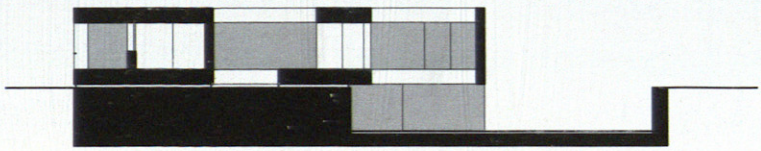
EN ESTA PÁGINA: AXONOMÉTRICAS
EN PÁGINA IZQUIERDA: SECCIONES



DE ARRIBA ABAJO: PLANTA PRINCIPAL Y PLANTA BAJA
PÁGINA DERECHA: SECCIONES

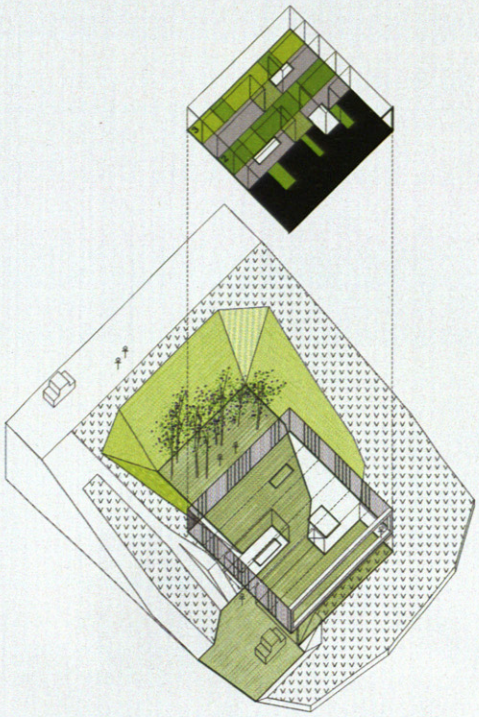






08 NOLASTER
casa OS
loredo cantabria

[2005]



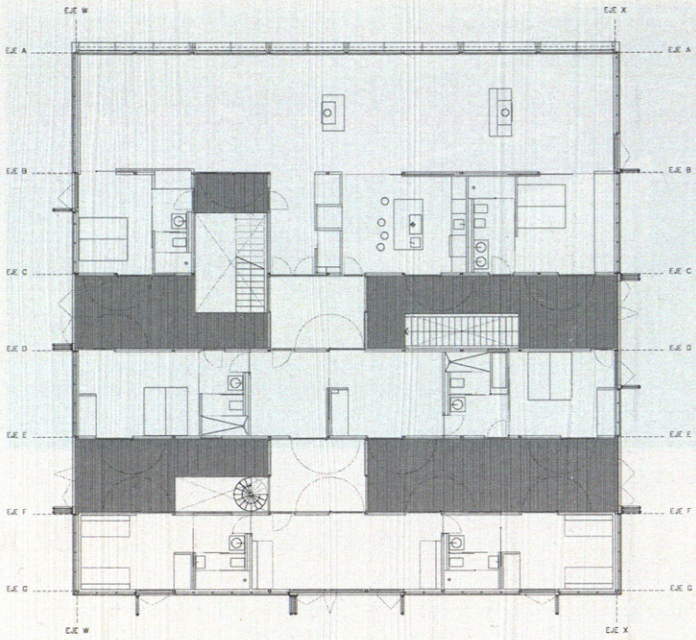
ARQUITECTOS:
Nolaster oficina de arquitectura:
Carmina Casajuana, Beatriz G. Casares,
Marcos González, Pablo Oriol,
Fernando Rodríguez y Arturo Romero

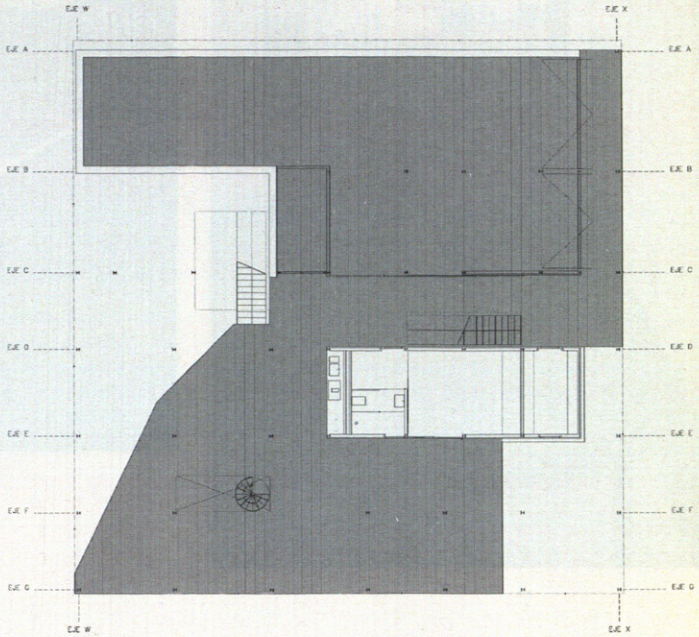
COLABORADORES:
Arquitecto técnico: AV2 Oficina Técnica, Francisco José Vinagrero.
Estructura: Nolaster y Constantino Hurtado
Instalaciones: Fernando Rodríguez Cerón

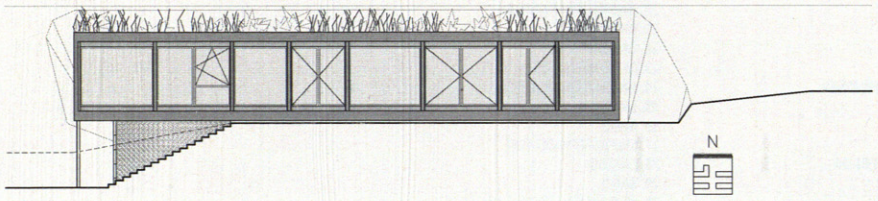
CONSTRUCTORA:
Construcciones Volga y Ramiro Bra Rivas

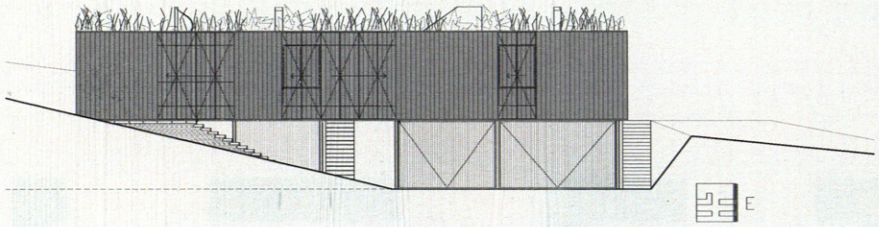
FOTÓGRAFO:
José Hevia

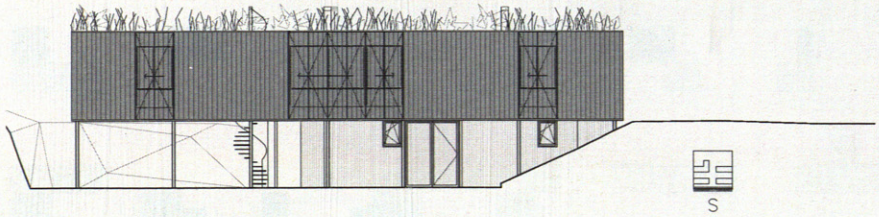
EN LA PÁGINA ANTERIOR, ESQUEMA AXONOMÉTRICO
EN ESTA PÁGINA, DE IZQUIERDA A DERECHA Y DE ARRIBA ABAJO:
PLANTA PRINCIPAL Y PLANTA BAJA
SECCIONES

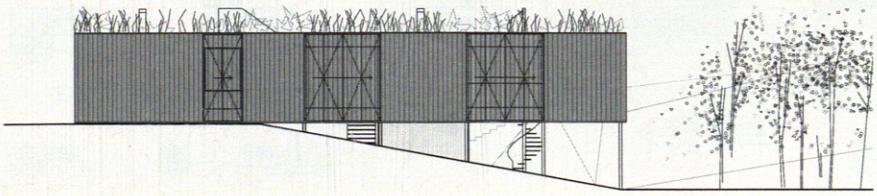






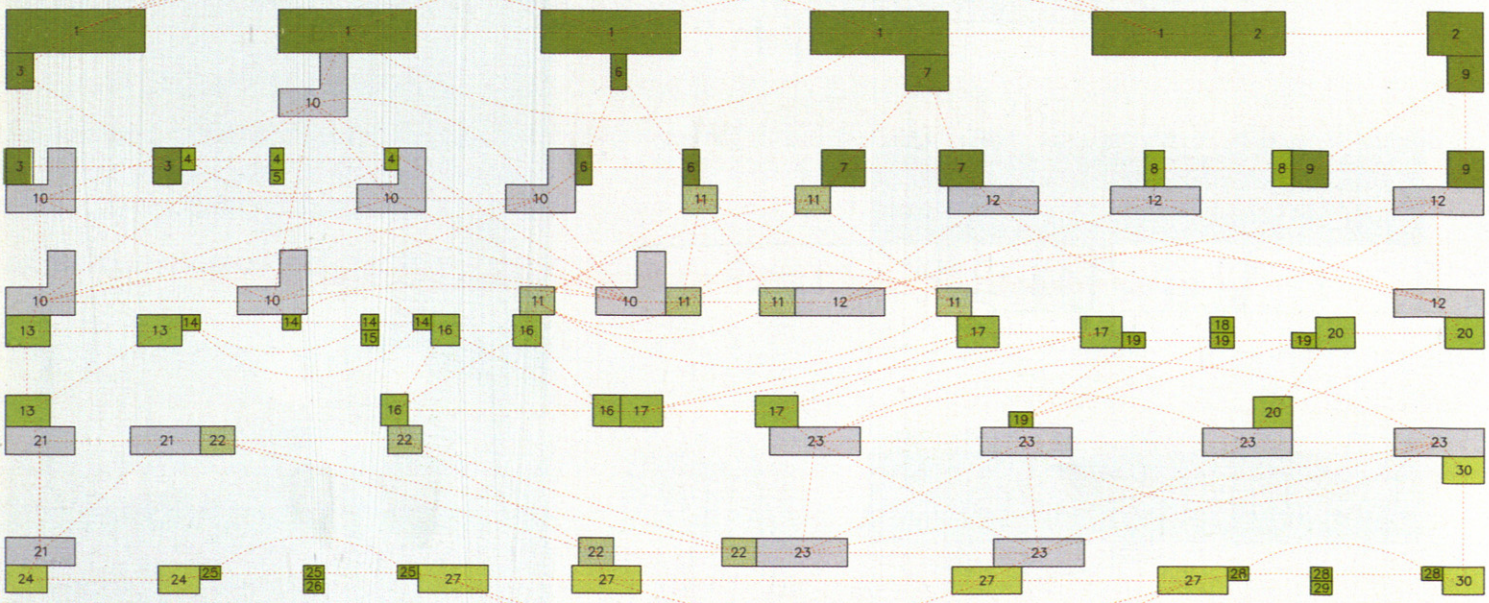


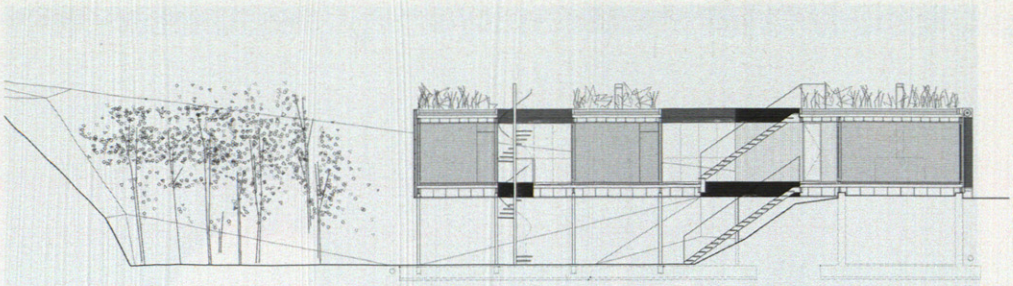




1. SALÓN-COMEDOR-BIBLIOTECA
2. DESPACHO
3. HABITACIÓN DE SANTANDER
4. LAVABO ALMACÉN
5. BAÑO
6. COMUNICACIONES
7. COCINA
8. BAÑO DOBLE
9. HABITACIÓN MULTIORIENTADA
10. PATIO VERTICAL
11. ZAGUÁN NORTE
12. PATIO ACCESO
13. HABITACIÓN INTROVERTIDA
14. LAVABO INDISCRETO
15. BAÑO
16. ESPACIO BREVE
17. ESPACIO FLEXIBLE
18. LAVABO
19. BAÑO ABIERTO
20. HABITACIÓN BAÑERA
21. PATIO HUECO
22. ZAGUÁN SUR
23. PATIO HELECHOS
24. HABITACIÓN MÚLTIPLE
25. LAVABO
26. BAÑO
27. SALÓN ELEVADO SUR
28. LAVABO
29. BAÑO
30. HABITACIÓN *NO VACANCIES*

1 PLANO CUADRADO DE 22 X 22 m SUBDIVIDIDO EN 30 ESPACIOS BÁSICOS [xn] QUE SE RELACIONAN A TRAVÉS DE 48 PAREJAS SIMPLES DE USO [x1 + x2] QUE DIBUJAN 132 LINEAS DE RELACIÓN COMPLEJA [(x1 + x2)---(x2 + x3)] QUE SE PUEDEN COMBINAR PARA ESTABLECER LOS MÚLTIPLES RECORRIDOS DE LA PLANTA





SECCIÓN

La parcela tiene una pronunciada pendiente hacia un acantilado de 30 m donde rompe el mar. El viento del Noroeste es una presencia violenta, casi constante, que no deja crecer ningún árbol sin resguardo. Cuando un seco castellano llega allí se pregunta por qué todas las casas de la zona están construidas en las laderas sur, dando la espalda al mar. Lo que sucede es que el sol es lo más apreciado por los montañeses que se construyen una segunda casa por aquí, mientras que el mar es para ellos algo evidente.

Nosotros, sin embargo, venimos de lejos buscando el mar, el viento, las olas y, entonces, a pesar de ir contracorriente, decidimos quedarnos en la parcela de 90 x 50. 4500 m^2 con una edificabilidad del 8%, es decir, 360 m^2 construibles. Los sótanos no computan. Altura máxima de 3 m al alero y 6 m a la cumbrera. Retranqueos de 10 m a linderos y 12 m al eje del vial trasero. 11 m de desnivel. Treinta minutos andando a la playa de Langre y diez al extremo oriental de la playa del Puntal que cierra en su otro extremo la bahía de Santander. Horizonte cantábrico desde Cabo Mayor, al oeste, hasta Cabo de Ajo, al este. Se define un movimiento de tierras en la parcela con el propósito de generar un jardín protegido del viento marino. El edificio queda incluido dentro de un prisma de base cuadrada (22x22) y altura de tres metros y medio. La cubierta ecológica y transitable es la fachada más vista de la casa. El programa de la vivienda se desarrolla en planta primera, con una planta baja de garaje, instalaciones, almacén, porche y jardín de sotavento. Ningún elemento construido en cubierta (chimeneas, barandillas, etc...) supera la línea del horizonte de una persona situada en la cota de la calle.

La voluntad de interferir lo menos posible en la topografía visual del paisaje ha llevado a pegar la casa al terreno y establecer modalidades de cubierta y fachada que se relacionen de forma directa con el entorno. La idea de un "edificio agazapado" está detrás de las decisiones en cuanto a volumen, posición, ocupación, imagen exterior y acabados de fachada. La propiedad establece un programa de "segunda vivienda" (todos sabemos que algún día acabará siendo primera), condicionado por una variación en la intensidad de uso en cuanto al número de personas, el tiempo de estancia y la época del año.

La complejidad programática (pareja, familia, amigos; verano, invierno; fin de semana, temporadas largas) se resuelve atendiendo a valores de ahorro energético, simplicidad espacial y flexibilidad de uso. La distribución del programa de la vivienda es en bandas perpendiculares al eje longitudinal de la parcela.

09 danzar encadenado

LA ÚLTIMA COREOGRAFÍA DE MERCE CUNNINGHAM Y JOHN CAGE

ANTONIO JUÁREZ

Arquitecto y Profesor Titular de Proyectos en la ETSA de Madrid, y autor del libro El universo imaginario de Louis I.Kahn, *publicado por la Fundación Caja de Arquitectos.*

IMAGEN DE *OCEAN*, LA ÚLTIMA COREOGRAFÍA CONCEBIDA CONJUNTAMENTE POR MERCE CUNNINGHAM Y JOHN CAGE.
MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY, 2005

BAILARINES DE LA BALLET SOCIETY EN *THE SEASONS*, 1949.
LA ACCIÓN DE LA GRAVEDAD SE HACE EVIDENTE ENTRE LOS CUERPOS, QUE SE SUJETAN UNOS A OTROS, ARTICULANDO EL DIÁLOGO ENTRE LOS BAILARINES Y RESTABLECIENDO UNA Y OTRA VEZ EL INESTABLE EQUILIBRIO DE SUS PESOS Y POSICIONES RELATIVAS

Este texto pertenece a una investigación más amplia que arranca en 1995 en la Universidad de Columbia, Nueva York. Se está trabajando para ello de un modo plurimetódico, desde una articulación crítica de los nuevos retos que se plantean en la tarea del arquitecto contemporáneo. Sobre distintos soportes, desde lo proyectual y lo plástico, hasta lo conceptual y los nuevos modos de percepción, se ha tratado de analizar de modo transversal una nueva poética emergente ante la creciente complejidad que la profesión del arquitecto debe articular desde una óptica interdisciplinar.
Con motivo de la esperada llegada de la coreografía *Ocean* al Lincoln Center de Nueva York, y ante una nueva etapa docente e investigadora en la Universidad de Columbia, este escrito conecta referencias, documentos y aproximaciones que han ido apareciendo de manera recurrente en estos diez años de investigación tratando de vincular con la arquitectura aspectos aparentemente marginales a ella.
Encontrar los límites de una disciplina artística ha sido la tarea conceptual de los grandes creadores. Merce Cunningham ha tratado de encontrar los límites de la danza explorando de manera sorprendente la realidad profunda del gesto, del movimiento y del tiempo. Se tratará de establecer en este texto algunas referencias cruzadas entre la danza, en su doble matiz –espacial y temporal–, y la arquitectura.

La obra de Merce Cunningham (Centralia, Washington, 1919) y John Cage (Los Ángeles, 1912 - Nueva York, 1992) ilumina aspectos profundos de la tarea de organizar la materia y el movimiento en el espacio, sus recorridos y relaciones, y nos abre una dimensión esencial entre la danza y la arquitectura como manipulación de un entorno físico y mental. Cunningham y Cage iniciaron su colaboración en trabajos escénicos en 1943 y desde entonces sostuvieron un juego basado en la mutua sorpresa, el uno con el otro, sobre las relaciones entre movimientos y sonidos. Cada una de las realidades –gestos en el espacio y sonidos en el tiempo– tenía para ellos su propia autonomía, pues negaba cualquier principio jerárquico que pudiera hacer mandar unas sobre otras.

Los grandes coreógrafos del siglo XX –Nijinsky, Martha Graham, Merce Cunningham– han trabajado sobre las variables físicas que interactúan con el cuerpo humano en movimiento, en su doble consideración de tiempo y espacio. Variables profundas vinculan la corporalidad en ambas disciplinas, la danza y la arquitectura, nunca ausentes una de la otra. Joseph Rykwert sugería ya esta conexión, implícita en su libro *The Dancing Column* ya que durante largo tiem-

Chained dance
Merce Cunningham and John Cage last coreografy

Finding the limits of an artistic discipline has been the conceptual task of the great creators. Merce Cunningham has tried to find the limits of dance exploring in a surprising way the deep reality of gestures, movement and time. I will try to establish in this text some crossed references between dance, in its double connotations –spatial and temporal–, and architecture. The works of Cunningham and Cage illuminates profound aspects of the task of organizing matter and movement in space, their routes and relations, and open an essential dimension between dance and architecture as manipulation of a physical and mental environment.
Merce Cunningham and John Cage started their collaboration in stage performances in 1943 and since then they have engaged in a game based on the mutual surprise in the relations between movements and sounds. Each of the realities –gestures in space and sounds in time– for they had their own autonomy, as they negated any hierarchical principle that could make one prevail over the other.
The great choreographers of the twentieth century –Nijinski, Martha Graham, Merce Cunningham– have worked on the physical variables that interact with the human body in movement, in its double consideration of time and space. Profound variables link the corporality in both dance and architecture, one never absent from the other. Joseph Rykwert already suggested this implicit connection in his book *The Dancing Column*, which for a long time before seeing the light had the title *Body and Building*. The title itself –*The Dancing Column*– implies a particular vision about the capacity of architecture to suggest movement, not exactly physical, but associated to our modes of perception.
If Martha Graham, who contributed so much to dance from the first decades of the twentieth century and worked with Isamu Noguchi, defined dancing as "a mobile image of life", we could point out that architecture is an immobile frame of reality, a resonance box in which the vibrations of cosmos are registered, the fluidity of the natural and the artificial.
In the decade of the fifties some dancers and critics put into crisis Martha Graham's approaches, as they understood that those were still based on a representative conception of dance and sought ways that would allow a freer coexistence of the specific languages that met on the stage. As an alternative, a deeper bond of art with life and reality is proposed, in short, to make the stage to descend to the plane of life. A connection parallel to so many attempts throughout the twentieth century to blur the character of the monumental and to get closer to the resolutions of problems in the domestic and daily spheres.
If Cunningham vindicated, in contrast with a traditional exaltation of the interpreter, the scenic potential of the reality of things and events, Cage reinvented the expressive potency of sound, coming intensely closer –especially in some of his 'performances'– to a primitivism that moves in the sphere of the origin of language, like seeking in sounds the arcane birth of oral communication.
The piece 'Ocean' is almost the end of a process that started by destroying all allegory or representation and dissolving it into the apparently trivial condition of daily things, although in this piece previously inexistent new symbolic resonances emerge. In the sixties, Cunningham had made the idea of simulation or illusory imitation of reality go into crisis. Dancing implied going into a flow that was life itself, emphasising the theatrical aspect of every physical event.
In this piece we can see Cunningham and Cage's contributions in this frontier artistic territory. The movements and positions of the dancers and the introduction of electronic sounds are significant –as if screened by an imaginary oceanic surface– like a composition by David Tudor, colleague of both for many years.
"To keep my eyes and ears open before the world", this could be John Cage's motto when faced by the unpredictability of reality. Space, movement and vision are the parameters of the shared/common reflection of Cunningham and Cage which goes back before Marcel Duchamp's concerns, which were a constant reference for them for a long time.
In their choreographies, a particular attention to the multiplicity of motor centres that are generated on the stage is evident, attention to an open situation in which multiple centres demand the spectator's attention simultaneously. Their method of working is the accumulation of materials: juxtaposition of sounds and movements in space, which is the form of expression that is closest to life.
Both, Cunningham and Cage, are immersed in a process of progressive transparency between art and life and of scenic osmosis and daily gesture.
Cunningham broadened the vision of the choreographer to include

MARTHA GRAHAM EN
LETTER TO THE WORLD, 1940

MERCE CUNNINGHAM EN
FIVE STONE WIND, 1988

po antes de salir a la luz tuvo por título *Body and Building*. Ya el mero título –*La columna danzante*– sugiere una particular visión sobre la capacidad de la arquitectura de sugerir movimiento, no exactamente físico, sino asociado a nuestros modos de percepción.

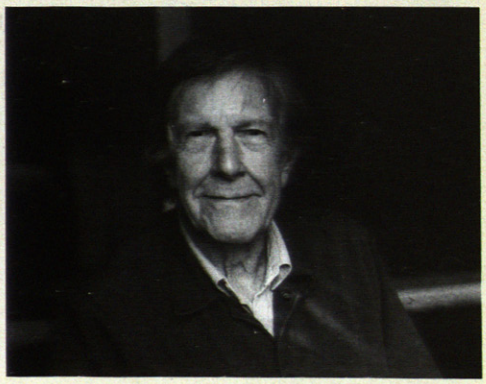
Si Martha Graham, que tanto aportó a la danza desde las primeras décadas del siglo XX y que trabajó con Isamu Noguchi, definió la danza como "*una imagen móvil de la vida*", podríamos apuntar que la arquitectura es un marco inmóvil de la realidad, una caja de resonancia en la que se registran las vibraciones del cosmos, la fluidez de lo natural y lo artificial.

En la década de 1950 algunos bailarines y críticos pusieron en crisis los planteamientos de Martha Graham, por entender que éstos estaban todavía basados en una concepción representativa de la danza, y buscaron caminos que permitieran una más libre coexistencia de los lenguajes específicos que se daban cita sobre la escena. Propusieron como alternativa una vinculación más profunda del arte con la vida y con la realidad; en definitiva, descender la escena al plano de la vida. Conexión paralela a tantos intentos a lo largo del siglo XX de desdibujar el carácter de lo monumental y acercarse a la resolución de problemas en el ámbito doméstico y cotidiano.

Si Cunningham reivindicó, frente a una tradicional exaltación del intérprete, el potencial escenográfico de la realidad misma de las cosas y de los acontecimientos, Cage reinventó la potencia expresiva del sonido, acercándose intensamente –especialmente en algunas de sus "actuaciones"– a un primitivismo que se movía en la esfera del origen del lenguaje, como buscando en los sonidos el arcano nacimiento de la comunicación oral.

La pieza *Ocean* es casi el final de un proceso que comenzó por destruir toda alegoría o representación y disolverla en la aparente condición trivial de lo cotidiano, aunque en ella emergen nuevas resonancias simbólicas antes inexistentes. En los años ´60, Cunningham había puesto

JOHN CAGE, 1991 (FOTOGRAFÍA DE BETTY FREEMAN)



conscience that any gesture and movement in space, even trivial and daily things, was secretly charged with scenic potential.
Cage, for his part, in music, opened up an ample range any opinion willing to consider that any sound has a musical potential of unforeseen possibilities. Ears opened to the unpredictable concert of life substantially amplified the sphere of what music had been until then. "What is musical: the sound of a lorry that goes by in a factory or the same sound happening near a music school?" With these words Cage caused the essential blurring between music and life.
So, both artists endowed both disciplines with new freedoms. Many chains or burdens had been eliminated from music and dance.
However, in the piece Ocean there is a further step. The dancers do not adopt trivial positions and their gestures are moved by unknown forces, in the labyrinth of contemporary uncertainties.
'Chained dance', the title that heads these lines, implies a certain internal contradiction. Dance contains, in its intimate sense, a freedom of movements that does not happen openly in this choreography. The singular intuition of Hans Urs von Balthasar in his prologue to/for the book One day in Ronchamp **N1** suggests an incisive and disturbing reality: that 'dancing chained' connects with the architect's task and that these chains exist within the disparity of what the task of design demands as existential commitment and that the rigid conditions and multiple demands that fall on the architect encumber, like chains, his aspirations of spatial, freedom.
The example of Le Corbusier with Ronchamp is similar to the task of a boxer who hits, deforms and almost breaks the imaginary bindings that contain him. The architect tears and models space from within, to the extent that he blows away the disciplinary assumptions accepted until that moment.
The case of Le Corbusier with Ronchamp transmits a violent convulsion to the configuring elements of the chapel. It is this convulsion which, in an incisive way, Balthasar intuited when he said that what is developing in space is a chained dance that drags with it some weights which almost –and we do not know where the limit is– make the spatial container configuring space explode.
Something of this convulsion, this battle between the necessary and the imaginary, between what ties Le Corbusier to very specific conditionings and the interior rebellion, to make the space in Ronchamp float and explode wildly, is contained in many greats works of architecture.
Beyond the limited physical conditions of body and matter, of light and gravity, and over the restrictions that a commission brings with it, Balthasar suggested that the architect can only start a dance, chained, but a dance nonetheless. Architecture tries here to be an attempt at liberation from the narrow functional and constructive conditions to open a bigger dimension, the opened hand of Le Corbusier, an offering that humans give to the gods.
In this context, the choreography Ocean becomes a decoding reference of what is also happening in other disciplines, from literature to architecture: in both cases they want to take flight, to float in the weightless air expanding their new liberties where apparently these had been negated.
Other contemporary proposals in architecture, which use the diagram as a tool to explain the dynamic state of the situation, urban or architectonic, such as the shown diagrams by Raoul Bunschoten, come closer to the scenic approaches of contemporary dance. They contain an understanding of space as something heterogeneous, where the existent forces do not act equally at any point in space. The pre-existent spaces already present their own dynamic in which the proposed new elements interact.
The essay written by John Cage in 1957, which is reproduced here, titled 'Two Pages, 122 Words about Music and Dance', is at the same time a text, a musical score and choreography. In it, the com-

LE CORBUSIER, CAPILLA EN RONCHAMP, 1950-55
(FOTOGRAFÍA DEL AUTOR)

en crisis la idea de simulación o imitación ilusoria de la realidad. Bailar era introducirse en un fluido que era la vida misma, enfatizando el aspecto teatral de todo acontecimiento físico.

En esta pieza se muestran las aportaciones de Cunningham y Cage en este territorio artístico fronterizo. Son significativos los movimientos y posiciones de los bailarines y la introducción de los sonidos electrónicos –como apantallados por una imaginaria superficie oceánica– de la composición de David Tudor, colaborador de ambos durante muchos años.

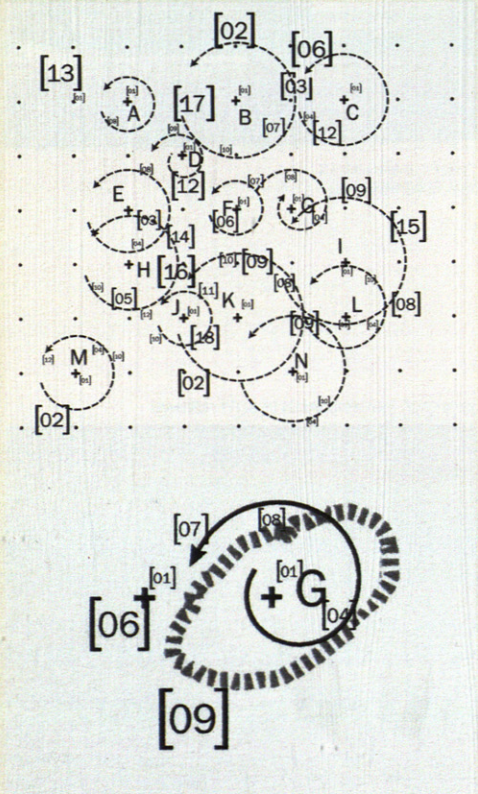
"*Mantener los ojos y los oídos abiertos ante el mundo*": éste podía ser el lema de John Cage ante la imprevisibilidad de la realidad. Espacio, movimiento y visión son los parámetros de la reflexión común de Cunningham y Cage que se remontan a las inquietudes de Marcel Duchamp, referencia constante para ellos durante largos años.

En sus coreografías, evidencian una singular atención a la multiplicidad de centros motores que se generan en la escena, a una situación abierta en la que múltiples centros reclaman simultáneamente la atención del espectador. Su modo de trabajo era el de la acumulación de materiales: la yuxtaposición de sonidos y movimientos en el espacio, que es la forma de expresión más próxima a la vida. Ambos, Cunningham y Cage, se sumergieron en un proceso de progresiva transparencia entre el arte y la vida y de ósmosis entre representación escenográfica y gesto cotidiano.

Cunningham amplió la mirada del coreógrafo para tomar conciencia de que cualquier gesto y movimiento en el espacio, incluso lo trivial y cotidiano, estaba secretamente cargado de potencial escénico. Cage, por su parte, abrió para la música un amplio abanico de la mirada dispuesta a considerar que cualquier sonido tiene un potencial musical de posibilidades insospechadas. Los oídos abiertos al concierto imprevisible de la vida amplificó sustancialmente el entorno de lo que la música había sido hasta entonces. "*¿Qué es más musical: el sonido de un camión que pasa junto a una fábrica o el mismo sonido que acontece junto a una escuela de música?*" Con estas palabras provocaba Cage el desdibujamiento fundamental entre la música y la vida.

Ambos creadores dotaron, pues, de nuevas libertades a ambas disciplinas. Muchas cadenas o lastres habían sido eliminados en la música y la danza. Sin embargo, en la pieza *Ocean* existe un paso posterior. Los bailarines no adoptan posiciones triviales y sus gestos se ven arrastrados por fuerzas desconocidas, en el laberinto de las incertidumbres contemporáneas.

RAOUL BUNSCHOTEN / CHORA,
DIAGRAMAS DE DINÁMICAS URBANAS, 2000



movimiento

El mundo bulle: puede ocurrir cualquier cosa.

sonido

Para obtener el valor de un sonido, un movimiento, medid desde cero. (Prestad atención a lo que es, tal como es.)

Actividades distintas occurren en un tiempo que es un espacio: todas son centrales, originales.

Puntos en el tiempo, en el espacio

¿Están abiertos los ojos?

Un pájaro vuela.

¿y los oídos?

Las emociones

amor
alegría
lo heroico
asombro
tranquilidad
miedo
rabia
pesar
disgusto

están en el público.

La esclavitud está abolida.

Suena el teléfono.

Donde vuela el pájaro, vuela.

el bosque

Cada persona ocupa el mejor asiento.
La guerra empieza en cualquier momento.

¿Hay un vaso de agua?

Un sonido no tiene piernas donde apoyarse.

Cada ahora es el tiempo, el espacio.

luces

¿inacción?

JOHN CAGE,
2 PÁGINAS, 122 PALABRAS SOBRE MÚSICA Y DANZA, 1957
VERSIÓN CASTELLANA DE ISABEL NÚÑEZ Y JOSEPHINE WATSON, 1999

"Danzar encadenado", título que encabeza estas líneas, implica una cierta contradicción interna. La danza contiene, en su íntimo sentido, una libertad de movimientos que no se produce abiertamente en la coreografía que nos ocupa. La singular intuición de Hans Urs von Balthasar en su prólogo al libro *Un día en Ronchamp* **N1** sugiere una realidad incisiva e inquietante: que es propio de la tarea del arquitecto "danzar encadenado" y que estas cadenas consisten en la disparidad de lo que el trabajo proyectual exige como entrega existencial con las rígidas condiciones y múltiples exigencias que recaen sobre el arquitecto, lastrando con cadenas sus aspiraciones de libertad espacial.

El ejemplo de Le Corbusier con Ronchamp es similar a la tarea de un boxeador que golpea, deforma y casi llega a romper una envolvente imaginaria que le contiene. El arquitecto rasga y modela el espacio desde dentro, hasta tal punto que hace estallar los presupuestos disciplinares hasta ese momento aceptados. Le Corbusier imprime a los elementos configuradores de la capilla una violenta convulsión. Es esa convulsión la que, intuye Balthasar de manera incisiva, al decir que lo que en el espacio se desarrolla es una danza encadenada, que arrastra consigo unos pesos que casi –y no sabemos dónde está el límite– hacen estallar el contenedor espacial que configura el proyecto.

Algo de esta convulsión, de esta batalla entre lo necesario y lo imaginario, entre lo que ata a Le Corbusier a unos condicionamientos muy específicos y la rebelión interior para hacer flotar y estallar desaforadamente el espacio de Ronchamp, está contenido en muchas grandes obras de arquitectura.

Más allá de las limitadas condiciones físicas de los cuerpos y de la materia, de la luz y la gravedad, y por encima de las restricciones que un encargo trae consigo, Balthasar sugería que el arquitecto no puede sino iniciar una danza, encadenado, pero danza al fin y al cabo. La arquitectura se insinúa aquí como un intento de liberación de las estrechas condiciones funcionales y constructivas para abrirse paso a una dimensión mayor, la de la mano abierta de Le Corbusier, ofrenda que los humanos hacen a los dioses.

En este contexto, la coreografía *Ocean* se convierte en un referente descodificador de lo que está pasando también en otras disciplinas, desde la literaria a la arquitectónica: en ambos casos se pretende remontar un vuelo para flotar en el aire ingrávido conquistando nuevas libertades allí donde aparentemente éstas habían sido negadas.

N1 Agradezco a Ricardo Aldana haberme hecho partícipe de este texto y haber realizado por primera vez su traducción al castellano. María José Miranda me llamó la atención sobre las palabras "danzar encadenado", y sin su sugerencia no habría sido posible este artículo.

JACKSON POLLOCK EN SU ESTUDIO, 1950
MARCEL DUCHAMP, *DESNUDO BAJANDO UNA ESCALERA*, 1912
MARCEL DUCHAMP, 1952 (FOTOGRAFÍA DE ELIOT ELISOFON)

Otras propuestas contemporáneas en arquitectura, que utilizan el diagrama como herramienta para explicar el estado dinámico de una situación, urbana o arquitectónica –como los esquemas que se presentan de Raoul Bunschoten– se acercan a los planteamientos escénicos de la danza contemporánea. Hay en ellos un entendimiento del espacio como algo heterogéneo, donde las fuerzas existentes no actúan por igual en cualquiera de sus puntos. Los espacios preexistentes presentan ya una dinámica propia en la que interactúan los nuevos elementos propuestos.

El escrito de John Cage de 1957 que aquí se reproduce, titulado *2 páginas, 122 palabras sobre música y danza*, es a la vez un texto, una partitura y una coreografía. En él, el compositor se cuestiona sobre las situaciones básicas de los objetos, movimiento e inacción o reposo, reflexiona sobre la carga escenográfica que tienen los cuerpos con su sola presencia, el potencial de representación que un gesto cotidiano tiene sobre la escena y cómo la simultaneidad de actividades distintas, que ocurren en un mismo tiempo, puede entenderse como sistemas superpuestos que ocurren simultáneamente en distintos lugares del espacio.

John Cage se pregunta en ese texto sobre la relación entre el sonido y el movimiento, enfatizando sus procedencias distintas y las dimensiones diferentes que les permiten superponerse en el tiempo. El sonido no lleva incorporado ninguna determinación trasladada al plano físico-corporal del bailarín –"*un sonido no tiene piernas dónde doblarse*", nos dirá Cage–, y al resaltar la independencia del sonido y de la danza aflora la condición azarosa que necesariamente conlleva cualquier intento de superposición de ambas.

Cage nos llama la atención sobre la intensa presencia de la realidad, "*el mundo bulle, puede ocurrir cualquier cosa*". La realidad es siempre capaz de sorprender nuestras expectativas y ante este carácter imprevisible del mundo, no podemos dejar de enfrentarnos a él no sólo con los ojos abiertos sino también los oídos.

Hemos de atender aquí al carácter siempre cambiante de movimientos y sonidos, ante los que sólo el asombro es una actitud creadora, para ver con nuevos ojos el conjunto interminable de movimientos y sonidos del mundo. *Walden o La vida en los bosques*, el libro en el que Henry David Thoureau narra su propia experiencia de aislamiento del mundo en una cabaña junto al lago de Concord, Massachusetts, dedica un capítulo a los sonidos, y viene a decirnos –nos dirá Cage– que la vida vale la pena ser vivida solamente por la experiencia interminable de asistir al concierto siempre imprevisible que los sonidos traen ante nuestra experiencia.

En *Ocean*, una pieza ininterrumpida de noventa minutos, Cunningham y Cage nos hacen experimentar algo de la multiplicidad de respuestas, superposiciones y contrastes que los sonidos y el movimiento de los cuerpos pueden llegar a expresar. Soledad, quietud, agitación, letargo... son respuestas nuevas ante unos sonidos que se distorsionan al atravesar la barrera invisible de la superficie imaginaria del fluido de las aguas oceánicas. En su extremo, esta pieza intenta

poser questions the basic situation of objects, movement and inaction or repose, and reflects on the scenic influence that bodies have with just their presence, the potential representation that a daily gesture has on the stage and how the simultaneity of different activities, which happen at the same time, can be understood as superimposed systems that occur at the same time in different places of space.
John Cage wonders in this text about the relation between sound and movement, emphasising their alien origin, one from the other and the different dimensions that allow them to superimpose in time. Sound does not incorporate any resolve transferred to the physical-corporeal plane of the dancer "A sound does not have legs with which to bend", would say Cage. By stressing the independency of sound and dance, the risky condition that necessarily entails any attempt at superimposing both arises.
Cage calls our attention to the intense presence of reality, "the world bubbles, anything can happen". Reality is always capable of surprising our expectations and facing this unpredictable character of the world, we can not avoid facing it with eyes opened as well as ears.
In 'Ocean', an interrupted ninety minutes piece, Cunningham and Cage make us to experiment something about the multiplicity of answers, overlays and contrasts that sounds and movement of bodies might come to express. Solitude, peace, agitation, lethargy… they are new answers to the sounds that are distorted when they go through the invisible barrier of the imaginary surface of the fluid of oceanic waters.
In its extreme, this piece tries to suggest an attempt at the restitution of man in the deepness of the abysses where everything seems to have altered except the vital capacity of humans which almost breaths any imaginable barrier. There are no barriers that can stop a human being in his attempt to seek his identity in the meeting with himself and with the other.
In this piece, the movement of figures is slowed down, as if they moved at the mercy of unknown forces that sometimes drag the dancers to dramatic and dislocated positions: the image of the modern man who has to seek his identity in the bosom of an oceanic shipwreck, after the turbulent waters of the twentieth century and its vanguards.
Sometimes the figures try to embrace the world: the stage cosmos, a circle of about 10 metres in diameter, and the cosmos of the hall, another circle of 112 musicians higher up, who form the Anarchic Philharmonic Orchestra that interpret the electronic music piece by David Tudor. Occasionally the figures move independently and, sometimes, joining their forces they debate in a dialogue between solipsism and communication with others, in an immense variety in which the dancers come onto the stage with freedom and from there, from this microcosm that is the stage, image of the open and unlimited environment, in which life develops, they try to embrace the world.
Facing the impossibility of transgressing the limits that the physical world imposes on corporality, Merce Cunningham and John Cage make visible the iron battle that is also part of the architect's profession: 'chained dance, to move while chained to the objects –withdrawn from any process of transfiguration–, to come closer to the thin enveloping of tolerances beyond which the bodies would explode and the splendour of form would not subsist. There is a common determination in the work of the choreographer and the architect in trying to make apparent, parting from daily things (movements, spaces, rhythms, times and matter), another dimension of the real previously hidden.
The repositioning of the choreography 'Ocean', ten years after its premiere, with an eighty six years old Merce directing again the exact movements in every instant of the piece, conceived jointly with John Cage, actualizes a whole world of interconnections between music, dance and architecture after the twentieth century. Nowadays, at some distance from the vanguards, this piece can lead us to understand something more about the expressive convulsion of modern forms and the/a slow recuperation of modern man's references in his search for meaning and sense.
Tremblingly, Cunningham and Cage go progressively deeper through out their work into a 'strange' world in which man can only touch and leave tracks on the shadow of the mystery that forms it.
Cunningham, after having presented on several occasions the instability situations of his dancers, now presents a fluid medium in which gravity is 'slower' opening a more ample reflection about the contemporary conditions of art and architecture.
The geographical and conceptual closeness of Jackson Pollock is surprising, for whom the movements on the canvas are very close to the freedom of movements of the dancers on the stage. For Cage as well as for Cunningham the stage is similar to the open landscape of Pollock's canvas in which the traces of paint constitute a visible map of the painter's movements over the plane of the floor. That is, an x-ray of his movement.
'Nude going down the stairs' and the famous image of Duchamp, taken by Eliot Elisofon in 1952, which shows Duchamp himself in successive stadiums of a descendent movement, represent the continuous attempts to catch the almost impossible dream of simultaneity by art.
The three images quoted –Pollock's canvas, the painting of the nude

sugerir un intento de restitución del hombre en la profundidad de los abismos donde todo parece haberse alterado salvo la capacidad vital del ser humano que atraviesa casi cualquier frontera imaginable. No existen fronteras que puedan detener al ser humano en su intento de búsqueda de identidad en el encuentro consigo mismo y con el otro.

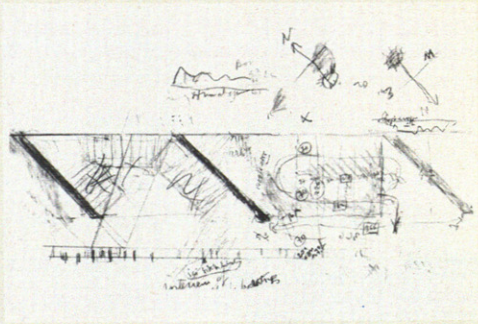
En esta pieza, el movimiento de las figuras está ralentizado, como si se movieran a merced de fuerzas desconocidas que en ocasiones arrastran a los bailarines a posiciones dramáticas y desencajadas: imagen del hombre contemporáneo que ha de buscar su identidad en el seno de un naufragio oceánico, tras las turbulentas aguas del siglo XX y sus vanguardias. En momentos, las figuras tratan de abrazar el mundo: el cosmos de la escena (un círculo de unos 10 metros de diámetro) y el cosmos de la sala (otro círculo de 112 músicos en lo alto, que componen la Anarchic Philarmonic Orchestra interpretando la pieza de música electrónica de David Tudor). En ocasiones, las figuras se mueven independientemente y, a veces, aunando sus fuerzas, se debaten en un diálogo entre el solipsismo y la comunicación con los otros, en una inmensa variedad en la que los bailarines entran en la escena con libertad para desde allí –desde ese microcosmos que es la escena, imagen del entorno abierto e ilimitado en el que se desarrolla la vida–, tratar de abrazar el mundo.

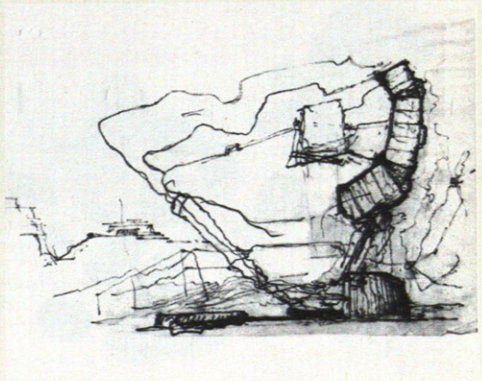
Ante la imposibilidad de transgredir los límites que el mundo físico impone a la corporalidad, Merce Cunningham y John Cage hacen visible la férrea batalla que forma parte también de la profesión del arquitecto: "danzar encadenado", moverse encadenado a los objetos –retraídos ante cualquier proceso de transfiguración–, acercarse a la delgada envolvente de tolerancias más allá de la cual estallarían los cuerpos y no subsistiría el esplendor de la forma. Hay un empeño común en el hacer del coreógrafo y del arquitecto intentando que aparezca, a partir de lo cotidiano (movimientos, espacios, ritmos, tiempos y materia), otra dimensión de lo real antes oculta.

La reposición de la coreografía *Ocean*, cuando se cumplen diez años desde su estreno –con Merce Cunningham a sus ochenta y seis años dirigiendo de nuevo los movimientos exactos de cada instante de la pieza, concebida conjuntamente por él y John Cage–, actualiza todo un complejo mundo de interconexiones entre la música, la danza y la arquitectura tras el siglo XX. Hoy, a cierta distancia de las vanguardias, esta pieza nos puede hacer entender algo más sobre la expresiva convulsión de las formas modernas y una lenta recuperación de referentes del hombre contemporáneo en su búsqueda de significado y sentido.

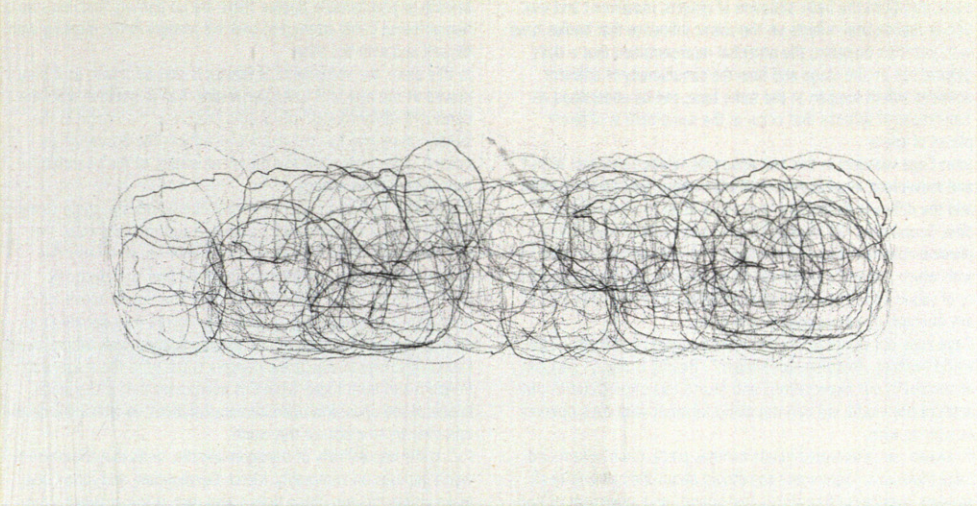
Cunningham y Cage se adentraron temblorosamente, de modo progresivo a lo largo de su trabajo, en un mundo extraño en el que el hombre sólo puede tocar y hollar la sombra del misterio de la forma. Tras haber presentado Cunningham en diversas ocasiones situaciones de inestabilidad de sus bailarines, nos presenta ahora un medio fluido en el que la gravedad es más "lenta" abriendo paso a una reflexión más amplia sobre las condiciones contemporáneas del arte y de la arquitectura.

LE CORBUSIER,
CROQUIS PARA EL MUSEO DE CHANDIGARH, 1955
ALVAR AALTO,
CROQUIS PARA EL CONCURSO
DEL AYUNTAMIENTO DE KIRUNA, 1958





and Duchamp's photograph– are not far away from the architect's imagination when he follows with the pencil the spaces of paper in which a design is gestating. We can appreciate it in many of the project's conceptual drawings, with the sketches made by Le Corbusier for the Museum in Chandigarh (1955) as an example, or those by Alvar Aalto for the contest of the city hall in Kiruna (1958). The inexactness of the line in these drawings tells us how to seek in imprecision a progressively built form and of a gradual control of it through geometry.
The drawings of the series *Ryoanji* by Cage express in a suggestive way this experience of the architect's pencil when he freely follows the space of the paper. The difference between Cage's drawing and A. Aalto's rests in that Cage is intentionally stopped in the process of exploring the space of paper without any precise formal determination. We are facing a larva situation of the form, in an initial process of indecisiveness. It is one of the key situations for Cage in his writings about musical compositions. But if we look at the instruments to make this drawing: pencils with different hardness and stones or pebbles with different shapes, it is not difficult to imagine the pencil's movement between the obstacles placed in its path. These stones act like elements of fortuitous character, chance obstacles that the pencil has to bypass or move out of the way
So, in a way, the important thing about the drawings of the Ryoanji



JOHN CAGE, *RYOANJI*, 1992
(MERCE CUNNINGHAM COLLECTION)

Sorprende la cercanía geográfica y conceptual de Jackson Pollock en quien su libertad de movimientos sobre el lienzo está muy cerca de la libertad de movimientos de los bailarines sobre la escena. Tanto para Cage como para Cunningham la escena se asemeja al paisaje abierto del lienzo de Pollock en el que las huellas de tinta constituyen un mapa visible de los movimientos del pintor sobre el plano del suelo; es decir, una radiografía de su movimiento.

El *Desnudo bajando una escalera* y la conocida imagen de Duchamp, captada por Eliot Elisofon en 1952, que le representa en sucesivos instantes de un movimiento descendente, representan progresivos intentos de atrapar por el arte el sueño casi imposible de la simultaneidad.

Las tres imágenes citadas –el lienzo de Pollock, el cuadro del desnudo y la fotografía de Duchamp– no están lejanas de la imaginación del arquitecto cuando recorre con el lápiz los espacios del papel en que se va gestando un proyecto. Podemos apreciarlo en gran parte de los dibujos de concepción de un proyecto, valga el ejemplo del croquis de Le Corbusier para el Museo de Chandigarh (1955) o el de Alvar Aalto para el concurso del ayuntamiento de Kiruna (1958). El temblor de la línea en estos dibujos nos habla de cómo buscar en la imprecisión una forma progresivamente construida, y de paulatino control de la misma, mediante la geometría.

JOHN CAGE,
CANTOS RODADOS Y LÁPICES UTILIZADOS
PARA LA SERIE RYOANJI, 1992
(MERCE CUNNINGHAM COLLECTION)

Los dibujos de la serie *Ryoanji* de Cage expresan de manera sugerente esta experiencia del lápiz del arquitecto, cuando recorre libremente el espacio del papel. La diferencia entre el dibujo de Cage con el de Aalto estriba en que en Cage está intencionadamente detenido en el proceso de exploración del espacio del papel sin ninguna determinación formal precisa. Estamos ante una situación larvaria de la forma, en su proceso inicial de indeterminación. Una de las situaciones clave para Cage en sus escritos sobre la composición musical. Pero si vemos sus instrumentos para realizar este dibujo –lápices de distintas durezas y rocas o guijarros de formas diferentes–, no es difícil imaginar el movimiento del lápiz entre los obstáculos interpuestos en su camino. Esas piedras actúan como elementos de carácter fortuito, obstáculos azarosos que el lápiz ha de rodear o arrastrar.

De tal manera que lo importante de los dibujos de la serie *Ryoanji* no es la forma de sus líneas sino su proceso: el recorrido indeterminado de exploración del espacio vacío, similar a lo que serían las huellas de unos bailarines sobre el espacio de la escena, previo a la lenta aparición de las formas que observamos en los dibujos de arquitectura. Los bailarines sobre la esce-

series is not the form of their lines but the process: the indeterminate route of exploring the empty space similar to what the tracks of some dancers on the stage space would be, previous to the slow appearance of the forms we observe in architecture drawings.
The dancers on the stage construct a 'temporal' form which becomes undone and reconfigures repeatedly. The drawings of the genesis of an architectural design slowly configure the construction of a spatial form with the interior vocation towards a greater consistency. José Angel Valente expressed it brilliantly in his book *Three Lessons of Darkness*:
"House, place, room, home: thus starts the dark narration of time: for something to have duration, fulguration, presence: house, place, room, memory: concave becomes hand and the centre of the extension: on the waters: come over the waters: give them names: so what is not there will be fixed and becomes a permanent, body: breath fecundates the humus: they awaken, as form themselves: I recognize my home blindly." **N2**
Architecture, as Josep Quetglas suggested, is closely linked to the protection of our own skin. From this approach, it comes from the most intimate of our corporeal space, from the contact surface of our body with the world. So, it is an approximation to the architectonic which is very close to the physical conditions of dancing, which Cunningham felt in such a moving way. The skin palpates and develops instinctively the sense of touch of things. It is a primary, original, originating instinct. The most ample knowledge of things, apparently, is what is presented by the sense of touch, or the sense of smell, the most instinctive in a human being. But, curiously Plato already said that the potter knew more about the clay he models with his hands than the scientist who observes with the eyes –further away– of science.
In texts like this, Valente writes about recognizing our home in the world from the trembling movements of our own body, which slowly colonizes space. As a result of this experience the basic configuration of space in a slow genetic awakening of the form can be produced.
The exploration of the unknown becomes an open territory in the mist of confusion. In the same way, the seeking of a design consists of touching blindly the borders of the still unknown to slowly recognize a territory to inhabit.
Exactly like Bruce Nauman in his conceptual exercise 'Dancing exercise on the perimeter of a square', Cunningham's dancing explores the world of shadows, where almost no sun rays come through the imaginary fluid of water that envelops everything, and do a marvellous exercise parallel to the architect's in the slow configuration of his projects, in a process in which light has not configured its innumerable face in what is visible.

N1 I am grateful to Ricardo Aldana for letting me share this text and having done its first translation into Spanish. María José Miranda called my attention about the words 'chained dance' and without her suggestion this article would not have been possible.
N2 VALENTE, José Ángel, "Bet", in *Three Lesson of Darkness*, El fulgor, p. 217.

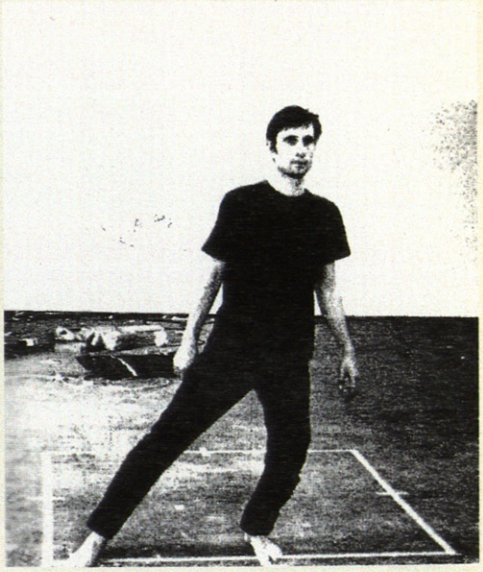
JEFF SLAYTON EN LA COREOGRAFÍA DE CUNNINGHAM *RAIN FOREST*, 1968

na construyen una forma "temporal" que se deshace y reconfigura repetidamente. Los dibujos de génesis de un proyecto de arquitectura van configurando lentamente la construcción de una forma espacial con la vocación interior de una mayor consistencia. José Angel Valente lo expresó magistralmente en su obra *Tres lecciones de tinieblas*: "*Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí las formas: yo reconozco a tientas mi morada*" **N2**.

La arquitectura, como sugiere Josep Quetglas, va muy ligada a la protección de nuestra propia piel. Surge, desde esta aproximación, desde lo íntimo de nuestro espacio corporal, desde la superficie de contacto de nuestro cuerpo con el mundo. Se trata así, de una aproximación a lo arquitectónico muy cercana a las condiciones físicas de la danza, que Cunningham presiente de manera sobrecogedora. La piel palpa y desarrolla instintivamente el tacto sobre las cosas. Es un instinto primario, primigenio, originario. El conocimiento más vasto de las cosas, aparentemente, es el que nos presenta el tacto, o el olfato, lo más instintivo del ser humano. Pero curiosamente Platón ya decía que el alfarero sabe más sobre el barro que moldea con sus manos que el científico que lo observa con los ojos –más lejanos– de la ciencia.

En textos como éste, Valente nos habla de un reconocimiento de nuestra morada en el mundo a partir de los movimientos temblorosos de nuestro propio cuerpo, que coloniza, lentamente, el espacio. Y fruto de esa experiencia se puede producir la configuración básica del espacio en un lento despertar genético de la forma. La exploración de lo desconocido se convierte en un territorio abierto en la niebla de la confusión. Del mismo modo, la búsqueda proyectual consiste en un palpar a tientas los bordes de lo todavía desconocido para reconocer, poco a poco, un territorio en el que habitar.

Igual que Bruce Nauman en su ejercicio conceptual de *Danza sobre el perímetro de un cuadrado*, los bailarines de Cunningham exploran el mundo de las sombras, donde casi no llegan los rayos del sol, a través del imaginario fluido del agua que todo lo envuelve, y realizan un ejercicio portentoso, paralelo al del arquitecto en la lenta configuración de sus proyectos, en un proceso en el que la luz todavía no ha configurado su innumerable rostro en lo visible.



BRUCE NAUMAN, *EJERCICIO DE DANZA SOBRE EL PERÍMETRO DE UN CUADRADO*, 1968

N2 VALENTE, JOSÉ ANGEL: "Bet", en *Tres lecciones de tinieblas*, tomado de *El Fulgor*, p 217.

10 ALEJANDRO ARAVENA

conversación con Julio Salcedo

La arquitectura del joven y cosmopolita arquitecto chileno Alejandro Aravena Mori parece definida por parejas contradictorias. Su obra es ajustada y saturada, intuitiva y reflexiva, y se desenvuelve en un mundo de pautas locales y trasposiciones globales.

Las pautas locales dotan a su obra de un mimetismo geográfico donde la verticalidad andina se adivina esbozada. Dichas pautas le confieren un atavismo matérico al aceptar las tecnologías operantes. Por el contrario, su febril devaneo global le lleva a cursos en EEUU, a la creación del ambicioso concurso mundial de ideas para vivienda mínima chilena bajo el título *Elemental* y, ante todo, a un entendimiento contextual de su obra al lado de otras arquitecturas. Son trasposiciones globales que también la enmarcan su trabajo en un esfuerzo contra una globalización sincrética e insípida.

Su obra es ajustada en su rigor proyectual y en su desarrollo dentro de un sistema económico y constructivo lleno de límites y posibilidades. A su vez, es una arquitectura saturada en donde en cada recoveco se solapan numerosas acciones; el uso de materiales, geometría e innovaciones tipológicas amplían aplicadamente el registro de la composición. En este sentido, el espectro de sus diseños pasa de la economía de la propuesta de vivienda social Elemental –que acto seguido fomentó el homónimo concurso internacional–, a la facultad de medicina donde conviven el gesto y el recurso, a la compleja facultad de matemáticas. La arquitectura de Aravena es intuitiva y reflexiva –quizás incluso resabiada– y sus proyectos manejan una solvencia intuitiva que ensalza lo cotidiano. Pero a su vez, son reflexivos en el sentido de que a menudo asumen el papel de respuestas a problemas enunciados por otros arquitectos. La memoria de otras arquitecturas como la de Le Corbusier y Alvaro Siza en la facultad de matemáticas, la de Rafael Moneo en la facultad de medicina, o la de Enric Miralles en la Casa de la Escultura y las Torres Siamesas no son citas sino diálogos abiertos. Son lecturas que conspiran en un lenguaje arquitectónico, son regates en corto y paredes en una cancha global.

La siguiente entrevista intenta deslindar lo tácito de lo motriz y de lo paradójico en la obra de Alejandro Aravena.

Julio Salcedo: Alejandro, me pregunto hasta qué punto las condiciones de Kenneth Frampton acerca del Regionalismo Crítico, *vis a vis* con el Movimiento Moderno, se han invertido, y un trabajo como el tuyo deja de ser fruto de una resistencia a un estilo global y pasa a ser generativo sin apelativos de una cultura arquitectónica global.

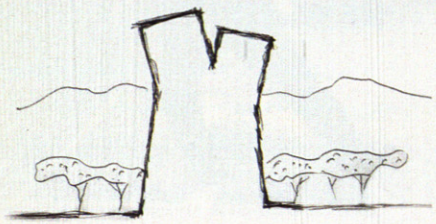
Alejandro Aravena: No me interesan particularmente ni la región ni la crítica, y por consecuencia ni me resisto ni celebro lo global. Simplemente trato de ser rigurosamente pertinente y razonablemente escéptico. Quiero decir que mi esfuerzo constante es poder contestar las preguntas que me hacen con aquello que viene estrictamente al caso, aceptando las restricciones y transformándolas en antídotos contra lo irrelevante. Prefiero dar un ejemplo: cuando nos piden una torre de vidrio, no me planteo la cuestión de la identidad latinoamericana o de la no identidad. Me preocupa, en cambio, entender que el vidrio es un excelente material para resistir por muchos años el aire contaminado de Santiago, pero que va a ser muy malo para el efecto invernadero, por tanto algo tendremos que hacer para no desangrarnos pagando por aire acondicionado… Supongo que una piel de vidrio así no es ni global ni local, sino simplemente viene al caso.

JS: Conozco menos la tradición y el impacto de la modernidad en Chile, pero su influencia se intuye distante; sé de figuras como Duhart y Larrain y de proyectos alternativos como el de Alberto Cruz y la escuela de Valparaíso. ¿Hasta qué punto es esta visión correcta y de qué modo esta posible condición "mermada" ha habilitado un fácil retorno a la modernidad en Chile?

AA: Chile está lejos y por tanto no llega cualquier cosa; la distancia filtra, *no todos los espermatozoides nos fecundan*. Las preexistencias culturales (tanto antiguas como recientes) tienden a ser leves; no todo lo que llega se queda. Por otro lado, acá no hubo maestros; no hubo ni Reiddys, ni Vilanovas Artigas, ni Villanuevas. Como no hay nostalgias recientes, no tuvimos que matar a nuestros padres. En ese sentido quizás haya sido más fácil ser moderno, entendiendo moderno como un arrojo a lo desconocido más que como un movimiento arquitectónico.

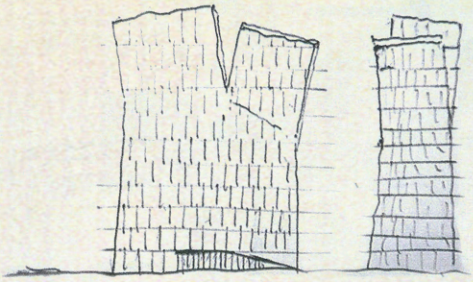
JS: Durante y después de la dictadura en España, las publicaciones italianas, de revistas o textos paradigmáticos de Tafuri y Rossi, tuvieron una gran importancia historiográfica. ¿Cómo se involucró Chile en el panorama arquitectónico global desde de sus penurias políticas? ¿Qué importancia asumieron las propias fuentes suramericanas frente a otras norteamericanas y europeas?

AA: Yo diría que hubo dos maneras de involucrarse en el panorama global: festejándolo en el



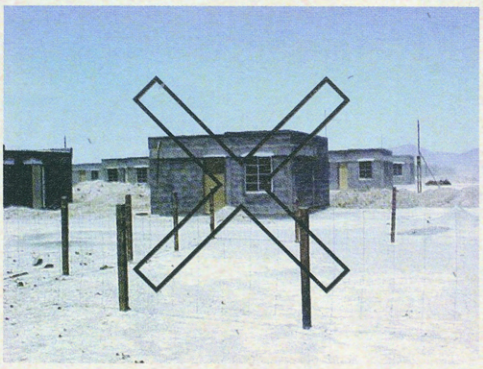
Alejandro Aravena es arquitecto por la Universidad Católica de Chile, de la cual es actualmente profesor asociado. También es profesor invitado en la Harvard Design School.
Ha sido primer premio de la XII Bienal de Santiago de Chile, obtenido una Mención Especial en la V Bienal de Arquitectura de Venecia y finalista del Premio Mies Van der Rohe (Barcelona 2000), entre otras menciones y premios.
Su trabajo ha sido publicado en las más prestigiosas revistas de arquitectura, como Casabella *(Italia),* Arquitectura Viva *(España),* Arquine *(Mexico),* Summa + *(Argentina),* ARQ *(Chile) o el volúmen 2 del* Phaidon World Atlas of Contemporary Architecture.

búnker o metiendo la cabeza por los conductos de aire acondicionado.
Por una parte estuvieron aquellos que trajeron artistas del mundo exterior al *búnker* y lo celebraron un poco ebrios por el aire enrarecido del encierro. Unos cuantos arquitectos nos quisieron convencer de que "hacer ciudad" era construir unos centros comerciales y trajeron al búnker el arte posmoderno. Mientras tanto, la política de estado dejaba que el mercado acumulara pobres ahí donde el suelo costaba poco.
La segunda manera fue a lo Björk en *Dancing in the Dark*, cuando en la celda de aislamiento trata de aferrarse a cualquier ruido y mete la cabeza por los conductos de aire. Creo que hubo en Chile un grupo de gente que tomó los indicios de lo que pasaba fuera y con eso construyó un mundo.



JS: Hay en tu obra una tectónica distinta de la que se viene produciendo en Chile. Por ejemplo, en la obra de Matthias Klotz la tectónica es ligera, adintelada y laminar, y en ella las reducciones materiales orbitan hacia las lógicas del metal y la madera; tiene tanto un cariz moderno e industrial como un cariz tipológico híbrido entre el palafito chileno y el *ballon-frame* angloamericano. Tu obra, sin embargo, parece definida por otra tectónica basada en un juego con la gravedad. En tu obra, el hormigón y sus vuelos, la oquedad de tus caparazones y las tramas estructurales mantienen un pulso con el campo gravitatorio, lo amplifican y empequeñecen a la vez. No sé si buscas constantes en tu obra pero estas claves se asoman en casi todos los proyectos, incluyendo las torres de vidrio.

AA: En general, suelo apreciar lo que hay. No se trata de conformismo, pero sí de aprender a aceptar las restricciones que hacen que las operaciones tengan sentido común. Dicho esto, hay que aceptar que Chile tiembla, y mucho. Por tanto, no sólo me parece que lo liviano no viene al caso; incluso aceptar la gravedad es sólo una condición necesaria pero no suficiente. Lo que busco en general son tectónicas que resistan horizontalmente, estructuras que cueste empujarlas bien porque están trianguladas, apuntaladas o arriostradas, bien porque cierran cajas y endurecen las aristas. Una segunda cuestión tiene que ver con que, en Chile, la construcción, lejos de ser un oficio que traspasa sus conocimientos de una generación a la otra, es un paliativo para la cesantía. Así las cosas, los lenguajes constructivos y estructurales de los edificios, más que *high-tech,* deben ser *hand-tech*, con toda la imperfección y brutalidad que eso implica. Eventualmente esa falta de pulcritud nos puede acercar a la fuerza de lo primitivo, de lo atávico.



JS: Admiro la energía de tu obra, en este aspecto matérico, en sus facetas geométricas y en sus diálogos con otras arquitecturas. Walter Benjamin postulaba que la arquitectura es un arte que la gran mayoría del público asimila en estado de distracción. Mucha obra contemporánea busca ese camuflaje distraído de continuidades para su integración cultural, pero esto parece muy ajeno a tu obra. ¿Crees que es posible una arquitectura que sea relevante de por sí, sin ironías ni demasiadas concesiones a una "arquitectura débil"?

AA: Como dice Fernando Pérez Oyarzún, una obra es siempre, al mismo tiempo, un espejo y un manto. Por una parte, la arquitectura debe poder ser un objeto que se contempla, al que se le pone atención y que eventualmente podría llegar a reflejarnos (como autores, como individuos, como sociedad o como época) como si se tratara de un espejo. De forma simultánea, la arquitectura debe poder ser mero derredor que nos cubre y desaparece, en el rabillo del ojo, para dejar que hagamos tranquilos nuestra vida.

JS: Por último, y en relación con la pregunta anterior, tanto en estas respuestas como en las memorias de tus proyectos tiendes hacia una resolución funcional mediatizada por las vicisitudes de lo cotidiano. Sin embargo, a mi entender, tu obra aboga por ensalzar procesos distintos del problema en sí e internos al oficio, tales como la geometría, la composición matérica, la tipología y un mimetismo geográfico. Alguien como Koolhaas también habla de solventar problemas y de encuentros cotidianos, pero su arquitectura se adscribe a un cierto mutismo de todo lo demás. ¿Dónde ves los límites y las capacidades de la arquitectura?

AA: Me parece que nunca hay que olvidar que de lo que se trata es de responder preguntas inconcretas, no arquitectónicas, transversales, con los conocimientos específicos de la arquitectura. Porque en este momento hay dos grandes tendencias: por una parte, están los arquitectos que hacen cosas que sólo les interesan a otros arquitectos y que apuntan a cultivar el aura de lo irrepetible, de la marca del genio y que usan la estrategia del *shock* para disimular la irrelevancia de sus operaciones. Por otro lado, están los que para poder efectivamente participar e influir en problemas y discusiones relevantes, renunciaron a la arquitectura, dejaron de ser arquitectos y se transformaron en economistas, sociólogos, políticos, administradores (en el mejor de los casos) o investigadores de profesión (en el peor). Al renunciar a la arquitectura, se renunció también al proyecto, el instrumento sintético por excelencia. Si trato de contestar a tus preguntas: ¿el límite de la arquitectura? la endogamia, ¿su capacidad? la síntesis.

10

ALEJANDRO ARAVENA

viviendas sociales "Quinta Monroy"

[2004]

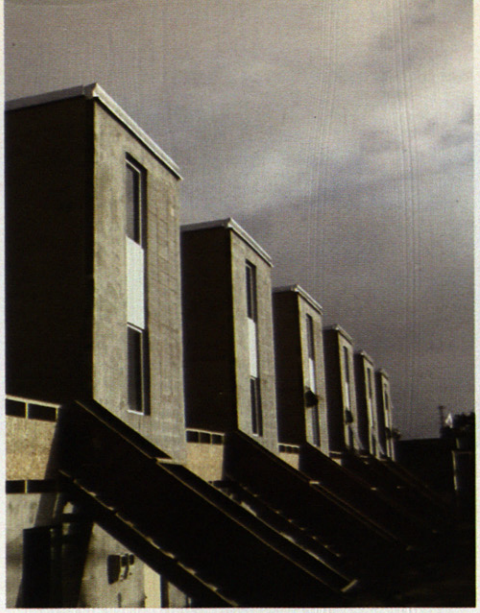
avenida pedro prado
iquique (chile)

ARQUITECTOS:
Alejandro Aravena
Alfonso Montero
Tomás Cortese
Emilio de la Cerda
Andrés Jacobelli

COLABORADORES
Estructuras: Juan Carlos de la Llera, Carl Lüders, Mario Álvarez, José Gajardo, Alejandro Ampuero y Tomás Fischer

PROMOTOR
Gobierno regional de Tarapacá
Programa Chile–Barrio del Gobierno de Chile

FOTÓGRAFO:
Tadeuz Jalocha
Víctor Oddó



El gobierno chileno nos pidió resolver una difícil ecuación: dentro de la iniciativa internacional "Elemental Chile", desarrollada para implantar siete grupos de viviendas sociales ejemplares, se trababa de radicar a 100 familias que durante los últimos 30 años habían ocupado ilegalmente un terreno de 0,5 hectáreas en el centro de Iquique, una ciudad en el desierto. A pesar del coste del terreno (el triple de lo habitual en vivienda social), lo que se quería evitar era la erradicación de estas familias a la periferia.

Debíamos trabajar dentro del marco de un programa específico del Ministerio de Vivienda llamado Vivienda Social Dinámica sin Deuda, que está orientado a los más pobres de la sociedad, aquellos sin capacidad de endeudamiento y que consiste en un subsidio de 7.500$ por familia con el que se debe financiar la compra del terreno, los trabajos de urbanización y la arquitectura. Este escaso monto, en el mejor de los casos, permite construir sólo del orden de 30 m². Esto obliga a los beneficiarios a ser ellos mismos quienes "dinámicamente" transformen en el tiempo la mera solución habitacional en una vivienda.

Si para resolver la ecuación, pensábamos en términos de 1 casa es 1 lote, aún cuando usáramos los parámetros de vivienda social, nos cabían sólo 30 familias en el terreno. Esto porque con la tipología de casas aisladas, el uso del suelo es extremadamente ineficiente; la tendencia, por tanto, es buscar terrenos que cuesten muy poco. Esos terrenos están normalmente en las periferias, marginados y alejados de las redes de oportunidades que una ciudad ofrece. Y si para hacer un uso más eficiente del suelo se reduce el tamaño del lote hasta igualarlo con el de la casa, lo que obtenemos, más que eficiencia, es hacinamiento. Y si para obtener densidad construimos en altura, los edificios resultantes no permiten que las viviendas puedan crecer. Y en este caso, necesitamos que cada vivienda se amplíe, al menos, al doble de su superficie original.

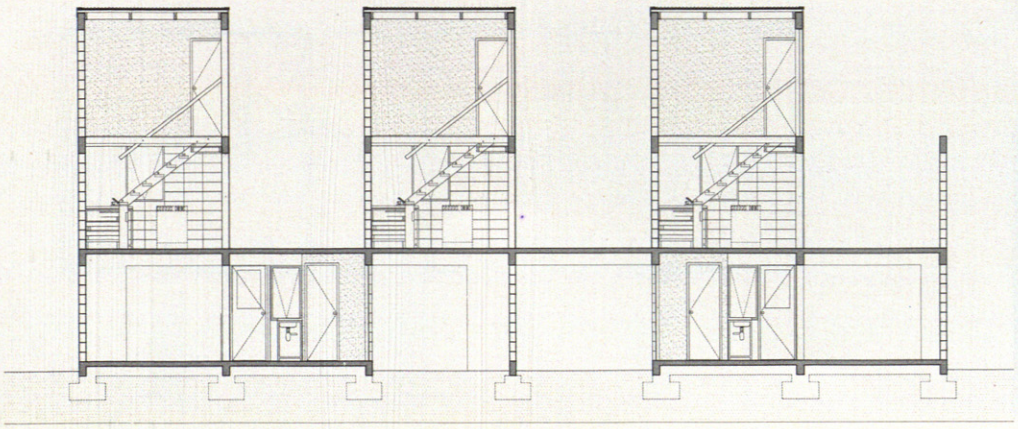
¿Qué hacer entonces? Lo primero que hicimos fue cambiar la manera de pensar el problema: en vez de diseñar la mejor unidad posible de 7.500$ y multiplicarla 100 veces, nos preguntamos cuál es el mejor edificio de 750.000$ capaz de albergar 100 familias y sus respectivos crecimientos. También vimos que un edificio bloquea el crecimiento de las viviendas. Eso es cierto, salvo en el primer y último piso; el primero siempre podrá crecer horizontalmente sobre el suelo que tiene cerca y el último verticalmente hacia el aire. Lo que hicimos entonces fue hacer un edificio que tuviera sólo el primero y el último piso.

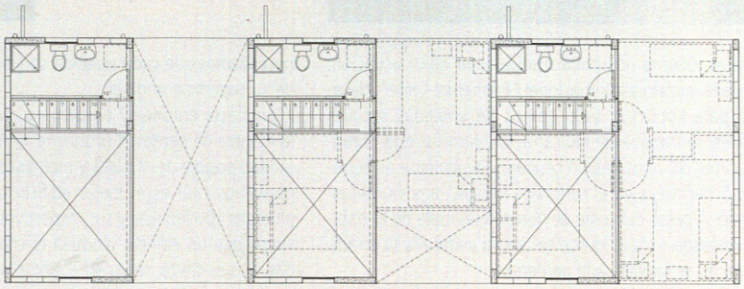
¿Cuál es nuestro punto? Proponemos dejar de pensar el problema de la vivienda como un gasto y empezar a verlo como inversión social. Se trata de garantizar que el subsidio de vivienda que reciben las familias se valorice gradualmente. En este momento, sin embargo, la vivienda social –en un porcentaje inaceptablemente alto– se parece más a la adquisición de un coche que de una casa, porque cada día vale menos. Este hecho provoca a escala de país un gasto de 10 billones de dólares en los próximos veinte años. También a escala de una familia pobre, es clave entender esta ayuda como la única y más importante que recibirán por parte del Estado; y es justamente ese subsidio el que debería transformarse en un capital y la vivienda en un medio, que les permita a las familias superar la pobreza. Este conjunto de variables de diseño arquitectónico permite esperar que la vivienda se valorice con el tiempo.

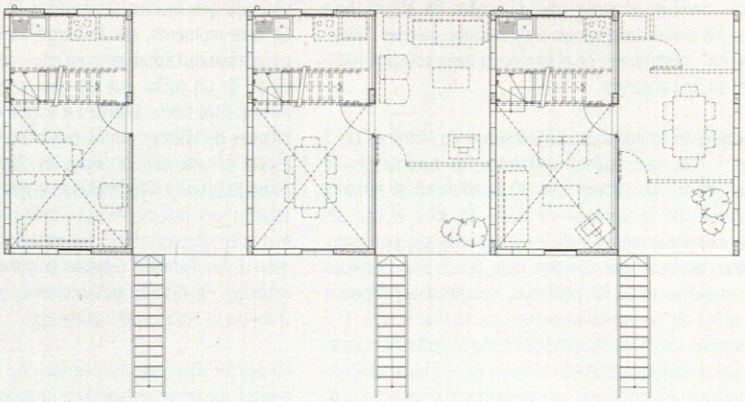
En primer lugar, desarrollamos una tipología que nos permitiera lograr una densidad lo suficientemente alta como para poder pagar el precio del terreno, que estaba muy bien ubicado urbanísticamente, inmerso en la red de oportunidades que la ciudad ofrecía (trabajo, salud, educación, transporte...) La buena localización es clave para que la economía de cada familia se conserve y para la valorización de cada propiedad.

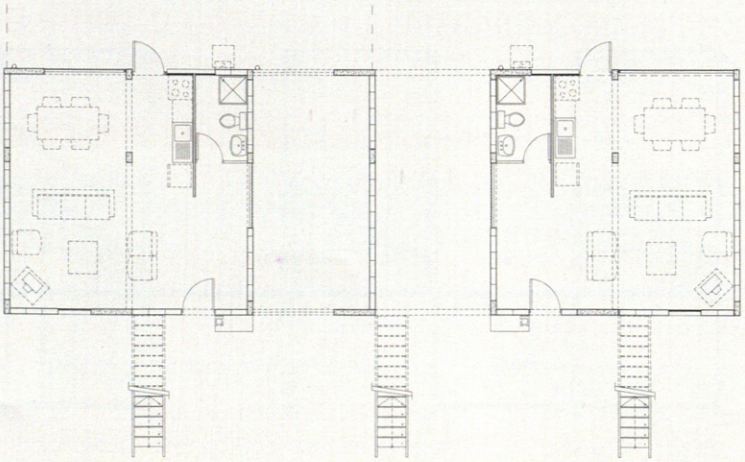
En segundo lugar, decidimos introducir entre el espacio público (de las calles y pasajes) y el privado (de cada casa), el espacio colectivo: una propiedad común pero de acceso restringido, que permite dar lugar a las redes sociales, mecanismo clave para el éxito de entornos frágiles. De este modo, al reagrupar cien familias en cuatro grupos, conseguimos una escala urbana lo suficientemente pequeña como para permitir a los vecinos ponerse de acuerdo, pero no tanto como para eliminar las redes sociales existentes. Y en tercer lugar, dado que el 50% de la superficie sería auto-construida, el edificio debería ser lo suficientemente poroso para que su crecimiento se limitase a la estructura. Por una lado, queríamos enmarcar (más que controlar) la construcción espontánea a fin de evitar el deterioro del entorno urbano; y, por otra parte, buscábamos facilitar el proceso de ampliación a cada familia.

Por último, en lugar de hacer una casa de sólo 30 m² optamos por proyectar una vivienda de clase media de la cual podemos entregar, con los recursos disponibles, sólo una parte. En ese sentido, las partes difíciles de la casa (baños, cocina, escaleras y medianeras) están diseñadas para el estado final (una vez ampliado), es decir, para una vivienda de más de 70 m². En resumen, cuando la plata alcanza para la mitad, la pregunta relevante es ¿qué mitad se hace? Nosotros optamos por aquella que una familia individualmente nunca podrá lograr, por mucho tiempo, esfuerzo o dinero que invierta. Esa es la manera en que esperamos contribuir con herramientas propias de la arquitectura a una pregunta no-arquitectónica: cómo superar la pobreza.

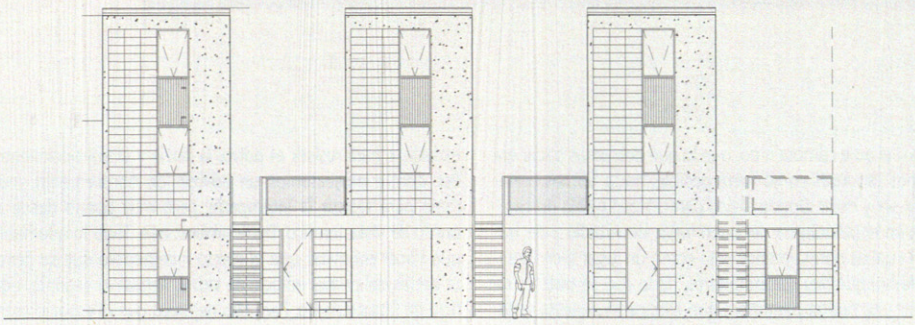


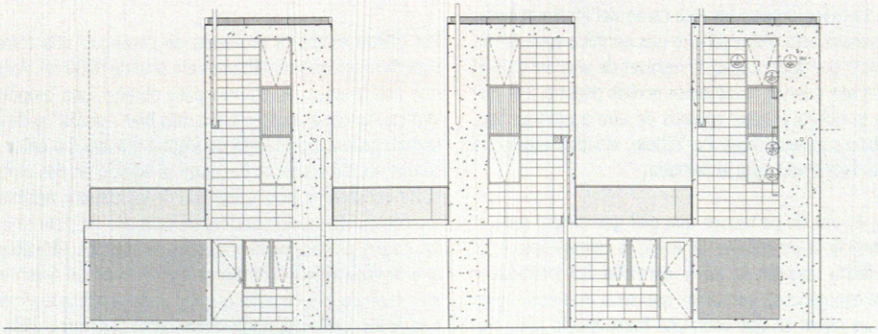


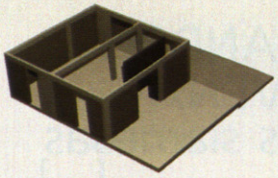


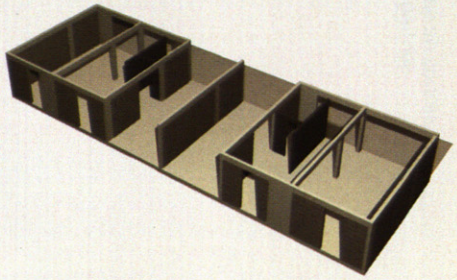


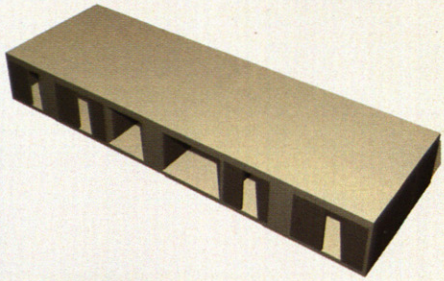
PÁGINA DERECHA:
PLANTAS BAJA, PRIMERA Y SUPERIOR
EN ESTA PÁGINA:
ALZADOS DELANTERO Y TRASERO

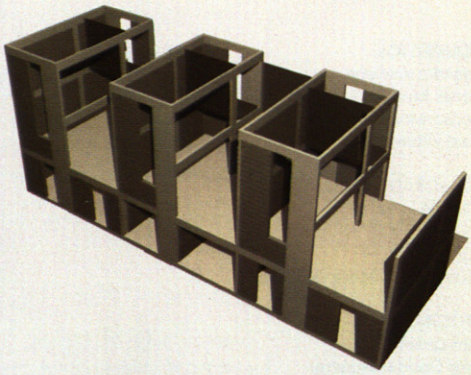


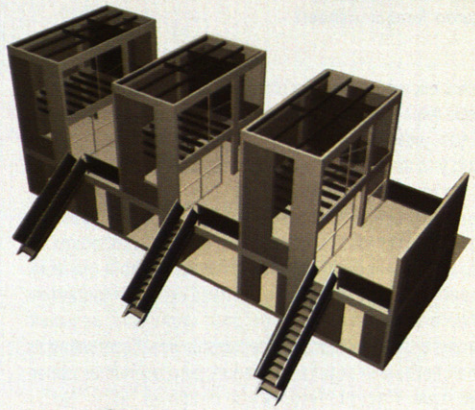


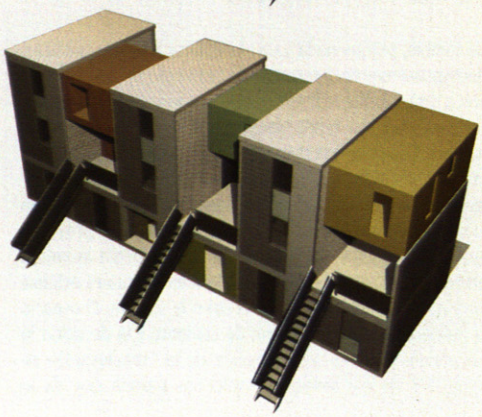






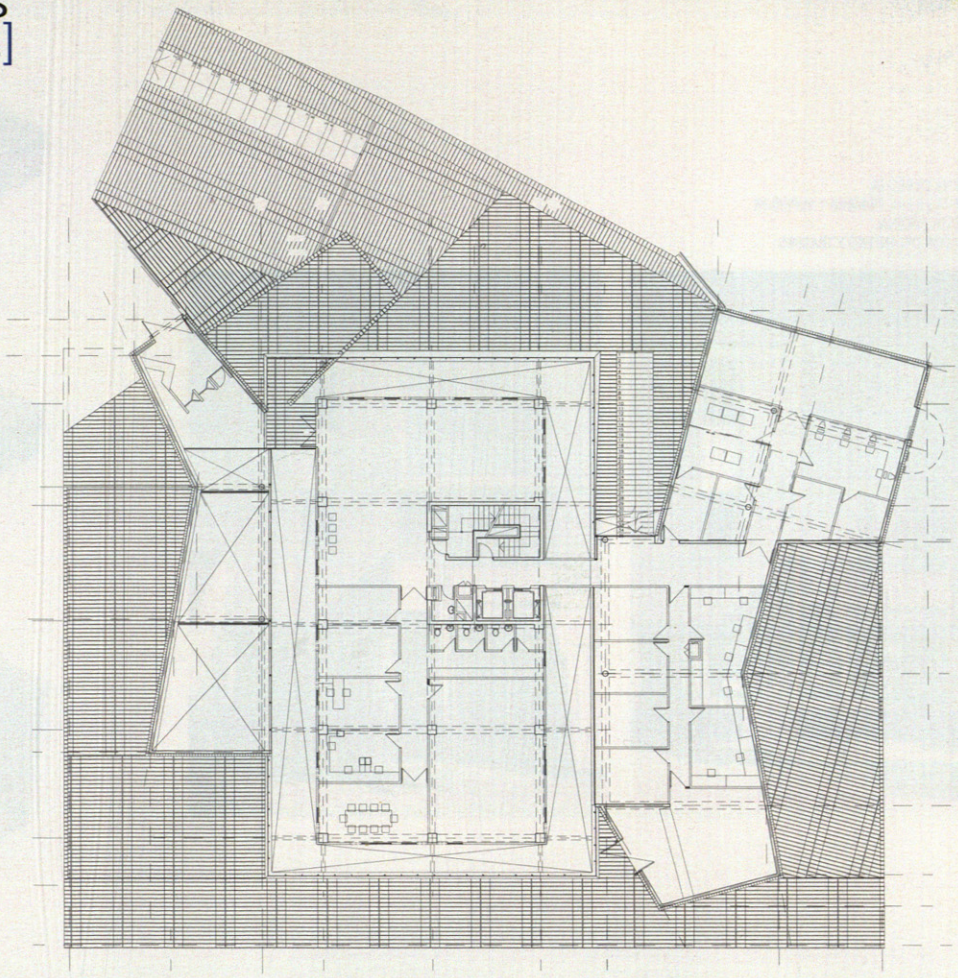






10 ALEJANDRO ARAVENA
torres siamesas
[2005]

campus de san joaquín
santiago de chile



ARQUITECTOS:
Alejandro Aravena
Charles Murray
Alfonso Montero
Ricardo Torrejón

COLABORADORES:
Emilio de la Cerda

PROMOTOR
Universidad Católica de Chile

FOTÓGRAFOS:
Javier Lewin
Víctor Oddo (maqueta)
Ricardo Torrejón (render)

Se nos encargó hacer una torre de vidrio que albergara todo lo que tenía que ver con los computadores de la universidad, lo que presentaba tres problemas: los computadores, el vidrio y la torre. La pregunta que nos hizo la universidad era si, con los nuevos computadores, iba a cambiar sustancialmente la manera de enseñar y, por tanto, las tipologías arquitectónicas de los espacios educativos; nos preguntaban, ¿tiene sentido todavía hablar de salas ahora que estamos ubicuamente conectados? El tema de los computadores tiende a basarse en una fe un poco desmedida, pensando que van a cambiar radicalmente nuestra vida. Eventualmente lo han hecho y lo seguirán haciendo, pero queríamos ponerlo en duda. Y nuestra respuesta se dividió en "Sí" y "No".

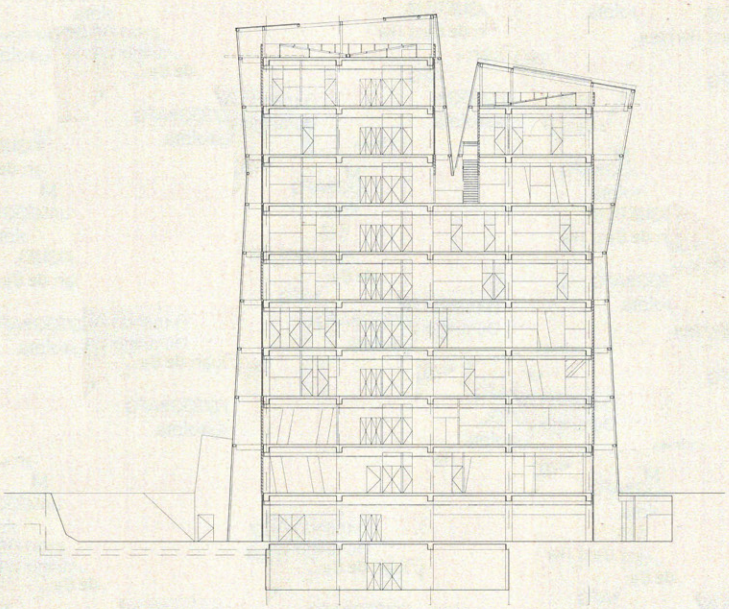
No cambia, porque nada va a reemplazar a la más arcaica y efectiva manera de transmitir conocimiento de una generación a otra: mediante buenas conversaciones entre personas (da igual que sea entre maestro y discípulo o entre estudiantes). Creíamos que la manera más convencional de enseñar, está condicionada por las normas (iluminación, visión, acústica). En cambio, el aprendizaje informal no lo cuida nadie y nos pareció que ahí había oportunidad de proyecto. Para ello pensamos que la placa de la torre podía asumir la forma de planos inclinados de madera en los cuales echarse entre horas de clases, a tomar el sol o la sombra. El espacio de nueve alturas entre la torre de cemento y la de vidrio lo concebimos como la magnificación de la "conversación de pasillo". Y en ese sentido no sólo nos parecía que da lo mismo si el aula cambia o no; que lo que debíamos hacer era movernos tan atrás como fuera posible, hacia formas primitivas de ser y estar. Donde sí nos pareció que había un cambio era en el paradigma del buen lugar de estudio y de trabajo, el cual es normalmente visto como un lugar bien iluminado. Ahora que hay computadores, de lo que se trata es de construir una buena penumbra que elimine el molesto reflejo sobre las pantallas. La luz no debe llegar a nuestros escritorios, porque sale desde ellos. Por eso enterramos la placa de la torre y para ello redujimos las aberturas de la torre a su mínima expresión.

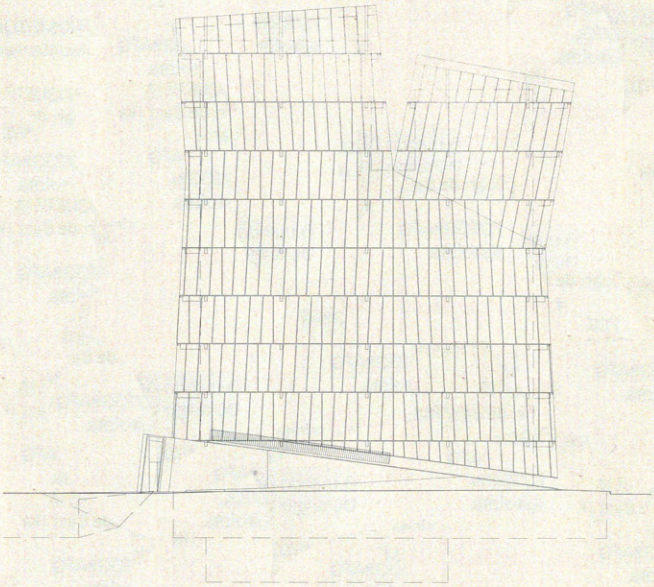
El segundo problema consistía en que hacer una torre de vidrio en Santiago implica hacerse cargo del efecto invernadero. El presupuesto disponible no nos permitía comprar un muro cortina que fuese capaz de resolver de una vez todo el conflicto. Y aún cuando hubiésemos podido pagarlo, una piel de vidrio te obliga a tener equipos de aire acondicionado, que también son muy caros. Por último, el vidrio espejo no nos atraía demasiado para la fachada.

Entonces, en vez de pensar en una piel que hiciera todo el trabajo (resistir la intemperie, la lluvia, la contaminación, el envejecimiento, regular la luz y controlar las pérdidas y ganancias energéticas), pensamos que sería mas económico hacer varias pieles en que cada una fuese buena para una cosa a la vez. Así fue como proyectamos una piel exterior de vidrio corriente, muy mala para el control energético, pero excelente para resistir el polvo, la lluvia y el envejecimiento. Por dentro proyectamos un edificio de fibrocemento, muy malo para resistir la intemperie, pero muy bueno desde el punto de vista térmico. Entre ambos: aire. Todo lo que había que hacer era evitar que el efecto invernadero que se genera detrás del primer edificio de vidrio, llegase al segundo edificio de fibrocemento. Para ello dejamos que el espacio entre los dos edificios se comportase como una chimenea perimetral que por medio de convección dejase salir el aire caliente por arriba. La piel de vidrio no llega al suelo, dejando entrar aire fresco en la base; un viento vertical, que se acelera por efecto Venturi en los "acinturamientos" de la torre, sale por una superficie equivalente dejada en la parte superior.

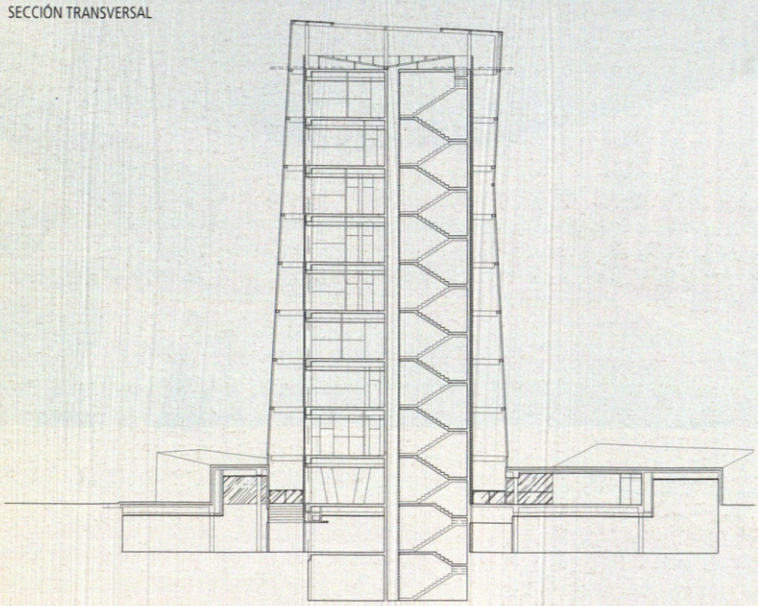
Por último estaba el problema de conseguir una torre: la superficie con que contábamos era sólo de 5000 m². Por más que achicáramos las plantas para obtener una proporción vertical, la forma resultante era más bien "gorda" o de contextura gruesa, por decirlo de alguna manera. Lo único que se nos ocurrió entonces fue partir el edificio en dos partes a partir del séptimo piso. Cada uno de los cuerpos resultantes fue construido usando perfiles de aluminio de distinto color, los cuales prácticamente carecían de espesor. Buscábamos que frontalmente el edificio se leyese como un único volumen bicéfalo, pero que en escorzo dada la diferencia cromática de los perfiles, se pudiese leer como dos torres, cada una de ellas efectivamente verticales, las cuales compartían gran parte de su cuerpo, como si se tratara de estructuras siamesas.

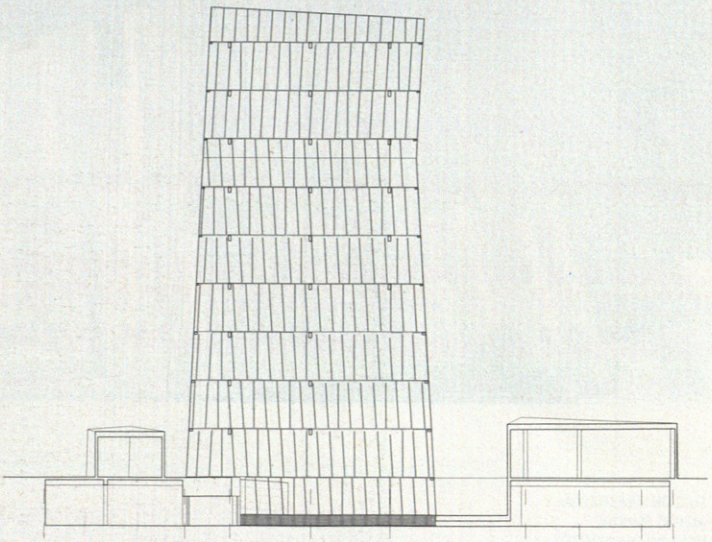
SECCIÓN LONGITUDINAL Y
ALZADO FRONTAL.
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
PLANTA PRIMERA

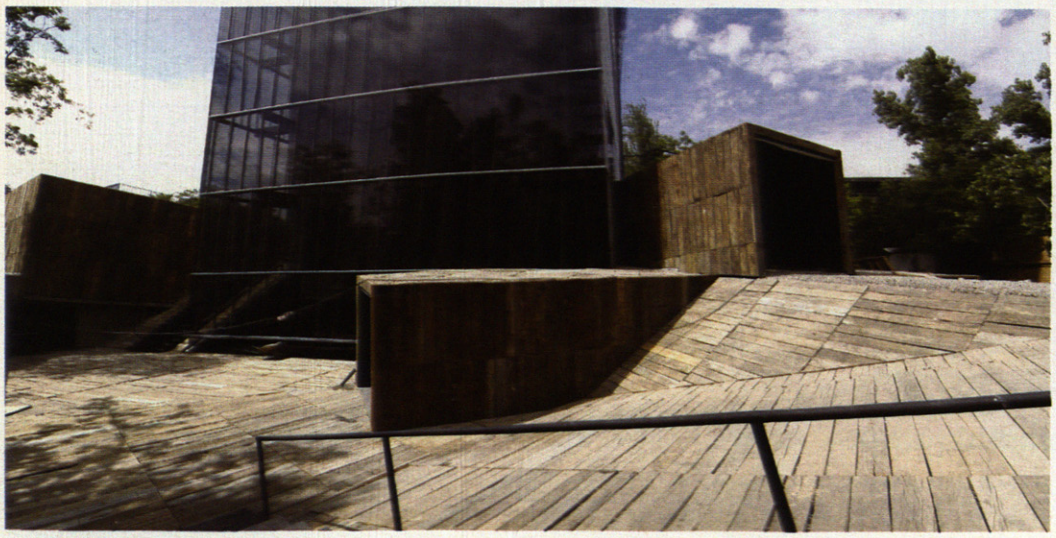


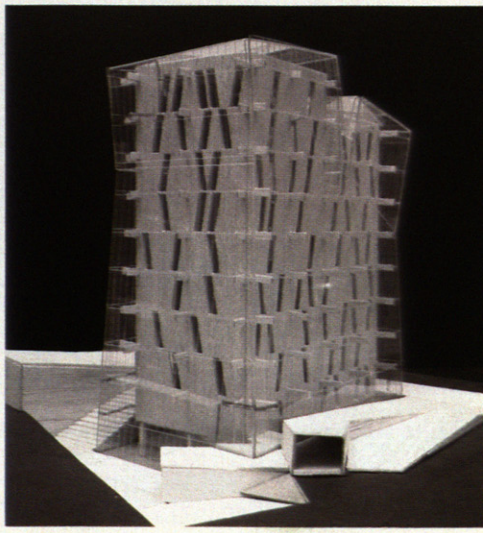


ALZADO LATERAL Y
SECCIÓN TRANSVERSAL





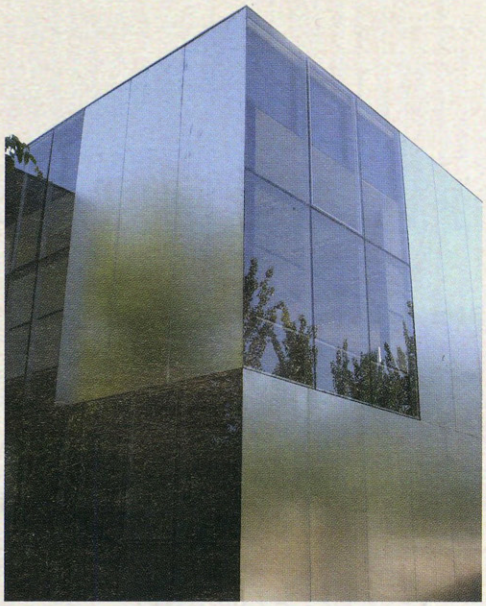




ALEJANDRO ARAVENA 10

remodelación de la escuela de arquitectura de santiago

[2004]

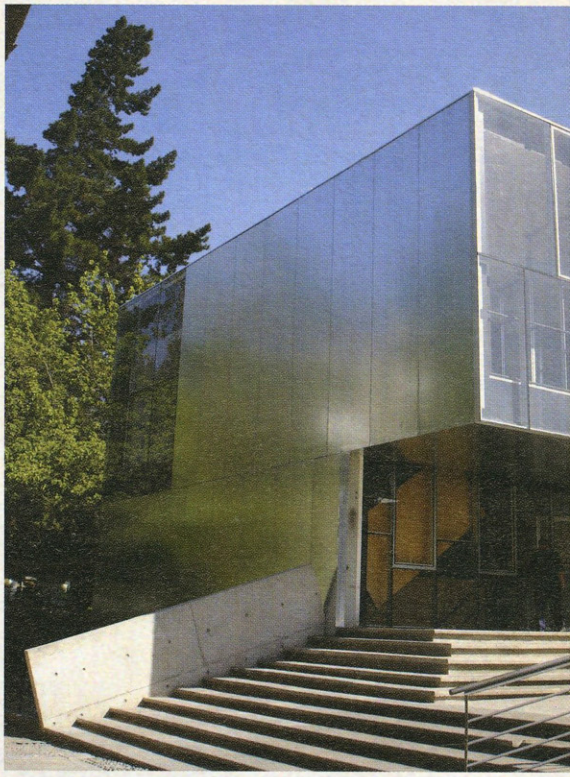


ARQUITECTOS:
Alejandro Aravena
Lorena Andrade

COLABORADORES:
Juan José Hurtado, Carlos Bisbal
Armando Bahamondes, Luis Lucero
Aparejador: María Lamela Martín
Estructura: Ignacio Aspe

PROMOTOR:
Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile

FOTÓGRAFOS:
Alejandro Aravena
Tadeuz Jalocha

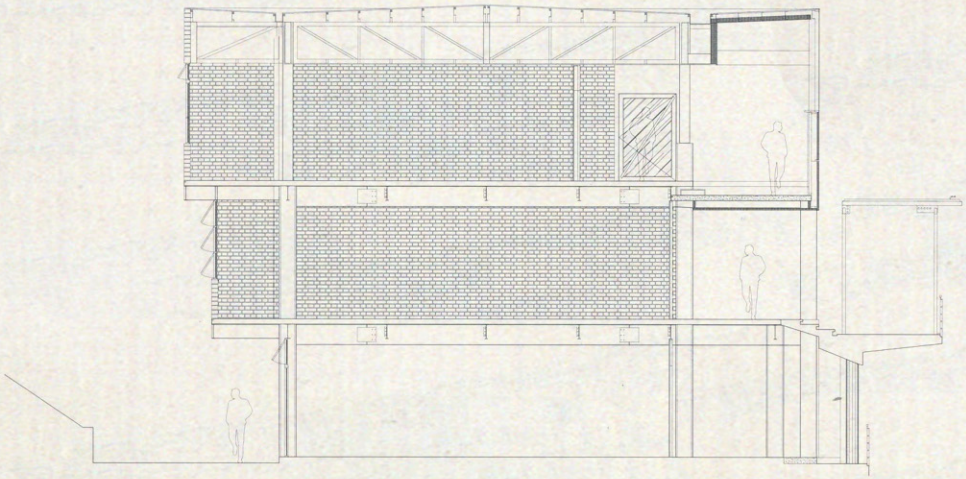


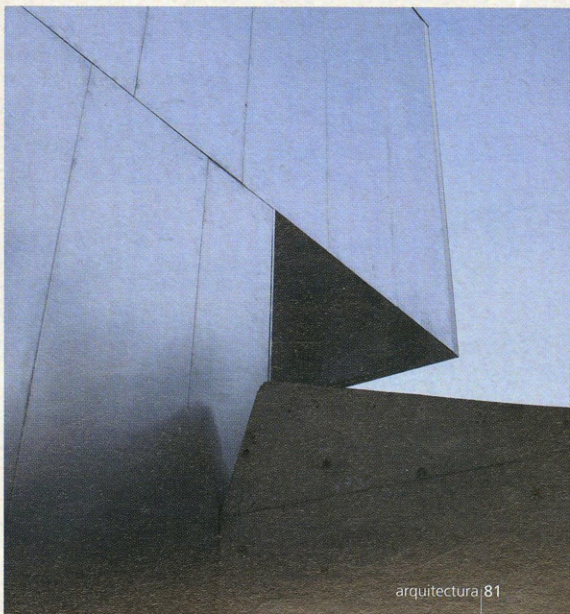
Se nos encargó remodelar un edificio construido en la década de los 90´. Se pedía dotarlo de las condiciones necesarias para que los estudiantes pudiesen trabajar y no sólo venir a la universidad a corregir. Además de ello, querían construir algunas oficinas nuevas en el cabezal del edificio, demoler y readecuar las escaleras que se encontraban fuera de la línea de edificación y proveer acceso a los discapacitados.

Nuestro diagnóstico fue que los estudiantes no trabajaban en la universidad por el tamaño de las salas. Actualmente, casi todos usan el ordenador más que el tablero de dibujo para proyectar; con salas que tenían una capacidad para unos quince estudiantes, el tema de control y seguridad de los equipos se hacía difícil. Decidimos entonces, dividir esas salas en dos; en un lugar utilizado sólo por siete personas es más fácil ponerse de acuerdo para encontrar la manera más segura de dejar los computadores en la sala. Esta subdivisión del ancho de la sala en dos, habría sido un problema si todavía se dibujara a mano (por la disminución de la cantidad de luz natural), pero para el trabajo con pantallas es una ventaja ya que disminuye los reflejos. Sin embargo esta disminución del tamaño a la mitad, no permite que en la misma sala se puedan hacer y corregir los proyectos. Por ello, la nueva piel se aplicó lo más tersa posible, para que entre el perímetro articulado del antiguo edificio y la nueva caja regular que lo envuelve, aparezca el espacio de corrección.

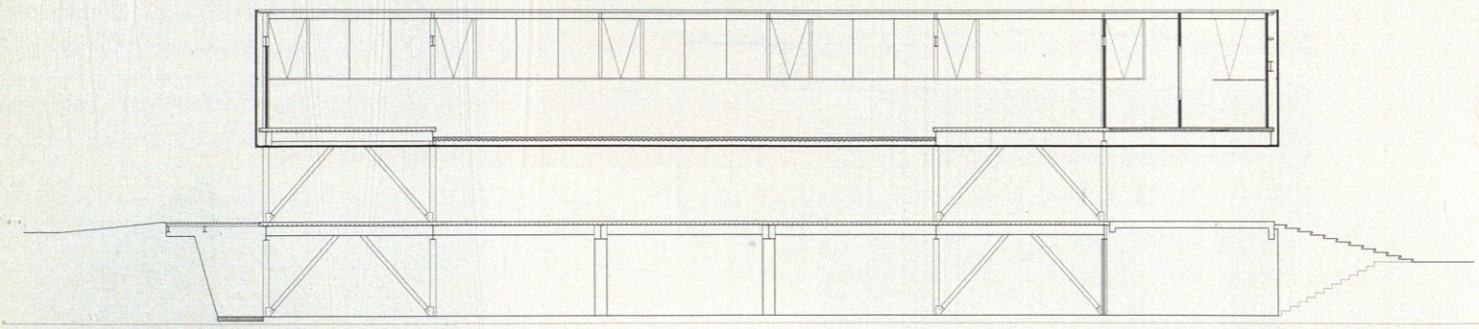
Esta piel fue hecha con la misma tecnología usada en la fabricación de refrigeradores; se trata de láminas de zinc como aquellas usadas en los letreros de publicidad en las carreteras, que fueron inyectadas con poliestireno expandido de cinco centímetros, lo que les permite adquirir tersura y resistencia.

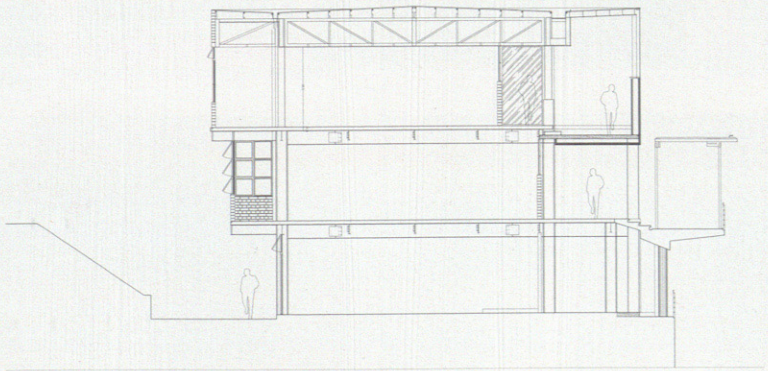
Dado que el presupuesto era la principal dificultad de la ecuación a resolver y ya no podíamos seguir disminuyendo partidas, el único ítem sobre el que nos quedaba algún grado de ajuste era el plazo de ejecución, lo que a la larga significa menos gastos generales de la empresa constructora. Este panel fue montado en seco por una cuadrilla de cuatro personas en diez días sobre una estructura metálica mínima. Este no es el único proyecto en que estamos intentando sacarle al tiempo y no al espacio, el presupuesto que nos falta.

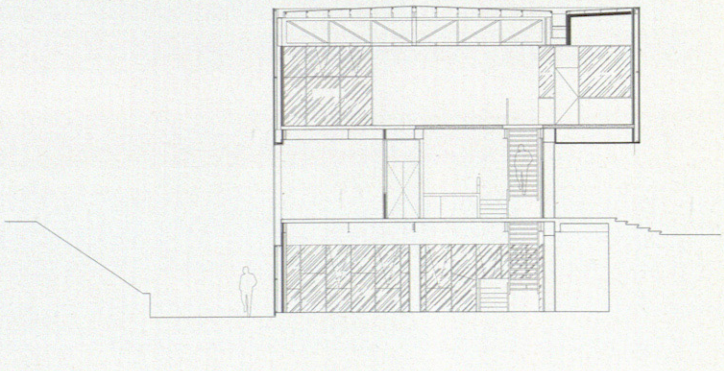




ARRIBA, PLANTA PRIMERA;
ABAJO, SECCIÓN LONGITUDINAL
EN LA PÁGINA DERECHA,
DOS SECCIONES TRANSVERSALES.

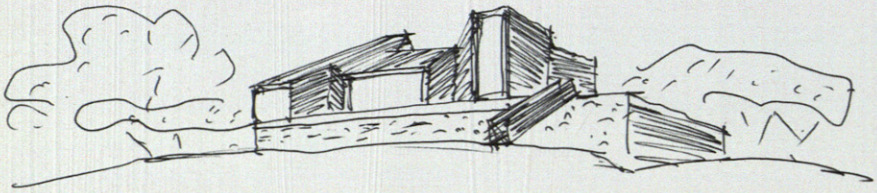






10 ALEJANDRO ARAVENA
casa de verano
[2004]

lago pirehueico
x región de chile

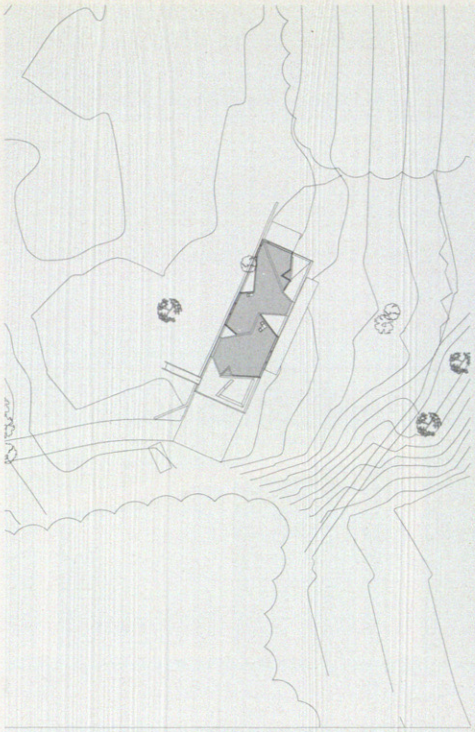


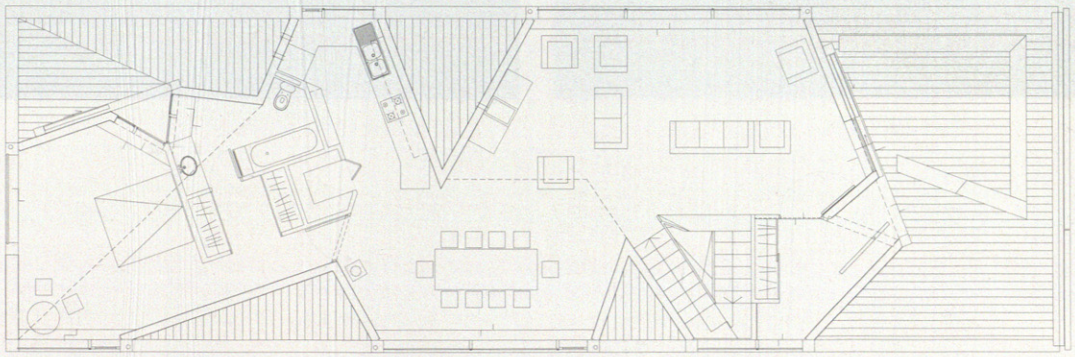
ARQUITECTOS:
Alejandro Aravena
Jorge Christie
Victor Oddó

FOTÓGRAFO:
Tadeuz Jalocha
Alejandro Aravena (interiores)

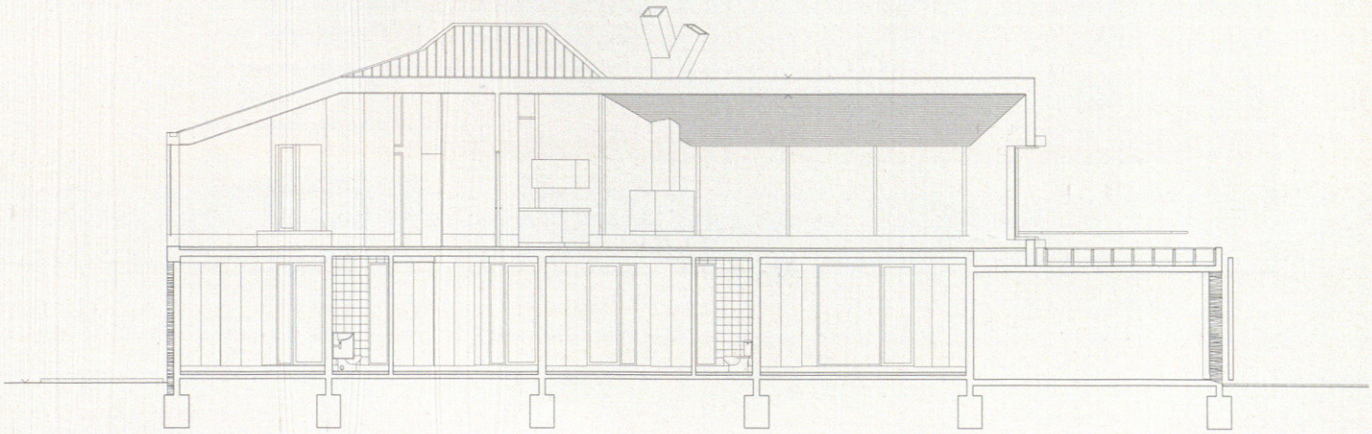
El cliente nos encargó una casa de veraneo (e invierno) en un terreno virgen del sur de Chile. Más que un diseño, nos pedía formular una ecuación que incluyera todas aquellas variables que vinieran al caso y luego buscar una forma que fuese la pura expresión de tal ecuación (terreno volcánico, 4000 mm de precipitaciones anuales, fuerte radiación UV, vientos desde el norte y el este, vistas hacia el lago, hacia el parque y algunos otros puntos específicos, asoleamiento adecuado, consideración de la condición remota de la obra en el momento de escoger materiales y tecnologías constructivas, desglose pormenorizado de la manera en que se usaría la casa, eliminación de cualquier posible romanticismo, así como de contemporaneidades a priori en la definición del lenguaje arquitectónico, etc.)

Partimos de un convencional techo a dos aguas que sólo en un punto central tiene cumbrera y que continúa con las aguas hasta los bordes buscando respetar las vistas y al mismo tiempo esquivar los vientos. Esta misma lógica de la vista y el esquive, expresada en ventanas como marcos muy secos, explica la geometría de la planta del segundo piso. La planta del primer piso, en cambio, es una caja regular y resistente (por los sismos y el terreno volcánico, pero también por la seguridad necesaria para casas que pasan parte del año cerradas). Las piedras salieron de canteras cercanas, y las maderas, del despeje de bosque que hubo que hacer para construir. La oscuridad del objeto será la manera de restituir parte de la densidad original del lugar.

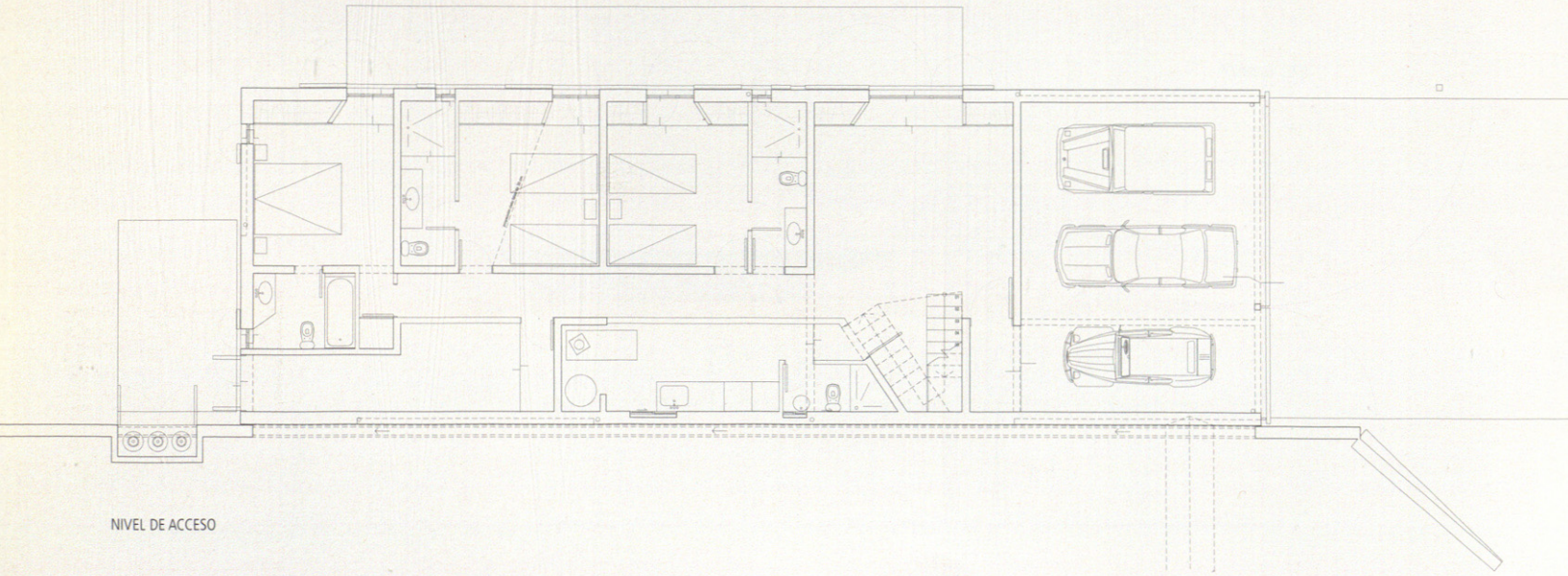




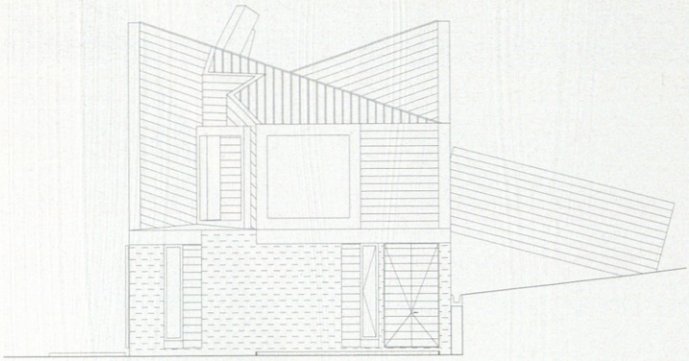
NIVEL SUPERIOR

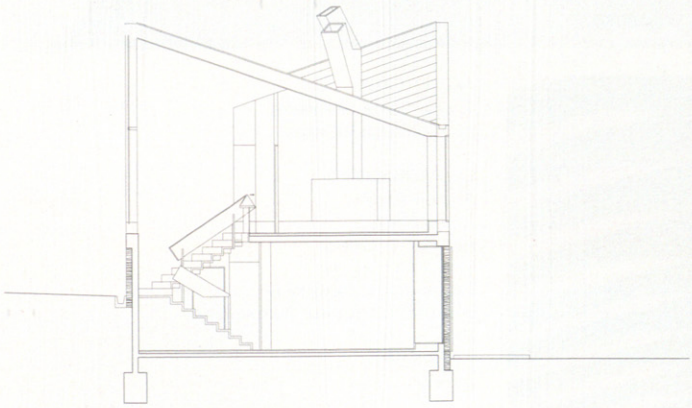


SECCIÓN LONGITUDINAL



NIVEL DE ACCESO





SECCIONES TRANSVERSALES

11 PAREDES PEDROSA ARQUITECTOS

bodegas de vino real

[2006]

finca marisánchez
valdepeñas, ciudad real

En un paisaje marcado por el trazado geométrico regular de viñedos y olivares, se sitúan la antigua hacienda y la nave de la bodega, únicas construcciones en el entorno natural desde el que se perciben ya las estribaciones de la sierra de Cazorla.

Encontrar una solución para los nuevos usos implica entreverar la arquitectura rural del cortijo y la industrial de la bodega con la ampliación que quiere dar una imagen arquitectónica unitaria al conjunto.

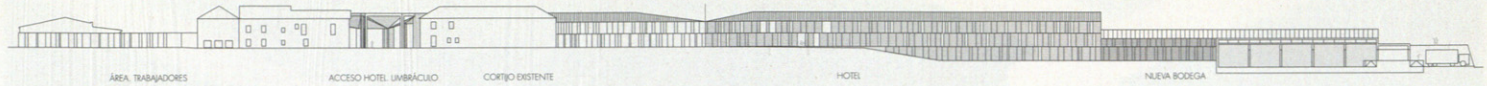
Partiendo de la organización de la hacienda dispuesta en U alrededor de un espacio abierto, se desliza en su interior la nueva pieza construida en forma de estrella irregular de cuatro brazos que enlaza las nuevas intervenciones y recorridos sin tocar los viejos muros encalados. Así, el germen de la intervención es el umbráculo que se sitúa en el patio del cortijo como lugar de estancia y conexión entre los distintos usos y la bodega, enlazando el conjunto de piezas construidas y espacios libres, extendiendo sus brazos desiguales hacia la entrada, restaurante, hotel y hacia la ampliación de la bodega que envuelve la nave existente.

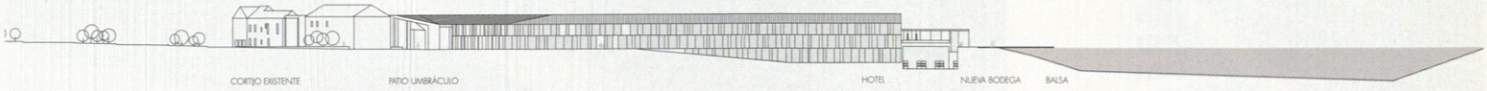
El espacio queda organizado en cuatro partes de altura variable que se articulan en el centro a través de un patio pequeño en el que hay una fuente pentagonal.

ARQUITECTOS:
Ángela García de Paredes
Ignacio García Pedrosa

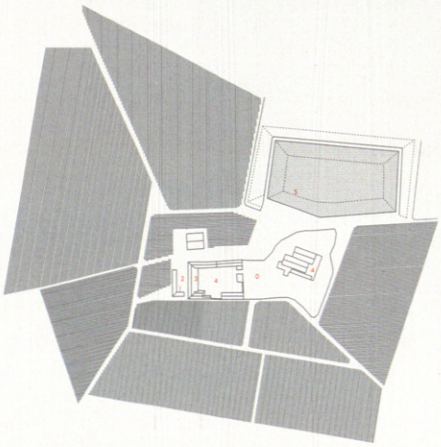
COLABORADORES:
Álvaro Rábano,
Álvaro Oliver,
Andrea Franconetti
Estructura: Gogaite
Propietario: Bodegas Real
Constructora: Banasa. Barroso Nava

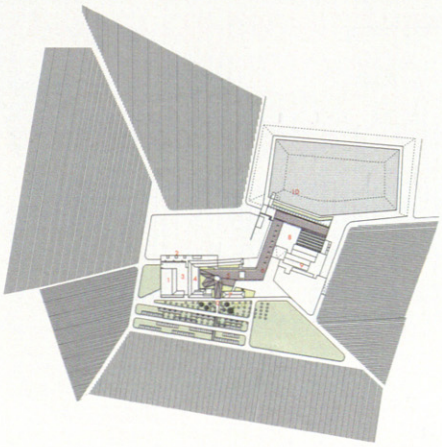
FOTÓGRAFO:
Luis Asín



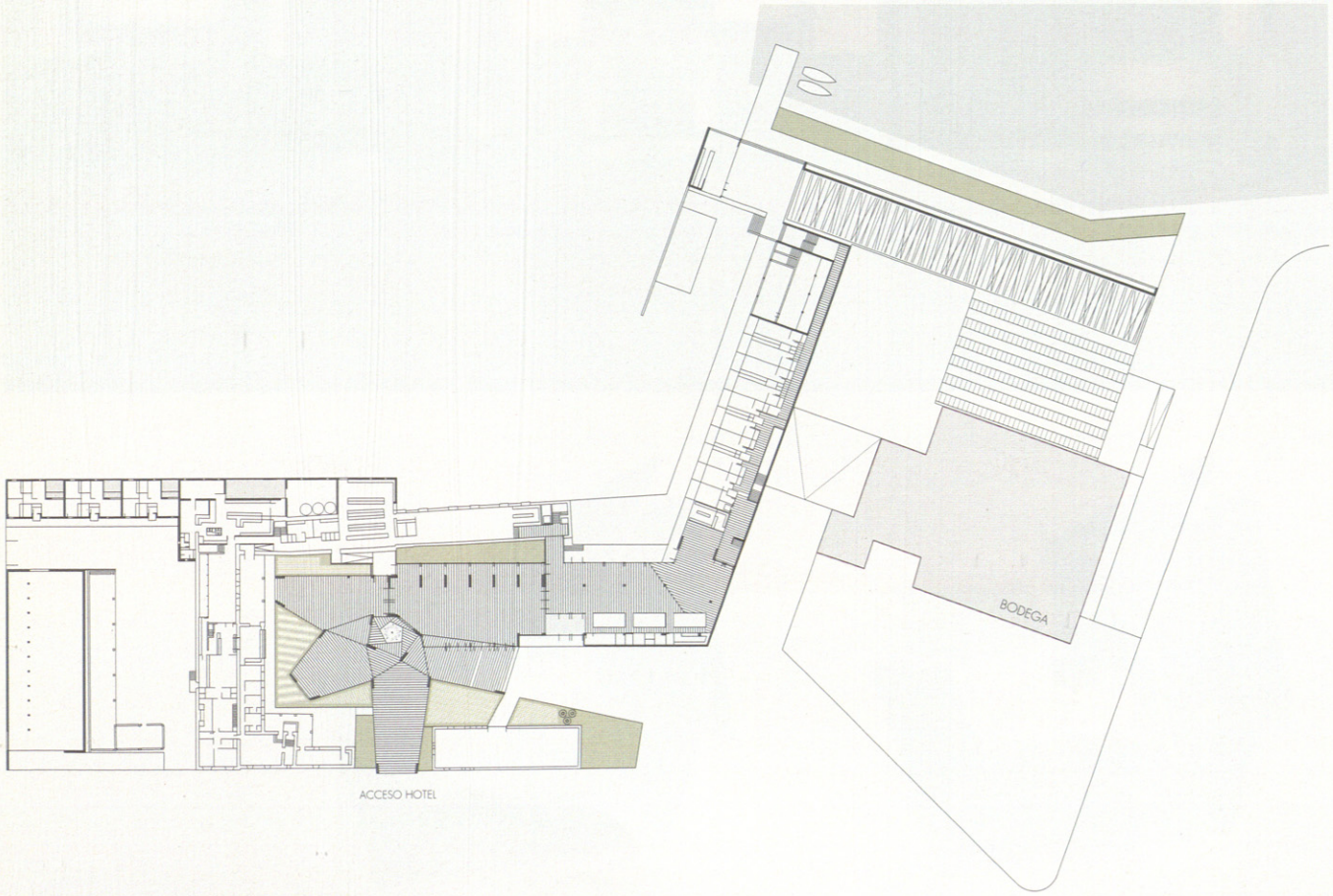


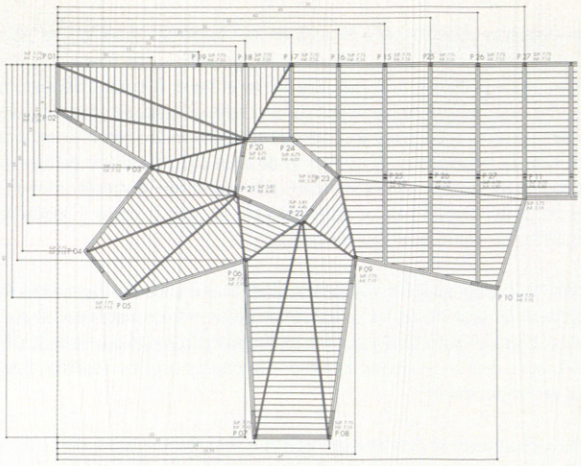
ALZADO GENERAL
SECCIÓN LONGITUDINAL
SECCIÓN TRANSVERSAL

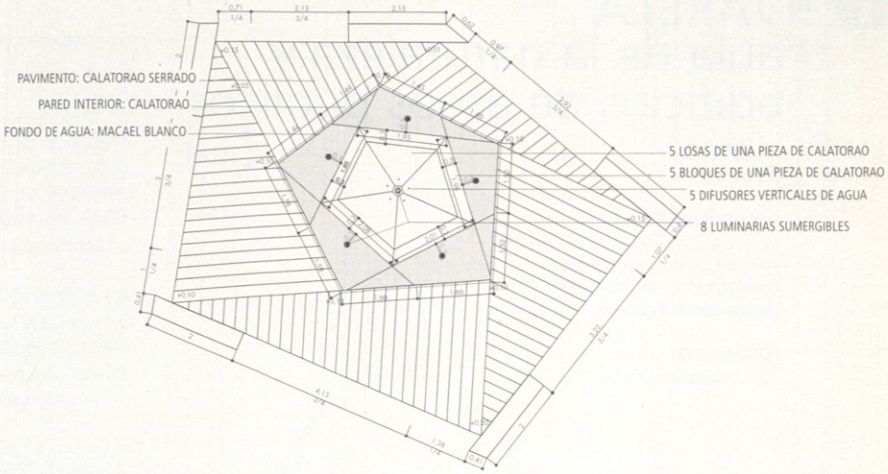




PLANTA DE ESTADO INICIAL Y DE PROYECTO


BODEGA
ACCESO HOTEL





ESTRUCTURA DEL UMBRÁCULO
PLANTA DEL PATIO DEL UMBRÁCULO
EN LA PÁGINA ANTERIOR, PLANTA DE ACCESO

12 ÁLVARO VARELA

ribera del miño orense

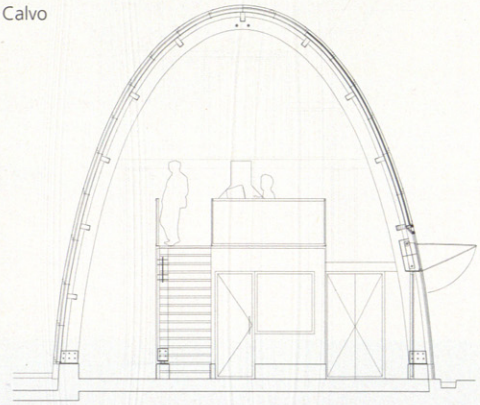
aula de la naturaleza y edificios de aseos públicos

[2004]

ARQUITECTO:
Álvaro Varela

COLABORADORES:
Javier Sáez Eguidazu, María del Mar Sánchez Llorens, arquitectos
Aparejador: César Añel Pollo
Constructora: Pozanca

FOTÓGRAFO:
Carlos Pesqueira Calvo



Se construyen unas pequeñas edificaciones a lo largo de las riberas del río Miño a su paso por la ciudad de Orense, dentro del proyecto integral de recuperación de las riberas. Las edificaciones se plantean como objetos escultóricos posados en el suelo. A lo largo del circuito de senderos de las riberas se definen de forma puntual una serie de áreas de atracción para el uso público, donde se realizan estas construcciones que consisten en la creación de un aula de la naturaleza en Oira, la recuperación de un molino de agua y la adecuación de fuentes termales a su entorno en As Veigas, servicios de aseos públicos donde se prevén acumulaciones importantes de gente, casetas para el mantenimiento de toda la ribera y pequeños contenedores para almacenamiento de utillaje de jardinería.

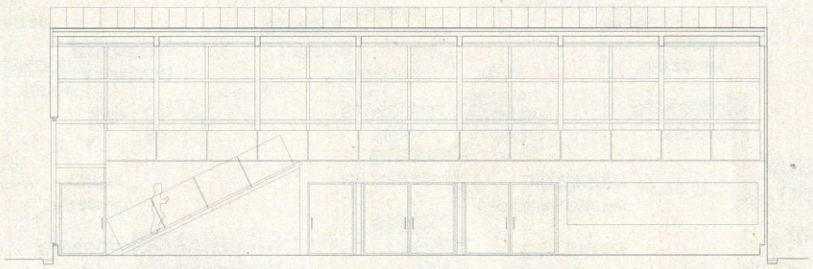
Los edificios tendrán una impronta que los relacione pareciendo que unos son fragmentos de otros, aunque las geometrías sean diferentes. La utilización de los mismos materiales en acabados y un material estructural único consiguen esta unificación perceptual que se busca. El resultado de esta actuación deja en las riberas del Miño unos objetos que nos recuerdan fragmentos náuticos en los bordes del río.

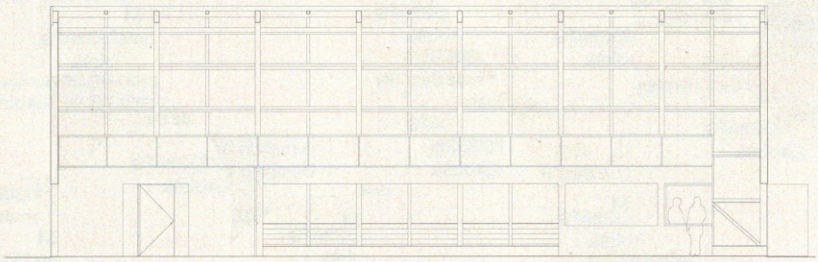
Aula de la Naturaleza. El proyecto se destina a la enseñanza del entorno natural del río a los ciudadanos. Actúa en cualquier caso como un museo interactivo dirigido principalmente a los escolares, para su formación en los aspectos relacionados con la naturaleza.

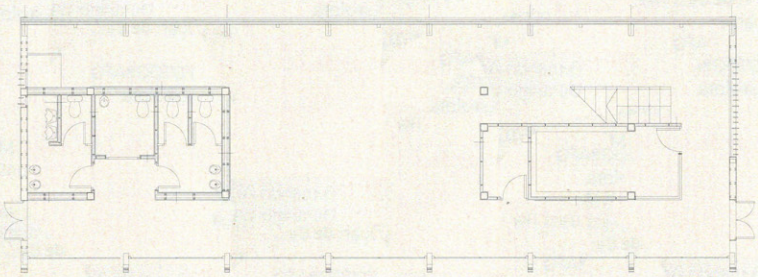
Aseos, casetas de mantenimiento y pequeños contenedores. Se definen unos modelos edificatorios repetitivos para los usos de aseos públicos, casetas de mantenimiento y contenedores de escala pequeña.

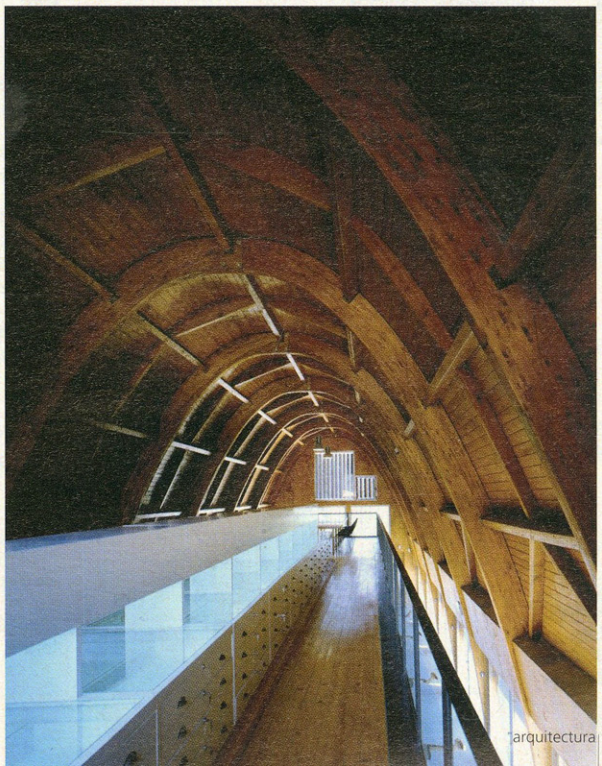
Rehabilitación de molino de agua y su entorno. Se rehabilita el sistema de funcionamiento del molino para uso didáctico. Se hace un planteamiento paisajístico de la zona colindante al molino de As Veigas, consolidando las surgencias de agua termal del cauce, próximas al mismo, para el disfrute del público, creando un recorrido pétreo que actúa como protección contra el río.

AULA DE LA NATURALEZA. EN ESTA PÁGINA, Y DE ARRIBA ABAJO: SECCIONES LONGITUDINALES Y PLANTA. EN LA PÁGINA DE LA IZQUIERDA, SECCIÓN TRANSVERSAL









13 de friedrich a mies

fragmento, composición, estructura

AURORA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Aurora Fernández es profesora asociada de Proyectos en la ETSA de Madrid

C.D. FRIEDRICH, *CRUZ EN LAS MONTAÑAS* O *ALTAR DE TETSCHEN* (1807-8). GEMÄLDEGALERIE, DRESDE.

"El arte no es la representación de lo visible, sino la visualización de lo oculto"
Paul Klee

Siempre se ha tenido a Caspar David Friedrich por uno de los pintores más importantes del romanticismo alemán. Muchos de sus cuadros ya pertenecían a las colecciones de los promotores privados de las primeras casas de Mies van der Rohe: aunque no se mencione con suficiente frecuencia, los señores Urbig, Perls, Fuch, Mosler y Wolf colgaban en las paredes de sus casas obras de Friedrich. Esta circunstancia permite plantear las posibles influencias de sus paisajes en los modos y planteamientos utilizados por Mies, puesto que ambos expresan, en último término, con lenguajes afines, la situación del hombre en la naturaleza que le rodea, un gran vacío cualificado.

Los elementos figurativos que utiliza Friedrich en sus paisajes –la cruz, el claro, el árbol, la puerta, el soldado,...– siempre entran a formar parte de sus cuadros con definiciones muy detalladas. Procediendo de diferentes contextos, interaccionan en ellos formando un "complejo formal". Como, además, la perspectiva y el foco lumínico –los mecanismos normales de unión de las partes– funcionan sólo parcialmente, las diversas figuraciones tienden a presentarse independientes, cada una funcionando en su realidad. Una vez disgregados los elementos figurativos, los distintos puntos de fuga del sistema de ordenación y los focos de luz, surge entonces una intensa relación entre el espectador y el motivo. Freiherr Ramdohr, en su crítica a Friedrich, después de ver el cuadro *Cruz en las montañas* (1807), comentó la discordancia de su método compositivo: "*En vez de construir el cuadro con un orden de progresión entre el primer plano y el último, el artista aísla la masa vertical de la montaña, eliminando cualquier conexión con el suelo y colocándola ante nosotros... A la montaña le cubre el sol y el paisaje, tal como existe, es lanzado a la oscuridad y por lo tanto desnudado de las fuerzas tradicionales del género como son la perspectiva y la representación de la luz. Se aíslan las partes del cuadro*" **N1**.

Friedrich, por tanto, no copia un único paisaje, sino que incorpora fragmentos de diferentes lugares para organizar y representar el "simulacro" de uno real. Bajo la idea de lo objetivo, de lo cierto, recupera la identidad original de la naturaleza mediante el triunfo de la ilusión óptica: el montaje y el paisaje se exponen al unísono, convirtiendo esta confrontación en lo más novedoso de su figuración. El "paisaje montado" y el "acontecimiento" quedan medidos por sus composiciones en el plano general, de forma que los distintos elementos, su principio de montaje, representen este "nuevo paisaje". Aluden los fragmentos a las fuerzas de la naturaleza con su máxima intensidad, siempre sobre un escenario elaborado artificialmente. Bajo este principio de partes inconexas, Friedrich consigue que las figuras queden suspendidas; intensamente, además, al iluminar los cielos y suelos con luces uniformes contrastadas.

En la elaboración del lenguaje arquitectónico de Mies, esta idea de desconexión de las partes es sugerida por Peter Eisenman hablando de la Casa de Ladrillo: "*[Mies] Explota el edificio en fragmentos diseminados por el terreno como si los muros flotasen sobre el plano del jardín. La pérdida del plano del suelo en la obra de Mies provocará que la horizontalidad se convierta en ausencia, quedando los muros como figuras suspendidas*" **N2**.

N1 RAMDHOR, F.: "Ubre kritischen despotismus und künstlerische originalität", artículo publicado en *Zeitung für die elegante Welt* 12-15, Berlín, 17-21 de enero 1808, págs. 89-112

N2 EISEMMANN, P: "Mies and the figuring of absence", *Mies in America*, P. Lambert Ed., Whitney Museum, New York y Toronto, 2001, págs. 706-716.

N3 ROWE, C.: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Ed. Colección Arquitectura y crítica. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, Págs. 137-154.

C.D. FRIEDRICH, *ABADÍA EN EL ROBLEDAL* (1809-10). NEUE NATIONALGALLERIE, BERLÍN.

En el cuadro de *Abadía en el robledal* (1809-10), se aprecia una secuencia uniforme, constituida por variaciones de carácter formal. Cada árbol representado es independiente y autónomo, y en su conjunto los troncos determinan un ritmo pautado verticalmente. La abadía es una ruina determinada por un hueco de ventana y una puerta, situada en el centro de la composición. El suelo, la espesura del bosque y el cielo están marcados por tres manchas horizontales. En este sentido, sobre la estructura horizontal del lienzo se establecen tres realidades distintas: la del suelo de bruma; la de la espesura, en la que se recortan los troncos desnudos de árboles; y la del cielo aligerado mediante nubes homogeneizadas por una luz blanquecina. La coexistencia de superficies horizontales tratadas como planos y de paramentos verticales tratados con pautas ritmadas en la representación contradice el orden de la profundidad dictado por la perspectiva. Así, el territorio queda enmarcado por los troncos de robles, lo conocido y lo ordenado, y constreñido entre el plano del suelo y del cielo.

Este tipo de representación es reiterada por Mies en las atribuciones que le da al podium como elemento límite y soporte de su arquitectura. El interior se cualifica con la modulación estructural que define las direcciones espaciales y, como llega a decir Colin Rowe, con el cambio del pilar en forma de "cruz" al soporte "H": "*La nueva columna implica la existencia de una célula estructural autónoma... La columna deja de flotar ambiguamente bajo el techo*" **N3**.

Esta descripción formal enunciada requiere ignorar el título del cuadro: *Abadía en un robledal*. Y es que el espectador, bajo la indicación de "una abadía en el bosque", concibe una espesura enmarañada en lugar de una serie lineal de troncos desnudos. Friedrich ha eludido la imagen aparente del bosque como espesura y maraña, suprimiendo el follaje inherente a los árboles. La representación de la sección del impenetrable tronco se opone a la transformación en un trenzado lineal, diáfano, fino y continuo. Al eliminar las hojas y el follaje, el orden del cuadro se impone por la repetición de los troncos como unidades independientes y autónomas. El plano del bosque se concibe así como un gran vacío pautado por líneas verticales entre un suelo de niebla y un cielo de nubes blanquecinas.

MIES VAN DER ROHE, COLLAGE DE LA CASA RESOR EN WILSON, WYOMING (1938-47). ARCHIVO MOMA, NUEVA YORK.

From Friedrich to Mies. Fragment, Composition, Structure.

"*Art is not the representation of the visible, but the visualization of the hidden*", Paul Klee.

Friedrich has always been considered one of the most important painters of German romanticism. Many of his paintings were in the collections of the private developers of the first houses by Mies van der Rohe. Although it is not mentioned frequently enough, Mr Urbig, Mr Perls, Mr Fuch, Mr Mosler and Mr Wolf had Friedrich's works hanging in their houses. This circumstance lets us set the possible influences of his landscapes in the ways and approaches used by Mies, as both express, in the end, with similar languages, the situation of man and the nature that surrounds him, a great qualified emptiness.

The figurative elements used by Friedrich in his landscapes -the crossing, the clearing, the tree, the door, the soldier- are always part of his painting with very detailed definitions. Coming from different contexts, interact in them forming a "formal group". Moreover, as perspective and light focus -the normal mechanisms to unite the parts- work only partially, the diverse figurations tend to become independent, each functioning in its own reality. Once the figurative elements, the different points of vanishing of the ordering system and the focus of light have disaggregated, then emerges an intense relation between the observer and motive/motif. Freiherr Ramdohr, in his criticism of Friedrich, after seeing the painting *Cross in the mountains* (1807), commented on the discordance of his method of composition: "*Instead of constructing the painting with an ordered progression between the first background and the last, the artist isolates the vertical mass of the mountain, eliminating any connection with the ground and putting it before us… The mountain is covered by the sun, and the landscape, as it exists, is thrown into obscurity and, therefore, is bared of traditional forces of the type, such as perspective and representation of light. Parts of the painting are isolated*" N1.

Friedrich, therefore, does not copy just one landscape, but incorporates fragments of/from other places to organize and represent the "simulation" of a real one. Under the idea of the objective, the truth, he recuperates the original identity of nature through the success of the optical illusion: the montage and the landscape are shown in unison, making this confrontation the most novel thing in his figuration. The "assembled" landscape and the "event" are measured by their compositions on the general plane, so that the different elements, their principle of assembly, represent this "new landscape". They allude to the forces of nature, at their maximum intensity, always on an artificially elaborated stage. Under the principle of unconnected parts, Friedrich achieves leaving the figures suspended, intensified when the skies and the grounds are illuminated by homogeneous contrasted lights.

In the elaboration of Mies' architectonic language, this idea of disconnecting the parts is suggested by Peter Eisemmann writing about the Brick House: "*[Mies] makes the building explode in fragments disseminated on the territory as if the walls floated over the garden plane. The loss of the ground plane in Mies' works would mean that horizontality will become an absence, leaving the walls as suspended figures*" N2.

In the painting, *Abbey in the oak grove* (1809-10), a uniform sequence is appreciated, constituted by variations of formal character. Each represented tree is independent and autonomous, and the group of the trunks determines a rhythm that is lined vertically. The abbey is a ruin defined by the gap of a window and an entrance by a door, which is situated in the centre of the composition. The ground, the density of the wood and the sky are marked by three horizontal stains. In this sense, on the horizontal structure of the canvas three different realities are established: the hazy ground; the density, in which the bare tree trunks are cut; and the sky liberated from weight through clouds homogenized by whitish light. The coexistence of horizontal surfaces treated as planes and vertical faces treated with rhythmic lines in the representation contradicts the order of deepness dictated by perspective. Thus, the territory is framed by the oak's trunks, something known and ordered, and constrained between the plane of the ground and the sky.

This type of representation is repeated by Mies in the attributions given the podium as a limiting element and support of his architecture. The interior is qualified with the structural modulation that defines the spatial directions and, as Colin Rowe said about the change from the "cross" pillar to the H support: "*The new column implies the existence of an autonomous structural cell… The column stops floating ambiguously under the ceiling*" N3

This enunciated formal description requires ignoring the painting's title: *Abbey in the oak grove*. The spectator under the indication "an abbey in the oak grove" conceives a muddled thickness and not the linear guidelines of the peeled trees. Friedrich has eluded the apparent image of the wood as density and undergrowth, eliminating the inherent foliage of the trees. The representation of the section of the impenetrable trunk is opposed to the transformation in a linear, diaphanous, thin and continuous plaiting. Eliminating the leaves and the foliage, the order of the painting is imposed by the repetition of the independent and continuous unities of the trunks. The plane of the wood is a great space lined by vertical lines between a floor of mist and a sky of whitish clouds.

From this approach, Mies' collages are always contained between two abstract planes: the floor plane and the ceiling, which fuse in the background of

the paper. Thus the surrounding nature is trapped as an elevation and is incorporated as part of the representation.

Friedrich therefore sacrificed the objective content "grove" for a certain formal principle, the repetition of the trunks, from abstraction and the concept of emptiness. The lined rhythmic of the fragment conserves an ambiguous status, its figuration being objective, while the tree, is continually remade in the subjective, repetitive and singular. The ambiguity in the attributions of the architectonic elements used by Mies is a characteristic that transcends the merely objective: the columns of the Pavilion in Barcelona, for example, become a reflection through its chromed cover, and the onyx wall vanishes through the reflection. The material is dematerialized in its desire for maximum abstraction.

Friedrich sets three very clear purposes in his paintings: simplifies and systematizes the image of nature, liberates the represented of its conventional content, and reduces the elements to particular basic lines aspiring to discover their internal structure, the essential and characteristic construction of a "landscape". In his painting *The Glacial Sea* (1823-24), extending in the foreground there are some ice blocks that look like stones; on the middle ground, glide some whitish patches forming a mountain of ice fragments; and in the background a bluish light unifies the sea and the sky. The observer sees how the composition brings him to the blue horizon as the floor disappears along its route, resulting, despite the explosion that it suggests, balanced.

Friedrich sees in material reality a concealment of the universal, of the essential: man and the nature that surrounds him, which he makes an effort to describe it as exactly as possible; at the limit of its materiality, of its truth, achieving that the theme of the painting is liberated from its conventional content, reaching its ultimate consequences. This entails the creation of a scientific and natural language of the represented elements, where each element offers us a language related to its environment, its materiality.

C. D. FRIEDRICH, *EPITAFIO A LA MEMORIA DE J. E. BREMER* (1827). PALACIO DE CHARLOTTENBURG, BERLÍN.

C.D. FRIEDRICH, *MAR GLACIAL* (1823-4). KUNSTHALLE, HAMBURGO.

Desde este planteamiento, también los collages de Mies están siempre contenidos entre dos planos abstractos, el del suelo y el del techo, fundidos en el fondo del papel. De este modo, la naturaleza circundante queda atrapada como un alzado, e incorporada como parte de la representación.

Friedrich sacrifica por tanto el contenido objetivo y previsible de un "bosque" a un determinado principio formal: la repetición de los troncos, desde la abstracción y el concepto de vacío. El ritmo pautado del fragmento conserva un status ambiguo, resultando objetiva su figuración, mientras el árbol se rehace sin cesar en lo subjetivo, lo repetitivo y lo singular.

La ambigüedad en las atribuciones de los elementos arquitectónicos usados por Mies es una característica que trasciende lo meramente objetivo: las columnas del Pabellón de Barcelona, por ejemplo, quedan convertidas en reflejos por el cromado de su recubrimiento, y el muro de ónice se desvanece a través del reflejo. El material queda así desmaterializado en su búsqueda de la máxima abstracción.

Friedrich plantea tres propósitos muy claros en su pintura: simplifica y sistematiza la imagen de la naturaleza, libera lo representado de su contenido convencional, y reduce los elementos a determinadas líneas básicas aspirando a descubrir su estructura interna, la construcción esencial y característica de un "paisaje". En su cuadro *El Mar Glacial* (1823-4), extiende en primer plano unos bloques de hielo que parecen piedras; en su plano medio, desliza unos trozos blanquecinos formando una montaña de fragmentos de hielo; y sobre el plano de atrás una luz azulada unifica el mar y el cielo. El espectador advierte cómo la composición le asciende hacia el azulado horizonte a medida que el suelo se desvanece en su recorrido, resultando, a pesar de la explosión que sugiere, equilibrada.

Friedrich ve en la realidad material un encubrimiento de lo universal, de lo esencial: el hombre y la naturaleza que le rodea, a la que se esfuerza por describir lo más exactamente; en el límite de su materialidad, de su verdad, consigue que el tema del cuadro se libere de su contenido convencional, alcanzando sus últimas consecuencias. Esto conlleva la creación de un lenguaje científico y natural de los elementos representados, donde cada modelo ofrece el lenguaje relacionado con su medio, su materialidad.

En sus aforismos de 1953, Mies nos remite al material y a su lenguaje: "*Los arquitectos muestran que los elementos abstractos del contraste, del ritmo, del equilibrio, del peso, proporción y medida, se convierten en activos sólo cuando están en resonancia con las fuerzas que actúan en su interior. Es el artesano quien determina la calidad de esas formas fijadas por su esencia, y así encuentra su camino de regreso hacia la arquitectura... Sólo entonces tendremos una arquirectura digna de su nombre: arquitectura como símbolo verdadero de nuestro tiempo*" **N4**.

N4 MIES VAN DER ROHE, L: "Discurso en ITT", *Escritos, Diálogos y Discursos de Mies van der Rohe*, Colección Arquitectura, Yerba, Murcia, 1993, pág. 55.

N5 VON KLEIST, H.: "Verschiedene empfindungen vor einer seelandschaft von Friedrich", artículo publicado en *Berliner Abendblätter*, Berlín, 13 octubre 1810.

N6 GIEDION, S.: *Space, time and architecture*, Harvard University Press, Cambridge Mass,1978, págs. 461.

Mies, in his aphorisms in 1953, remits us to the material and its language: "*Architects show that the abstract elements of contrast, rhythm, balance, weight, proportion and measure, become active only when they are in resonance with the forces that act in their interior. It is the artisan who determines the quality of these forms fixed by their essence, and thus finds his way back towards architecture… Architecture as a true symbol of our times.*" N4.

The observation of *Traveller contemplating a sea of mist* (1817-18), causes the relation of symbolism with representation, understanding the sea and the sky as planes, the rocks as separation, and the traveller as floating element. The composition of the painting balanced the left side of the painting with the right one, as equivalent parts in which the fragments can be counted one by one. The traveller, represented in elevation dominates a substantially bigger space than the space of the viewer of the painting; his figure frames of the represented on the background plane, symbolizing the desire of the immense space outside, in the sea of mist. Schlegel denominated it the "poetry of possession and desire": the intimate inside confronted with the tempting exteriority. On one hand, Friedrich uses the rivalry with the visible through a meticulous imitation; the illusion and the exposed conforms a representation, an apparent image. On the other, parting from certain real elements suggests other concepts evoked by allusion, so the empirical image becomes a language of symbols. In this dialectic between representation and symbol a vocabulary is sought, which depending on how it is used, fits the different planes of reality, reaching different spheres/environments.

Observing the painting *Monk by the seashore* (1808-10), the writer Heinrich von Kleist expressed: "*It is magnificent to look over a desert of water without limits from the infinite solitude of the shore, under a cloudy sky. For this, it is necessary to have been there, to yearn for everything that desires to live and, in spite of it, to hear the voice of life… and thus I became a cappuccino myself… Nothing can be as sad and more unbearable than this position in relation to the world: to be the only spark of life in the vast kingdom of death, the solitary centre of the solitary circle…*" N5. We can see waves. The dune is wet but is not affected by the wind that impulses the sea and the clouds, a storm about to break. Nature is represented by the elements that move natural life in each environment. The monk has lost his shadow on the dune and again the human figure floats. However, it is the relative measure of the sea, the sky and the dune. It represents the known measure in contrast with the unlimited measure of each one.

In this dialectic space changes. A non Euclidean space is elaborated, corroborating what was enunciated by Albert Einstein: "*The three dimensional space of the Renaissance is the space of the Euclidian geometry. But around 1830, a new kind of geometry was created, one that differs from the Euclidian using more than three dimensions… Space, in modern physics, is conceived as relative in relation to a point of reference in movement. It is not like the absolute and static baroque system, Newton's system. And for the first time since the Renaissance, a new concept of space leads us to a self consciousness*" N6.

In Friedrich's painting we verify the existent discontinuity between the ground of the hypothetical ground of the spectator and the ground of what we observe. This cut provokes a succession of grounds upwards as well as downwards, which are not comparable as they unfold without articulation between the foreground and the background, with a strange polarity between what is near and what is far. In the painting *Monk by the seashore*, the distances between the sky and the sea; dune and sea; and dune and the sky are not articulated. Each of the elements represents an infinite extension comparable to the finiteness of the monk's dress.

The instability of the figure in the painting, not only supposes the end of the classical space, of the space built from the body of the spectator and from the body defined by the scene, but affirms its autonomy: man defined in his limitation. Man knows that something exists beyond but does not know what it is. Friedrich repeatedly represents a limited man opposed to the unlimited

C.D. FRIEDRICH, *VIAJERO SOBRE EL MAR DE NIEBLA* (1818). KUNSTHALLE, HAMBURGO

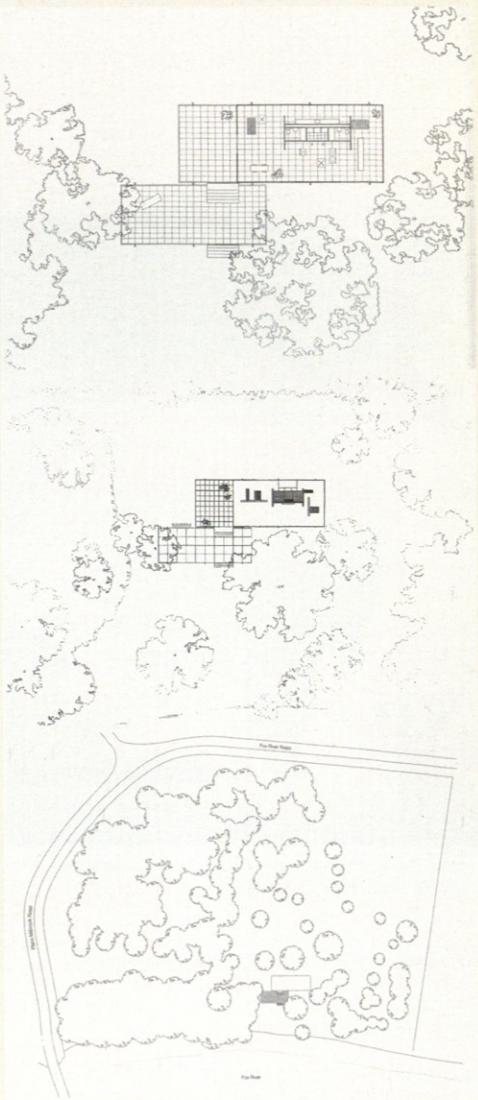
La observación de *Viajero contemplando un mar de niebla* (1817-18) suscita relacionar el simbolismo con la representación, entendiendo el mar y el cielo como planos, las rocas como separción, y el viajero como un elemento flotante. La composición del cuadro equilibra su lado izquierdo con el derecho, como partes equivalentes en las que los fragmentos se pueden contar uno a uno. El viajero, representado por su alzado, domina un espacio sustancialmente mayor que el del espectador del cuadro; su figura enmarca lo representado en el plano del fondo, simbolizando el anhelo del inmenso espacio exterior, el mar de niebla. Schlegel lo denominó la "poesía de la posesión y del anhelo": el interior íntimo confrontado a la tentadora exterioridad. Por un lado, Friedrich utiliza la rivalidad con lo visible mediante una minuciosa imitación; la ilusión y lo expuesto conforman una representación, una imagen aparente. Por otro, a partir de ciertos elementos reales sugiere otros conceptos evocados por alusiones, de modo que la imagen empírica queda convertida en un lenguaje de símbolos. En esta dialéctica entre representación y símbolo se busca un vocabulario que, según se utilice, engarza los distintos planos de la realidad, alcanzando diferentes ámbitos.

Delante del cuadro *Monje a la orilla del mar* (1808-10), el escritor Heinrich von Kleist expresó: "*Es magnífico mirar sobre un desierto de agua sin límites, bajo un cielo nublado, desde la soledad infinita de la orilla. Para ello, es necesario haber estado allí, añorar todo lo que se desea para vivir y a pesar de ello oír la voz de la vida… y así yo mismo me convertí en capuchino... Nada puede ser más triste y más insoportable que esa posición ante el mundo: ser la única chispa de vida en el vasto reino de la muerte, el solitario centro del círculo solitario...*" **N5**. Se distingue el oleaje. La duna está mojada sin que le afecte el viento que impulsa el mar y las nubes, presta a desatarse una tormenta. La naturaleza está representada por los elementos que mueven la vida natural de cada medio. El monje ha perdido su sombra sobre la duna y de nuevo la figura humana flota. Y sin embargo, es la medida relativa del mar, del cielo y de la duna. Representa la medida conocida frente a la ilimitada de cada uno de ellos.

En esta dialéctica, el espacio cambia. Se elabora un espacio no euclídeo, corroborando lo enunciado por Albert Einstein: "*El espacio tridimensional del Renacimiento es el espacio de la geometría euclidiana. Pero alrededor de 1830, una nueva clase de geometría ha sido creada, una que se distingue de la euclidiana empleando más de tres dimensiones… El espacio en la física moderna es concebido como relativo respecto a un punto en movimiento de referencia. No es como el absoluto y estático del sistema barroco, el sistema de Newton. Y en arte moderno, por primera vez desde el Renacimiento, un nuevo concepto de espacio nos conduce a una autoconciencia*" **N6**.

En la pintura de Friedrich se puede constatar la discontinuidad existente entre el hipotético suelo del espectador y el suelo de lo mirado. Este corte provoca una sucesión de suelos, tanto hacia arriba como hacia abajo, que no son comparables ya que se despliegan sin articulación entre el primer plano y el del fondo, con una extraña polaridad entre lo próximo y lo lejano. En el cuadro *Monje a la orilla del mar* las distancias entre el cielo y el mar, entre la duna y éste y

CASA FARNSWORTH. DE ARRIBA ABAJO: PLANTA REDIBUJADA PARA LAS PUBLICACIONES, 1951, ARCHIVO MOMA; SOLUCIÓN DE LA DOBLE ESCALERA, ARCHIVO DEL MOMA, 1947; PLANTA GENERAL DE SITUACIÓN SIN CAMBIAR EL PUENTE



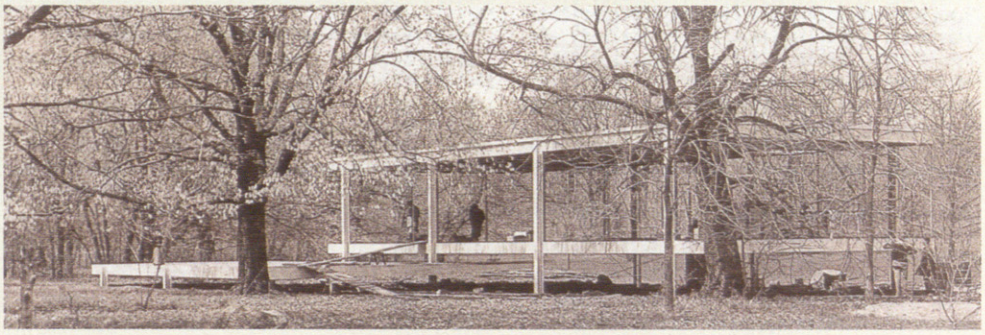
nature. His clearings in woods, his ice scenes, his mountains are signs of "menace for the man". Show his place in the cosmos: "*In the infinite space and time, the individual is seen as being an insignificant finite magnitude in relation to them, thrown at them; and because of this finiteness he always possesses a relative notion, never absolute, of the when and where of his own existence, as his situation and his duration are part of an infinite and limitless whole*"N7. The nature represented in his landscapes is, basically, a qualified emptiness confronted to man. Many of his paintings present a foreground that sustains our look, limited by an endless sky, without any firm point on the ground or the horizon.

Many of the elements analyzed as resources of Friedrich's language are close to *Farnsworth House*. Mies always worked in the definition of the limits of environments that have been placed in proximity, but of a different nature. Environments that the view, in this house, paradoxically hides and associates as continuous spaces: architecture and interior opposed to nature and exterior. Mies made an effort to redraw his plans to represent the interior and exterior environments confronted in terms of balance. After its construction, he offered different solutions of plans until it became a generic case, a house in the landscape, and not a unique case. But Farnsworth is not the only one. For Mies, the house is expressed through an emptiness qualified by the constructive elements confronted to nature.

The control of perception is done from the ground and the ceiling and what unites them, the carrying structure. The wall makes reference to its material condition, to its flatness, to its transparency, its assembly laws, and its modulation by the structure. The natural terrain is touched in the minimum number of places possible, whereas the travertine floor of the house, flat on the abstract plane of the roof does not alter the perception of the surrounding nature. From the outside, the flat image of the house is suspended in relation to the landscape: the fragment comes in dialectic with the whole.

"*The total mass of modern poetry is an unfinished principle, whose cohesion can be completed to perfection only mentally. The unity of this, perceived in part, thought in part, is the artificial mechanism of a product fabricated by human work*" N8.

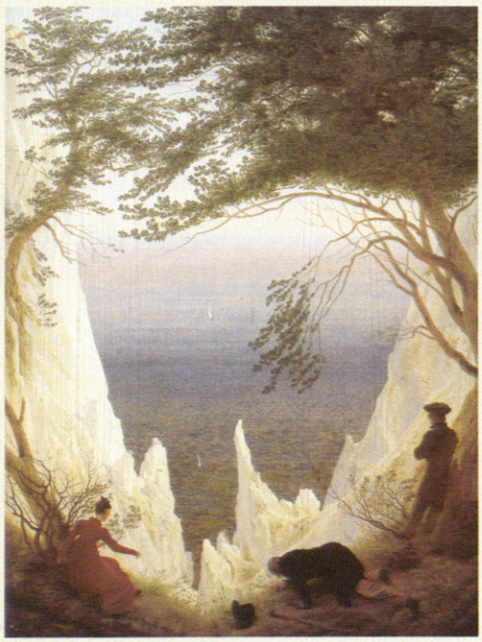
C.D. FRIEDRICH, *MONJE A LA ORILLA DEL MAR* (1808-10).
NEUE NATIONALGALLERIE, BERLÍN.



HENRICH BLESSING, FOTOGRAFÍA DE LA CASA FARNSWORTH (PRIMAVERA 1950).

el cuadro *Monje a la orilla del mar* las distancias entre el cielo y el mar, entre la duna y éste y entre ella y el cielo no están articuladas. Cada uno de los elementos representa una extensión infinita comparable con la finitud del vestido del monje.

La inestabilidad de la figura en el cuadro no sólo sugiere el fin del espacio clásico, del espacio construido desde ella y desde el definido por la escena, sino que afirma su autonomía: el hombre definido en su limitación. El hombre sabe que existe algo que se extiende más allá pero lo desconoce. Friedrich representa repetidamente al hombre limitado frente a la naturaleza ilimitada. Sus claros de bosque, sus escenas del hielo, sus montañas son signos de "amenaza del hombre". Muestran su lugar en el cosmos: "*En el espacio y en el tiempo infinitos el individuo se ve como magnitud finita insignificante con respecto a aquellos, lanzado a ellos; y a causa de esa infinitud siempre posee una noción relativa, nunca absoluta, de cuándo y dónde de su propia existencia, pues su situación y su duración son partes de un todo infinito y sin límites*" **N7**. La naturaleza representada en sus paisajes es, en último término, un vacío cualificado confrontado al hombre. Muchos de sus cuadros presentan un primer plano que sostiene la mirada, limitados por un cielo sin fin, sin puntos firmes ni en el suelo ni en el horizonte.



C.D. FRIEDRICH, *LOS ACANTILADOS BLANCOS DE RÜGEN* (1818-20).
COLECCIÓN WINTERTHUR, OSKAR REINHART.

Muchos de los elementos analizados como recursos lingüísticos de Friedrich resuenan en la casa Farnsworth. Mies siempre trabajó en la definición de los límites de ámbitos dispuestos como contiguos, pero de distinta naturaleza. Ámbitos que la mirada, en esta casa, solapa y asocia paradójicamente como espacios continuos: la arquitectura y el interior, frente a la naturaleza y el exterior. Mies se esforzó en redibujar sus plantas hasta representar los ámbitos interior y exterior confrontados en términos de equilibrio. Después de su construcción, ofreció diferentes soluciones de planta hasta convertirla en un caso genérico; una casa en el paisaje, y no un caso único. Pero la Farnsworth no es la única. Para Mies, la casa se expresa mediante un vacío cualificado por los elementos constructivos enfrentados a la naturaleza.

El control de la percepción se hace desde el plano del suelo y el techo y lo que les une, la estructura portante. El muro hace referencia a su condición material, a su planitud, a su transparencia, a sus leyes de montaje, y a su modulación por la estructura. El terreno natural queda tocado en los puntos indispensables, mientras que el suelo de travertino de la casa, plano sobre el plano abstracto de la cubierta, no altera la percepción de la naturaleza circundante. Desde fuera, la imagen plana de la casa queda suspendida respecto del paisaje: el fragmento entra en dialéctica con el todo.

"*La masa total de la poesía moderna es un principio inacabado, cuya cohesión puede ser completada hasta la perfección sólo mentalmente. La unidad de ésta, en parte percibida, en parte pensada, su totalidad, es el mecanismo artificial de un producto fabricado por el trabajo humano*" **N8**.

N7 SCHOPENHAUER, A.: "Werke in zwei bänden", Werner Brede, Viena, 1977, vol 1, pág. 400.

N8 SCHLEGEL, F.: *Fragmente 66*.

CONCURSOS
concurso internacional de ideas parque lineal del manzanares

primer premio
mrío arquitectos
west 8

ARQUITECTOS:
mrío arquitectos:
Francisco Burgos Ruiz & Ginés Garrido Colmenero
María Aránzazu La Casta Muñoa & Fernando de Porras-Isla Fernández
Enrique Álvarez-Sala Walter & Carlos Rubio Carvajal

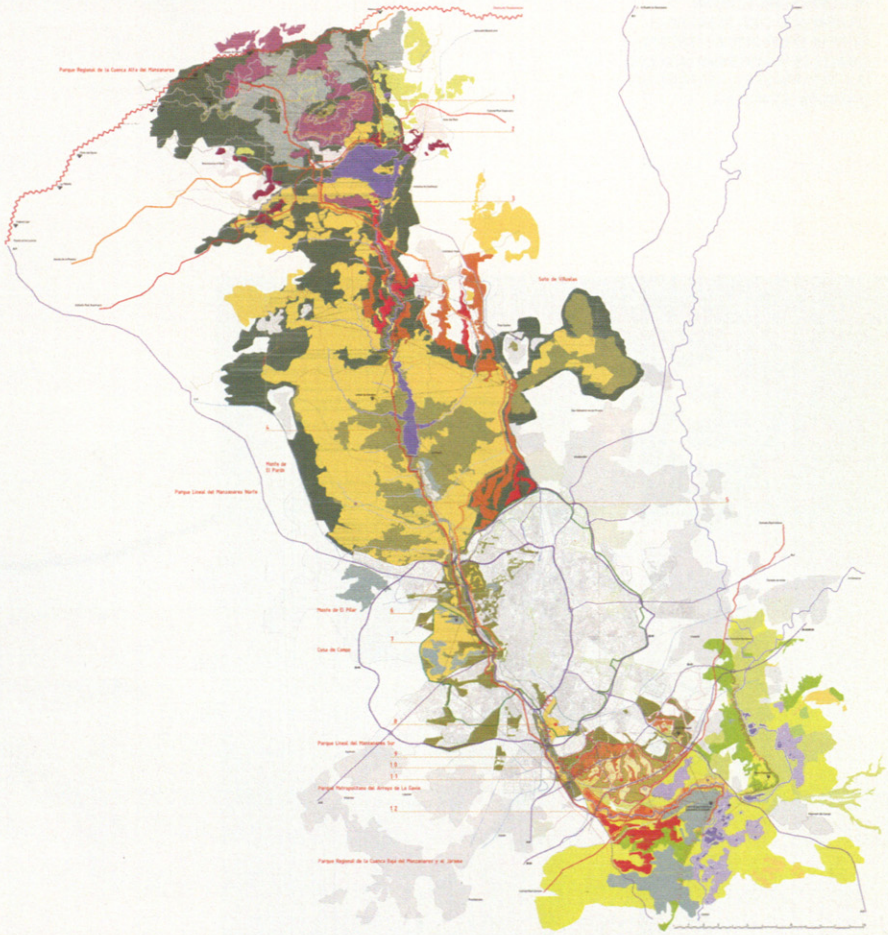
West 8 Urban Design & Landscape Architecture:
Edzo Bindels, Adriaan Geuze

La forma de abordar el problema planteado por el concurso puede llevarse a cabo por un camino erróneo, pensando que el río es un accidente de la ciudad. Nada más lejos de la realidad, la ciudad es uno de los eventos propios del río. Todo planteamiento debería responder a esta dimensión y actuar desde una esfera geográfica, entendiendo que se va a negociar con un continuo biológico, un vector cargado de energía, que no se puede segregar según el viejo binomio rural-urbano. La cuenca fluvial, una estructura profunda que ha roturado el medio natural y la ciudad, es una huella de potencia mineral que sigue estando presente en los tejidos urbanos independientemente del crecimiento de éstos.

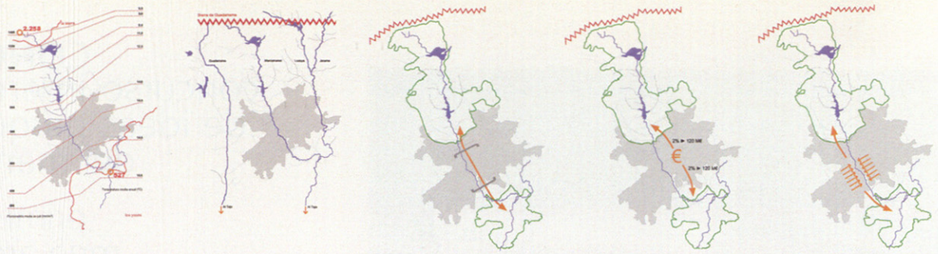
El soterramiento de la M-30 y su primera consecuencia, el descubrimiento del Manzanares, pueden tener un efecto multiplicador que reequilibre el territorio. Es entonces imprescindible volver accesible el río en toda su longitud, obtener una accesibilidad gradual, controlada y ordenada.

A través del río el núcleo edificado podrá descomprimirse, naturalizarse y alcanzar una continuidad de sus áreas verdes que desvelarán la traza geográfica hasta ahora latente. El curso del agua y su área de influencia, el campo biológico que el río genera, presenta una secuencia de acontecimientos que muchos de los habitantes de Madrid no conocen ni pueden intuir. Este entorno activo, la vega del Manzanares, deberá valorarse de norte a sur, desde la sierra, con nieves que pueden persistir en abril, hasta las llanuras que parecerían retazos del desierto, ya muy cerca de su desembocadura.

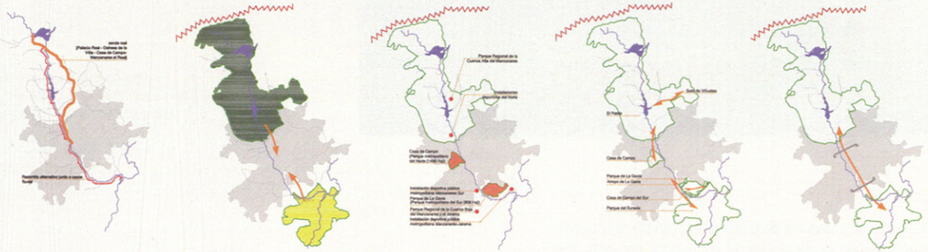
Estos argumentos sustancian la negociación planteada en esta propuesta que se ha pormenorizado con mayor precisión allí donde ciudad y río se superponen conformando un nuevo campo de fuerzas, un área de alta intensidad, entre la estructura de sierra y monte al Norte y la de vega y páramo al Sur.

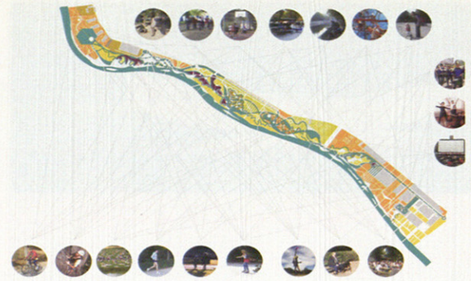


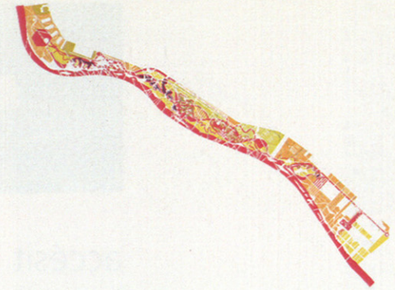
DE LA GEOGRAFÍA A LA ARQUITECTURA
A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE LA CUENCA FLUVIAL Y DE SUS COMPROMISOS CON EL TERRITORIO LIBRE Y EL QUE OCUPA LA CIUDAD SE ESTABLECEN LOS PRINCIPIOS QUE FUNDAMENTAN LA PROPUESTA. EL TERRITORIO, EXTRAORDINARIAMENTE DIVERSO, ES LA FIGURA, NO EL FONDO. EL TEJIDO CONSTRUIDO DEBE DEJAR DE OBSTRUIR LA CONTINUIDAD AMBIENTAL. LA GENERACIÓN DE RECURSOS SE VERÁ MULTIPLICADA AL ACTUAR SOBRE EL ENTORNO DESDE UNA ÓPTICA GEOGRÁFICA.



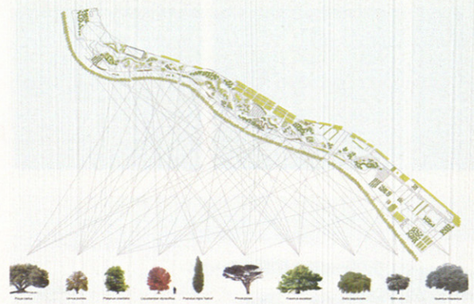
3+30
EL TERRITORIO EN QUE RÍO Y CIUDAD SE SUPERPONEN ES UN LUGAR CARGADO DE INFORMACIÓN, POSIBLES ESCENARIOS, ACONTECIMIENTOS Y FUERZAS DE RIESGO. UNA ESTRUCTURA DINÁMICA Y COMPLEJA, SIEMPRE EN MOVIMIENTO Y EN CONSTANTE DESARROLLO. UN GENERADOR DE ALTERNATIVAS QUE TRASCIENDE SU PROPIO ÁMBITO E INFLUYE EN EL ENTORNO LEJANO. LA SÍNTESIS 3+30 ESQUEMATIZA LA COMPLEMENTARIEDAD DE LOS PROYECTOS DE PAISAJE QUE SE PROPONEN SOBRE EL RÍO EN CONTRAPUNTO CON LAS MÚLTIPLES ÁREAS DE OPORTUNIDAD DETECTADAS, CAPACES DE TRANSFORMAR LA CIUDAD, MÚLTIPLES PROYECTOS POTENCIALES DE DIMENSIÓN ESTRATÉGICA.

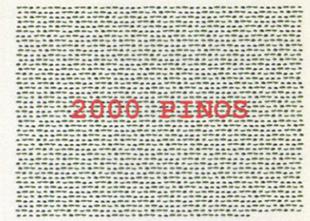


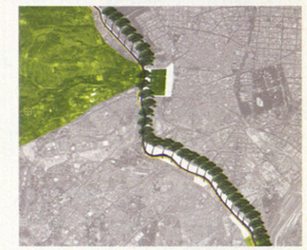


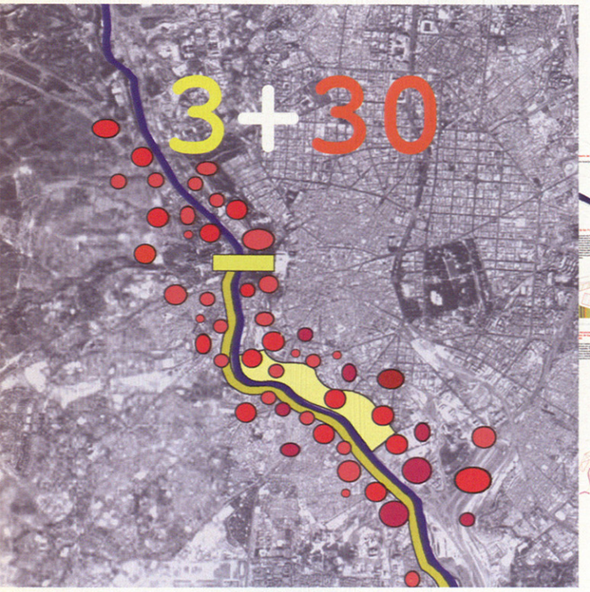


SALÓN DE PINOS
A LO LARGO DE TODA LA MARGEN DERECHA DEL MANZANARES SE PROYECTA UNA BÓVEDA CONTINUA Y VERDE CONSTRUIDA POR DOS HILERAS DE PINOS DE GRAN PORTE QUE SE PLANTARÁN MODIFICANDO REPENTINAMENTE EL PAISAJE. LOS EJEMPLARES SE SELECCIONARÁN PARA QUE, UNA VEZ HAYAN ARRAIGADO, SE CONVIERTAN EN UNA NUEVA Y PATENTE ESTRUCTURA NATURAL, EN UNA CONTUNDENTE FRANJA CAPAZ DE INTEGRAR LOS ACONTECIMIENTOS DEL RÍO.



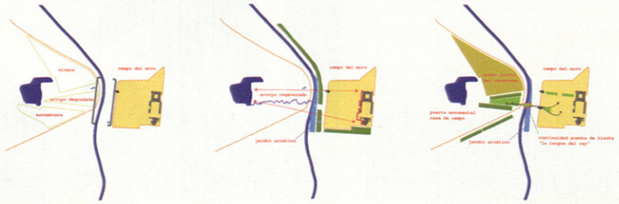


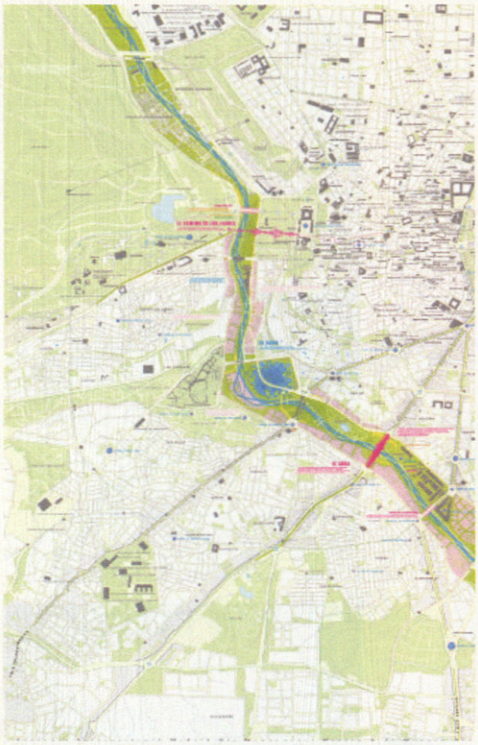


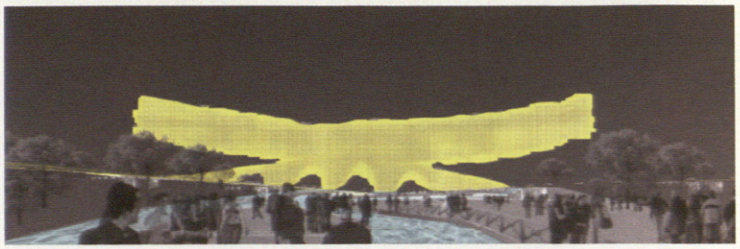


REFLEJO MONUMENTAL
EL RECINTO HISTÓRICO DEL PALACIO Y EL CAMPO DEL MORO SE INTEGRA EN EL ÁMBITO MEDIANTE LA REGENERACIÓN, AL OTRO LADO DEL RÍO, DEL ACCESO A LA CASA DE CAMPO. ESTA ACCIÓN ESPECULAR COMPLETA UNA UNIDAD PAISAJÍSTICA MÁS AMPLIA Y COMPLEJA, CON LA MEDIACIÓN DE UN NUEVO PUENTE DEL REY CONCEBIDO COMO UN CONTROLADO ACCIDENTE GEOGRÁFICO.

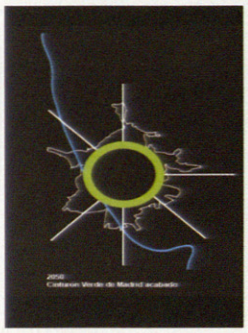
PARQUE DE LA ARGANZUELA
EL PARQUE EVOCA DESDE LA CONTEMPORANEIDAD EL CARÁCTER DEL LECHO DEL RÍO. EL AGUA SE HACE PRESENTE COMO LA HUELLA DE SURCOS QUE FUERON HÚMEDOS, SENDAS FRAGANTES, LÍMITES DIFUSOS. ALLÍ EL PAISAJE CASTELLANO Y OCRE, SE FUNDE CON LOS AMBIENTES DE AGUAS ARRIBA. LOS RECINTOS CONFORMADOS POR LAS HUELLAS VIBRANTES DEL LECHO, ALOJAN DIVERSAS ACTIVIDADES, BIOTOPOS Y ESTRUCTURAS VEGETALES.

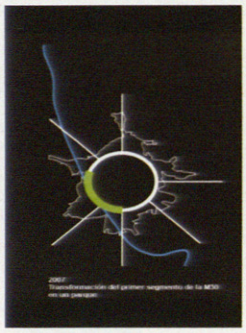


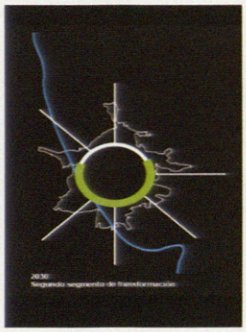


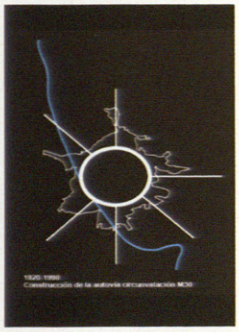


accésit
herzog & de meuron







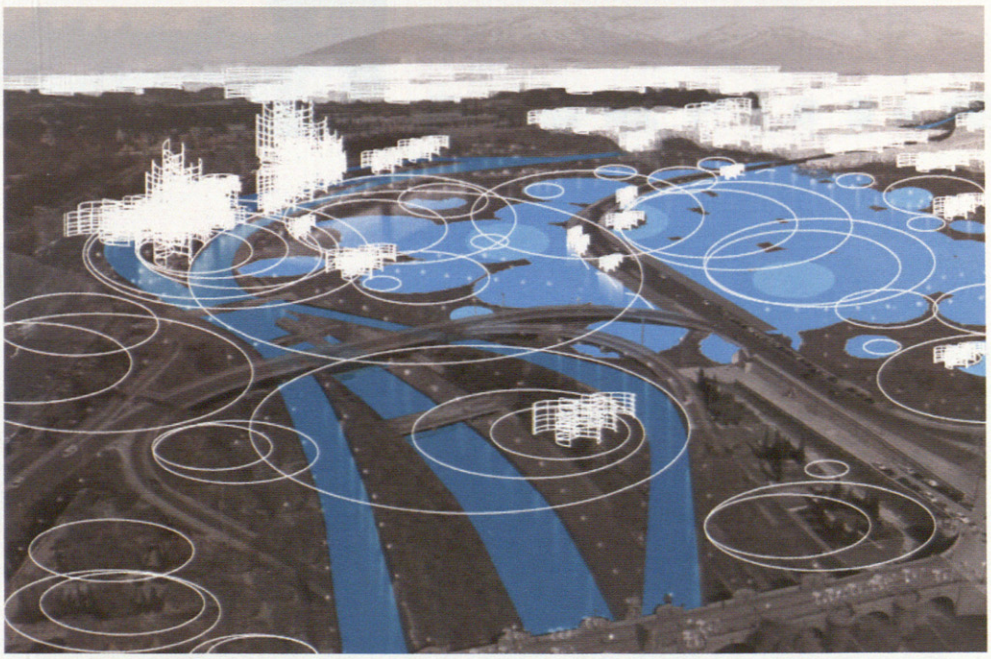


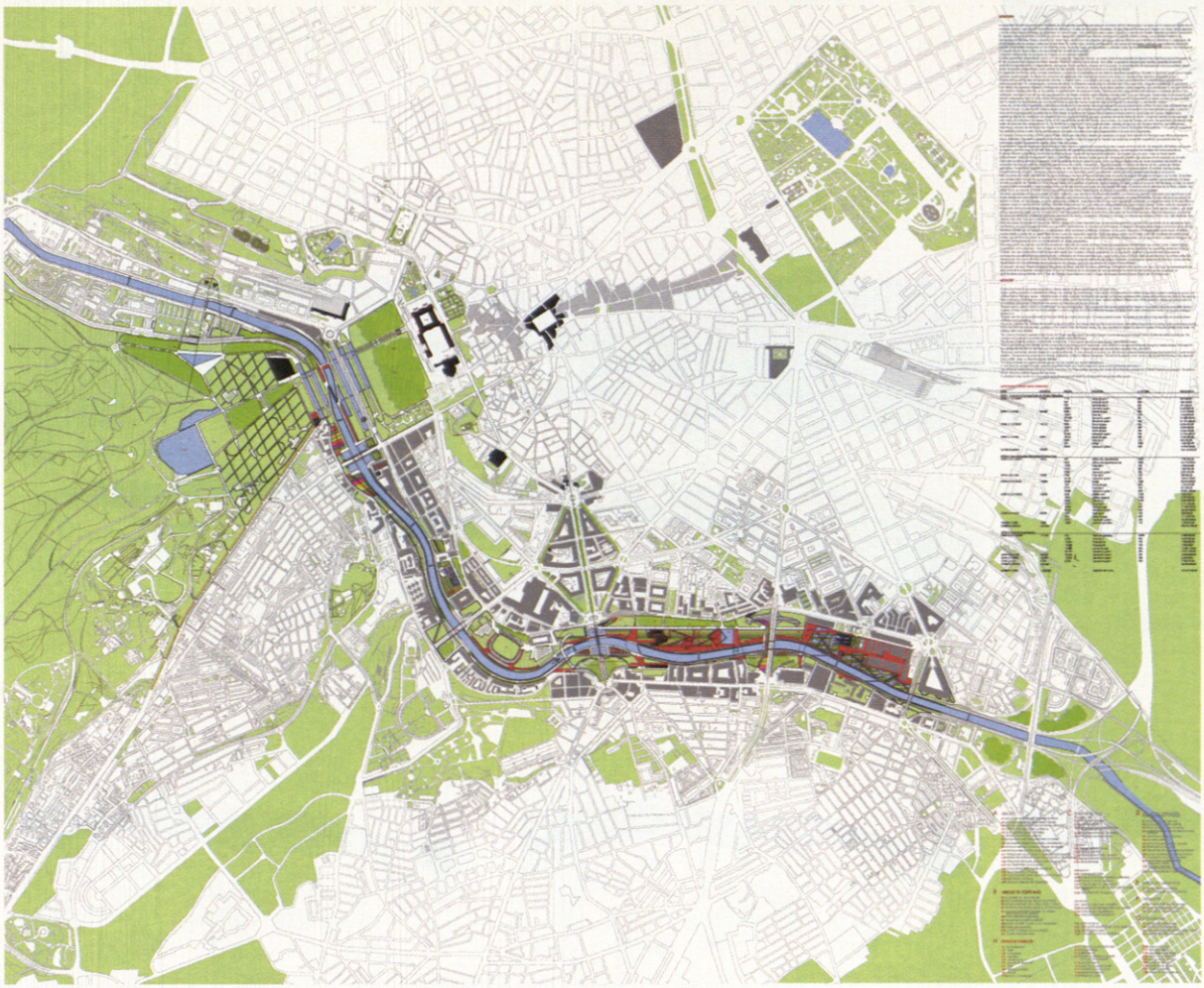
La Operación Manzanares ofrecerá a la ciudad un espacio natural céntrico, un espacio para respirar y que obligue a reflexionar. Entendemos el Parque del río Manzanares como parte de un sistema principal de espacios naturales y de recreo. ¿Qué tipo de parque debe generarse allí? El acuífero Terciario Diétrico de la Fosa del Tajo podría inspirar la concepción y el carácter del nuevo Parque y alimentarlo de agua –el subterráneo de Madrid–. El río atravesaría todo el Parque del Manzanares; éste es el único elemento constante en el curso rítmico y secuencial de la propuesta paisajista. Sobresalen tres intervenciones:

Un puente: El Arca
Reactivamos algunos de los puentes existentes y proponemos uno nuevo, con el propósito de mejorar significativamente la conexión entre los barrios. El Arca, una construcción para la cultura: imaginamos que albergaría salas de conciertos para música contemporánea, teatros alternativos, clubes, espacios para el arte contemporáneo, así como locales culturales comerciales como cines, talleres y puntos de venta de diseñadores de moda, publicistas, entre otros.

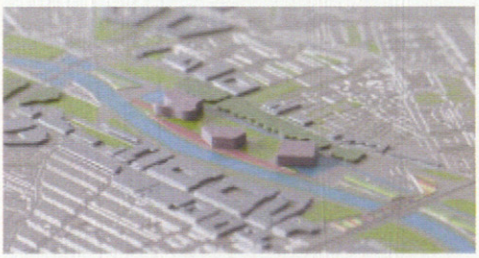
Un lago: La Boca
Situado donde se encuentra actualmente el Estadio Vicente Calderón, es la desembocadura de un enorme reservorio de agua subterránea: la Fosa Tectónica del Río Tajo, que se encuentra a 300 metros bajo la ciudad. En la Boca se asientan hoteles, spas, restaurantes, clubes orientados a deportes acuáticos, etc.

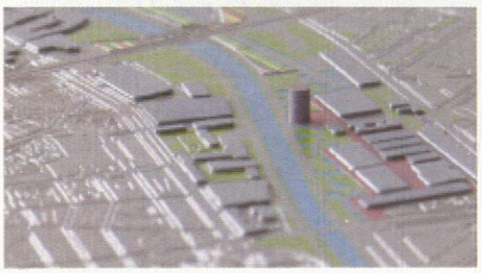
El Camino de las Flores
Intervención monumental y a la vez modesta: una pasarela cubierta de flores que une la Plaza del Palacio Real con la Casa de Campo, por encima de los jardines del Moro. Una pasarela que conecta la Plaza Real con el antiguo coto de caza, el lugar de los turistas con el sitio de recreo de todos los madrileños.

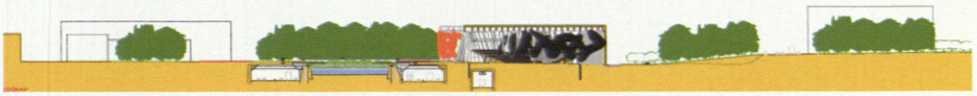


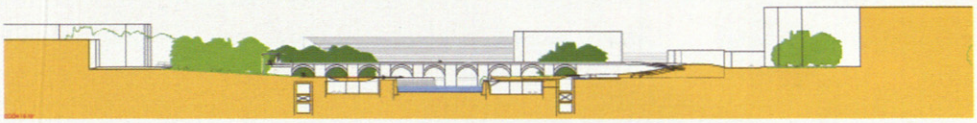


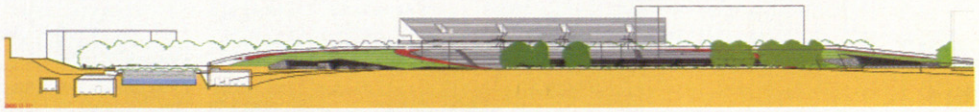
accésit
juan navarro baldeweg







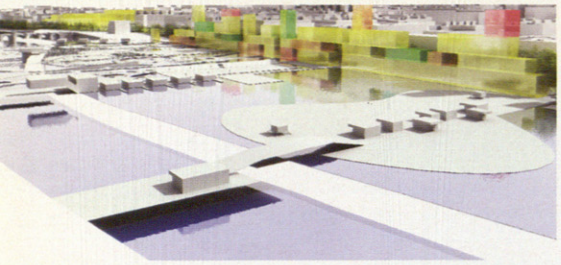




La propuesta resuelve los problemas de diseño de las grandes superficies ganadas en el entorno del río Manzanares a su paso por la ciudad, por medio de un complejo sistema instrumental diversificado en estratos o niveles de actuación urbanística. Se tejen hilos constructivos para integrar una densa red de espacios y zonas verdes interconectados.

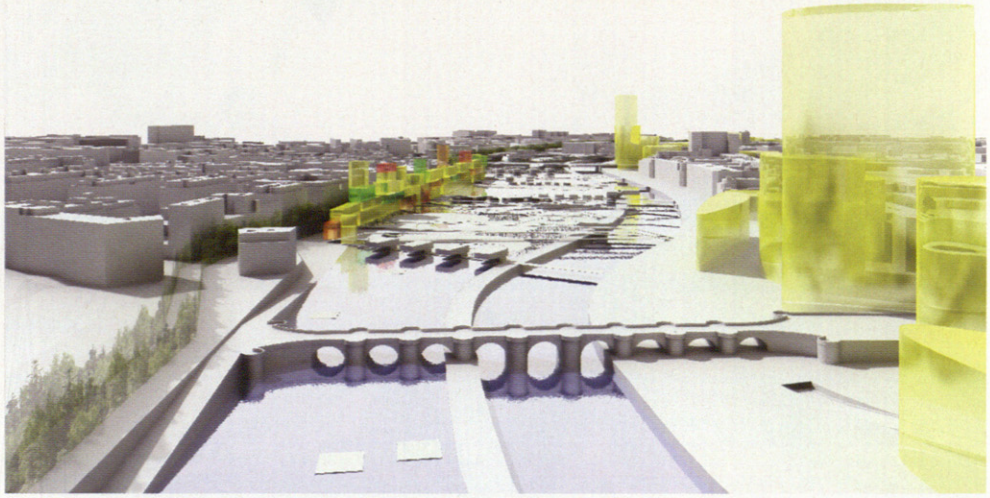
1. Una clara geometría rectora unificando y creando una tensión figurativa en toda la intervención.
2. Se modela el suelo, se crea una topografía artificial que delimita ámbitos en el espacio abierto y otorga una visibilidad mayor a las plantaciones de árboles y arbustos.
3. Se hace un uso extensivo del agua, creando láminas que amplifican y diseminan la experiencia del río acompañando los paseos y estancias al aire libre.
4. Se dota la intervención de nuevos contenedores o edificios para satisfacer demandas sociales y actividades arraigadas en las distintas zonas.
5. Se reconsideran y articulan todos los circuitos peatonales, de coches o de bicicletas en el conjunto de las nuevas áreas y en sus enlaces con el resto de la ciudad.

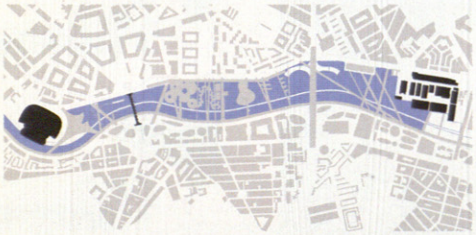
Todos los instrumentos de proyecto se integran en un esfuerzo unificador. El orden geométrico es empleado como un instrumento de integración formal.

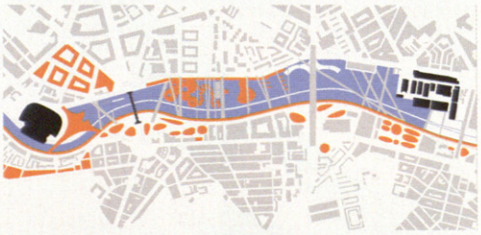


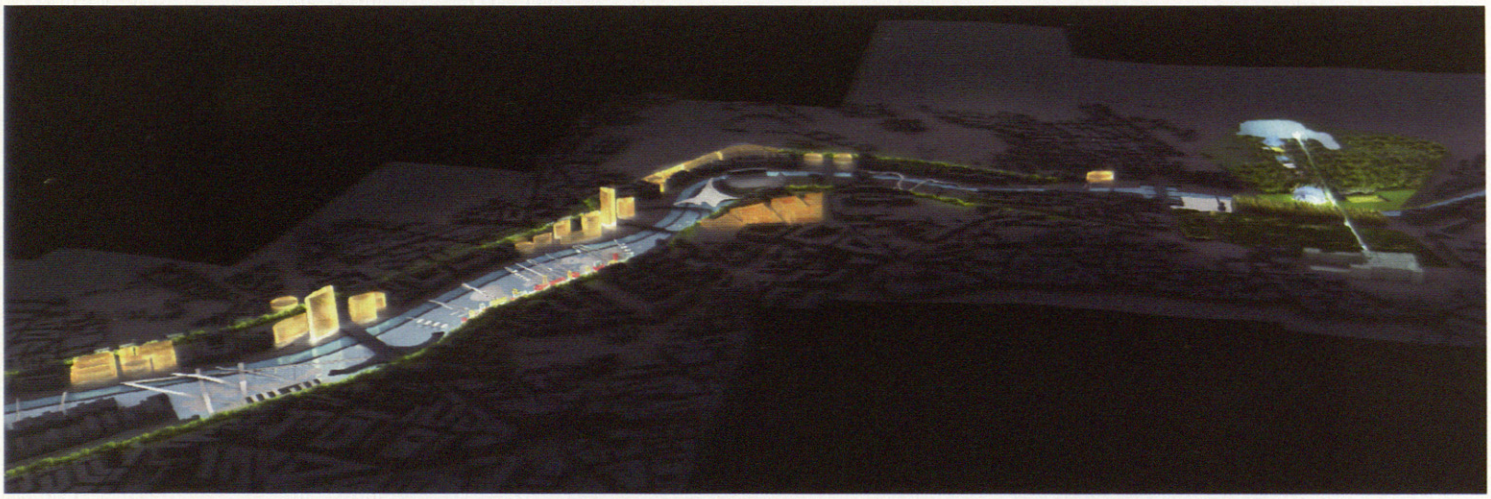
accésit
dominique perrault

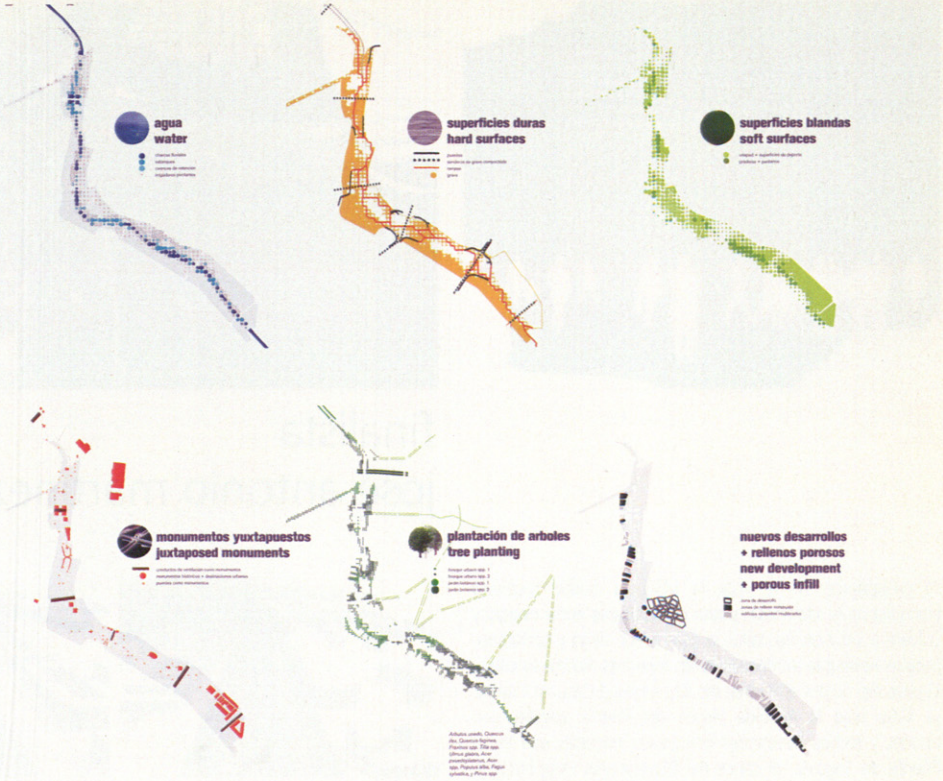
Identificamos las dos grandes zonas que proponemos como objeto principal de reflexión y de proyecto: el Gran Parque (tramo entre el Campo del Moro y la Casa de Campo) y el Gran Río (tramo entre el Vicente Calderón y el antiguo Mercado de Frutas) una gran actuación longitudinal, en paralelo al río, y otra actuación transversal, perpendicular al cauce. Por un lado, nuestra intención es la de recuperar la anchura original del gran río, la que tenía antes de ser canalizado, y por otro, y en lo que se refiere al gran parque, es una apuesta arriesgada pero con una intención fundamental: impulsar la recuperación de la Casa de Campo y redescubrirla como parque de potencialidades inmensas.



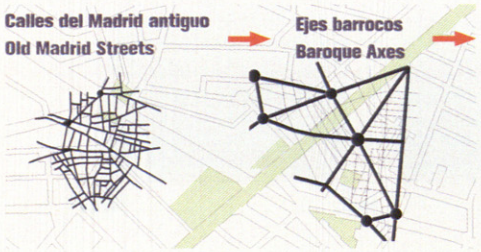


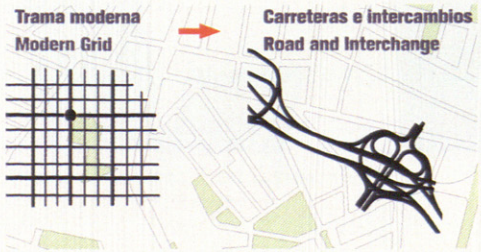


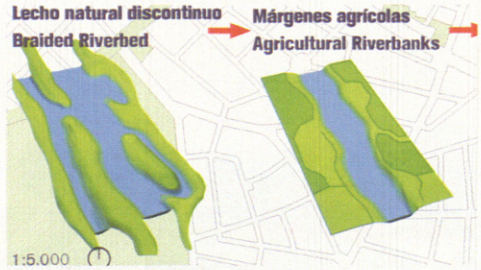


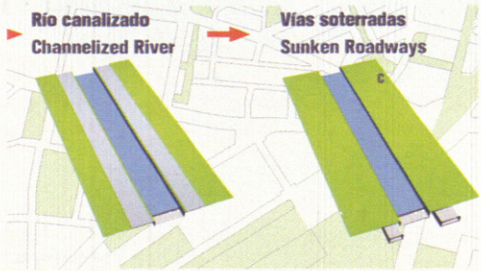


finalista
peter eisenman



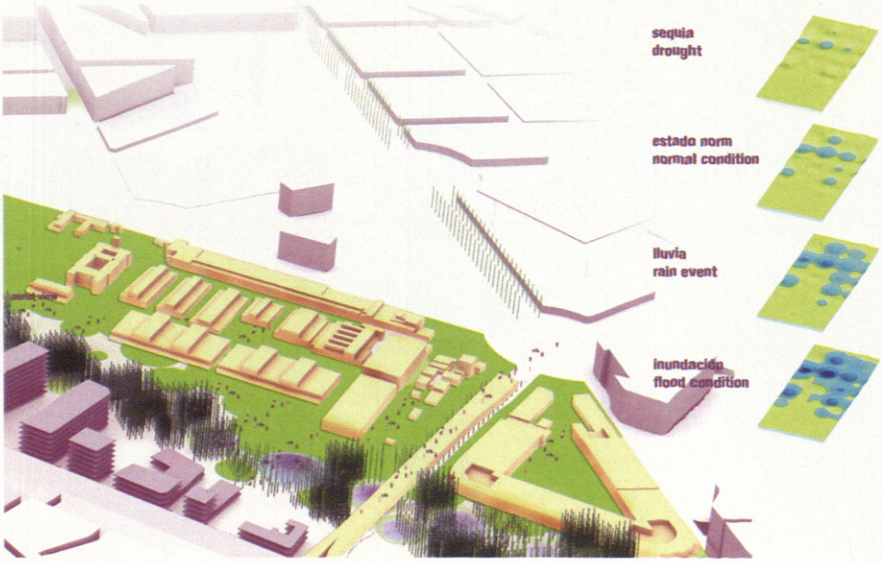


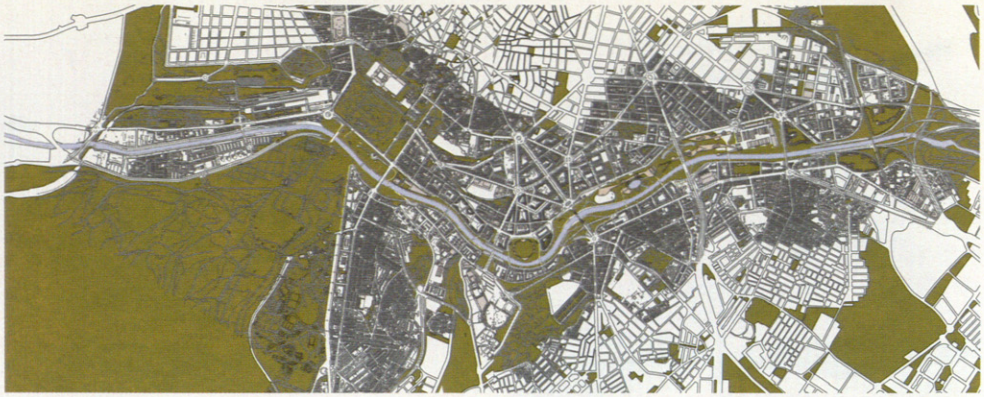




El proyecto Madrid-Río Manzanares exige algo nuevo, algo grande, algo que aspire a transformar la parte occidental de Madrid en su totalidad. Está diseñado para revitalizar el río como un sistema dinámico, mejorar las infraestructuras cívicas y los espacios para el ocio, y para conectar los dos lados de la ciudad, el centro histórico y las barriadas periféricas occidentales.

Nuestra propuesta aspira a crear una nueva forma de urbanismo, totalmente conectada y porosa. El proyecto rompe la realidad y la separación disuelve los elementos lineales en un campo abierto y crea un extenso tejido paisajístico. Al normalizar las reacciones entre sectores urbanos históricamente separados, el proyecto permite unificar la ciudad. La principal técnica que se propone para lograr este cometido es la superposición de un plano agujereado a lo largo del área de proyecto, una membrana topográfica que también se extiende hacia el tejido urbano adyacente. Esta membrana paisajística es también un filtro ecológico formado topográficamente por colinas y cuencas para la retención de agua. Se constituye con una variedad de materiales permeables (pavimentos porosos, gravas, distintas variedades de hierbas y cañas, materiales sintéticos), de forma que su superficie funcione como un masivo sistema de tratamiento y purificación de agua. Una tipología de "poros" o aperturas y ventilaciones permite la acumulación, filtración y flujo de agua del río, la retención del agua de lluvia en cuencas, y el acceso y ventilación de los túneles de las autovías subterráneas. Las masas de agua pueden aumentar y disminuir con el paso de los años, llegar a desaparecer totalmente o inundar varias cuencas a la vez. Estas fluctuaciones son el reflejo de mayores procesos climáticos o hidrológicos, al tiempo que transforman periódicamente la forma espacial del parque, siguiendo el flujo y reflujo de las estaciones. A la larga, estas masas de agua pueden ser utilizadas para actividades recreativas acuáticas, surtidores, vaporizadores o cascadas. El ritmo y el espectáculo del agua sugieren la conversión del Manzanares en un parque hidrológico activo, el equivalente contemporáneo de la Villa Lante o los jardines del Tívoli. Los usuarios podrán moverse libremente en cualquier dirección, longitudinal y transversalmente, a través de este nuevo tejido paisajístico.





finalista
josé antonio martínez-lapeña y elías torres

Al desaparecer de la vista la M30, la ciudad respirará tranquila, más silenciosa, podrá comunicarse entre riberas y volverá a ver a su río como la guía de un largo y ondulante parque verde que irá descubriendo mientras recorre su curso. El paso del río por el Puente del Rey hasta la Casa de Campo se sitúa bajo la Avenida Virgen del Puerto: amplio, con taludes y techos iluminados con pavés; mientras que en el Puente de Segovia, el cauce del Manzanares recuperará la anchura natural.

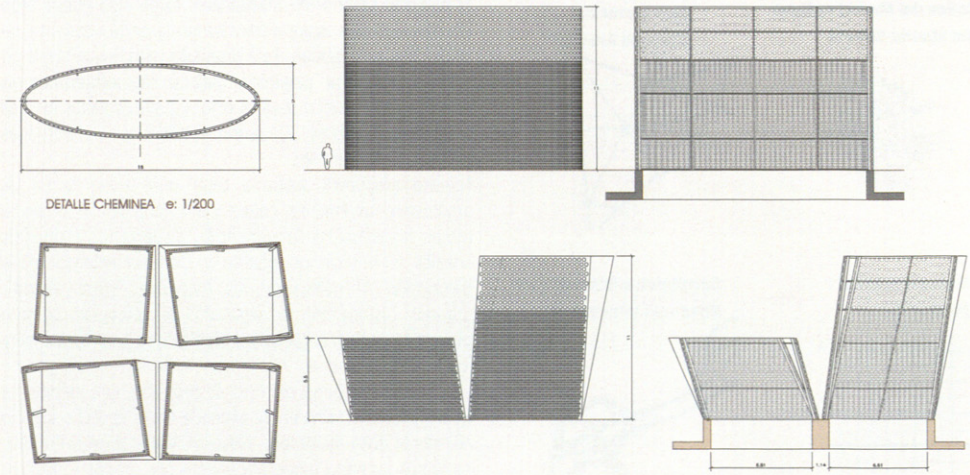
Aunque el estadio desaparezca, el terreno de juego del Vicente Calderón permanecerá y se extenderá por cuatro como un circo máximo romano; se envolverá con una tela acústica y su estructura podrá soportar publicidad y datos de actividades urbanas.

El Puente de Toledo volverá a exhibir sus ojos y se podrá volver a pasear por ellos. Junto a él se construirán aparcamientos subterráneos en las salidas de la M30.

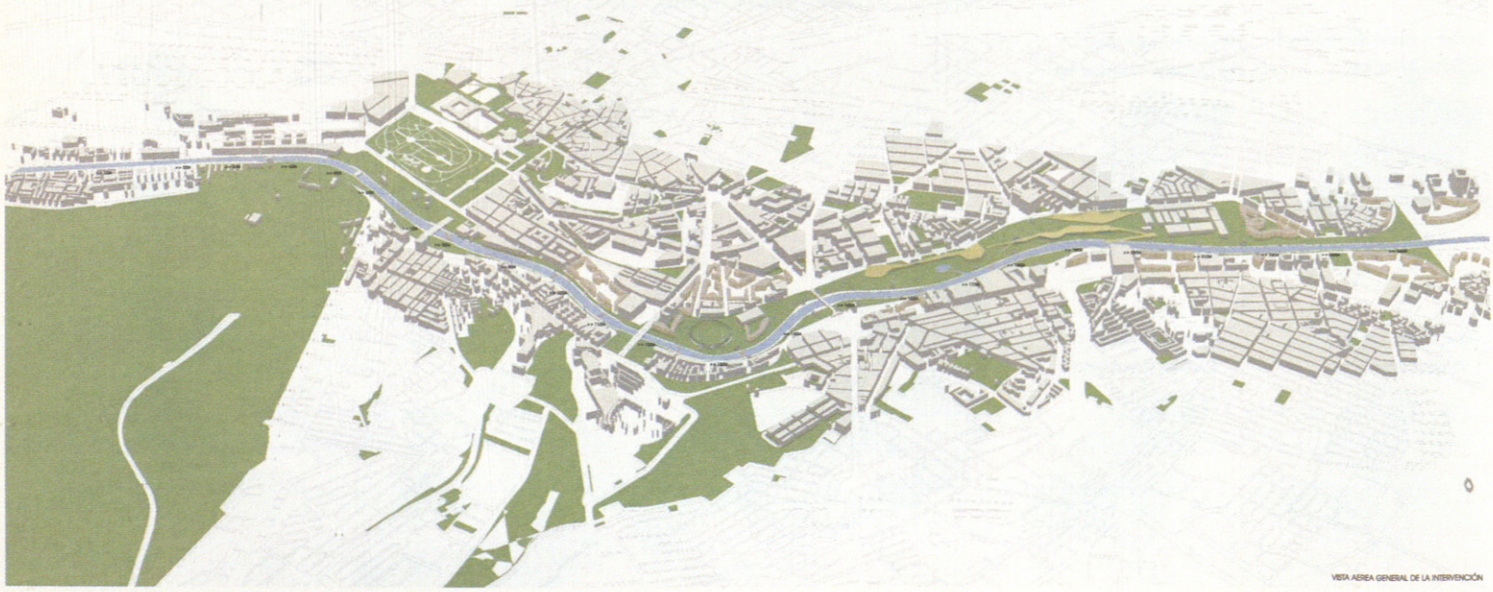
Las nuevas edificaciones que completarán los espacios intersticiales entre edificios actuales, serán manzanas que se alinearán con las calles y cuyos interiores serán zonas libres ajardinadas y abiertos hacia las aceras exteriores en las esquinas.

Entre lo que era el Vicente Calderón y el antiguo matadero se situará la mayor área de esparcimiento público, con edificaciones para actividades deportivas y de entretenimiento.

Los árboles se distribuirán en franjas que seguirán al río; se formarán caminos, recorridos de bicicletas y pasos de servicios. La Avenida de Portugal se hará caminando…

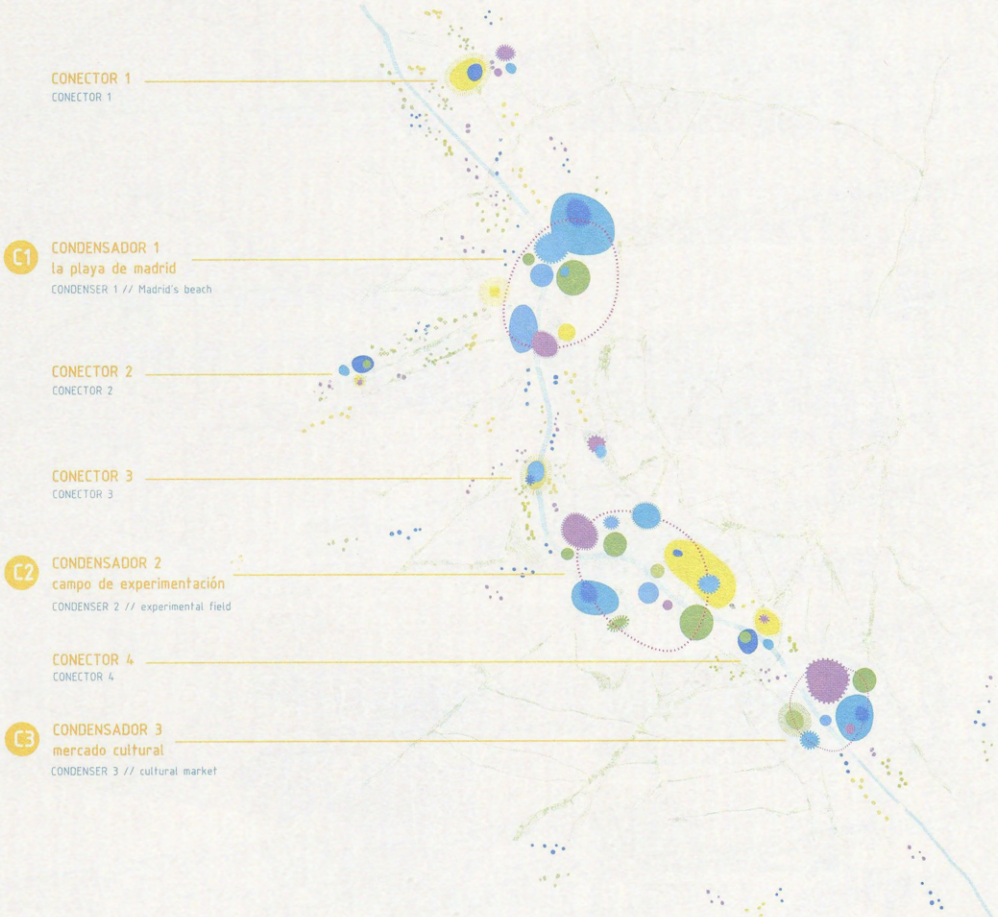


DETALLE CHEMINEA e: 1/200



VISTA AÉREA GENERAL DE LA INTERVENCIÓN

finalista
josé maría ezquiaga



El agua configura una *espina verde* que cruza la ciudad de norte a sur, y que se completa desde el embalse de El Pardo hasta alcanzar, a través del Parque Lineal del Manzanares, el curso del río Jarama.

El río se convierte en una *secuencia dinámica de condensadores de actividad urbana*: la playa de Madrid, campo de experimentación y mercado cultural.

S.O.S. ciudad, se define en términos de sostenibilidad mediante parámetros estructurantes (movilidad, estructura social,gestión) y cualificadores (agua, sonido, vegetación) se organiza en 3 sistemas:

Condensadores: elementos que funcionan como atractores y aglutinadores de actividades urbanas, con capacidad de almacenamiento de actividades urbanas que responde al tamaño y al espesor de su contenido.

Conectores: elementos que superan la barrera física, psicológica y ambiental que supone la infraestructura viaria y la línea de agua.

Difusores: elementos recualificadores de entorno, recualificadores de los espacios físicos de la ciudad existente.

Nuestras propuestas se basan en crear a lo largo del río un espacio público nuevo, con un carácter especial y diferente. Un gran espacio de encuentro y disfrute cuya belleza, carácter y atmósfera actúen como catalizador de regeneración y revitalización sobre todo el ámbito.

Este nuevo espacio integra el río en la ciudad mediante operaciones de cambio de forma del río y sus riberas, mediante nuevos programas urbanos y mediante una nueva materialidad. El río adoptan así una forma más natural, liberándose de las paredes que lo confinan; las riberas se convierten en fotografías suaves, que permiten una relación más cercana y amable del río. Sobre esta nueva superficie se desarrollan nuevos programas públicos abiertos a toda la ciudad que permiten disfrutar del paisaje recuperado, respondiendo a las necesidades sociales que contribuyen a la mejora urbana y ambiental del paisaje.

La intervención se unifica con un paseo peatonal que atraviesa diferentes áreas temáticas. El ámbito adquiere una personalidad propia al recubrirse el paseo con un material que crea una atmósfera totalmente nueva en el lugar, un pavimento de aluminio. Integrados en el pavimento, árboles de hoja caduca, álamo blanco y álamo temblón, dotan de sombra el paseo en verano y permiten disfrutar del sol durante el invierno.

Dentro del paseo se establece una red de pequeños pabellones (quioscos, cafés, bares de refrescos, puestos de información) y mobiliario urbano, que garantizan el confort a lo largo del paseo. Dentro del manto de aluminio, como islas flotando, se distribuyen los nuevos programas culturales, recreativos y de ocio propuestos unidos por rutas peatonales y ciclistas. Estos elementos, junto con los equipamientos preexistentes crean un carácter propio en cada área.

finalista
sanaa: kazuyo sejima y ryue nishizawa

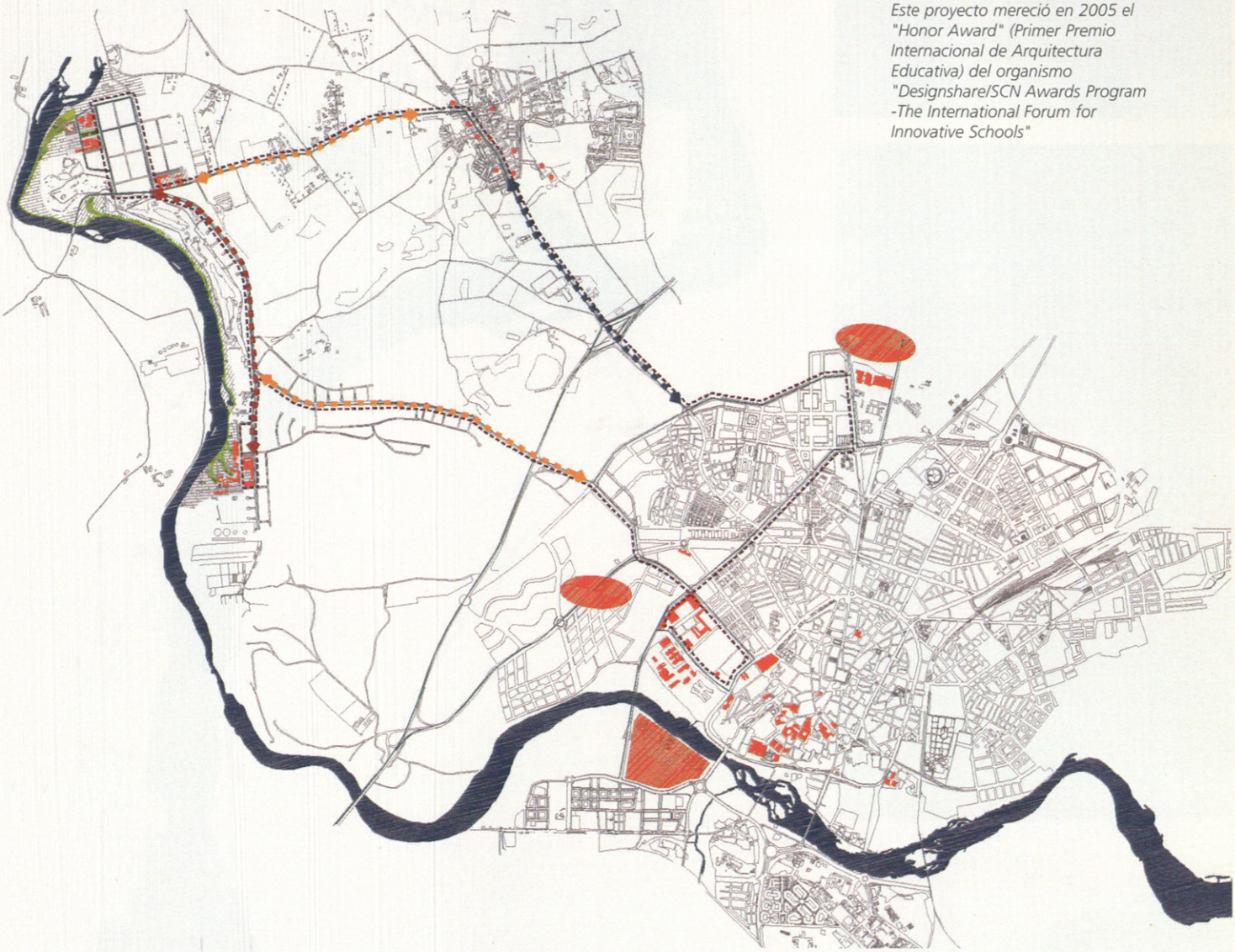
PABLO CAMPOS 15

nuevo campus universitario de salamanca

villamayor salamanca

[2004]

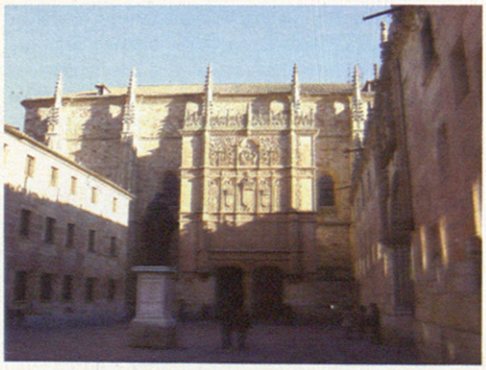
Este proyecto mereció en 2005 el "Honor Award" (Primer Premio Internacional de Arquitectura Educativa) del organismo "Designshare/SCN Awards Program -The International Forum for Innovative Schools"



Un espacio de modernidad para una Institución histórica (fundada en 1218): el proyecto del nuevo Campus de Villamayor es en la actualidad el de mayor relevancia de España, por el peso histórico de la Universidad de Salamanca, el compromiso con el medioambiente y la recualificación del territorio a que dará lugar.

El "Campus didáctico": la Arquitectura pasa a ser tema central, en lugar de su habitual papel como contexto. Bajo este concepto se plantea la interacción entre la vida universitaria y el espacio físico donde se desarrolla. De este modo, el marco edificado participa activamente en las tareas de experimentación, estudio e investigación.

Fuentes de inspiración arquitectónica: el proyecto propone una interpretación en clave de modernidad de las tipologías aportadas por la tradición local: el claustro, la plaza mayor, el ágora como espacio de encuentro. También se apoya en la plasticidad de la piedra de Villamayor y sus técnicas extractivas para plantear su metáfora morfológica en los edificios que albergarán el proceso educativo.



ÁREA NORTE - CENTRO DE COMUNICACIÓN Y ARTE

A- *COMPLEJO DE LA COMUNICACIÓN*

A1- FACULTAD DE COMUNICACIÓN
[13] ESPACIOS DOCENTES, DEPARTAMENTALES Y DE DIRECCIÓN
[14] PLATÓS DE RADIO, TELEVISIÓN Y FOTOGRAFÍA
[15] BIBLIOTECA - MEDIATECA - HEMEROTECA
[16] EMISORA Y ANTENA DE RADIO Y TELEVISIÓN
[17] CAMPO ELECTRIFICADO

A2- CENTRO DE COMUNICACIÓN E IMAGEN
[18] LABORATORIO MULTIMEDIA
[19] AUDITORIO
[20] PABELLÓN DE REALIDAD VIRTUAL

B- *ESPACIO DEL ARTE Y LA CULTURA*
[21] VIVIENDAS-TALLER PARA ARTISTAS
[22] JARDÍN DE LAS ARTES

ÁREA ESTE - PARQUE CIENTÍFICO

[23] MÓDULO 1
ESPACIOS DE USO COMÚN Y CENTROS TECNOLÓGICOS E INSTITUTOS DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
[24] MÓDULO 2
CENTROS DE INVESTIGACIÓN TECNOLÓGICA Y ESPACIOS PARA EMPRESAS
[25] MÓDULO 3
IGME, PLANTAS-PILOTO, CENTROS DE INNOVACIÓN Y DINAMIZACIÓN

AREA SUR - CENTRO AGRARIO - AMBIENTAL

A- *FACULTAD DE CIENCIAS AGRARIAS Y AMBIENTALES*

[01] ESPACIOS DEPARTAMENTALES, DE DIRECCIÓN Y SERVICIOS COMUNES
[02] BIBLIOTECA, RECEPCIÓN E INFORMACIÓN, ESPACIOS DE ALUMNOS
[03] AMPLIACIÓN DE LA FACULTAD-INGENIERÍA AGRÍCOLA
[04] CAMPOS DE CULTIVOS-CANALES DE RIEGO
[05] INVERNADEROS-NAVE MAQUINARIA-NAVE PRODUCTOS INFLAMABLES
[06] TORRE SUR-INVERNADERO, MIRADOR Y CAFETERÍA

B- *CENTRO DE INVESTIGACIONES AGRARIAS LUSO-ESPAÑOL*
[07] CIALE

C- *INSTALACIONES DEPORTIVAS*
[08] PABELLÓN POLIDEPORTIVO Y OFICINAS
[09] MÓDULO DE ATLETISMO
[10] PISCINA CUBIERTA
[11] PISTAS EXTERIORES

D- *PLAZA TORMES*
[12] PLAZA TORMES

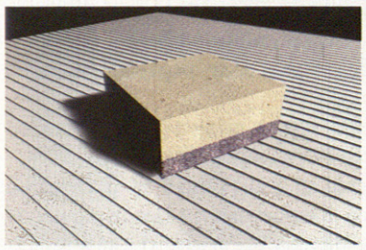
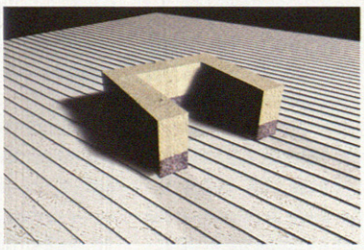
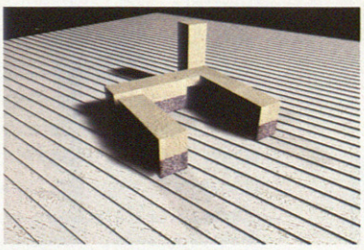
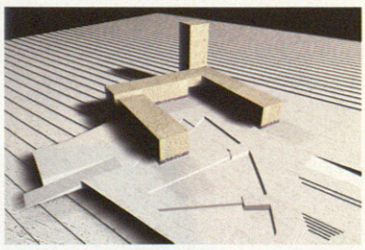
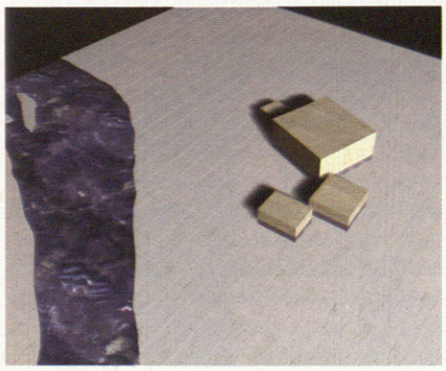
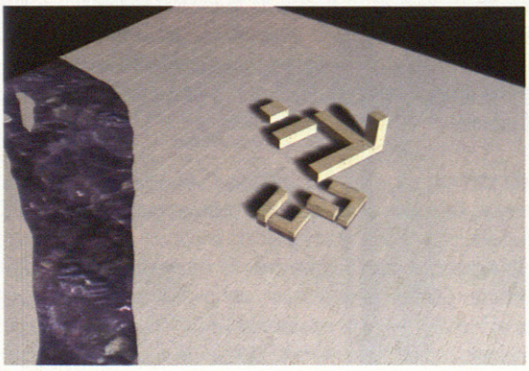
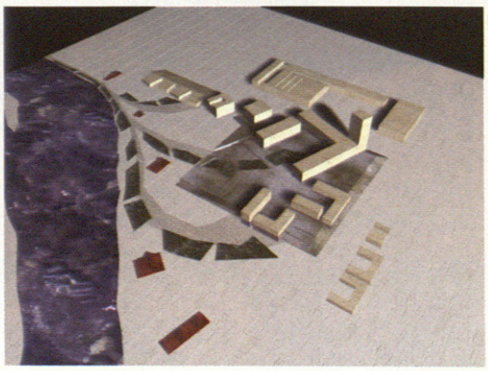
ESPACIOS LIBRES GENERALES

A- *PASEO DE RIBERA - PARQUE RIPARIO*
A1- PARQUE RIPARIO
[26] PARQUE RIPARIO
SAUCEDA ARBUSTIVA
ALISEDA ARBÓREA
CHOPERAS
FRESNEDOS
OLMEDA
BOSQUE MEDITERRÁNEO
ESPECIES FLOTANTES
A2- PASEO DE RIBERA
[27] PASEO DE RIBERA
[28] CARRIL BICI ---------
[29] ITINERARIO PEATONAL
[30] PABELLONES DE RIBERA. UMBRÁCULOS
[31] PABELLONES DE RIBERA. REMO
[32] PABELLONES DE RIBERA. MIRADORES
[33] PABELLONES DE RIBERA. MOLINOS

B- ESPACIOS LIBRES
[22] JARDÍN DE LAS ARTES
[34] PARQUE DEL MOLINO
[12] PLAZA TORMES
[35] PARQUE TEMÁTICO DE LA PIEDRA
[36] ITINERARIO GEOLÓGICO
MINERALOGÍA
PALEONTOLOGÍA
GEOMORFOLOGÍA
GEODINÁMICA INTERNA
PETROLOGÍA
ESTRATIGRAFÍA

COMUNICACIONES

[37] RED VIARIA
[38] ZONA DE APARCAMIENTOS
[39] COMUNICACIÓN FLUVIAL
[28] CARRIL BICI ---------
[29] ITINERARIO PEATONAL

16 DISEÑO DE MOBILIARIO EN EL MADRID DE LOS 50

Fundación COAM
Comisario: Pedro Feduchi
Asesoría al comisariado: Patricia Molins
Coordinadora: Graciela Mélida
Documentalistas: Isabela Blan, Graciela Mélida
Catálogo digital en www.coam.org

Fotografías de planos de modelos de utilidad y modelos industriales de los ´50: Propiedad del Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas

Fotógrafo de muebles:
Miguel de Guzmán

Los textos incluidos en este reportaje se han extraído literalmente de los impresos sobre las cartelas de la exposición celebrada en la Fundación Coam, noviembre de 2005

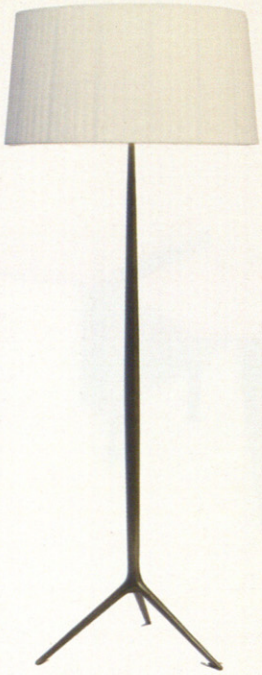
DE ARRIBA ABAJO:
ESPEJO. LUIS M. FEDUCHI, 1953
MESA, [SANTIAGO GARRIGA (ARTEMA)], 1953;
INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA CONSTRUCCIÓN EDUARDO TORROJA
SILLA CÓRDOBA, EQUIPO 57, 1959;
MUSEU DE LES ARTS DECORATIVES DE BARCELONA

En esta exposición se muestra una colección de muebles modernos realizados durante los años cincuenta en Madrid. Se ha tenido un especial cuidado para identificar las fechas de su construcción y a sus protagonistas, aunque no siempre se ha logrado. Se han perdido muchos de ellos y se ha olvidado cuándo y quiénes los diseñaron. La mayoría son, por tanto, piezas únicas, verdaderos supervivientes. A pesar del deficiente estado de conservación de algunos, hemos preferido dejarlos sin restaurar, tal y como los hemos encontrado.

La exposición comienza con el arquitecto Miguel Fisac cuya temprana inquietud dio frutos muy personales y valiosos, realizados al amparo de encargos públicos y que pudo incorporar también al ámbito de lo privado. Sigue otro espacio reservado para Luis M. Feduchi y Javier Feduchi. Padre e hijo estuvieron en esta época ocupados con el amueblamiento del Hotel Castellana Hilton, el fomento y difusión del mobiliario moderno en libros y publicaciones, y marcando la línea estilística de la tienda Rolaco. Hemos reservado un apartado a la vivienda social con ejemplos diseñados por Alejandro de la Sota y Fernando Ramón. Por último, nos queda señalar el material del Instituto Eduardo Torroja. Su fundador creó uno de los mejores conjuntos de muebles que han sobrevivido hasta nuestros días, en el que se dieron la mano diseñadores como Manuel Barbero con innovadoras empresas como Artema. En pequeños apartados se ha recogido alguna pieza significativa de otros arquitectos y diseñadores para completar el panorama de esa década. A finales de la misma, toda esta actividad dio como fruto la aparición de dos empresas de muebles, Darro y H-muebles, que siguieron su trayectoria años después, aunque aquí sólo se muestran sus prometedores comienzos.

El estricto respeto a los diez años de la década nos ha supuesto descartar algún que otro ejemplo pionero así como renunciar a adentrarnos en los brillantes sesenta. En la exposición del próximo mes de noviembre en la Fundación COAM sobre muebles de los ´60 concluiremos el trabajo aquí comenzado. Nuestra intención ha sido poder contar cómo Madrid, a pesar de lo que a primera vista pudiera pensarse, fue un gran hervidero creativo en esta actividad. Un laboratorio de experiencias cuya importancia no ha sido destacada ni estudiada a fondo hasta ahora. Así como la arquitectura de este periodo sí ha encontrado un claro reconocimiento posterior, no ha ocurrido lo mismo con el interiorismo y el mobiliario, y eso que fueron unos años en los que se consideraban parte de una misma cosa y que parecía necesario repensar el mobiliario para adaptarlo a las nuevas formas de vida y de producción. El desconocimiento actual de esa época, del que sólo se salvan escasas excepciones, se debe tanto al abandono del diseño de mobiliario por parte de muchos de sus protagonistas, volcados hacia la arquitectura posteriormente, como a la desgraciada desaparición de muchos de los mejores interiores y muebles de esos años. Su calidad y ambición pueden comprobarse actualmente gracias –casi únicamente– al respeto que algunos particulares e instituciones, como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, han demostrado por su patrimonio material. Son los años decisivos en los que, internacionalmente, se extiende el concepto de diseño industrial, que el SEDI intentaría difundir en España, hallando eco sólo en unas pocas empresas.

Con todo, creemos que las piezas y la documentación que se presentan en esta exposición sirven de testimonio de una década en la que Madrid fue protagonista en la defensa de la modernidad en España, a pesar de no poseer una industria del mueble comparable a la que tenían tradicionalmente Valencia o Cataluña. En lo formal se trataba de abandonar el historicismo de la posguerra, recuperar la tradición de la vanguardia sin renunciar a la propia y situarse en la actualidad internacional. Había, también, que proporcionar un habitat digno para la clase media y el aluvión de inmigrantes. Y desde el punto de vista de la industria era necesario adaptarla a las exigencias económicas y de producción contemporáneas. A toda esta generación y a su esfuerzo queremos rendir homenaje con esta exposición, y agradecer la colaboración de quienes nos han ayudado conservando las piezas que aquí se muestran, por no haberse dejado arrastrar por la desmemoria.



DE ARRIBA ABAJO:
LÁMPARA DE PIE, [MIGUEL FISAC]. [1957]
SILLA DEL COMEDOR DE LA CALLE SEGRE 19, LUIS M. FEDUCHI, 1952
MUEBLE BAR, RAFAEL DE LA-HOZ ARDERIUS. [1955]

Miguel Fisac

Cuando se observan los muchos muebles que Fisac diseña en esta época sorpende la uniformidad y marcada personalidad que consigue imprimirles. En ellos se puede apreciar cómo el fuerte carácter de su diseñador contagia los modelos en los que posiblemente se inspiró hasta convertirlos en meras anécdotas. Además, todos ellos respiran un aire de familia sin por ello renunciar a perder la obligada novedad. Se ha mencionado en varias ocasiones la importancia que tuvo en la primera etapa de su carrera profesional la arquitectura nórdica. En ella se ha querido justificar los primeros muebles diseñados a principios de los cincuenta. Sin embargo, es más lo que les separa que lo que les une a esos modelos. Si bien es cierto que en la autarquía se podía encontrar madera clara de haya, en esta ocasión se prefiere hacer uso del pino *decapé* y actualizar el gusto a la moda imperante con resultados que desbordan con creces las expectativas. En las dos butacas *Toro*, la primera versión de madera y su posterior variación en estructura de hierro nos muestran su capacidad para respetar un modelo y al tiempo introducir una innovación que la imprime una personalidad plástica del todo nueva. Una de las sorpresas que nos ha deparado el estudio de su obra ha sido la localización de dos diseños de lámparas. En la de mesa, un modelo inspirado en el típico jarrón de porcelana con pantalla, ha sido contagiado, al pasar a realizarse en madera torneada, con la forma de un bolo. En la de pie, hemos querido intuir el origen de las patas que caracterizarán su segunda etapa, las que gustó bautizar como serie *pata de gallina*. Dos metáforas que nos acercan a los lugares por los que este inmortal manchego correteó cuando jugaba en su niñez.

Luis M. Feduchi

Quizá sea el único representante de la generación de la República que diseñó mobiliario moderno en los años cincuenta. Desde sus comienzos como estudiante de arquitectura había estado vinculado con el mueble. Todo el interiorismo del edificio Capitol (1933), proyectado por él y por Vicente Eced, corrió a su cargo. Su fabricación fue realizada por Rolaco-Mac y Santamaría, dos casas a las que estuvo vinculado desde entonces. Su interés por el mobiliario le llevó en la década de los cuarenta a publicar varios libros sobre el tema. Después de escribir la *Historia del Mueble*, en 1947 salió el primer volumen de *La casa por dentro*, y un año después el segundo. En ellos lo más moderno que se incluía eran modelos de los años treinta. En 1951 publica *Interiores*, donde comienza a apreciarse un incipiente cambio que será ya una realidad en 1955, con *Interiores de hoy*. Fuera del ámbito editorial, el encargo que le posibilitó la vuelta a la modernidad fue el Hotel Castellana Hilton (1953). A pesar de la presión estilística que el régimen imprimía entonces, dado que el cliente era americano, pudo introducir muchos ingredientes modernos. Es curioso, sin embargo, que éstos sólo se puedan apreciar relegados al lugrares secundarios como el patio del hotel o los interiores. Otro trabajo anterior, en el que se puede comprobar su gran dominio del oficio y su incipiente y moderada vuelta a la modernidad que había tenido que renunciar en la postguerra, es el diseño del mobiliario realizado para su propia casa (1953).

Javier Feduchi

Hijo de Luis y también arquitecto a partir de 1959, comenzó a trabajar a principios de los cincuenta ayudando a su padre en todo lo relacionado al mobiliario y a la decoración. Muchos de los dibujos y diseños del libro *Interiores de hoy* (1955) hay que atribuírselos a él y a la influencia que despertó su inquieta juventud en la templanza y madurez de su padre. En la silla *Parábola* (1953) puede verse el fruto que dio la equilibrada colaboración entre ambos. En el Hotel Castellana Hilton (1953-54) fue el responsable del diseño de la calle comercial y de las tiendas y servicios que en ella se abrieron (la peluquería, el estanco, la agencia de viajes, Loewe, TWA, Celso García, etc.) Su habilidad como diseñador de muebles puede apreciarse en muchos de esos interiores. Al poco, fue nombrado director artístico de Rolaco creando una línea de diseño propia en 1955, la serie VR. A él pueden atribuírsele el cambio de orientación estilística de la firma en la que se aprecian las influencias nórdicas sin renunciar a incorporar, también, la renovación que se producía en Milán. Muchos de los

DE ARRIBA ABAJO:
REVISTERO, [SANTIAGO GARRIGA (ARTEMA)], [1953];
INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA CONSTRUCCIÓN EDUARDO TORROJA
BUTACA , [SANTIAGO GARRIGA (ARTEMA)], 1953;
INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA CONSTRUCCIÓN EDUARDO TORROJA
MESITA Y BUTACA PARA LA LIBRERÍA DE LA CALLE DUQUE DE MEDINACELI, MIGUEL FISAC, 1950; C.S.I.C, MADRID

muebles que diseña para Rolaco, como la selección de modelos daneses, suecos e italianos que se producen y comercializan en sus talleres son ya plenamente industriales.

Corrales y Molezún

Lo más notable de sus diseños es que en ellos se muestra la misma sensibilidad por la elaboración del detalle constructivo y su facilidad para crear patrones de agrupación como las que se dan en sus mejores arquitecturas. Es sin duda, una sensibilidad heredada del Movimiento Moderno, pero es todavía más una reelaboración de esos principios. Comparten así un interés afín al que mostraron muchos jóvenes arquitectos de su generación en otros países. Como se puede ver en los ejemplos expuestos, el principio regulador de la forma se supedita a la fijación con la que se resuelven las uniones. En los dibujos se produce mediante los típicos tornillos con los que armaban las patas de las camas. Una barra roscada se introduce en una madera mientras que en la otra se inserta una tuerca cuadrada que no puede girar. Ambas se fijan mediante la presión que se ejerce al apretarse el tornillo. Un procedimiento muy simple con el que se presentaron al famoso concurso de muebles de Cantu y que les sirvió para fabricar todos los muebles de sus estudios. La banqueta de madera es fruto de esta idea constructiva, tres radios de varilla de acero hacen al tiempo de chambrana y tensor de las patas. En la exposición de Bruselas 1958, la ayuda suministrada por la empresa Huarte les facilitó la posibilidad de realizar sillas, mesas y taburetes con el sistema de tubos metálicos unidos por nudos enchufables de calamina. Estos diseños fueron luego comercializados por la casa H Muebles.

H Muebles

En 1958 la empresa constructora Huarte crea una filial llamada H Muebles para la fabricación y comercialización de mobiliario doméstico y de oficina. Contaban con la posibilidad de realizar sus muebles con la ayuda de otras fábricas de perfilería metálica que tenía la familia Huarte. La silla que se expone es, sin embargo, un diseño en madera de Gregorio Vicente, uno de sus responsables técnicos. En el diseño de sus tiendas y en los muebles contaron con arquitectos y artistas de gran renombre como Corrales y Molezún, Oíza, Basterrechea... Aunque sus muebles también estaban destinados a la vivienda privada, la empresa se interesaba prioritariamente por el mobiliario institucional y de oficinas.

Manuel Barbero

Desde sus comienzos con Rafael de la Joya, Manuel Barbero le otorga mucha importancia a la ejecución de sus interiores y dibuja algunos muebles para ellos. Su orientación es plenamente moderna como puede apreciarse en las oficinas bancarias que proyectan a principios de los cincuenta. Donde mejor se comprueba su labor como diseñador de muebles es en el Instituto Eduardo Torroja que realiza en colaboración con Gonzalo Echegaray. Allí desarrolla una labor mucho más compleja dibujando muchos de ellos y supervisando lo que fabrican otras empresas como Talleres Serrano y Artema. Hemos atribuido a su mano algunas piezas que se muestran en esta exposición y cuyos dibujos, desgraciadamente sin firmar, permanecen en el Archivo de este organismo. Como muchos otros arquitectos, cambia de estilo a finales de la década. Renuncia a la característica expresividad plástica de los primeros cincuenta para adentrarse en la contención geométrica con la que finaliza la década. Un ejemplo de ese cambio se ve ya en los trabajos que realiza junto Ortiz de Echagüe y Joya para la SEAT donde el mobiliario será en su mayoría comprado y producido industrialmente.

Artema

A pesar de tener conocimiento de su existencia por alguna publicación es muy poco lo que de Artema sabemos. Tenemos constancia que colaboró en el Instituto Eduardo Torroja, y hemos atribuido a su fabricación algunos de los muebles realizados con contrachapado moldeado que se exponen. Esa tecnología de chapas de madera encoladas y conformadas en moldes prensados

DE ARRIBA ABAJO:
BUTACA GIRATORIA, [MANUEL BARBERO], 1953;.
INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA CONSTRUCCIÓN EDUARDO TORROJA
SILLA Y SILLÓN DE VISTA ALEGRE, FERNANDO RAMÓN MOLINER, 1956
SILLA, MORENO DE CALA, [1957]

es pionera en España. Sabemos, también, que colaboró con el Instituto Forestal de Investigaciones y Experiencias, donde el Jefe de Sección de Maderas y Resinas, Fernando Vallejo, presentó en el pabellón que este organismo tenía en la Feria de la Casa de Campo de Madrid del año 1956 muchos diseños con madera contrachapada de chopo. Nada sabemos del diseñador de estos muebles aunque sí conocemos el nombre de la persona que firmaba los Modelos Industriales similares a algunos de los sillones y mesas localizados que además era el propietario de la firma: Santiago Garriga. Parece pues plausible atribuirle la paternidad de muchas de esas creaciones. Podemos asegurar que por el estilo que tienen su diseñador conocía bien lo que se hacía en otros países.

Alejandro de la Sota

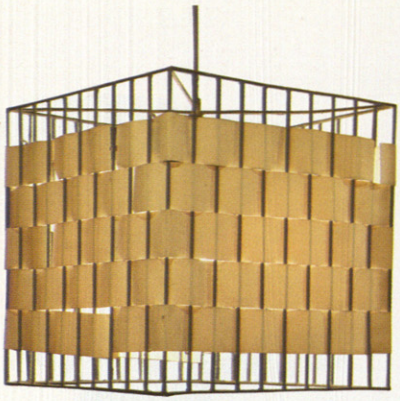
En sus comienzos, Alejandro de la Sota realizó muchas tiendas en las que cuidadosamente diseñaba todos sus interiores y mobiliario. Con el tiempo, esa labor la irá progresivamente dejando en manos de su hermano Jesús quien a comienzos de los sesenta se hará responsable del amueblamiento del Gobierno Civil de Tarragona. En el año 1956 se finaliza la barriada de absorción de Fuencarral B. Para ella diseña todo los interiores de uno de los pisos. La silla que se presenta vuelve a utilizarla en otros trabajos de ese periodo como en las Agencias de Aviaco. Se trata de unos diseños de clara inspiración popular pero sin ninguna concesión a elementos decorativos añadidos. La limpieza de líneas y la sobriedad volumétrica y constructiva anuncian el cambio de gusto que experimentará este arquitecto pocos años después. El problema del mobiliario es, como en otras ocasiones, el laboratorio que anticipa el cambio. La única concesión plástica añadida a estos diseños es la coloración de las maderas en dos tonos, unos claros y otros oscuros.

Fernando Ramón

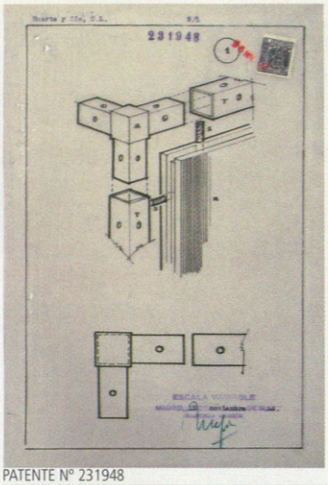
Carlos de Miguel publica en la *Revista Nacional de Arquitectura* (1955) unas fotos de un diseño de una silla que habían realizado Fernando Ramón junto a otros compañeros de la escuela. De esa relación surge una amistad que dará como fruto, un año después, el encargo del amueblamiento del piso piloto del Poblado Dirigido de Vista Alegre proyectado por aquél. Fernando Ramón utilizando la varilla calibrada de acero, cuerda de esparto y madera, realiza una serie de muebles de extremada simplicidad y gran eficacia estructural, buscando una máxima economía en el uso de materiales y técnicas de producción. De allí surge una inquietud por el diseño y por su fabricación que finalizará con la creación de una pequeña empresa llamada TMC, ampliando la oferta con otros nuevos que comercializa en algunas tiendas. Entre ellas, Darro, donde se venden sus estanterías, sus camas y literas y un ingenioso carrito con ruedas muy ligero.

Vivienda Social

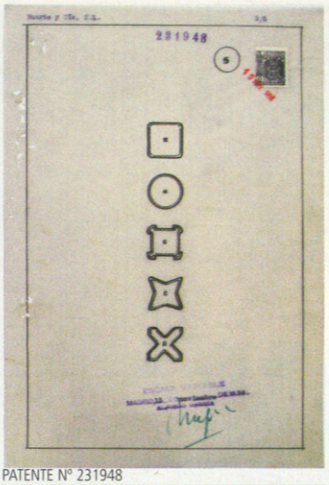
Algunos de los arquitectos que proyectaban los Poblados Dirigidos, diseñaban también los interiores de las casas piloto. El experimento, como otros llevados a cabo para estas viviendas sociales, fue muy interesante como primer modelo de un habitar contemporáneo (muebles pequeños y polivalentes, espacios abiertos, formas estructurales) y cómo búsqueda de un compromiso entre las formas tradicionales y las exigencias de la vida moderna. Pero no consiguió como en otros países convertirse en el modelo de interior de la vivienda barata. Nos constan al menos cuatro interiores diseñados para estas barriadas. En Fuencarral A y B, Oíza y Sota, hicieron el esfuerzo de pensar y diseñar cómo serían los muebles que completarían los espacios de las casas que habían proyectado. En el caso de Oíza sólo tenemos la información que apareció publicada en la revista Hogar y Arquitectura. De Sota se ha conservado más información, así como algo del Poblado Dirigido de Carlos de Miguel que amuebló Fernando Ramón. Todos esos ejemplos son del año 1956. El último interior de una de estas viviendas sociales con mobiliario diseñado ex profeso por su arquitecto es el de Caño Roto (1958). En él, Antonio Vázquez de Castro, utilizando tubo metálico de sección cuadrada, con el que creó una colección de asientos y mesas para una de estas viviendas.



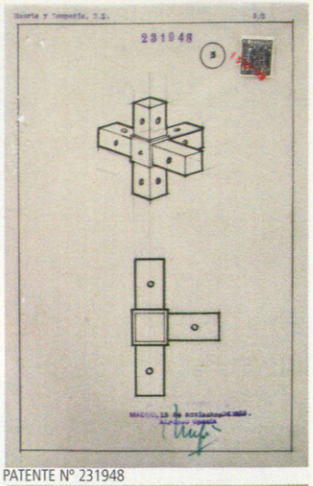
DE ARRIBA ABAJO:
LÁMPARA CUADRADA, LUIS CUBILLO, [1955]
SILLÓN LOEWE, JAVIER CARVAJAL, 1959; COLECCIÓN LOEWE, MADRID
SILLA RIAZA, FRANCISCO MUÑOZ CABRERO (ESTUDIO DARRO), 1958



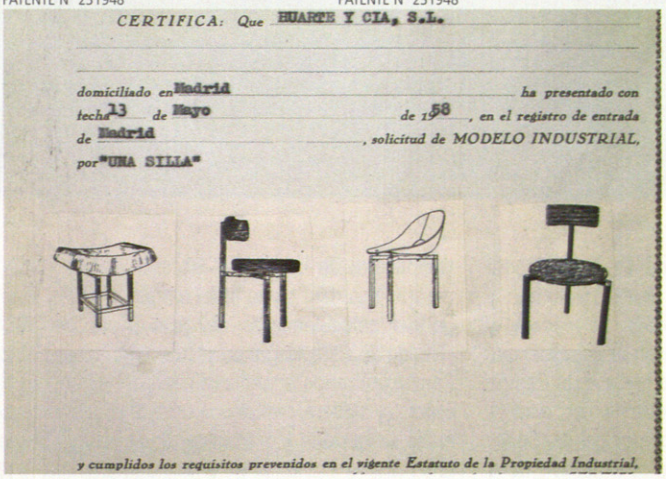
PATENTE Nº 231948



PATENTE Nº 231948



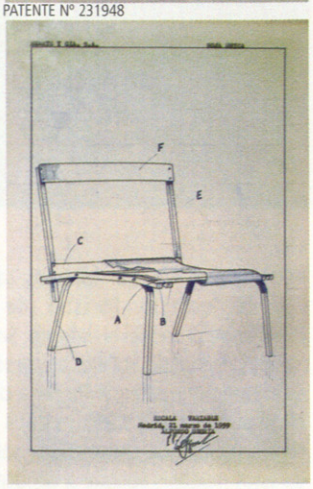
PATENTE Nº 231948

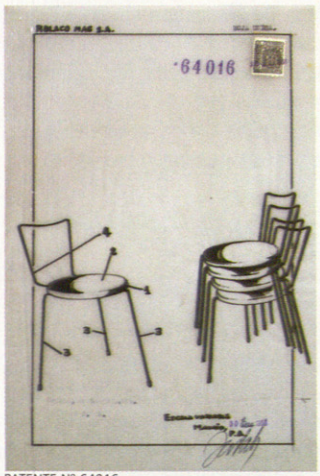


CERTIFICA: Que HUARTE Y CIA, S.L.

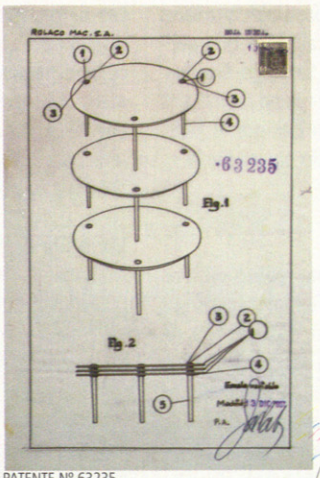
domiciliado en Madrid ha presentado con fecha 13 de Mayo de 1958, en el registro de entrada de Madrid, solicitud de MODELO INDUSTRIAL, por "UNA SILLA"

y cumplidos los requisitos prevenidos en el vigente Estatuto de la Propiedad Industrial,

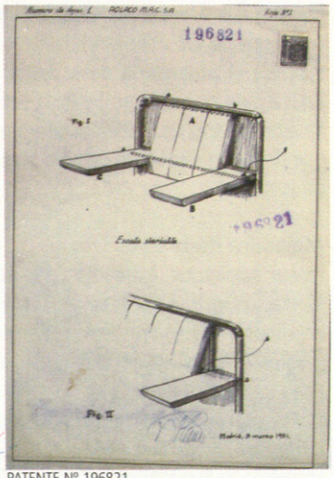




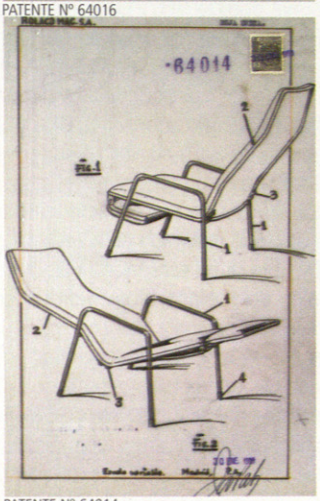
PATENTE Nº 64016



PATENTE Nº 63235

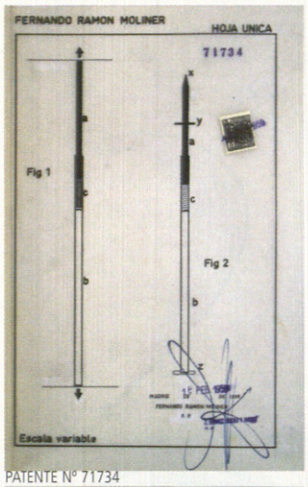


PATENTE Nº 196821

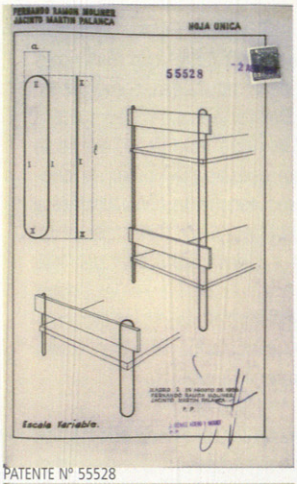


PATENTE Nº 64014

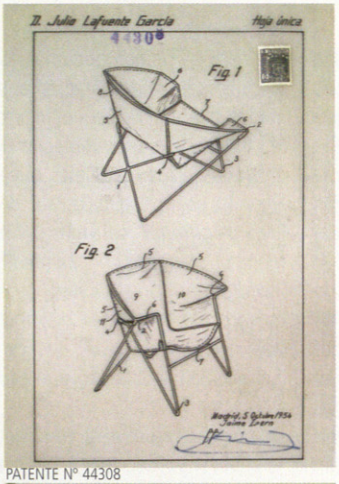
PATENTE Nº 51305



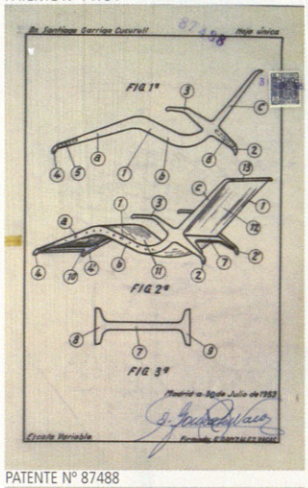
PATENTE Nº 71734



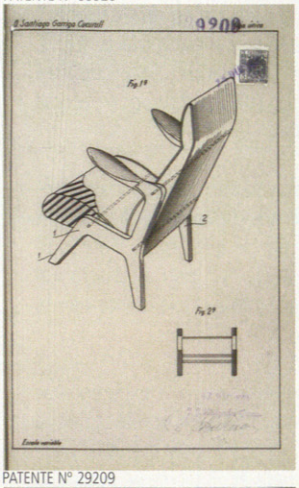
PATENTE Nº 55528



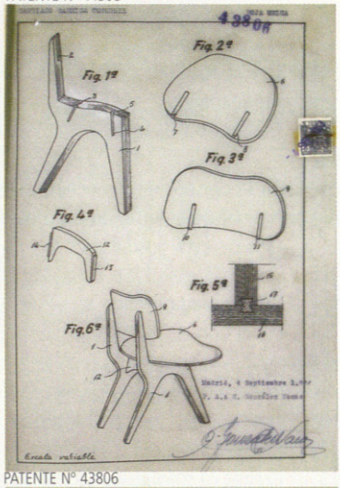
PATENTE Nº 44308



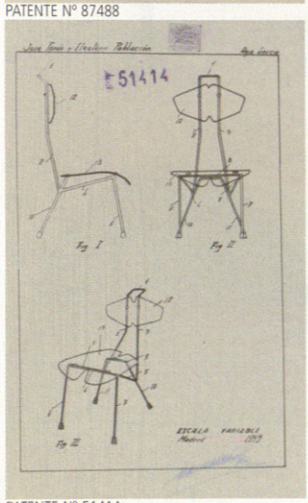
PATENTE Nº 87488



PATENTE Nº 29209

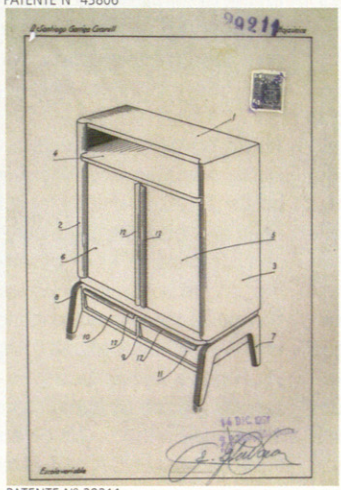


PATENTE Nº 43806



PATENTE Nº 51414

PATENTE Nº 29207



PATENTE Nº 29211

DE ARRIBA ABAJO:
SILLAS PARÁBOLA, JAVIER Y LUIS M. FEDUCHI, 1955
SILLITA, RAFAEL DE LA-HOZ ARDERIUS Y GARCÍA DE PAREDES, 1953; CÁMARA DE COMERCIO DE CÓRDOBA
SILLA DE ESPERA, [SANTIAGO GARRIGA (ARTEMA)], 1953; INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA CONSTRUCCIÓN EDUARDO TORROJA

16 ADOLFO SCHLOSSER 1939-2004 MUSEO REINA SOFÍA

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
7 de febrero -23 de mayo 2006

EXPOSICIÓN:
Comisario: Francisco Calvo Serraller
Coordinación: Soledad Liaño
Diseño del montaje: Miguel Berroa, con la colaboración de Marisol Rodríguez
CATÁLOGO:
Diseño: Narciso Abril
Textos: Francisco Calvo Serraller, Juan Navarro Baldeweg y Carlos Varona
LIBRO DE *ESCRITOS:*
Poemas y diálogos radiofónicos de Adolfo Schlosser
Prólogo: Patricio Bulnes

DE ARRIBA ABAJO:
EL HOLANDÉS ERRANTE, 1993. ROSAL Y PIEL DE CORDERO
OPINDO I, 2000. COLLAGE DE FOTOGRAFÍA SOBRE PAPEL DE LINO
ALGA, 2000. ALGA Y PIEDRA
SIN TÍTULO, 2002. ALGAS Y ALPACA

El día 7 de febrero de 2006 se ha inaugurado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía la exposición *Adolfo Schlosser 1939-2004.* La trascendencia y la influencia que ejerce la obra de Adolfo Schlosser (Leitersdorf, Austria, 1939 - Madrid 2004) en el último cuarto del siglo XX en el panorama artístico español ha hecho necesario plantear una revisión actualizada de toda su trayectoria profesional. En la exposición tienen cabida obras de todas las etapas creativas del artista. Al mismo tiempo la muestra examina su evolución plástica a lo largo de los años y explora su obra sobre papel, los tapices, las instalaciones y el material fotográfico y audiovisual, que recreará alguna de las acciones que él protagonizó. Su legado literario también está presente mediante una edición con poemas inéditos y guiones radiofónicos, con prólogo de Patricio Bulnes. El catálogo incluye textos de Francisco Calvo Serraller, Juan Navarro Baldeweg y Carlos Varona.

La calidad y el rigor del proyecto se han visto favorecidos por la aportación y colaboración de varias personas de su círculo más cercano: Eva Lootz (compañera de viaje durante muchos años), Narciso Abril (propietario de la Galería Buades), Soledad Rodríguez (viuda del artista), Elvira González (su galerista durante los últimos años) o el fotógrafo Javier Campano, entre otros.

Austriaco de nacimiento, Adolfo Schlosser pasó más tiempo en España que en su tierra natal. Los primeros años de su trayectoria artística vienen definidos por la formación en pintura en la Escuela de Gratz y en escultura en la Academia de Bellas Artes de Viena. A los 19 años emprende viaje a Islandia, lo que supondrá, por una parte, el inicio de casi una década dedicada a la escritura, poesía y algo de teatro; por otra, el contacto directo con la naturaleza, el paisaje y la fauna ártica, elementos considerados constantes durante buena parte de su trayectoria artística.

De vuelta en Austria, tres años después, emprende, junto a Eva Lootz, un viaje que concluirá con su definitiva llegada a España en 1967. Entre 1970 y 1973 realiza una serie de tapices en lana –técnica que aprendería tras trabajar en una fábrica de tapices en Vallecas– con motivos geométricos que posteriormente se expusieron en la galería Ovidio en 1973. Sin embargo, lo más destacado de esta época será la recuperación de la escultura como principal forma de expresión. Coherente con sus tapices y dibujos –también de motivos geométricos y cinéticos–, en estos años también recurrirá a la abstracción geométrica: su creciente interés por el espacio y la tensión le llevará a experimentar con materiales como el plástico, el metacrilato, la cuerda o la goma elástica. Un buen testimonio de esta producción lo constituye la exposición de la galería ibicenca Carl van der Voort en 1973.

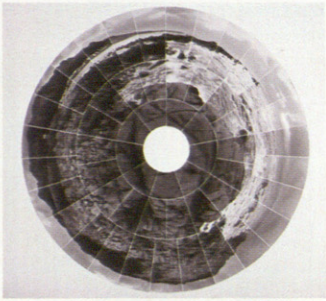
En los años siguientes comienza a experimentar con materiales orgánicos extraídos directamente de la naturaleza, como pieles, ramas, maderas, sebo, hollín, etc. Del paisaje que rodea su casa en Bustarviejo, un pueblecito de la sierra madrileña, extrae la mayoría de los materiales que, sin apenas manipular, se convertirán en la espina dorsal de sus esculturas. "*Naturaleza y vida palpitantes marcadas por el estigma físico y existencial del tiempo, el transcurrir. Elementos y fuerzas naturales que nos condicionan y nos limitan, pero a través de los cuales somos capaces de trascender lo visible y adentrarnos en las misteriosas raíces de lo real*", escribe el comisario, Francisco Calvo Serraller, en el catálogo que acompaña la muestra.

Toda esta obra se verá en la galería Buades, donde además de exponer sus creaciones y compartir vivencias con los otros artistas de su generación, llevará a la práctica varias "acciones" entre los años 1977 y 1979. Cabe destacar el *Concierto*, 1979, con instrumentos musicales de su propia factura y que será retransmitido en el programa de TVE dirigido por Paloma Chamorro *Imágenes-Artes Visuales.*

En la década de los ochenta destacan sus grandes instalaciones, siempre basándose en elementos orgánicos. Felices ejemplos de esta producción son *La rosa de los Vientos*, *Fata morgana*, *Steinbruch* o *Parásito.* En 1991, su gran aportación al arte contemporáneo se ve recompensada oficialmente con la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas.

En los últimos años su espíritu inquieto le lleva a experimentar con nuevas técnicas. Con el apoyo del fotógrafo Enrique Carrazoni realiza varios montajes fotográficos y esculturas utilizando la fotografía. Su destreza para el dibujo se ve potenciada por el uso de materiales como el vino, con el que hará la serie de dibujos de pájaros. Todos estos trabajos son expuestos en la Galería Elvira González de Madrid.

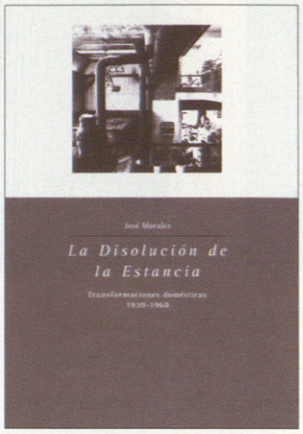
Adolfo Schlosser, en definitiva, es un artista polifacético que cultiva diferentes vías de expresión, pero que, a pesar de tal heterogeneidad técnica y formal, en su trabajo siempre subyace un hilo rector integrado por su sensibilidad e integridad. Por esta misma razón, es difícil someterlo a una clasificación artística; no son pocos los movimientos a los que se le ha intentado vincular (land-art, arte cinético, conceptual, minimalista), sin embargo, Schlosser sólo se ha regido por su capacidad creativa y sus propias leyes emocionales. En palabras del comisario de la muestra "dando un nuevo soporte a la descuartización irónica del lenguaje artístico, salir del ensimismamiento artístico. Volver a empezar. Simbolizar, que es reunir dos partes separadas".



LA CIMBRA Y EL ARCO
Carlos Martí Aris

Ed.: Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005
180 páginas, 22 x 16 cm., cubierta blanda con solapas

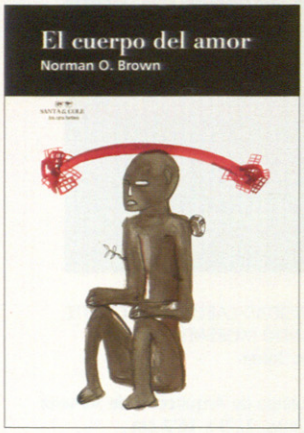
Hace dos años, Luis Martínez Santa-María dejó en la colección "Arquíthesis", que dirige Carlos Martí Arís para la Fundación Caja de Arquitectos, un hermoso libro, *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, fruto de su tesis doctoral. Ahora, para inaugurar la colección "La cimbra", que él mismo dirige también para la Fundación, Martí Arís ha recopilado una serie de artículos y textos breves y dispersos -pues así los pretende la colección-, que ha presentado con el título de *La cimbra y el arco*. Además, con un cuidadoso diseño de Gráfica Futura en blanco y negro, al que sólo escapa el cuadro *Periferia* de Mario Sironi, que se presenta, enigmático, en color. Quien tenga dudas sobre el valor que puede conferir la gráfica editorial tiene con ellos, de nuevo, otra prueba más.
Martí Arís ha agrupado sus textos en tres apartados referidos a la teoría, la ciudad y la obra de los maestros -las tres principales fuentes de la formación de un arquitecto, dice de ellos-, con la enseñanza del proyecto, de su aprendizaje por tanto, como tema de fondo de casi todos los reunidos. Así, junto a sucesivos textos sobre la crítica, el arte y la ciencia, la abstracción en arquitectura, los lugares públicos en la naturaleza o la arquitectura del territorio, aparecen algunos de los dedicados a Mies, Jacobsen, Breuer, Rossi, Grassi, Sostres, Bill y Meyer. Todos estos arquitectos, sus obras y proyectos más bien, están tomados "*en su singularidad y concreción*" -y así propone Martí Arís que se haga-, porque "*el saber propio y específico de la arquitectura se deposita y condensa de un modo irreductible en las obras y los proyectos, donde permanece guardado y al mismo tiempo disponible, a la espera de nuestra indagación*", explica en la Presentación. Ordenados los textos como propone el autor, de forma tan completa y coherente, con la ambición que denota esta clasificación, dejan después surcos algo desiguales. Por ejemplo, cuando es el Plan Piloto de Le Corbusier para Bogotá el que ejemplifica las bondades de la ciudad moderna, o cuando se resucita la noción de tipo con ejemplos medievales para reivindicar el sentido de la transformación en arquitectura. Quizá dependientes en exceso de su diverso origen, también oscilan demasiado entre la brevedad de la hasta ahora mutilada nota dedicada a Meyer y la sugestiva parsimonia de la lectura de Mies desde los textos de Bahr y Finsterlin.
Pero se trata, sin duda, de una fórmula útil y valiosa que desde hace años vienen utilizando diferentes empeños editoriales al: bien recopilando los de un autor, como en aquellos "Textos dispersos" de la Fundación COAM y como en la "Biblioteca de Arquitectura" de El Croquis, o bien aportando los de varios autores sobre un arquitecto y su obra, como en los "Estudios críticos de Arquitectura" de Serbal.
Que "*la arquitectura puede seguir siendo un medio que nos permita hablar con el mundo*" dependerá, dice el autor, de la pertinencia de las preguntas que le hagamos y, también, de que le dejemos, atentos y en silencio, manifestarse. Los estudiantes de arquitectura, a quienes va dedicado el libro, tenemos en Martí Arís, y también en Martínez Santa-María, en sus libros, la enseñanza de una buena manera de hacerlo. RSL.



LA DISOLUCIÓN DE LA ESTANCIA.
TRANSFORMACIONES DOMÉSTICAS 1930-1960
José Morales

Ed.: Rueda, Madrid, 2005
272 páginas, 19 x 12 cm., cubierta blanda con solapas

El arquitecto Oscar Rueda -en su encomiable proyecto editorial independiente- ha vuelto a publicar un libro al arquitecto José Morales, después del que dedicara en 2004 a su estudio MGM (con Sara de Giles y Juan González Mariscal) donde quedaron reunidos las obras y proyectos que habían abordado hasta entonces. Esta vez ha sido en la colección que abrió Luis Martínez Santa-María con sus *Intersecciones*, y se trata de otro pequeño gran libro, con un notable esfuerzo de documentación.
Diez capítulos -probablemente diez lecciones- lo estructuran, girando todos alrededor de un arquitecto y un concepto asociado a su obra, sólo hilvanados por los datos que van aportando sus respectivos tiempos y contextos. El autor ofrece de todos ellos unas visiones subjetivas, abiertas e intencionadamente parciales. Ha elegido, sin duda, y por más que pudieran haber sido otros o haberse sumado más, los que ayudan a sustentar la tesis que defiende el libro, que se presenta renunciando a cualquier tipo de preámbulo y conclusión. Y si no se ofrecen, es que no deben exigirse. La interpretación de esas transformaciones domésticas anunciadas en el subtítulo está dirigida hacia la idea de "disolución", obsesivamente perseguida por los textos de Morales y las obras de MGM: "*la casa se desmonta frente al paisaje*", dijeron de la casa Herrera; "*el proyecto pretende desvirtuar la idea de ciudad en manzana cerrada contenida en el plan*", de las viviendas en San Jerónimo; "*será tan importante el espacio ocupado como el libre*", en las del Monte Hacho de Ceuta,... Es cierto que el libro toma el título del capítulo dedicado a Coderch, pero no es menos que la cuenta de correo electrónico de MGM se denomina precisamente "disoluciones".
Así, pasando de uno a otro, desfilan Le Corbusier y su apartamento en los Campos Elíseos para Beistegui; Gray y su casa E.1027, en relación con Chareau y su Maison de Verre; la idea del "mediterráneo" en Sert; el sentido del mirar en Ponti y su corporeización en varias casas de Coderch;... hasta llegar a Kiesler y su Endless House, Fuller y la colonización de lugares, y, por último, la extinción de la casa con Archigram.
El libro resulta ser otro valioso ejemplo de la idoneidad del espacio doméstico, y en último extremo del habitar, para indagar la pulsión de la antinomia que planteaba Serres en su *Atlas*, cuando convino que siendo cierto que todo cambia, nada termina de hacerlo, para resaltar, apenas 22 líneas después, que nada lo hace, pero todo termina por cambiar. Es difícil estar en desacuerdo. Nadie puede dejar de admitir que "*el fundamento del habitar rebasa cualquier cronología histórica o movimiento arquitectónico*", pero tampoco nadie podrá pensar que no sea posible -ineludible para cada generación- perseguir el desciframiento de los indicios y señales de cada sucesiva contemporaneidad. Este aval es el que legitima interpretaciones como la que aborda este libro.
Finalmente, debe quedar claro, porque las breves y pudorosas líneas biográficas de la solapa de la cubierta no lo dicen, que la investigación seguida con estas "disoluciones" le sirvió a José Morales para ganar su oposición a la Cátedra de Proyectos. RSL.



EL CUERPO DEL AMOR
Norman O. Brown

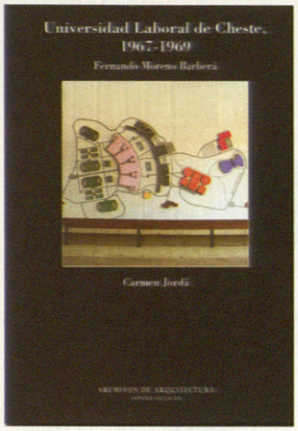
Ed.: Santa & Cole, Barcelona
246 págs., 23 x 16 cm., cubierta blanda

Uno de los líderes del movimiento contracultural norteamericano de los '60, el filósofo Norman Brown, aborda en este libro otra relectura de temas freudianos.
Después de *Life Against Deah* (1959), quizá sea éste su libro más importante: 17 conceptos (Libertad, Naturaleza, Límite, Representación, Realización, Nada,...) anotados y comentados con el soporte de numerosas y expresas referencias bibliográficas.

LUJO Y DISEÑO
Giovanni Cutolo

Ed.: Santa & Cole, Barcelona
163 páginas, 23 x 16 cm., cubierta blanda

Una mirada al diseño desde el consumo (no la producción) que destaca la aparición de un nuevo consumidor informado y culto, que organiza sus deseos y sabe escoger lo que genera valor entre el marasmo de productos banales. ¿El lujo? El diseño sustituyendo la función social que en tiempos preindustriales tenían el arte y el artesanado: la relación entre el diseño y la belleza, la conformación del gusto y el nuevo lujo, cada vez más cultural.



UNIVERSIDAD LABORAL DE CHESTE. FERNANDO MORENO BARBERÁ
Carmen Jordá

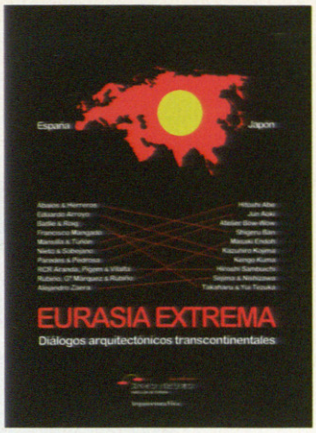
Ed.: Colegio de Arquitectos de Almería
96 páginas, 22'9 x 16'2 cm.,
cubierta blanda de doble solapa

El particular proceso de interpretación del legado moderno que siguió Moreno Barberá en la Universidad Laboral de Cheste dejó, en 1967, una actuación de extraordinaria envergadura.
Contextualizada en el fenómeno de las universidades laborales españolas, y con el recuerdo de la primera solución para El Saler, Carmen Jordá, catedrática de Composición de la Escuela de Valencia, la presenta como una gran síntesis personal gobernada por un gran talento para construir y planificar..

ARQUITECTURA RACIONALISTA EN VIGO
José Luis Varela Alén

Ed.: Fundación Caixa Galicia, Vigo
217 páginas, 24 x 21'2 cm.,
cubierta blanda con solapas

Después de haber montado en 2001 la correspondiente exposición, José Luis Varela ha completado una atractiva guía de los edificios de la generación de Castro Represas, de la Fuente Álvarez, de Madariega Céspedes, Alonso Pérez, Cominges Tapias y Salgado Urtiaga, ordenados tipológica y cronológiacmente. A destacar el esfuerzo de explicación y documentación de cada uno de ellos, además de la combinación de fotografías de época con el exhaustivo reportaje actual de Manuel G. Vicente.



EURASIA EXTREMA.
DIÁLOGOS ARQUITECTÓNICOS TRANSCONTINENTALES

Ed.: Arquitectura Viva, Madrid
192 páginas, 29 x 24 cm.,
caja con 12 fascículos grapados

Catálogo de la exposición itinerante comisariada por Luis Fernández Galiano que empareja el trabajo de diez arquitectos españoles con otros tantos japoneses, todos menores de 45 años y sobradamente conocidos. Con el ánimo de crear un diálogo arquitectónico y estimular el conocimiento y aprendizaje recíprocos, se ha editado en español e inglés, con una separata en japonés. Emergen afinidades constructivas, interés por el detalle técnico, los planteamientos estéticos y estratégicos y el tratamiento de materiales.

MODERN JAPANESE HOUSE
Naomi Pollock

Ed.: Phaidon, Londres
240 páginas, 29 x 25 cm.,
cubierta dura

El libro ofrece una perspectiva general sobre las últimas tendencias en diseño arquitectónico en Japón. Se incluyen obras de figuras tan conocidas como Kazuyo Sejima, Jun Aoki, Shigeru Ban, Hitoshi Abe y Shuhei Endo, y de profesionales menos conocidos como Nobuaki Furuya y Hiroshii Nakao, entre otros. Divididas en cinco capítulos (Minicasas, Interior/Exterior, Casas multigeneracionales, Estudio/vivienda y Casas de vacaciones), todas ellas están dedicadas al diseño de viviendas privadas..

INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA.
José Ramón Alonso Pereira

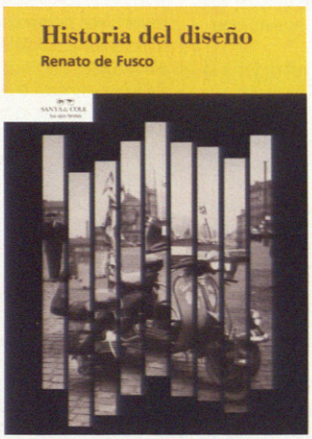
Ed.: Reverté, Barcelona
381 páginas, 24 x 16'5 cm.,
cubierta blanda de doble solapa

Este libro recoge el devenir de la arquitectura occidental a través del tiempo, desde sus orígenes remotos hasta nuestra misma contemporaneidad. Más que una historia convencional de la arquitectura, es una introducción a su estudio que desvela sus claves y permite acceder a su realidad, especialmente al que se acerca a la arquitectura por primera vez. Ha sido editado en la cuidada colección que dirige Jorge Sainz, y que avanza, con notables reediciones, por su décima entrega.

ARCOS, BÓVEDAS Y CÚPULAS.
Santiago Huerta

Ed.: Instituto Juan de Herrera, Madrid
623 páginas, 24 x 16'5 cm.,
cubierta blanda

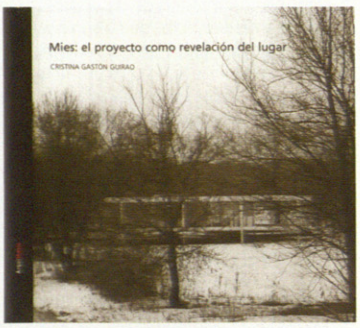
¿Cuál debe ser el estribo para esta bóveda? Ésta es la pregunta que ha sido respondida en cada época para cada tipo estructural. El profesor Huerta facilita una comprensión más profunda de las obras abovedadas de fábrica, explorando su estabilidad desde el punto de vista tradicional y desde el científico, Primero, estudiándolas confiadas "sólo" a la geometría y dimensiones de sus elementos estructurales. Después, comprobando como largos cálculos científicos también desembocan, finalmente, en conclusiones geométricas.



HISTORIA DEL DISEÑO
Renato de Fusco

Ed.: Santa & Cole, Barcelona
419 páginas, 23 x 16'2 cm.,
cubierta blanda de doble solapa

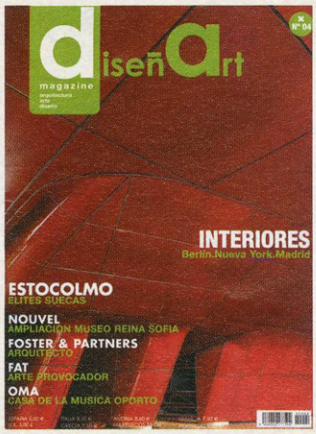
De Fusco propone en esta obra un *artificio historiográfico*. Establece cuatro momentos o factores interrelacionados, que forman una estructura invariablemente presente en todas las manifestaciones del verdadero diseño: el proyecto, la producción, la venta y el consumo. Aquí está su célebre *cuadrifoglio* o trébol de cuatro hojas, adoptado luego por múltiples autores. Una vez establecidos sus parámetros teóricos, traza un recorrido que va desde la imprenta hasta nuestros días describiendo cómo se manifiesta el diseño.



MIES: EL PROYECTO COMO REVELACIÓN DEL LUGAR
Cristina Gastón Guirao

Ed.: Fundación Caja de Arquitectos,
247 páginas, 22 x 24'2 cm.,
cubierta blanda de doble solapa

Este libro es un estudio del modo en que Mies van der Rohe afronta la consideración del sitio en su obra, de cómo afecta esto a la concepción de sus edificios y de cómo inciden dichos edificios en el lugar al que se incorporan. A través de cuatro proyectos (el pabellón de Barcelona, la casa Hubbe, la casa Farnsworth y la casa en el Tirol), y sublimando sus particularidades hasta convertirlas en patrones universales, la autora analiza cómo algunas decisiones fundamentales de Mies sólo adquieren pleno sentido en relación a su entorno.



DISEÑART MAGAZINE. Nº 04
ARQUITECTURA, ARTE, DISEÑO
Rocío Martín Ruiz-Jarabo, directora

Ed.: Nuevas Fórmulas de Comunicación.
178 páginas, 29,9 x 23 cm.
cubierta blanda

Con nueva directora, se presenta Diseñart como una revista abierta y multidisciplinar, dispuesta a mostrar cada mes lo último en arquitectura, arte y diseño, de forma muy amena y visual. Artículos, entrevistas y noticias presentan en esta entrega numerosos eventos protagonizados por José Guirao, Anthony Caro, Paola Lenti, Grupo FAT, Norman Foster, Jean Nouvel, Rem Koolhaas. Además, un espacio dedicado a la arquitectura del ocio incluye diversos locales comerciales de especial interés.

ARTE INVISIBLE

Ed.: Ministerio de AA.EE. y Cooperación.
144 páginas, 16,5 x 12 cm.
cubierta con tres libros

Arte InVISIBLE quiere aportar una nueva lectura sobre el continente africano: la que los artistas plasman en sus obras. Su objetivo es promocionar un arte que existe, pero que resulta invisible por falta de recursos que lo alejan del panorama artístico occidental. Artistas contemporáneos de Mozambique, Malí y Angola componen la primera entrega presentada en Arco '06. Tres realidades diferentes recogidas por Jorge Dias, Samuel Sibidé y Fernando Alvim, respectivamente, que trabajan junto a Orlando Britto Jinorio.

BELLEZA
Puntocero arquitectura

Ed.: Belleza, Madrid, www.belleza.org.es
16 páginas, 14'8 x 21 cm.
cubierta blanda

BELLEZA, el manifiesto instantáneo creado por Jacobo Gª Germán y Adrián Navarro, se transforma en una red mutable, cambiando de editor cada año desde ahora. El colectivo PUNTOCERO se encargará de los siguientes seis números. Mantendrá el carácter monográfico, generacional, inédito e instantáneo del fanzine, dando voz a los implicados en procesos creativos y de producción que se preocupen por definir intereses propios y por exponer algunas de las metodologías, procesos y genealogías referenciales que manejan.

FE DE ERRATAS

En la publicación del Concurso Internacional de Ideas del Campus de la Justicia de Madrid se omitió por error la composición completa del Jurado. Éste estuvo presidido por el Consejero de Justicia e Interior de la Comunidad de Madrid, D. Alfredo Prada Presa, el Presidente del Tribunal Superior de Justicia de Madrid, D. Javier Casas Estévez, el Vicedecano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, D. Bernardo Ynzenga, el Director General para la Modernización de las Infraestructuras de la Administración de Justicia de la Comunidad de Madrid, D. José Antonio Llopis Solbes, el Director General de Urbanismo y Planificación Regional de la Comunidad de Madrid, D. Enrique Porto Rey, el Subdirector General del Plan General de Ordenación Urbana de Madrid, D. Juan Manuel Fernández Alonso y los arquitectos D. Francisco Mangado Beloqui, D. Francesco Venezia y D. Ramón Vilata Pujol. Actuó como secretario D. José Ignacio Echeverría Echániz, Vicepresidente Primero de la Mesa de la Asamblea de Madrid.

Asímismo, se omitió incluir en la lista de colaboradores del proyecto presentado por AMID [cero9] a los siguientes: Arup & Partners (ingeniería ambiental, energética, seguridad y diseño estratégico, segunda fase) y Jorge Queipo (maqueta, segunda fase).

ea! ediciones de arquitectura

[NOVEDADES EDITORIALES]

db 8 Concursos Campus de la Justicia de Madrid

db 9 Concursos nueva sede del COAM

db 10 Distinciones COAM 2005

GAT15 Guía del Arquitecto Perito. Javier Sardiza Asensio

GAT16 La Dirección de Obra. Marisol Moneo Martín

SIC02 "Entorno" a la M 30

monoespacios 7 Antón García Abril & Ensamble Estudio

monoespacios 8 Belinda Tato, José Luis Vallejo y Diego Armando

monoespacios 9 Ribot Núñez. Arquitectos

Obra reciente 2003-2005

Arquitectura de Madrid

[EN ELABORACIÓN]

30 edificios de Madrid.
Rafael Moneo

Arquitectura contemporánea de Madrid.
100 edificios.
Domínguez Uzeta

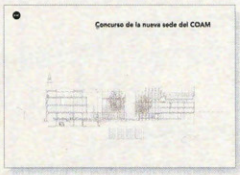
Colección Paisaje

[+ INFORMACIÓN]

catálogo de publicaciones
y solicitudes de ejemplares
www.fundacioncoam.es/publicaciones

Editorial FUNDACIÓN**COAM**
Piamonte, 23. 28004 Madrid.
Tel. 91 319 16 83 Fax. 91 319 88 90

LIBRERÍA**COAM**
Barquillo, 12. 28004 Madrid.
Tel. 91 595 15 00 Fax. 91 595 15 14



18 IN MEMORIAM JAVIER FEDUCHI

JOSÉ BARBEITO

Javier Feduchi nació en 1929 y cursó la carrera en la Escuela de Arquitectura de Madrid, centro en el que se graduó en 1959. Durante los dos últimos años de estudios, completó su formación junto a su padre, Luis Martínez-Feduchi, con el que empezó a colaborar en algunas obras, y también a interesarse en un campo menos habitual, el del diseño de mobiliario. El vestíbulo comercial del Hotel Castellana Hilton le proporcionó la posibilidad de proyectar todo tipo de objetos, desde vitrinas hasta mostradores, desde apliques hasta tiradores de puerta. Y qué mejor escaparate para su trabajo que el cosmopolita y refinado ambiente de un hotel de lujo.

Su padre llevaba años de relación con la firma Rolaco, pionera entre nosotros en la fabricación de muebles de tubo curvado. Javier Feduchi pasó a convertirse en 1958 en director artístico de la empresa. Para ella realizaría distintas series de mobiliario, como la llamada VR, en la que se encontraba la estilizada silla Parábola, que presentó en distintas exposiciones. Reflejo de su capacidad y atrevimiento para enfrentarse a cualquier tema de diseño, es un prototipo de frigorífico para la casa Elycas, una firma subsidiaria de Rolaco.

Con la consecución en 1959 del título de arquitecto, el diseño de mobiliario fue dejando paso a los proyectos para el montaje de exposiciones, actividad que comenzó a realizar, continuando la colaboración de los años pasados, con su compañero Jesús Bosch. El Ministerio de la Vivienda había montado una sala de exposiciones permanente, la sala Exco, y para ella, durante los siguientes años, realizarían numerosas exposiciones: la del centenario de la capitalidad de Madrid en 1961, una sobre equipamiento doméstico en 1962, y ese mismo año, otra sobre diseño finlandés.

La más importante, y la que mejor permite entender el talento de Feduchi para este tipo de trabajo fue la del Camino de Santiago, en 1963, reeditada un par de años después en la iglesia del convento de Santo Domingo, en Santiago de Compostela. Impresiona ver en las fotos del montaje el descomunal esfuerzo para adaptar el marco arquitectónico a las necesidades expositivas. Había que hacerlo todo, desde el pavimento hasta las baterías de focos de iluminación. Y el arquitecto asume su condición de director de escena en el que cada pieza aparecía ante el espectador, teatralmente dispuesta para recitar su papel. Era un tipo de trabajo que Feduchi sabía hacer como nadie.

Esta etapa se cierra en 1967, con una carta de renuncia ante el director del Exco, motivada por la imposibilidad de poder encontrar el tiempo necesario para desarrollar satisfactoriamente los encargos. Es una cortés despedida, motivada por la acumulación de trabajo en el estudio.

Las exposiciones para el Exco le habían puesto profesionalmente en contacto con Carlos de Miguel, antiguo amigo de la familia. Los siguientes años tuvieron una estrecha relación que acercó a Feduchi al grupo de arquitectos más relevantes de la escena madrileña. Consecuencia de esta aproximación será su participación en dos importantes concursos: el de la Feria de Muestras de Gijón en 1966, con Carlos de Miguel y Antonio Fernández Alba, y el de la Universidad Autónoma de Madrid, también con Antonio Fernández Alba, Juan Serrano y José de la Mata.

Entre ambos concursos se sitúa su breve actividad docente en la ETSAM, adonde acudirá, llamado por Javier Carvajal, para ocuparse junto con José de la Mata de un grupo experimental en la asignatura de Dibujo Técnico. La imposibilidad de conseguir la suficiente autonomía les llevará a los dos a dimitir en 1968, apartándolos definitivamente de la docencia.

Para entonces Feduchi tenía que atender un gran volumen de trabajo, generado en buena medida por los proyectos para la empresa Galerías Preciados. En 1963 había llevado a cabo el interiorismo del centro comercial de Arapiles. Al año siguiente colaboró con Antonio Perpiñá y Luis Iglesias en el de la plaza de Callao, siempre en Madrid. El éxito de estas primeras realizaciones, llevó a la firma a encargarle una cascada de proyectos que llevaría a cabo con el estudio de Francisco Bassó. En 1969, Zaragoza, en 1970, otra vez en Madrid, el de la calle Goya. En 1971, esta vez en colaboración con Miguel Fisac, el de Córdoba, con su suave envolvente, ligeramente curvada que parece flotar sobre el vaciado de los escaparates de la planta baja.

Un interesante documento redactado por Feduchi y Bassó analizaba el problema tipológico de esta clase de fachadas. Al ser el gran almacén un edificio que no precisa huecos, que se cierra hacia su interior, era preciso encontrar nuevas claves formales para resolver su imagen externa. Éste era el principal problema arquitectónico, toda vez que ni en lo distributivo planteaba ninguna dificultad ni en lo volumétrico ofrecía alternativas. La solución desarrollada por los arquitectos utilizaba los pocos recursos de que podían disponer: las ventanas de la cafetería, las únicas del edificio, estratégicamente dispuestas, y la proyección sobre las fachadas de las escaleras, recordando que el movimiento, el continuo desplazarse de una sección a otra, constituía el fundamento de las nuevas estrategias comerciales.

Salvo la excepción de Córdoba, este sistema se fue aplicando los siguientes años en los edificios de Las Palmas de Gran Canaria, Alicante –con una estupenda solución de esquina que es un pequeño homenaje al Capitol–, Oviedo, Granada, Palma de Mallorca, Valencia y Vitoria.

Tras el capítulo de Galerías, el principal trabajo los siguientes años en el estudio de Feduchi van a ser los hospitales. En 1970 había fundado con José de la Mata ETPH (Estudios Técnicos de Planificación Hospitalaria), consecuencia de su común interés por este tipo de arquitectura, que les había llevado a seguir unos cursos de especialización en Inglaterra. Se van a suceder propuestas de actuación para los hospitales provinciales de Guadalajara, Motril y Ávila, más o menos desarrolladas. En 1975 llevan a cabo el psiquiátrico de Cuenca, junto con Arturo Ballesteros, y en 1976 comienzan el hospital para la Mutua de Asepeyo en Coslada, obras, tanto una como otra, que no terminan hasta comienzos de los `80.

Tampoco la arquitectura hospitalaria era una arquitectura cómoda. Muy obligada por los parámetros funcionales, estaba encasillada en unos pocos modelos. Asepeyo supuso un esfuerzo por dar cabida, en ese mundo tan mediatizado, a otros valores espaciales y de diseño.

Fruto de la colaboración con José de la Mata es también un edificio de apartamentos en pleno centro de Madrid, en la calle de la Cruzada. Tiene

EN LA PÁGINA DE LA IZQUIERDA, JAVIER FEDUCHI EN SU ESTUDIO EN 1969, EN ESTA PÁGINA, JAVIER FEDUCHI CON ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, EN UNA CENA DE HOMENAJE A CARLOS DE MIGUEL, EN 1970; CON JOSÉ DE LA MATA EN INGLATERRA, EN 1970, Y CON LUIS MORENO MANSILLA A LOS PIES DE LA PIRÁMIDE DEL SOL EN TEOTHIHUACAN, MÉXICO, EN 1994

una solución muy atractiva resuelto sobre una geometría hexagonal para controlar las visuales. Es la más elaborada de sus propuestas de arquitectura doméstica.

Ya Feduchi había hecho en 1963, entre una y otra de las exposiciones del Exco, una adaptación para usos expositivos de alguna de las bóvedas escurialenses, con ocasión del centenario de la fundación del monasterio. Tan brillante fue el resultado que se decidió dedicar permanentemente aquellas salas a Museo de la Arquitectura de El Escorial. Después volvió Feduchi a aproximarse alguna vez al tema museístico, pero sin que llegara a cuajar ninguna propuesta relevante.

En 1980 se le encargó la rehabilitación del Museo de Cádiz. Un trabajo complicado, de largo recorrido, que irá abordando en fases sucesivas, pero que acabará por ser una de las mejores obras de su carrera. Nadie mejor que él podía abordar un trabajo así. Por un lado era necesario tener la capacidad de poder estructurar y ordenar muchos y diferentes requisitos. Feduchi tenía una especial habilidad para ello. Como en otros de sus proyectos, un cuidado esquema director se convertía en el primer documento de trabajo. Allí se analizaban las necesidades y se ordenaban en distintas fases, permitiendo racionalizar la actuación. La arquitectura cumplía así un papel primero de ayudar a ordenar y tomar correctamente las decisiones.

Cádiz fue un regalo. Para el arquitecto y para cuantos después hemos disfrutado visitando ese museo. También su reencuentro con este tipo de arquitectura. A Cádiz siguieron el arreglo de una planta en el Centro de Arte Reina Sofía, para Museo del Pueblo Español, que realizó en colaboración con Javier Vellés, y las primeras propuestas para el Museo Arqueológico Municipal de Alcoy.

En 1985 comienza los trabajos para el Museo de Bellas Artes de Sevilla, con problemas en cierta medida parecidos a los de Cádiz. También un conjunto deteriorado de edificios y la necesidad de exponer de manera más moderna las colecciones. Quizás menos arquitectura nueva y más restauración, pero un resultado igualmente brillante, que dejaría ambas obras entre los mejores museos realizados esos años.

Tanta actividad museística abrió el camino a nuevas exposiciones, en La Habana y en San Juan de Puerto Rico. En Madrid, Cien planos de La Habana, Carlos III, alcalde de Madrid, La ciudad hispanoamericana. Pasados los años Feduchi se enfrentaba a cada una de ellas con nueva ilusión, y los resultados confirmaban su total dominio del tema. Contar con él era una garantía de éxito seguro.

El encargo en 1988 del Pabellón de los Descubrimientos para la Expo'92 de Sevilla, venía a reconocer su magisterio en este terreno. Realizado en colaboración con Alfredo Lozano, se basaba en una estructura clara y racional, que dividía y modulaba asépticamente el espacio, recordando, en gigantesca escala, la de sus *stands* prefabricados de los años '60. Esa estructura dibujaba un contenedor flexible para mil actividades, un espacio que poder llenar con las cosas más diversas, entre las que la arquitectura dejaba atrapada una enorme esfera como un homenaje a los sueños de Boullée. El desafortunado incendio, que el 18 de febrero de 1992 vino a arrasar el pabellón, deslució un poco el valor de su arquitectura. Pero también nos permitió ver al mejor Javier Feduchi, capaz de enfrentarse a esas circunstancias sin perder nada de su ánimo.

La década de los '80 puso delante del arquitecto varios encargos relacionados con trabajos de rehabilitación. Entre 1983 y 1989 hizo la del Cine Doré, en Madrid, lo que le permitió acercarse a un tema que le fascinaba especialmente. Ese mundo de las películas le había parecido, en la manera de desarrollar la narración visual, muy cercano al de las exposiciones. Casi a la vez se le encargó la rehabilitación de los estudios Bronston para la Dirección General de Cine. Y en 1994 un proyecto para la nueva sede de la filmoteca en la Ciudad de la Imagen, seguida del encargo de la reforma del palacio del Marqués de Perales.

La rehabilitación del Cine Doré coincidió con el comienzo de los trabajos de reforma urbana de la Gran Vía madrileña. Pavimentos, quioscos, elementos de mobiliario urbano, arbolado, trataron de dar un carácter más uniforme a la imagen de esta arteria tan emblemática del corazón de la ciudad. Estas obras de urbanización se superpusieron a las emprendidas para la reforma del ábside del Oratorio del Caballero de Gracia, cuya planta invade la calzada de la avenida. Feduchi propuso una ingeniosa solución derivada de los pormenorizados estudios sobre los alzados de la calle realizados los años anteriores.

La obra más compleja de restauración, y la más dilatada en el tiempo, fue la de la Basílica de San Francisco el Grande, que llevaría a cabo junto a sus hermanos, los arquitectos Ignacio y Luz Feduchi, y cuyos primeros informes datan del año 1984. Era una actuación más dentro del conjunto de intervenciones tendentes a recuperar esta importante zona de la ciudad, que presentaba un estado bastante degradado. Dentro de ese mismo plan realizó, junto al costado de la basílica, una delicada intervención para levantar un Centro para la Tercera Edad, esta vez junto a su hijo Pedro.

Éstos constituyen los grandes apartados en que poder agrupar las obras más importantes de Feduchi. Hemos tenido desde luego que omitir muchas cosas que uno no quisiera dejar en el olvido, sobre todo por que no lo merecen. Sólo en estos últimos años, tendríamos que añadir la depuradora de Viveros, el atractivo edificio para los astilleros de Cádiz, los edificios escolares para la Universidad de Castilla La Mancha en Cuenca, o el asesoramiento en el Parque Tierno Galván de Madrid. Ya se ve que es un catálogo que nos llevaría a recorrer todos los vericuetos del amplio terreno de nuestra disciplina.

Viendo ahora tantos trabajos, repasando el esfuerzo de una vida, siente uno a cada momento latir tras cada proyecto la presencia de su autor. Su contagioso optimismo, la ilusión con que se enfrentaba a cada nuevo reto, la seguridad de poder encontrar siempre un pequeño espacio para la buena arquitectura, entender cada encargo como una oportunidad, no tirar nunca la toalla, no dar nada por perdido, confiar en el ingenio para vencer las dificultades. Todo eso hacía que fuera fácil trabajar con él; también que fuera fácil ser su amigo.

Y todo eso, tan importante como las carpetas de su legado, que guarda ahora la Fundación COAM, está allí entre sus proyectos. Junto forma el inventario de una vida profesional: la vida de un arquitecto.

Lux-may
Lux-may ilumina
Departamento de Ingeniería
Realizamos Estudios de Iluminación
Euba, s/n.
Tel.: 94 630 81 80 *
Fax: 94 673 41 43
48340 Amorebieta (Vizcaya)
http://www.lux-may.com - E-mail: lighting@lux-may.com
La Granja, 11
Tel.: 91- 662 00 71*
Fax: 91- 661 12 19
Pol. Ind.-28108 Alcobendas (Madrid)

PalauGres Klinker
Caravista Cerámico Palau

PALAU
Cerámicas

PALAU CERAMICAS

Exija la mejor calidad
para sus proyectos

A-2 Km 43. Dirección Chiloeches. Tfno: 902 30 33 34. www.palautec.com

Ceramicas MARAZZI
GRES CATALAN
inalco cerámica
VIVES azulejos y gres
cerámica aparici
APAVISA
Decorativa
pomd'or

Somos distribuidores de las marcas
de mayor prestigio y calidad
del mercado

Azulejo y Pavimento

Visite nuestra exposición a tan sólo 20 min. de Madrid.

TU CASA Y LA PLAYA QUE QUIERES

BENIDORM

Villa Capri

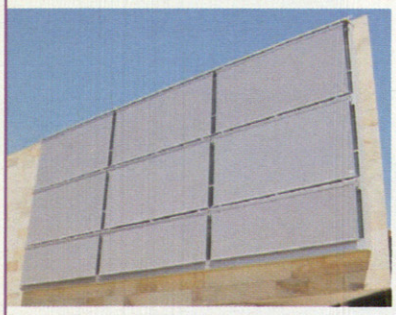
- Apartamentos de 1 dormitorio
- Terraza individual con vistas al Mediterráneo
- Garaje cubierto
- Instalación de aire acondicionado
- Urbanización cerrada con piscinas, gimnasio y Spa
- Junto a la playa de Levante
- En el centro comercial y de ocio de Benidorm
- Locales comerciales

qué casa quieres?

902 351 153

metrovacesa.com

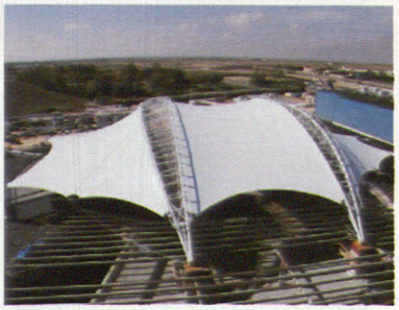
METROVACESA

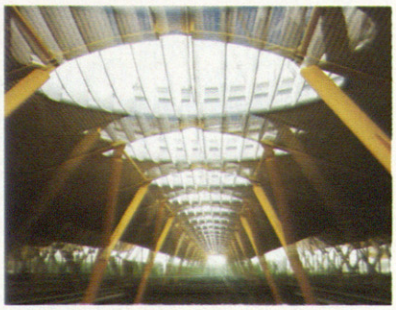


ESTRUCTURAS TENSADAS
PROTECCIÓN SOLAR:

- Toldos
- Cortinas Screen/Soltis
- Sistemas para cúpulas, lucernarios, etc.

especialistas en soluciones





IASO

IASO, S.A. Avda. Fuenlabrada, 18
Tel. 91 498 20 10 - Fax. 91 604 84 46
e-mail: madrid@iaso.es
E-28970 - HUMANES DE MADRID (MADRID)

www.iaso.es

DELEGACIONES IASO, S.A.:
ALMERIA, BARCELONA, CANARIAS, GIRONA, LLEIDA, MALLORCA, MENORCA, TARRAGONA, VALENCIA, ANDORRA, FRANCIA

Arcelor

mucho más que soluciones en acero

Resistente y duradero, el acero se asocia a todos los proyectos. El acero apoya la renovación arquitectónica, permite estructuras ligeras y diáfanas. Respeta el entorno con el que se integra perfectamente.
100% reciclable, 80% reciclado, el acero es promotor del desarrollo sostenible.
El grupo Arcelor, líder mundial en Siderurgia, ofrece una gama completa de productos, soluciones en acero y servicios para el sector de la Construcción.

Soluciones que son mucho más que acero

Arcelor - Building & Construction Support Spain
C/Albacete nº3, E-28027 Madrid - Tfo: 902 100 785 / 91 596 93 42 (9394)
www.constructalia.com - www.arcelor.com - apoyo@constructalia.com

arcelor
Steel solutions for a better world

2006

10th International Window, Curtain Walls and Structural Glass Trade Show

May 10th-13th, 2006
Feria de Madrid
Spain

VETECO

10º Salón Internacional de la Ventana y el Cerramiento Acristalado

10-13 de Mayo de 2006
Feria de Madrid
España

www.veteco.ifema.es

Colaboran
Collaborators:

MINISTERIO DE LA VIVIENDA

Consejo Superior de Arquitectos de España

Patrocina
Sponsored by:

asefave
Asociación Española de Fabricantes de Fachadas Ligeras y Ventanas

LINEA IFEMA

INFOIFEMA	902 22 15 15
EXPOSITORES	902 22 16 16
INTERNACIONAL	(34) 91 72230 00
FAX	(34) 91 722 58 07

IFEMA
Feria de Madrid
28042 Madrid

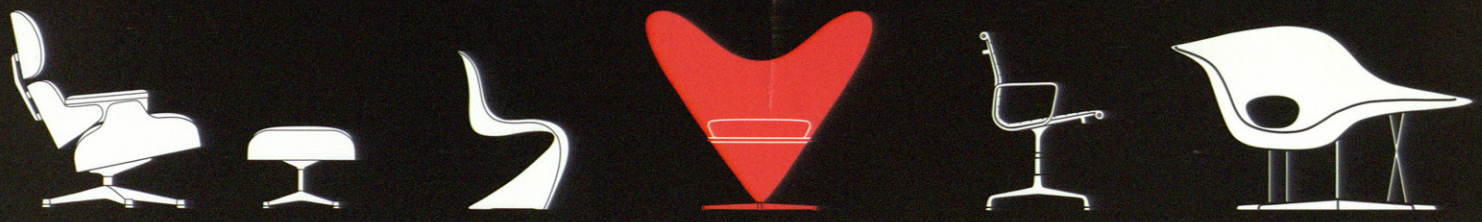
veteco@ifema.es

IFEMA
Feria de Madrid

IBERIA
Transportista Oficial
Official Carrier

vitra.

Nueva tienda en Madrid



Nos es grato comunicarles la apertura de la nueva tienda de Vitra en Madrid.
Visítenos en la calle Marqués de Villamejor nº 5, o bien, en www.vitra.com

Vitra produce mobiliario para oficinas, espacios públicos y hogar en colaboración con los más prestigiosos arquitectos y diseñadores de todo el mundo.

Vitra Hispania S.A.
Calle Marqués de Villamejor, 5
28006 Madrid

Tfno.: 91 426 45 60
Fax: 91 578 32 17
www.vitra.com

SALONI
cerámica
www.saloni.com
NUEVOS ESPACIOS: NUEVAS SOLUCIONES
DESCUBRE EFIR, LA NUEVA CERÁMICA TÉCNICA DISEÑADA POR FRANCESC RIFÉ.
• NUEVOS FORMATOS: 60X60 Y 45X90.
• NUEVOS USOS: REVESTIMIENTOS DE FACHADAS, INTERIORES Y PAVIMENTOS.
• NUEVOS COMPLEMENTOS DE ILUMINACIÓN Y BAÑO: DISEÑADOS EN CORIAN DE FORMA EXCLUSIVA PARA SER INTEGRADOS EN LA CERÁMICA EFIR.
DISSENY INTERIORS INDUSTRIAL
FRAN
CESC
RIFÉ