

ARQUITECTURACOAM 346

MGM
Sánchez Lampreave
Vivanco
Ofis Arhitekti
Froetscher &
Lichtenwagner
Trachana
Selgascano
Cohn
López de Lucio
Mendaro Corsini
Landínez, González,
González-Valcárcel
Nanclares y Ruiz
Magén
Scheeren / Koolhaas
Matta Clark
Espuelas
Feduchi
Aranguren&Gallegos
Paredespedrosa
Espiegel-Fisac
Gómez, López y Haider
Misc
Totem
Temp
Ensamble estudio
Picado y de Blas
Zapata

18 euros año 57



Todo en instalaciones solares con el nº 1 en energía

E
endesa

Endesa, la primera compañía energética del país, le ofrece ahora un servicio "llave en mano" para la instalación de energía solar en sus promociones: desde el estudio previo hasta la **instalación** y el **mantenimiento**. Confíe en el líder y cumpla con garantía las nuevas normativas del sector. **Usted elige.**



Todo en 1

- Acometida de luz y gas
- **Energía solar**
- Climatización
- Seguridad
- Domótica
- Línea blanca
- ACS
- Postventa inmobiliaria
- Portae.com
- Sostenibilidad

**DEJE DE BUSCAR
Y VISITE NUESTRA
PÁGINA WEB:**

www.endesaonline.com/solar
o contáctenos en:
promotores@endesa.es



1
1



Technal con Lluís Clotet e Ignacio Paricio

Illa de la Llum, el edificio de viviendas más alto de Barcelona, está formado por tres torres de 26, 18 y 5 plantas y ubicado en la nueva zona de Diagonal Mar. El proyecto apuesta por la máxima ocupación en planta, renunciando expresamente a la esbeltez compositiva en beneficio de la versatilidad. Este planteamiento permite generar grandes espacios abiertos al Mediterráneo, con luz natural y amplias vistas al mar. Saphir FX de Technal resultó ser la carpintería de aluminio ideal para el proyecto, gracias a sus características estéticas y a unas prestaciones adecuadas a la altura del edificio. Las balconeras practicables de apertura exterior fueron testadas a ensayos de seguridad para garantizar su resistencia a una presión de viento de 300 kgs/m^2 (equivalente a una velocidad de 250 km/h).



Obra: Edificio de viviendas "Illa de la Llum" en Barcelona

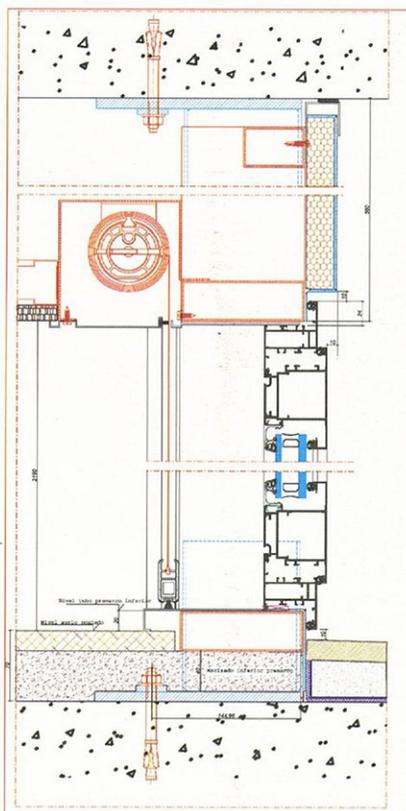
Arquitecto: Lluís Clotet e Ignacio Paricio Arquitectos

Promotor: Espais & Landscape Diagonal Mar S.L.

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

Industrial: Metalistería Pla. Tel. 93 729 03 01

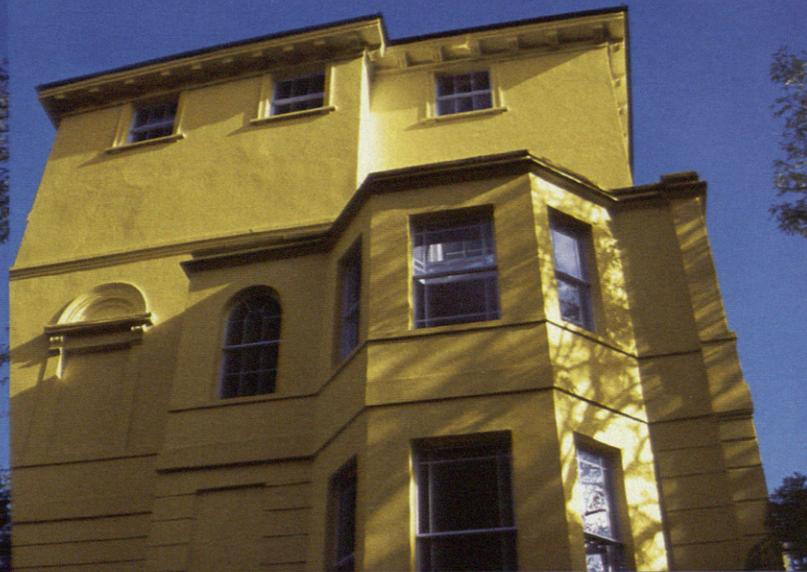
Soluciones utilizadas: balconeras Saphir FX y muro cortina MC Plus Parrilla Tradicional



La casa de Agatha?



La casa de Piolín?



La casa de Hulk?



La casa de Fernando?



Mortero Monocapa. Otra solución innovadora CEMEX.

Una vez más, CEMEX pone a tu disposición toda su experiencia y capacidad de innovación para ofrecerte el producto que mejor se adecua a tus necesidades constructivas. Sea cual sea la magnitud de tu proyecto, tenemos el material necesario para convertirlo en realidad. Con CEMEX, tu imaginación no tiene límites...



desafío español 2007

32th America's Cup Challenger

Valencia

Pensamiento que
Lo mismo que
Una empresa
No instructora:
Llegar a lo

Hacemos que empresas como REYAL GRUPO lleguen a ocupar el lugar que les corresponde. Y lo hemos conseguido construyendo sobre los cimientos más sólidos: productos innovadores, gestores especializados y los mejores socios tecnológicos. Sin duda, una buena base para hacer progresar a cualquier empresa. Quizá la suya. Llámenos y empiece a crecer al ritmo de sus expectativas.
902 2 4 6 8 10 | www.cajamadridempresas.es

empresas
CAJA MADRID



CAJA MADRID

¿QUIERES? PUEDES.

Global Protection 2003



La solución definitiva contra roces e impactos

Protec Car evita rozaduras y golpes en los vehículos al estar fabricado con unos materiales de máxima calidad especialmente diseñados para la absorción de impactos.



Protec Car permite optimizar el espacio de aparcamiento y mejora la estética de su garaje.

Protec Car se adapta totalmente a cada una de las necesidades de su garaje, protegiendo todos los puntos conflictivos del mismo.

Colores más habituales*

Rojo, gris, negro



Rojo, blanco, gris



Amarillo, blanco, gris



*Consultar otras posibilidades

Dimensiones



Otros productos y aplicaciones: Bobina protectora para guarderías, colegios, gimnasios, residencias de mayores, zonas infantiles de hospitales... Gran variedad de colores.



Global Protection 2003, S.L.
C/ X, nº 10 - Edificio Diagonal (Oficina 12)
Polígono Industrial Európolis
Tlf.: 91 636 11 09 - Mvl.: 686 974 710
email: comercial@globalprotection2003.com
www.globalprotection2003.com
www.proteccar.com

Dirección

Antón Capitel
Juan García Millán

Consejero de Dirección
Ricardo Sánchez Lampreave

Redacción

Celia Armenteras Buades
Cristina Navas Perona
Ana Varela Fernández

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

Ilustración de portada

Centro Artes Escénicas en Níjar, MGM Arquitectos
Fotografía de Fernando Alda

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, 4-8º
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

01. Editorial	3
02. MGM ARQUITECTOS	4
Centro de Artes Escénicas en Níjar, Almería <i>DISOLUCIONES. MIRAR, NOMBRAR</i> Ricardo Sánchez Lampreave	12
Instituto en Galisteo, Cáceres	14
Edificio de viviendas en Cádiz	20
Centro de documentación y difusión de arquitectura e ingeniería civil de Andalucía en el antiguo convento de Nuestra Señora de los Reyes en Sevilla	22
Edificio de viviendas sociales en Úbeda, Jaén	26
Plaza de las Libertades en Sevilla	28
03. DIBUJAR EL AIRE Eduardo Vivanco	30
04. OFIS ARHITEKTI	38
650 apartamentos en Liubliana (Eslovenia)	42
Viviendas sociales en Izola (Eslovenia)	
05. FROETSCHER & LICHTENWAGNER	46
Edificio de viviendas Centrum Odorf en Innsbruck (Austria)	
06. INDUSTRIAL-POSTINDUSTRIAL Angelique Trachana	54
07. SELGASCANO	64
Palacio de Congresos y Auditorio de Badajoz	72
Casa en La Florida, Madrid	78
Auditorio en Plasencia, Cáceres	80
<i>LA NARANJA MECÁNICA</i> David Cohn	83
Viviendas en Amsterdam	84
Colegio en Puigpunyent, Mallorca	85
Consejerías de Salud y Consumo en Palma de Mallorca	
08. EL TSUNAMI URBANIZADOR, LA CIUDAD BASURA Y LAS ARQUITECTURAS DE PRESTIGIO Ramón López de Lucio	86
09. MENDARO CORSINI ARQUITECTOS	90
Centro de Enseñanza infantil y primaria en Cheles, Badajoz	
10. LANDÍNEZ, GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ-VALCÁRCEL ARQUITECTOS	92
Instituto de Educación Secundaria en Badajoz	
11. FERNANDO NANCLARES Y NIEVES RUIZ	94
Tanatorio en Oviedo	
12. MAGÉN ARQUITECTOS	96
Viviendas sociales en Zaragoza	
13. Exposiciones	98
CCTV-TVCC de OMA	100
<i>LA ÚLTIMA SONRISA DE LA MATERIA</i> , por Fernando Espuelas	102
Mobiliario de los años 60 en la Fundación COAM, por Pedro Feduchi	
14. Concursos	104
Museo del Motociclismo en la antigua fábrica Gal, en Alcalá, Madrid	107
Viviendas sociales en Virgen de la Encina, Madrid	108
Casa de la Juventud de Santoña, Cantabria	110
Casa del Lector en el antiguo Matadero de Madrid	111
Biblioteca en Ciudad Lineal, Madrid	112
Edificio del Decanato, Campus de la Justicia, Madrid	114
Plaza de Toros en Pinto, Madrid	
15. Actividades culturales COAM	115
16. Libros	116

faveton®

Cerámicas CASAO S.A.

AMPLIA
GAMA DE
FORMATOS
COLORES Y
ACABADOS



FACHADA CERÁMICA VENTILADA

Ctra. Herrera de los Navarros, km. 1,5 · 50450 Muel (Zaragoza)
t. (+34) 976 140 311 · f. (+34) 976 141 164 · info@faveton.com



www.faveton.com

Ignoramos si desde el punto de vista político es bueno o es malo que el edificio que fue la sede central nacional de Correos, de los arquitectos Antonio Palacios y Julián Otamendi, se convierta en la nueva Casa Consistorial del Ayuntamiento de Madrid. Lo que resulta bastante claro, sin embargo, es cómo algunas obras de Palacios –no de Otamendi ni de su hermano– parecían llevar en sí una voluntad de cambio de uso, sobre todo si nos referimos al concepto del "carácter".

A pesar de las connotaciones eclesiásticas del neoplateresco, hay que reconocer que tanto el aspecto del edificio como su situación son bastante apropiados para el nuevo Ayuntamiento. A ninguna persona que no sepa de antemano que había sido Correos le extrañará en el futuro.

De Palacios son también el banco Mercantil e Industrial y el banco del Río de la Plata, ambos en la calle de Alcalá. Siempre parecieron edificios oficiales y finalmente lo han acabado siendo. El primero pertenece hoy a la Comunidad de Madrid.

Y es lástima que el segundo no se haya convertido en el Tribunal Constitucional, como se había dicho, pues era perfecto para este uso, con el carácter que le imprimen sus grandes columnatas y sus cariátides. Como en el caso de Correos, sólo los previamente avisados pensarían que fue construido para otra cosa. Y así podría haberse abandonado el edificio actual, una de las peores obras del gran arquitecto catalán Antonio Bonet Castellana. Fue edificado para la Hermandad de Farmacéuticos, y como no les gustó, o no les sirvió, se lo colocaron al estado que todo lo traga.

Es viejo este último asunto. El municipio se ha quedado con el antiguo edificio del Banco de

Vizcaya, también en la calle de Alcalá y realizado por el bilbaíno Manuel Galíndez, sin que se haya cambiado todavía su dedicación. El Palacio de Villahermosa en el Paseo del Prado –un edificio reformadísimo desde su origen, la primera vez por Antonio López Aguado– fue convertido en la Banca López Quesada por el arquitecto Fernando Moreno Barberá. Acabó pasando al estado y, después de barajar la posibilidad de convertirlo en la ampliación del Museo de Villanueva, se convirtió en el Thyssen que realizó Moneo.

Todo esto nos plantea la siguiente cuestión: ¿resiste el patrimonio arquitectónico el empuje de todos estos cambios? Pero también hace surgir dudas urbanísticas. Azaña, refiriéndose en sus memorias a la ampliación de la Castellana de Zuazo, opinaba que estaba muy bien porque sacaba a Madrid del "patio" de Cibeles y del "corredor" de la calle de Alcalá. ¿Es bueno que lo oficial e institucional vuelva al centro y se acumule allí?

Desde luego, el destino irremediable de los edificios que duran es cambiar su uso a lo largo del tiempo. A las modificaciones físicas que ello exige sólo deberíamos pedirles unas cualidades arquitectónicas finales que sean acordes con los valores hasta entonces conservados, aunque bien sabemos que es ésta una cuestión siempre muy discutida.

Y acabemos con una sencilla petición dirigida a nuestro ayuntamiento, aunque difícil será que alguien la trasmita a quien corresponda. Dentro del insoportable furor constructivo de la ciudad ¿no quedaría un pequeño sobrante presupuestario para rotular las calles de modo sistemático? Sería estupendo llevarlo a cabo, aunque por el momento no es más que una broma: de ninguna manera aspiramos a que se gaste todavía más.

centro de artes escénicas
en níjar

[2006] PRIMER PREMIO EN CONCURSO

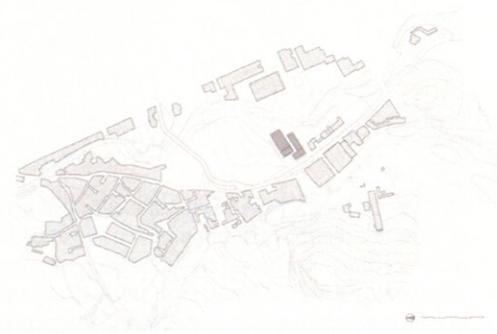
ARQUITECTOS:
José Morales
Sara de Giles
Juan González Mariscal

COLABORADORES:
Aparejadores: Reyes López
Martín, Gabriel Flores
Instalaciones: Acuilí,
Amoenitas, Di Marq
Estructuras: Francisco
Duarte (arquitecto)
Equipamiento escénico:
Chemtro

Empresa Constructora:
Garasa S.A.

PROMOTOR:
Dirección General de
Fomento y Promoción
Cultural de la Consejería
de Cultura de la Junta de
Andalucía, Diputación
Provincial de Almería y
Ayuntamiento de Níjar.

FOTÓGRAFO:
Fernando Alda



El solar se sitúa en una antigua zona de huertas en bancasles, apenas visibles desde la calle.

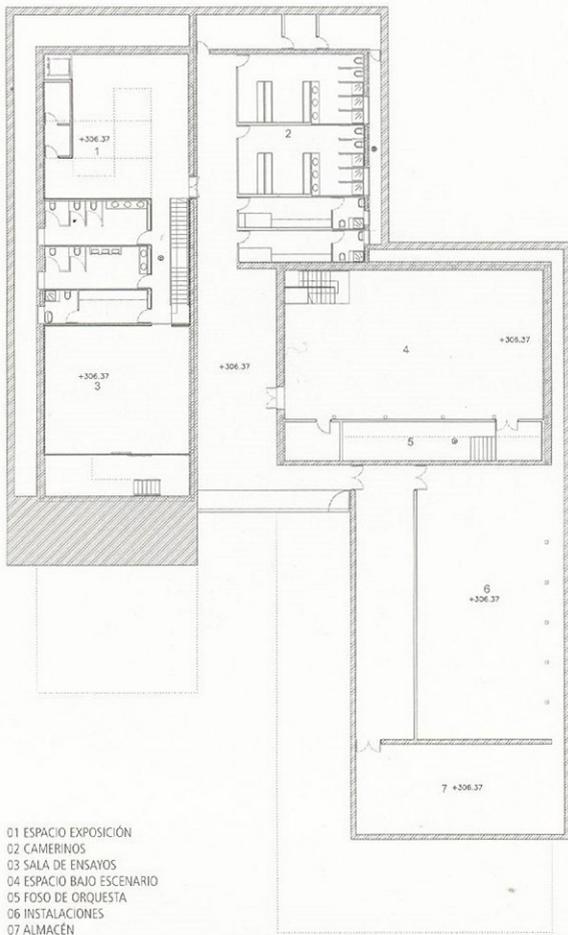
El pueblo ha ido colonizando estas huertas, pero el aspecto de la calle sigue siendo el mismo. Sobre una de ellas se instalará el nuevo Centro de Artes Escénicas. Esta característica urbana, la fuerza del paisaje y la topografía deciden en gran medida los trazos generales de nuestro proyecto. Capturar parte del paisaje de bancadas, limitar la altura del proyecto hacia la calle principal por donde se realizará el acceso del público, marcan igualmente otras pautas de la idea general.

Debe proyectarse un pabellón de exposiciones, un teatro con una utilización adecuada y versátil, unos talleres de música y salas de ensayo. Esta diferenciación funcional la agrupamos en dos piezas, que se conectan en la cota más profunda del terreno, con la intención de que los edificios afloren frente al barranco de forma aislada, definidos por la actividad que cada uno debe contener.

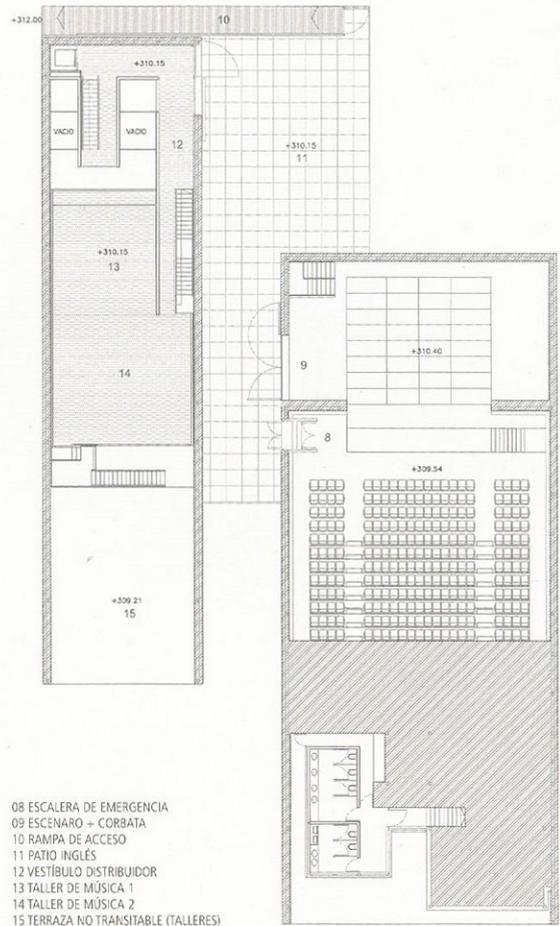
Estos dos objetos dejan alrededor de sí unos patios fosos que liberan al edificio del suelo, por el que asoma el terreno natural fijado con gaviones. El lugar que envuelven las dos piezas construidas pertenece a los niños, donde un teatro de guiñol los acoge. Pretendemos que la envoltura de la construcción, con paneles ligeros de chapa perforada y estirada de aluminio, acentúe la idea de elementos superpuestos, dirigiendo sus vistas al lejano Cabo de Gata.

Nos interesa perseguir el concepto de espacio único en el interior de cada volumen construido. Esto se ha llevado a cabo considerándolos como elementos tubulares, homogéneos en toda su generatriz, de tal manera que en su interior se insertan diversos paquetes funcionales, dejando un hueco continuo que se abre camino a través de estas cajas de color.

La cáscara tubular, con su materialidad, pretende proteger el espacio hueco interior frente al agresivo clima. Los paquetes interiores que definen alegres espacios lúdicos de música, teatro, foyer, cafetería, se mueven y muestran ajenos al fuerte sol almeriense, a través de las aperturas a las que nosotros denominamos "bocas", que coinciden con la sección



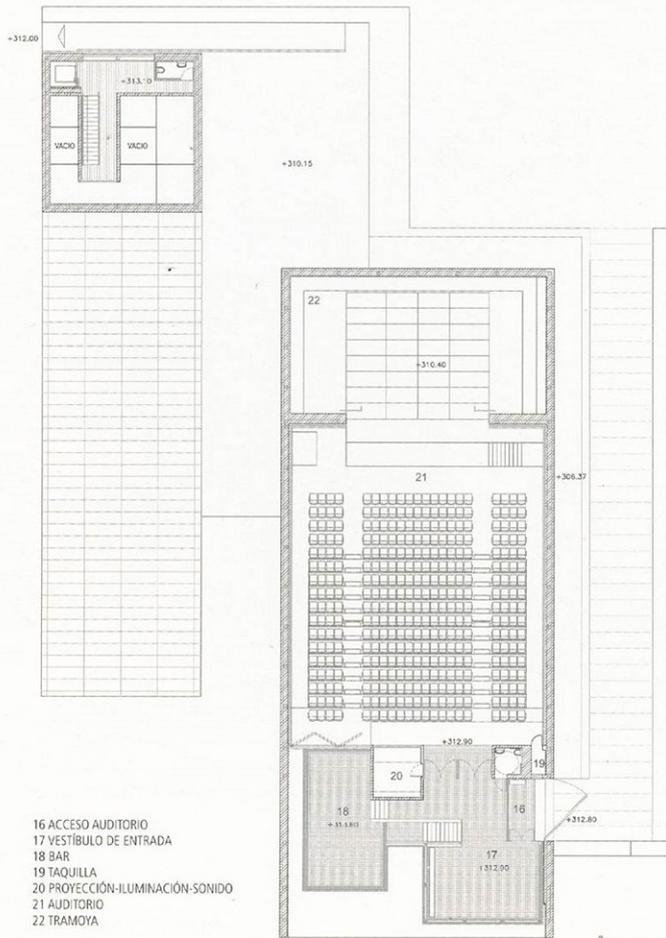
- 01 ESPACIO EXPOSICIÓN
- 02 CAMERINOS
- 03 SALA DE ENSAYOS
- 04 ESPACIO BAJO ESCENARIO
- 05 FOSO DE ORQUESTA
- 06 INSTALACIONES
- 07 ALMACÉN



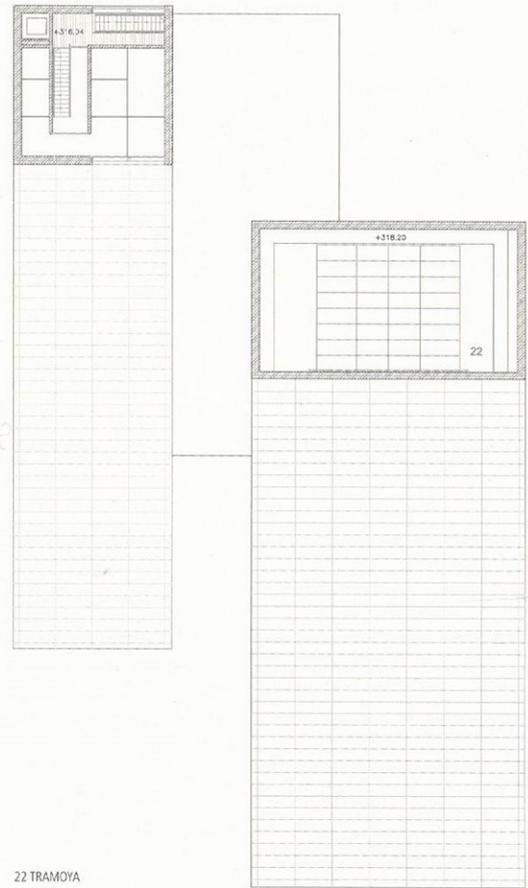
- 08 ESCALERA DE EMERGENCIA
- 09 ESCENARIO + CORBATA
- 10 RAMPA DE ACCESO
- 11 PATIO INGLÉS
- 12 VESTÍBULO DISTRIBUIDOR
- 13 TALLER DE MÚSICA 1
- 14 TALLER DE MÚSICA 2
- 15 TERRAZA NO TRANSITABLE (TALLERES)

PLANTA SEMISÓTANO Y BAJA.
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, PLANTAS PRIMERA Y SEGUNDA.



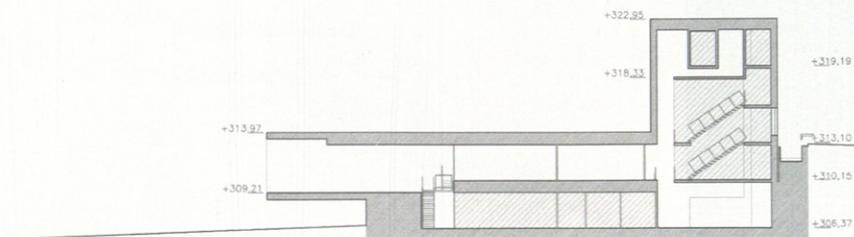
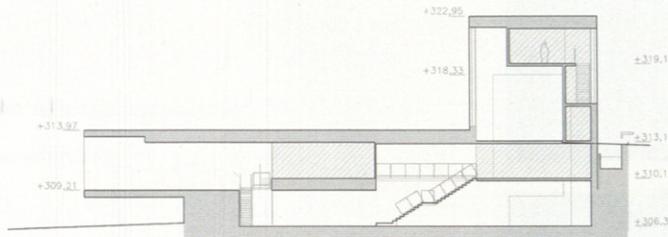
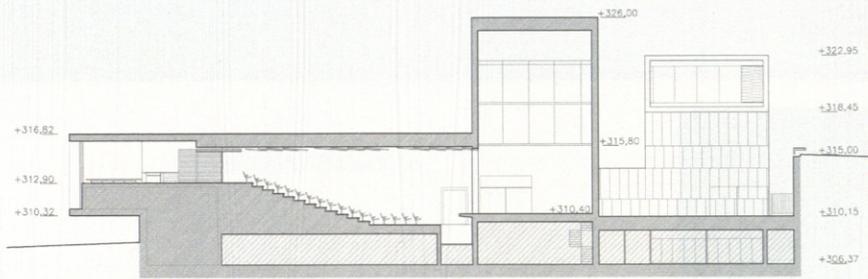
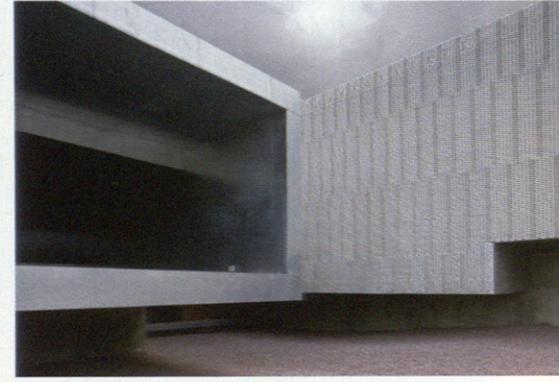


- 16 ACCESO AUDITORIO
- 17 VESTIBULO DE ENTRADA
- 18 BAR
- 19 TAQUILLA
- 20 PROYECCIÓN-ILUMINACIÓN-SONIDO
- 21 AUDITORIO
- 22 TRAMOYA



22 TRAMOYA

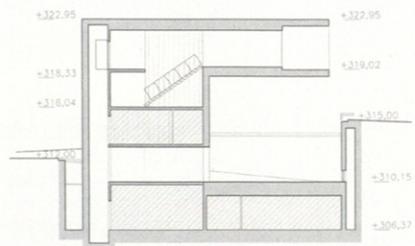
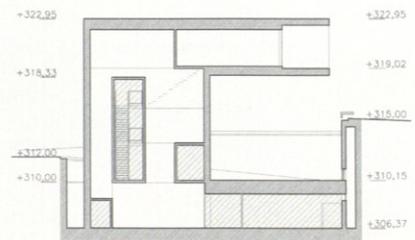
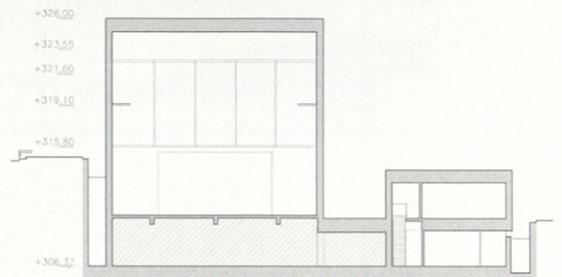




transversal del elemento tubular. Estos puntos son los únicos lugares donde se muestra la vida del edificio, especialmente de noche, donde las cajas de colores se muestran iluminadas. Este edificio público pretende seducir con su actividad interior a los habitantes del pueblo, y pretende prolongar su espacio público interior hacia el espacio público urbano.

Se desea lograr que la vida del edificio esté comprendida entre el ir y venir de una parte a otra del edificio. Esperamos que el eco y los cuerpos corraen entre los volúmenes, por allí por donde penetra el paisaje, o las marcadas sombras del tórrido verano almeriense.

SECCIONES LONGITUDINALES DE LOS DOS EDIFICIOS.
EN LA SIGUIENTE PÁGINA, SECCIONES TRANSVERSALES DE AMBOS.





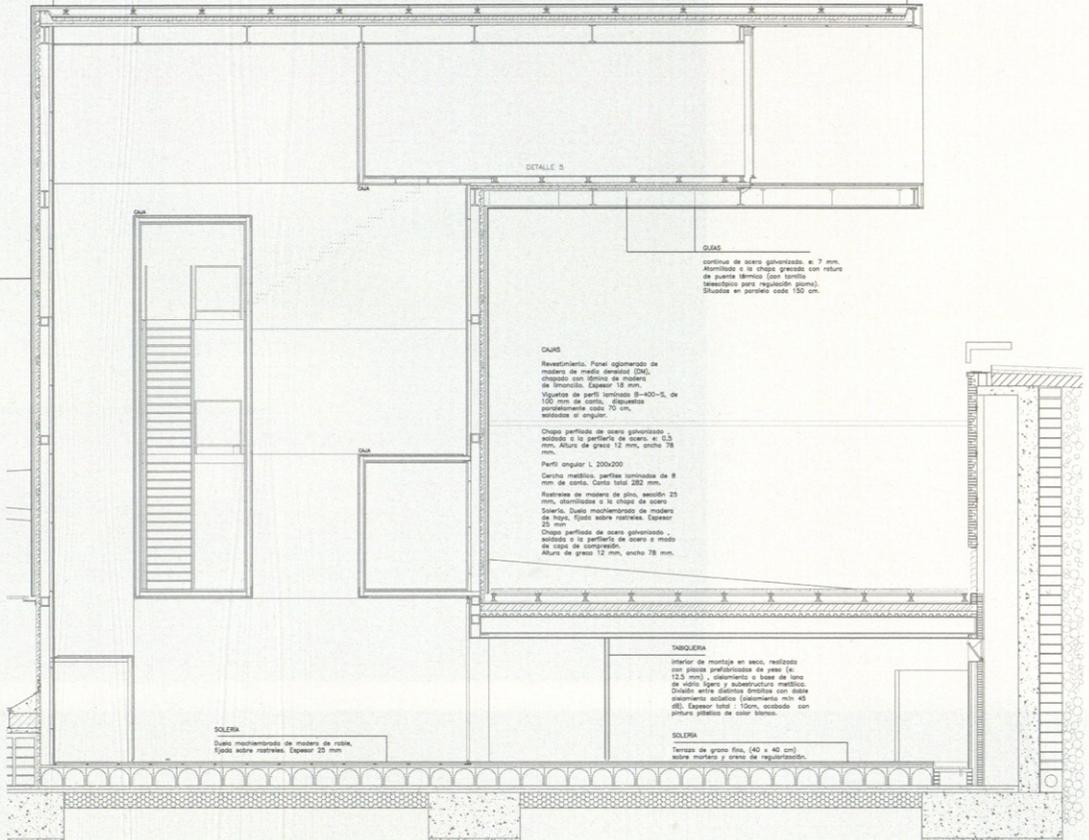
CUBIERTA

Malla estirada de aluminio.
Tejido tipo de rejilla 70 mm, altura de banda 24 mm. Peso: m² 10,3 kg, espesor 1,3 mm. Dimension de las planchas 750 x 2500 mm.
Pala reguladora. Situada en línea central entre 100 cm.
Cámara de aire ventilada.
Lámina de PVC impermeabilizante tipo INTERFER.
Lámina adhesiva.
Panel de poliuretano extruido en 3 cm, con RCFOMAC, distribuido a chapa perfiles.
Caja registradora y de regulación con material de cemento M-40. Espesor 1 cm.
Hormigón suelto para formación de pendiente para el 2%, espesor mínimo 8 cm.

FACHADA

Malla estirada de aluminio.
Tejido tipo de rejilla 70 mm, altura de banda 24 mm. Peso: m² 10,3 kg, espesor 1,3 mm. Dimension de las planchas 750 x 2500 mm.
Cable continuo de acero galvanizado ø 7 mm, aluminado a la chapa gracias con refuerzo de puente laminado (con dispositivo para regulación lateral). Situado en perfil entre 100 cm.
Cámara de aire ventilada.
Lámina de PVC impermeabilizante tipo INTERFER.
Lámina adhesiva.
Panel de poliuretano extruido en 3 cm, con RCFOMAC, distribuido a chapa perfiles.
Chapa perfilada de acero galvanizado, con chapa empalmada específica para fachada (Junta impermeable). Espesor 1,2 mm, anchura 25 mm. Fijado al elemento estructural con tornillos autoataornillados, interponiendo junta de neopreno.
Acabado laminado-estático. Lámina de lana de roca.
Estructura del edificio.
Revestimiento. Panel aglomerado de madera de media densidad (MDF), chapado con tejido de resaca de color. Espesor 18 mm.

Malla estirada de acero galvanizado en caliente. Tejido tipo de rejilla 70 mm, altura de banda 24 mm. Peso: m² 10,3 kg, espesor 1,3 mm. Dimension de las planchas 750 x 2500 mm.



DETALLE 3

Cable continuo de acero galvanizado ø 7 mm, aluminado a la chapa gracias con refuerzo de puente laminado (con dispositivo para regulación lateral). Situado en perfil entre 100 cm.

CAJAS

Revestimiento. Panel aglomerado de madera de media densidad (MDF), chapado con tejido de madera de laminado. Espesor 18 mm.
Viguetas de perfil laminado B-400-S, de 100 mm de canto, distribuidas longitudinalmente cada 70 cm.
Perfil angular L 200x200.
Cuerpo metálico, perfiles laminados de 8 mm de canto. Canto total 280 mm.
Muebles de madera de pino, sección 25 cm, aluminados a la chapa de acero.
Soleta. Cables multicomponentes de madera de roble, fijos sobre roble. Espesor 25 mm.
Chapa perfilada de acero galvanizado aluminado a la perilla de acero a modo de cable de conexión.
Altura de graso 12 mm, ancho 78 mm.

TABQUENA

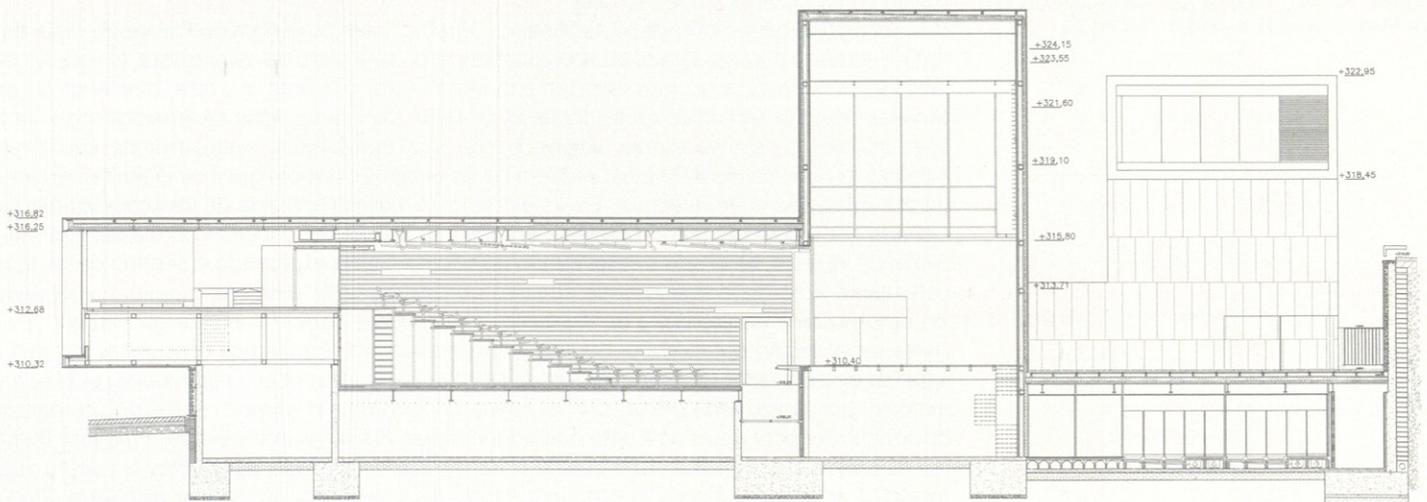
Material de montaje en seco, realizado con piezas prefabricadas de yeso (ø 12,5 mm), colocado a base de lana de vidrio ligera y subestructura metálica. Doble entre columnas con doble aislamiento acústico (aislamiento min 45 dB). Espesor total: 15 cm, acabado con pintura plástica de color blanco.

SOLETA

Terrazo de grano fino, (40 x 40 cm) sobre mortero y arena de regulación.

SOLETA
Cables multicomponentes de madera de roble, fijos sobre roble. Espesor 25 mm.





SECCIÓN LONGITUDINAL POR LA SALA DEL TEATRO.
 EN LA PÁGINA ANTERIOR, SECCIONES CONSTRUCTIVA POR EL EDIFICIO DE TALLERES

disoluciones. mirar, nombrar

RICARDO S. LAMPREAVE

Arquitecto y profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de Alcalá de Henares. Dirige la revista *Formas*.

te hace más fácil pensar la arquitectura, aunque sea por una captura de un término que no pertenece a ella, que pertenece al arte contemporáneo

N1 Véase "José Morales-Ricardo Devesa. Conversación", en *Centro de Artes Escénicas en Nijar*. MGM-Morales, Giles, Mariscal: Lampreave, Madrid, 2006, p. 24.

Quisiera sortear la dificultad que tienen estas introducciones para trascender lo que no puede ser más que una concisa aproximación a la obra de unos arquitectos, y también aprovechar su inevitable brevedad e inherente parcialidad, subrayando dos de las características del proceso de trabajo del estudio MGM (José Morales, Sara de Giles y Juan González Mariscal), anteponiéndolas a otras que también podrían explicar convincentemente su quehacer, incluso tal vez con más evidencia.

Primero, algo que suelen resaltar en el razonamiento de sus proyectos: su interés por la obra artística, y especialmente por el sentido de las instalaciones. "[La arquitectura como instalación] te hace más fácil pensar la arquitectura, aunque sea por una captura de un término que no pertenece a ella, que pertenece al arte contemporáneo. Te desprendes de la reflexión teórica sobre el objeto o sobre el lenguaje. Ellos parten de lo más concreto que hay allí y eso puede ser una medida, o un suelo que te has encontrado, o un tipo de iluminación. La arquitectura instalada en el fondo intenta arraigarse en lo que está absolutamente desarraigado. Te has encontrado un sitio deshecho, un paisaje sin lógica ninguna, transformado y sometido a la vida contemporánea, al presente tan efervescente de la producción económica y diaria de las cosas"^{N1}. Años después de haber pensado que eran los artistas quienes nos estaban raptando el espacio, intereses como el expresado –en este sentido, cada vez más frecuentes– plantean una nueva simbiosis. Hay en muchos de los trabajos de estos artistas, en concreto en los invocados por MGM, una utilidad bien aprovechable, como desvela la eficacia de sus proyectos. Así, no es casualidad que expliquen Nijar mirando los *Sun Tunnels* de Nancy Holt; que articulen las viviendas de Cádiz proyectando el vacío que dejan, según muestran las maquetas que remiten a Bruce Nauman o Rachel Whiteread –véase en este mismo número el artículo de Eduardo Vivanco–; que remitan el proyecto para la sevillana plaza de las Libertades a uno de los cuerpos impresos de Yves Klein, o que apelen a Chillida y Noguchi en su último concurso ganado, un edificio para Portos de Galicia en Santiago de Compostela. Sin embargo, buena prueba de que sólo se trata de una de las cristalinas facetas que plantea su obra, rápidamente resuena en cualquier resquicio, sea cual sea la ocasión, otro eficaz instrumento para su obra: "la captura de un término" decía Morales en el anterior extracto.

Que el premio FAD a la recién instituida categoría "Pensamiento y Crítica" haya recaído en José Morales y su libro *La disolución de la estancia* –que ya reseñó esta revista en su número 343–, además de lo que pueda comportar de consolidación del proyecto personal de su autor, reafirma definitivamente la capacidad de su generación, la que frisa ahora la cincuentena, para presentar un perfil de constructores y escritores donde tan importantes son las obras que construyen como los textos que escriben.

A la impagable generación de profesionales "ágrafos" –así los denominó Fullaondo– que dejaron en las aulas durante tantos años la experiencia de su trabajo de reconquista, le sucedió otra más escorada hacia posiciones estrictamente académicas y críticas. Y a ésta, otra –ésta de José Morales– que ha aprendido en las Escuelas tanto de los últimos años de aquellos como de los años iniciales de sus sucesores, aprovechando una oportunidad singularmente equilibrada. Además, enseguida vio definidos, ya fuera de las aulas, los vértices que hoy delimitan el campo de maniobras de la arquitectura. En un extremo, la vigente primacía de los procesos fue sancionada por Rafael Moneo al presentar en 1991 su lectura del pabellón norteamericano de la Bienal de Venecia, dedicado a Peter Eisenman y Frank Gehry, explicando el sentido de los materiales expuestos: "Este desplazamiento cuasi-ontológico hacia el objeto, que lleva a presentarlo como el único protagonista de la escena, trae consigo, como inmediata consecuencia, una cierta sacralización del método. Se ofrecen los resultados, los hechos consumados a que da lugar su empleo, ante los que sólo cabe la satisfacción que produce la inmediata presencia. Al método, por tanto, toda gloria. Con él puede conquistarse el mundo. El método es garantía de acción. Conocer no es otra cosa que poder actuar, lo que en arquitectura, en última instancia, es construir. (...) Lo que debe quedar claro, sin asomo de duda, es que hoy la cultura arquitectónica americana domina la producción del objeto, es capaz de ofrecer respuesta adecuada a la construcción de cualquiera que sea edificio sin alterar los medios, aceptando las condiciones que la tecnología, y en último término la industria, imponen". En el otro, pero ratificando la ineludible exigencia de "construido" exigible a ese conocimiento, Mark Wigley establecía en 1988, en el prefacio del catálogo de la exposición *Deconstructivist Architecture* en el MoMA de Nueva York: "Hoy sólo se puede hacer crítica en el campo de la construcción y a

través de ella: para afrontar el problema de la arquitectura los arquitectos han de afrontar el problema de la construcción; el objeto arquitectónico es ahora la sede de cualquier cuestión teórica". Sólo deberá ser así, conjugar la arquitectura con el indicativo presente, no futuro, como acción, construcción "en última instancia", y no sólo ensoñación.

Tras dos generaciones más extremadas, las palabras de estos penúltimos arquitectos –sus escritos– han adquirido por tanto una importancia decisiva en la comprensión y comunicación de su arquitectura, la contemporánea. Por estar dichas y escritas "desde dentro", sin ellas, sin ellos, resulta difícil pensar que puedan comprenderse en su integridad las obras que hoy se producen.

Quizás no sepamos nunca el alcance que pueda tener lo que nombramos, ni tampoco cómo lo hacemos. Las cosas también existen fuera de su nombre. Mientras que los hombres reciben al nacer un nombre y un apellido propios, y luego cumplen con ellos, o los contradicen, o los borran, o los modifican, las cosas no se deben a su nombre así. Pueden existir durante años, mudas, sin ni siquiera denominación. A la inversa, muchas veces hay un nombre que está ahí, que las espera en silencio, un nombre que quizás haya que inventar, que encontrar, que capturar, como los sabios y los poetas. Encontrar ese nombre, o después utilizarlo, conlleva la comprensión de esa cosa, exige su pensamiento.

En este sentido, es sencillo constatar el valor que otorga MGM al nombrar. El caso de José Morales es ejemplar por sus especiales e insistentes demostraciones. Por seguir refiriéndome a lo último, al libro galardonado, se aprecia bien cómo la interpretación de esas transformaciones domésticas anunciadas en el subtítulo del libro 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. En la conversación con Ricardo Devesa, Morales se refiere expresamente a esta predilección por el concepto de disolución, "entendiendo que la obra no tanto se piensa a través de un volumen, una geometría, una estructura, sino que empieza a disolverse, se desintegra, merced a rescatar tantísima información que está allí, precisamente por atrapar motivos o razones. (...) planteamos que un paisaje fuera la obra ya en sí, no camuflando, pero sí subvirtiendo completamente las naturalezas, las tectónicas, el concepto de espacio, el de escala". 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". Para alguien que contribuyó a elaborar el *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*, la elección de un término u otro no puede suponer un asunto baladí. Tanto es así que en una de las conversaciones mantenidas con MGM, José Morales justificaba el proverbial desorden con que las cosas se amontonan en su estudio, ansiando que los libros, las revistas, las fotografías... lograran dirigirse la palabra para sugerir algún término más, antes de que se le murieran ordenados en alguna estantería: "Tú, en la mesa de trabajo, estás llamado a una reunión. Y si en una reunión no hay nadie, es imposible hacer nada. Los asistentes son todos los objetos que hay encima de la mesa. A veces algunos tienen memoria, pero normalmente ni siquiera tienen una trascendencia que va más allá de lo que significa que aquello esté allí, que pueda servir para establecer relaciones de unas cosas con otras, y funcionar a nivel de indicios" **N2**. Qué harán las cosas cuando no las miramos, podría haberse preguntado tal como ya hizo Saramago.

Por último, leyendo las memorias de las obras y proyectos que este número de *Arquitectura-COAM* publica, uno repara pronto en que están escritas utilizando la primera persona del plural, y que varias veces anuncian expresamente la utilización de nombres y vocablos. Así, por ejemplo, podemos leer: "... a través de las aperturas a las que nosotros denominamos 'bocas'..."; "... denominaremos los 'Cerros de Úbeda'..."; "... lo que denominaremos 'patio de manzana verde'...", etc. Además, escuchándoles contar sus proyectos, sus explicaciones no dudan en recurrir a términos que logran aumentar la expresividad de sus ideas: de Níjar son las "vendas"; de Cádiz, "una funda dentro de otra"; en Ceuta, en el Monte Hacho, sus viviendas European, para explicar las corbuserianas alegrías esenciales que son, serán sólo sus "huesos". ¿Qué cabe entonces esperar de la utilización de una palabra? Todo, pues así lo demuestran. ¿Y de quienes usan con tanta profusión la palabra "disoluciones"? Para empezar que las construyan. Si el nombrar es la forma ideal o hipotética de construir algo, también puede serlo de construir una arquitectura.

la obra no tanto se piensa a través de un volumen, una geometría, una estructura, sino que empieza a disolverse, se desintegra

N2 Véase "José Morales. Viernes 2 de abril de 2004, 1:52 p.m.", en Ricardo S. Lampreave (ed.), *Lápices, ratones, brújulas*: Colegio de Arquitectos de Cádiz, Cádiz, 2004, p. 36.

estás llamado a una reunión. Y si en una reunión no hay nadie, es imposible hacer nada. Los asistentes son todos los objetos que hay encima de la mesa

ARQUITECTOS:

José Morales
Sara de Giles
Juan González Mariscal
Carlos Morales

COLABORADORES:

Ingeniería: insur J.G
Estructura: Francisco Duarte Jiménez
Constructora: UTE Carija S.A. - Kantrila S.L.

PROMOTOR:

Junta de Extremadura
Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología

FOTÓGRAFO:

Jesús Granada



Para el desarrollo del proyecto han sido fundamentales tanto la ubicación estratégica del solar, con vistas al casco histórico de Galisteo, como su propia topografía.

El edificio pretende acomodarse en el desnivel existente, plegarse y estirarse hasta encontrar su propio lugar. Para ello la construcción ha ido generando sus propios espacios libres, patios diferenciados de recreo y pistas deportivas al aire libre, para a través de ellos buscar el mejor soleamiento (aulas a norte y galerías de acceso a sur).

El proyecto se desarrolla, sobre todo, en la cota +93.30 m., esto provoca una situación tal que el edificio pretende contener el desnivel del terreno hacia su fachada este, para así desplegarse y abrirse hacia la calle lateral, situada en su lado oeste, desde donde se produce el acceso principal al edificio. Esto no sólo implica una humanización de dicha calle sino que podemos controlar así el volumen edificado, que de esta manera no supera los 7.20 metros de altura, generando finalmente un proyecto mimetizado con su entorno y amable no sólo con el pueblo de Galisteo si no con sus propios usuarios.

Desarrollamos el proyecto en tres paquetes diferenciados:

- 1 Administración y profesorado. Núcleo de comunicaciones
2. Área de aulas y talleres. Patios / taquillas
- 3 Área deportiva



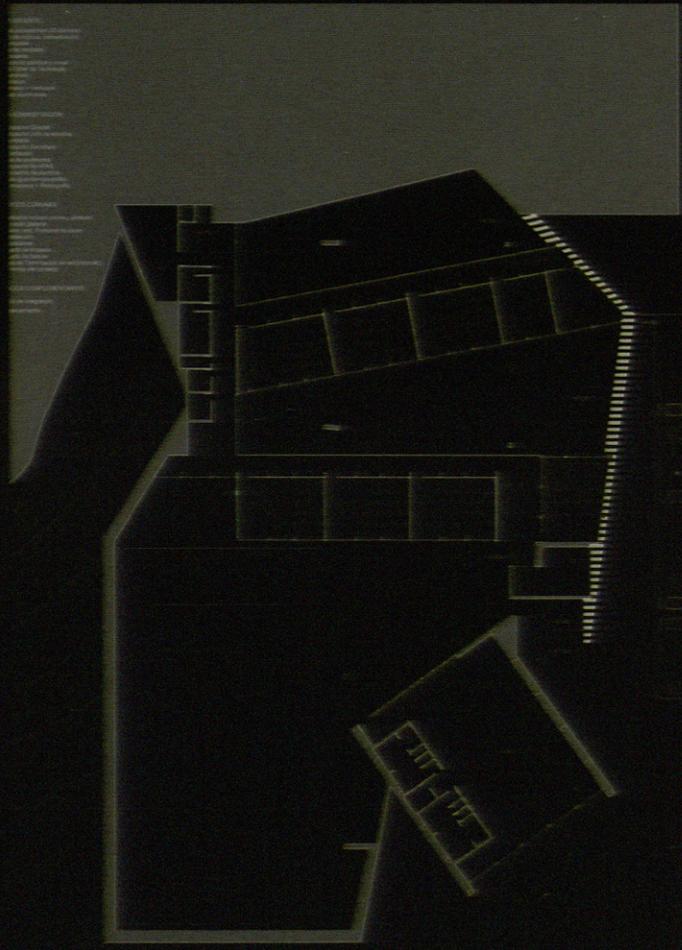
Un corredor cubierto que atraviesa el edificio de norte a sur, relaciona los paquetes descritos anteriormente. El extremo norte, el área de deporte, se sitúa alejado para preservar del ruido al resto del edificio, pero no por ello menos comunicado; se crea una entrada independiente para permitir, también, su funcionamiento los fines de semana.

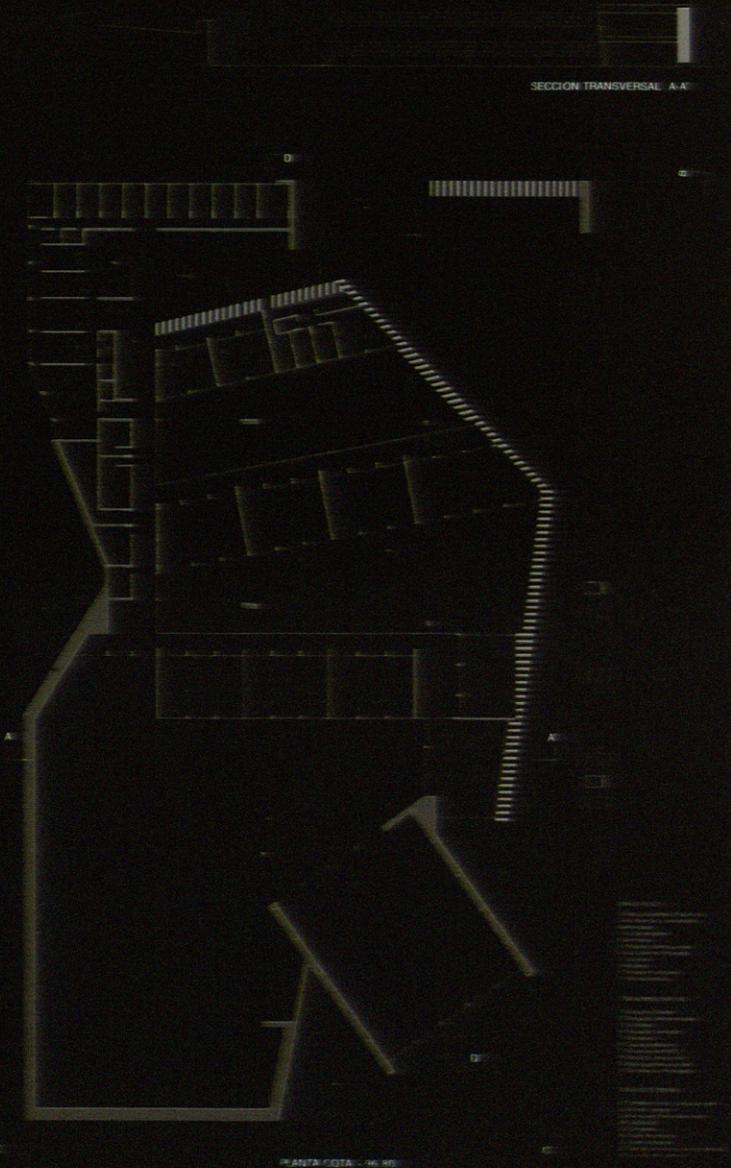
Los talleres y aulas se encuentran asociados a unos patios que son fuente de luz y silencio durante las horas de clase. Éstos se relacionan con el paisaje a través de un cerramiento discontinuo, que hace a la vez de cerramiento protector del edificio y de mirador hacia el pueblo de Galisteo.

El paquete de administración general y profesorado se sitúa en la cota superior, junto al acceso principal del instituto, encajado contra el terreno. Se ilumina sobre la cota del mismo.

El aula y los talleres han tenido un tratamiento privilegiado en la orientación global del conjunto. Su orientación norte, no sólo impide deslumbramientos si no que además la disposición del aula permite que el soleamiento entre a través de los patios por su lado izquierdo. Para optimizar el calentamiento del aula en invierno, se han colocado los radiadores siempre en fachada. El acceso al aula se produce a través de un corredor relacionado con los patios.









EN LAS PAGINAS ANTERIORES, PLANTA BAJA Y ALTA Y SECCIONES LONGITUDINAL Y TRANSVERSAL. EN ESTA PAGINA, SECCIÓN TRANSVERSAL.



02 MGM ARQUITECTOS

c/ fray felix, 3
cádiz

edificio de viviendas en cádiz

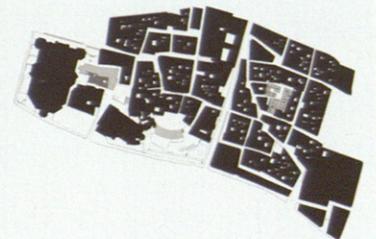
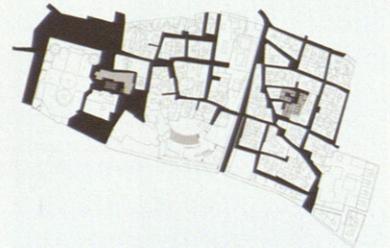
[2007]

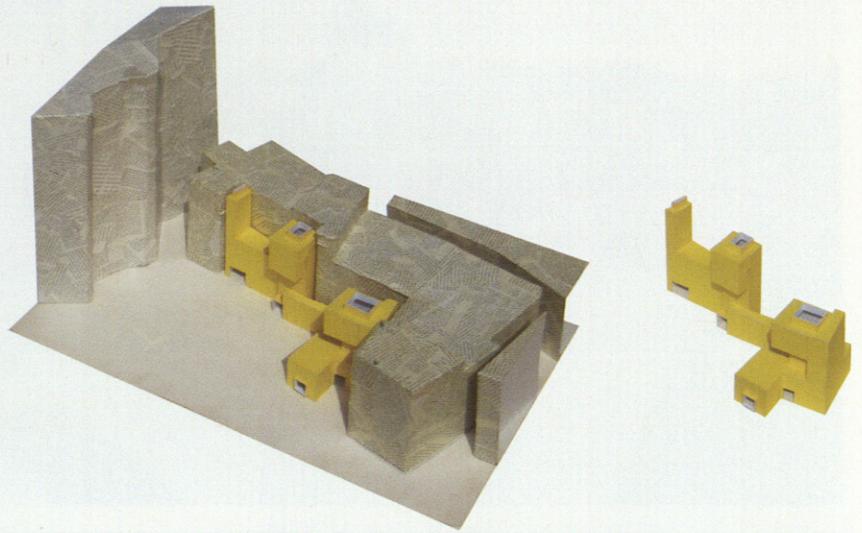
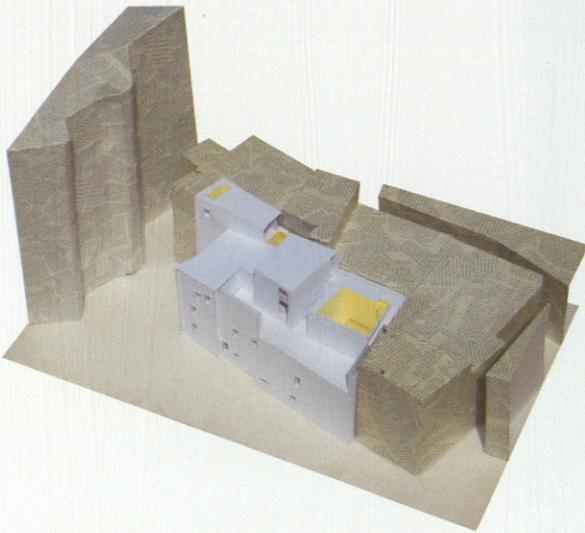
ARQUITECTOS:
José Morales
Sara de Giles

COLABORADORES:
ICT : insur J.G
Estructura: Ditecnica S.L
Aparejador: Francisco Alcoba
Empresa Constructora: Sanrocón S.L.

PROMOTOR:
Empresa Pública del Suelo de Andalucía
Oficina de Rehabilitación del casco Histórico
de Cádiz. Junta de Andalucía

FOTÓGRAFO:
Jesús Granada





Se actúa en una antigua casa-palacio colmatada por once familias que buscan su espacio entre las viejas paredes de la trama del popular barrio Pópulo de Cádiz.

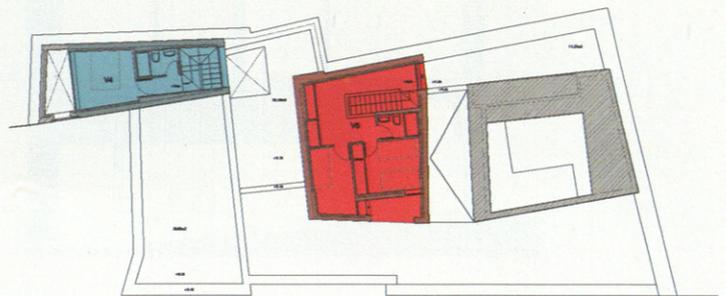
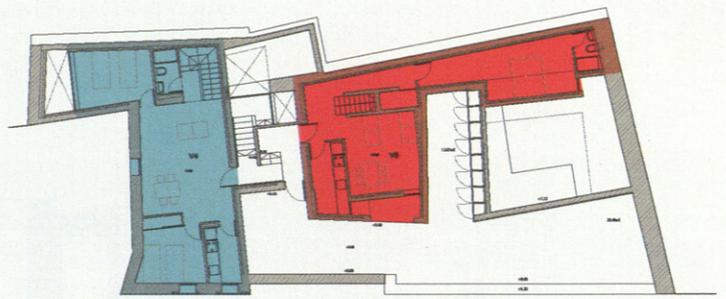
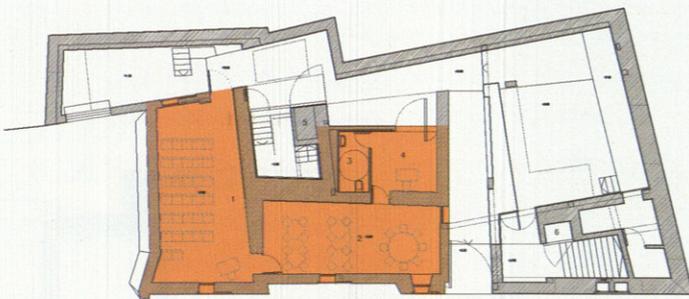
El objetivo del proyecto es reubicar de forma digna a los inquilinos; dignificar sus vidas sin perder la memoria. Inyectar los adelantos técnicos de la contemporaneidad y dotar de la ventilación e iluminación necesaria para crear espacios habitables donde antes no los había, con un guiño a nuestra época, sin caer en la estandarización y racionalización de los espacios. Aprender de lo casual y arbitrario para enriquecer lo particular de cada uno.

La complejidad formal y las condiciones de partida de este proyecto, en la que se manifiesta el interés de conservar los valores históricos de la casa, nos lleva a una actuación donde se entrelazan cuatro tipos de intervenciones: la rehabilitación y consolidación de los muros del s. XVIII, la reestructuración, sin alteración, de patios, la sustitución de la edificación en planta segunda y una ampliación en altura.

La necesidad de mantener la misma superficie construida, nos lleva al desarrollo de un proyecto que da cabida a cinco viviendas y un local para la asociación de vecinos del barrio en la planta baja.

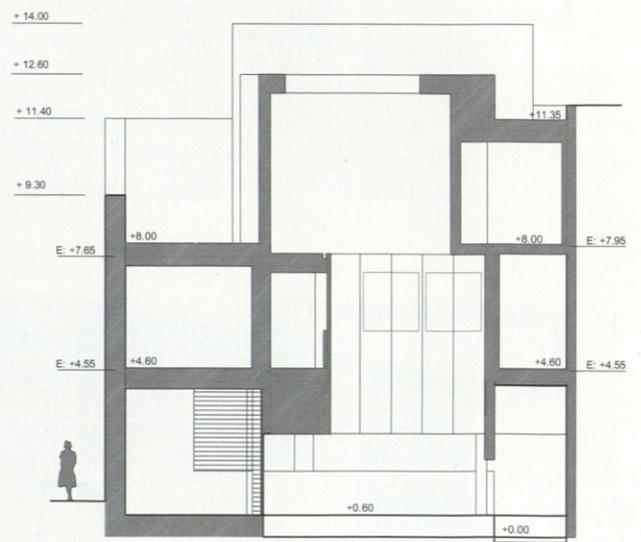
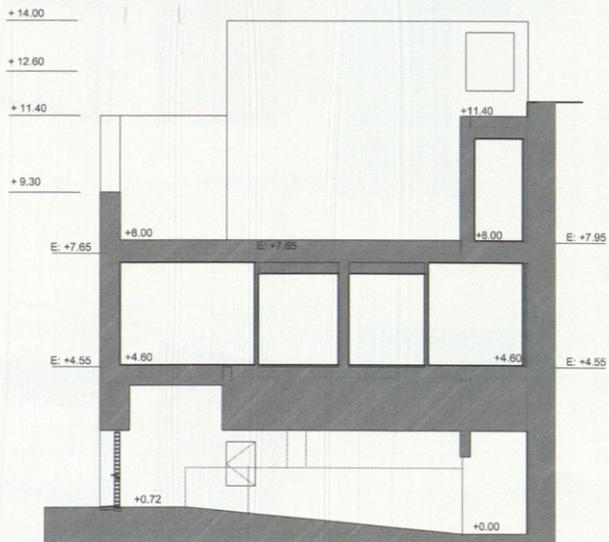
Uno de los principales objetivos es recuperar el carácter de calle que antaño poseía el brazo de la parcela que se conecta con la pequeña plaza junto a la Catedral Nueva. Será una calle privada, de dos plantas de altura, parcialmente cubierta, ventilada e iluminada a través de dos patios y un hueco a fachada. Esto permitirá abrir ventanas hacia esta calle y crear realmente un paisaje urbano interior. Con esta operación se recupera la planta rectangular que la casa tuvo en su época de máximo esplendor y se mantiene impoluto el muro de fachada de la época antigua, situado junto a esta pequeña plaza.

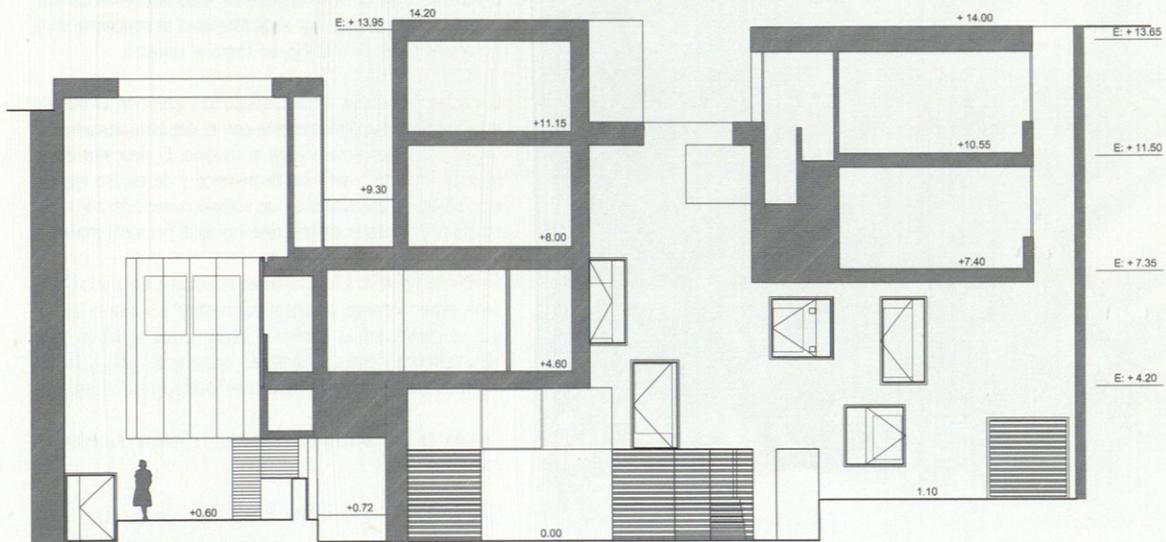
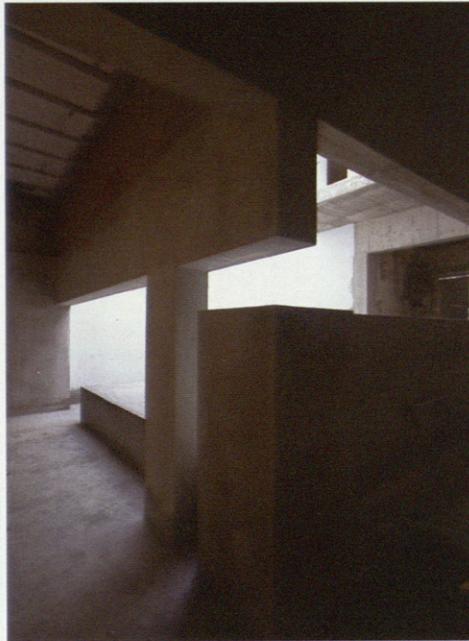
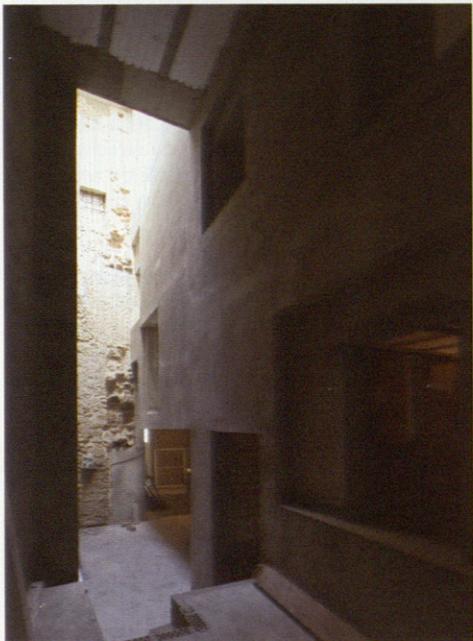
PLANTAS BAJA, PRIMERA,
SEGUNDA Y ATICO.
EN LA PÁGINA ANTERIOR ANÁLISIS
DE LA TRAMA URBANA



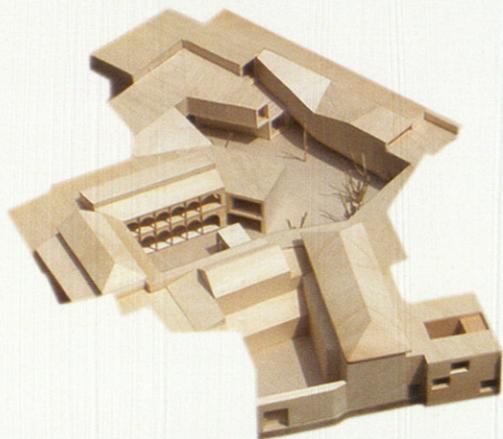


SECCIONES TRANSVERSALES
EN LA SIGUIENTE PÁGINA, SECCIÓN LONGITUDINAL





centro de documentación y difusión de la arquitectura y la ingeniería civil de Andalucía

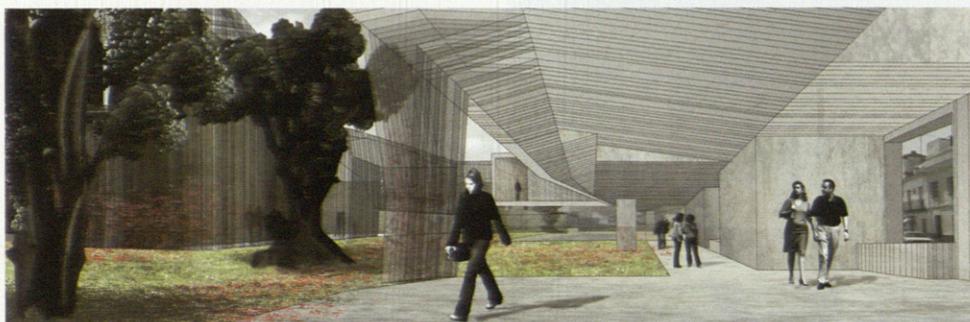


ARQUITECTOS:
José Morales
Sara de Giles
Juan González Mariscal
en colaboración con Carlos Morales

PROMOTOR:
Dirección General de Arquitectura y Vivienda
Consejería de Obras Públicas y Transportes
Junta de Andalucía

[2005]

PRIMER PREMIO EN
CONCURSO INTERNACIONAL



Jardín oculto. La propuesta expone la dualidad entre un amplio y sugerente espacio interior, y el ocultamiento de la arquitectura hacia las calles. En el espacio interior se abre un hueco configurado por el antiguo compás del convento, el patio del claustro, y el jardín; tres espacios conectados por un itinerario zigzagueante.

Celebración del espacio interior. El proyecto expresa un recorrido en espiral que va saliendo y entrando del edificio antiguo hacia el mundo de las medianeras; de la construcción más noble a la edificación más vegetal e inmaterial. Se vuelve a consumir lo que fue el origen de la construcción de este antiguo vacío de huertas.



Miradas indiscretas. El proyecto sugiere las características espaciales construidas de la ciudad interior: enormes medianeras a través de las que se asoman las innumerables ventanas, tras las que se esconden las miradas indiscretas del mundo privado, del espacio íntimo.

Usos. Se propone un recorrido que conduce al visitante hacia el mundo interior del jardín, que termina recorriendo el antiguo claustro. Es un recorrido ascendente, sinuoso y quebrado, desde la cota de la Iglesia, hacia la primera planta.

El salón de actos está ligeramente excavado en el jardín, en pendiente, y desde él se disfruta en todo momento del paisaje. Se ha pretendido que todo este área se concentre en la zona más noble del edificio, en torno al claustro.

Las salas de trabajo, lectura, consulta y atención al público están conectadas directamente con el depósito documental "vivo", con fácil acceso para el usuario. El depósito documental "muerto", archivos (isotérmico y de escasa exposición solar), se encuentra en un sótano conectado por montacargas y escaleras de uso restringido al personal interno.

Se da mucho valor a las crujeas en el entorno del patio. Aquí, sería especialmente significativo mostrar los muros en los que se conservan las huellas y restos de los antiguos relieves, apilstramientos y dinteles, adaptando una solución constructiva que respete todo este "palimpsesto" histórico.

La sala del consejo está situada en la planta superior del coro bajo.

La librería es de libre acceso al público y a través de su gran escaparate se puede ver el "jardín oculto" del CCDAI. La cafetería favorece el tránsito de personas y reactiva este área urbana, hoy en *cul de sac*.



LEYENDA:

- 1. Espacios Expositivos
- 2. Salas de Actos
- 3. Sala de Socorristas
- 4. Seminario
- 5. Atrio
- 6. Sala de Trabajo
- 7. Despacho Documental
- 8. Oficina de Recepción e Información del CEDDAI
- 9. Área de trabajo para el personal del CEDDAI
- 10. Oficina y vestíbulo
- 11. Colección
- 12. Librería y venta de Publicaciones
- 13. Entrada principal o Atrio Público y Seminario
- 14. Entrada personal del CEDDAI
- 15. Entrada para Compra y Descarga
- 16. Jardín oculto
- 17. Noche

PLANTA BAJA



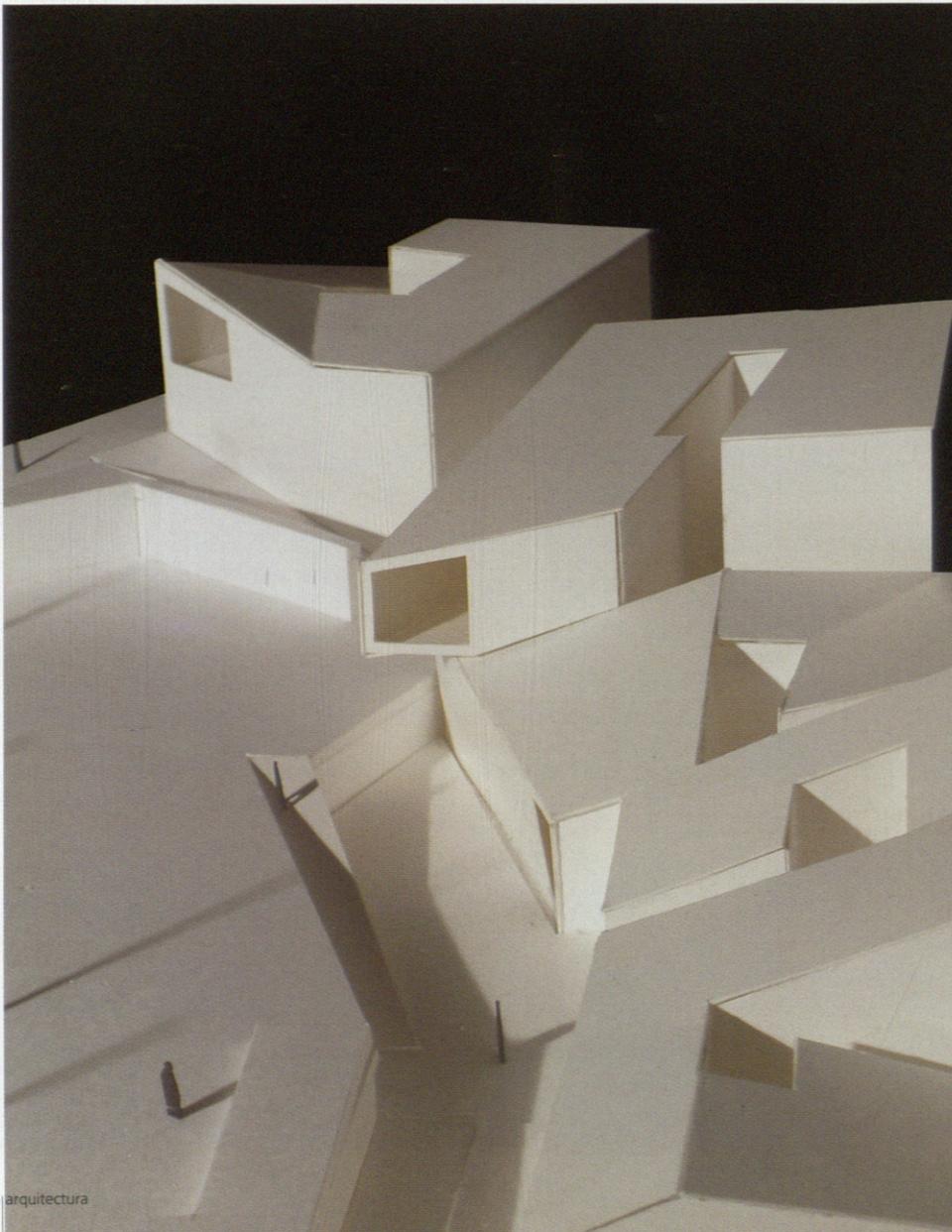
DE ARRIBA ABAJO:
SECCIONES Y PLANTA BAJA

02 MGM ARQUITECTOS

c/ ariza, 5
úbeda (jaén)

edificio de viviendas sociales en úbeda

[2006]



ARQUITECTOS:

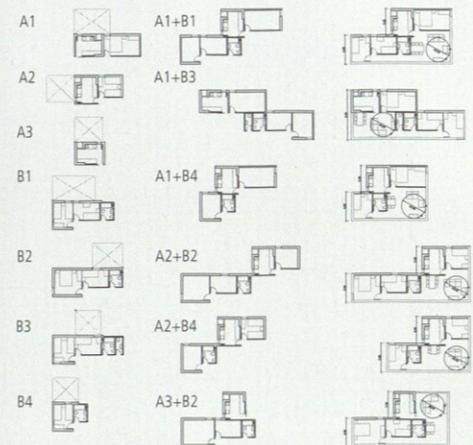
José Morales
Sara de Giles

COLABORADORES:

Estructuras: Francisco Duarte Jiménez
Ingeniería: Insur J.G
Aparejador: Francisco Alcoba

PROMOTOR:

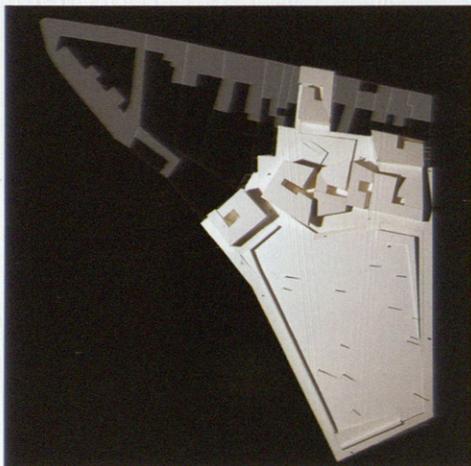
Empresa Pública del Suelo de Andalucía
Consejería de Obras Públicas y Transportes
Junta de Andalucía
Oficina de Rehabilitación del Centro
Histórico de Úbeda



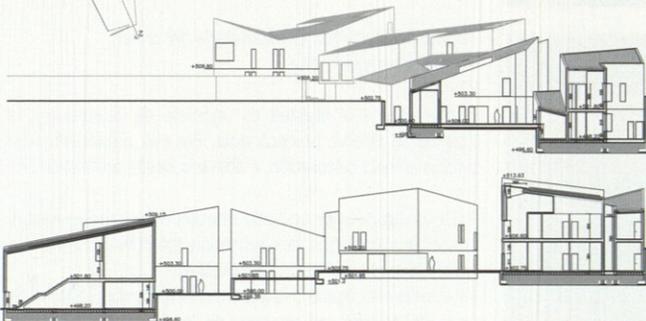
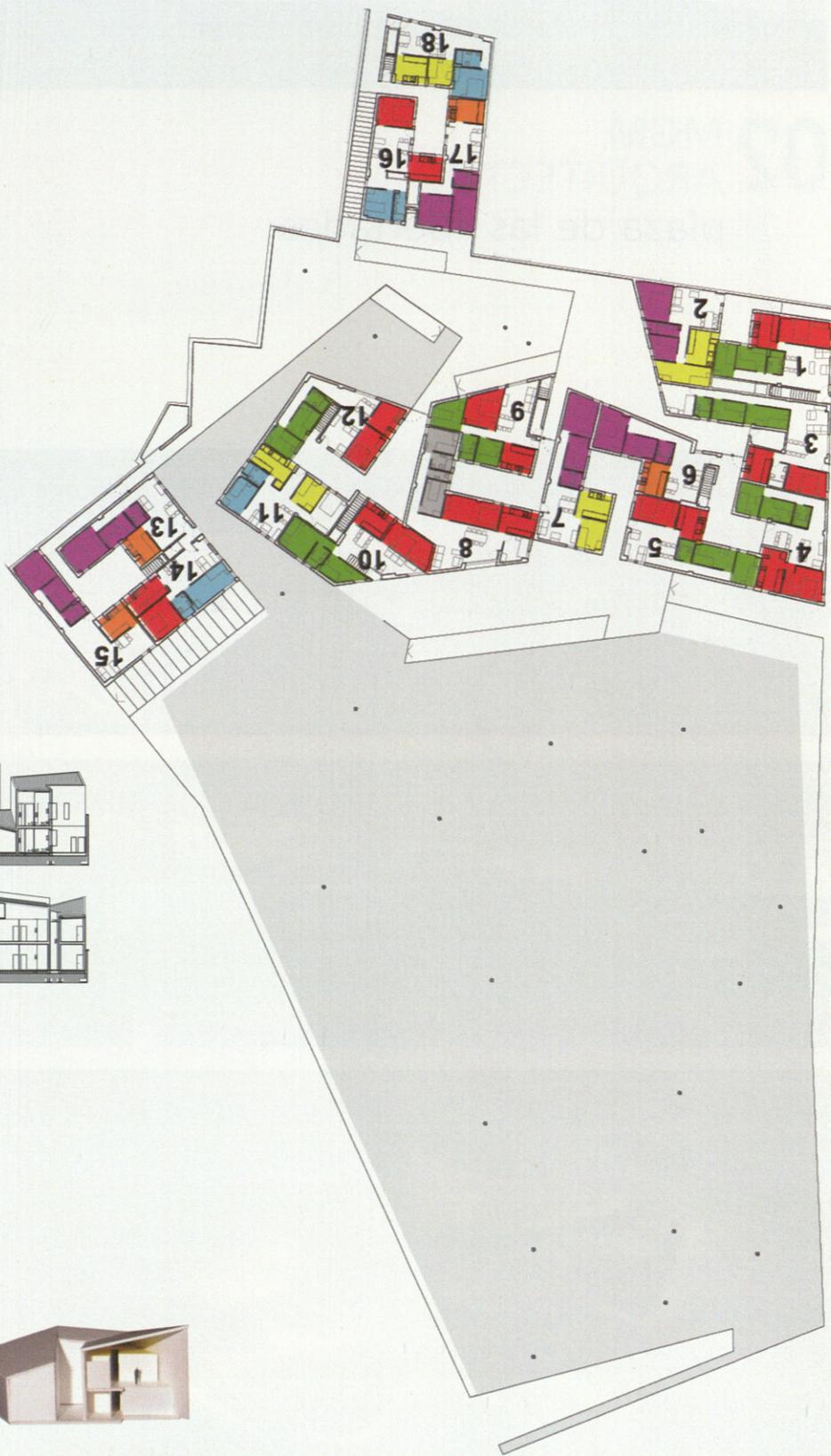
El proyecto de edificación de 31 viviendas de promoción pública que desarrollamos se ubica en un solar muy singular: frente a un parque público, en pleno centro histórico de Úbeda, y con un futuro edificio de equipamiento público adosado. La extraña topografía y el peculiar acodalamiento que sufre el solar nos permite tener fachada en cuatro calles de diferentes cotas altimétricas, y una visión desde el parque que descubre tras el solar un paisaje de olivos en el horizonte que denominaremos los "cerros de Úbeda".

El reto del proyecto es proponer una edificación fuertemente ligada al espacio público, no sólo por su necesidad de albergar viviendas colectivas, sino por la necesidad de albergar un patio de manzana que indiscutiblemente se ve obligado a convertirse en la prolongación del parque que se anticipa al proyecto, ya que se convierte en el único espacio de comunicación posible entre el parque y el equipamiento público a la misma cota, y en el único espacio de comunicación posible entre el equipamiento y la calle Valencia, actualmente absolutamente taponada en este punto. Proponemos así la apertura de un pasaje público, entre la calle Valencia y nuestra intervención, que incentivará el flujo urbano a través de este espacio verde público de nueva creación.

El resultado es un paseo urbano que comienza en el parque, desde donde se divisan los cerros de Úbeda por encima de un paisaje de planos inclinados, cubiertas inclinadas de teja



ARRIBA, SECCIONES GENERALES
DERECHA, PLANTA BAJA
ABAJO, MÓDULOS TIPO



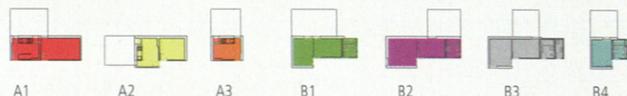
cerámica vidriada, que pretenden ser la continuación del manto verde del parque.

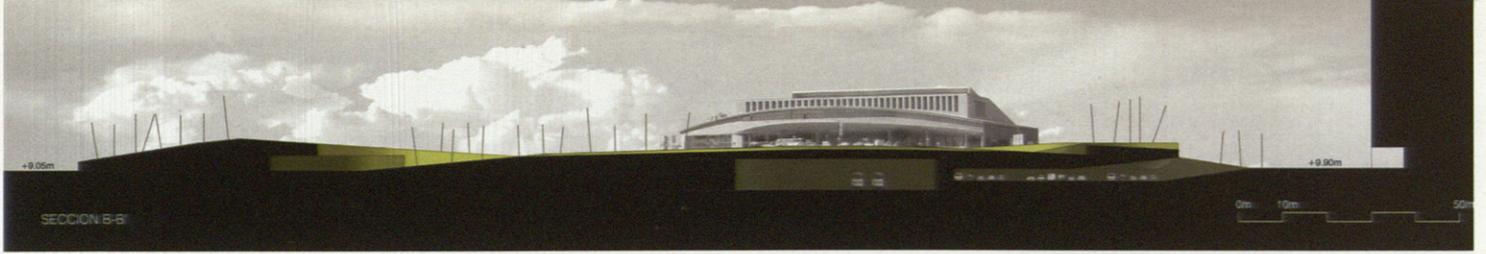
El acceso a las viviendas se producirá a través de unas calles, de uso privado, que desembocan en lo que se llamarán patios de acceso. Se ha querido humanizar así los patios de luces, para que no se conviertan en patios muertos, provocando que sean recorridos, y cruzados no sólo por las miradas sino por las personas que acceden a sus viviendas. Es la última prolongación de un espacio libre y continuo que empezó en el parque.

Respecto a la tipología de las viviendas, hemos querido ser muy sistemáticos y modulares, pero sin menoscabar la relación flexible de la edificación con el espacio libre. Por ello, más que desarrollar unas "viviendas tipo" cuya repetición puede producir una rígida implantación, hemos optado por modular las habitaciones y crear unos paquetes-módulo-habitacionales en relación con los patios y fachadas.

Se han creado dichos módulos tipo, de los que se consiguen 7 variaciones de la misma familia:

Gracias a la flexibilidad de las pieles de la edificación ante los espacios libres y el parque, llegamos a un resultado edificatorio muy ligado al lugar y al paisaje, donde cada vivienda aparenta ser diferente.



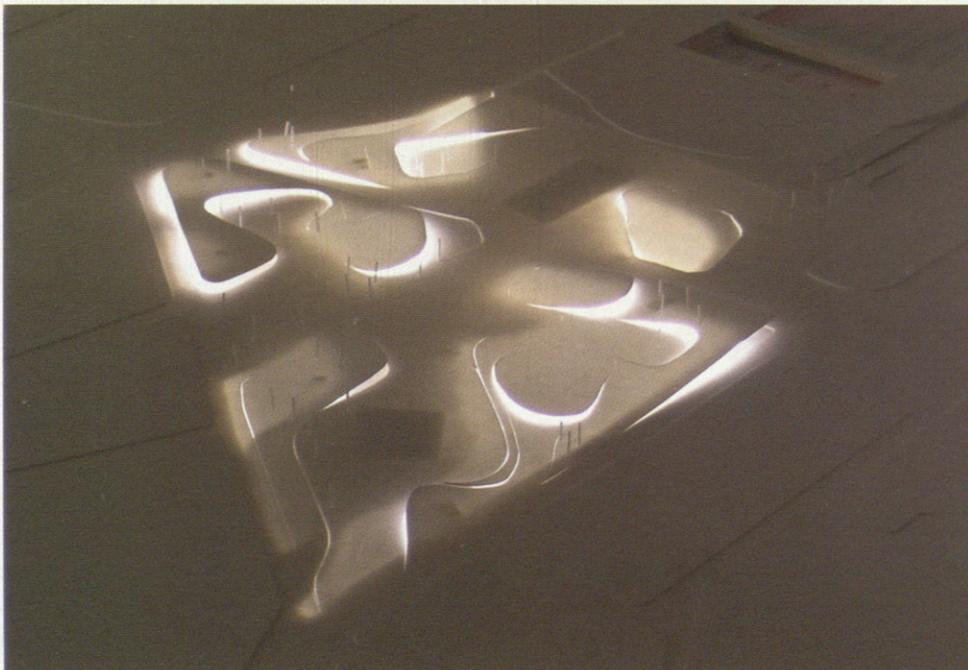
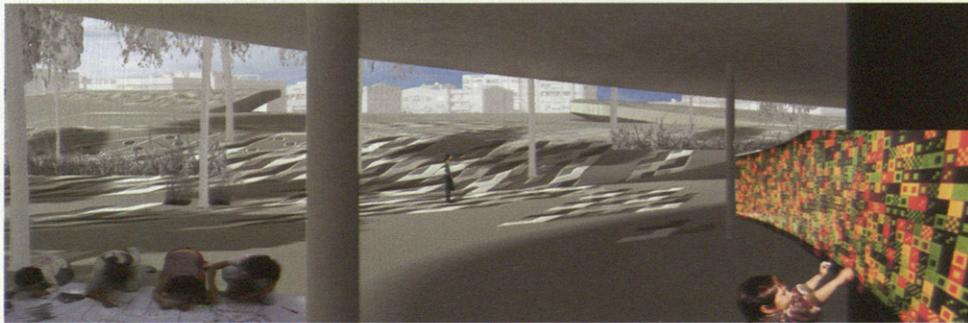
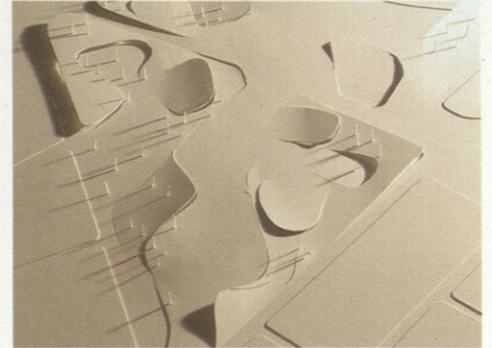


02 MGM ARQUITECTOS

plaza de las libertades

campo de los mártires
sevilla

[2006] PRIMER PREMIO EN
CONCURSO INTERNACIONAL



ARQUITECTOS:
José Morales
Sara de Giles

COLABORADORES:
Artista: Esther Pizarro
Nuevas Tecnologías: Hackitectura.net

PROMOTOR:
Gerencia de Urbanismo de Sevilla
Ayuntamiento de Sevilla
Junta de Andalucía

Paisaje de libertades. La experiencia del andar
Cotidianidad y memoria

Homenajear a la libertad es sinónimo de celebración: la libertad se celebra practicándola. Por ello proponemos un paisaje para la celebración, elaborado desde seis aspectos:

1. La construcción de un suelo sinuoso, asilvestrado y fractal, con el que conseguir la celebración colectiva e íntima: las escalas para la multitud y la intimidad. Este suelo está ligado a la experiencia del andar, a través de una actualización del recuerdo de las libertades: acontecimientos y conquistas grafiados, estructurados y referenciados a través de losas de color: rojo para *historia de la libertad*, azul para *libertad y sociedad*, amarillo para *citas sobre la libertad* y verde para *libertad en España*.

2. La construcción de un lugar de celebración, que pone "entre paréntesis" a la ciudad cotidiana. Este lugar recortaría onduladamente la ciudad circundante, con la intención de lograr un paisaje colectivo e íntimo, elaborado básicamente a través de tránsitos accidentados: de personas en camino; en un andar azaroso.

3. Situación estratégica de uso interpretativo, mediático e interactivo. Este edificio es en sí mismo un paisaje interior y exterior, y evita eludir cualquier "arquitectura de pabellón".

4. Paisaje de libertades iluminado. La noche se ilumina mediante haces de luz instalados en sus cortes y pabellones, invitando a la reunión y celebración en los paisajes acotados.

5. Redimensionado y reestructuración del tráfico privado y público. Se crean dos paradas de metro en superficie, paradas de autobuses y de taxis.

6. Compatibilidad con el documento de Aprobación Inicial del Plan General. El proyecto pretende adecuarse de manera natural a la decisión sobre la calificación de las manzanas frente a la estación de Santa Justa.

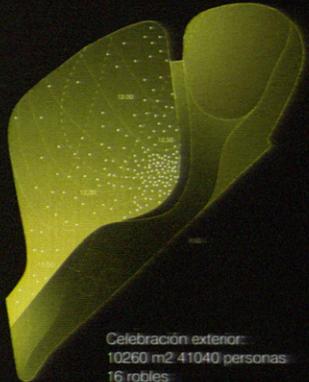
AREAS CELEBRATIVAS

Inferior: 3100 m² 705 personas
 Celebración exterior:
 zona A: 1058 m² 4232 personas
 zona B: 1300 m² 5200 personas
 zona C: 5911 m² 23644 personas
 17 robles.

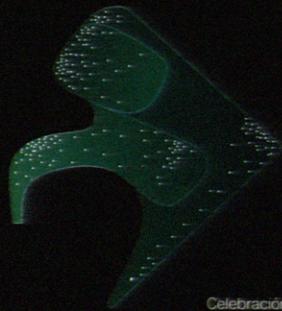


Celebración exterior:
 7012 m² 28048 personas
 15 robles.

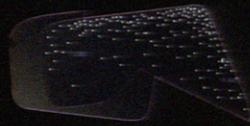
Celebración exterior:
 21200 m² 85200 personas
 15 robles (exterior al haz de vías).



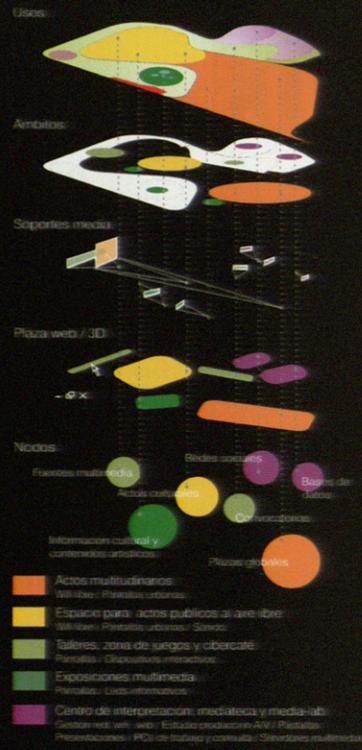
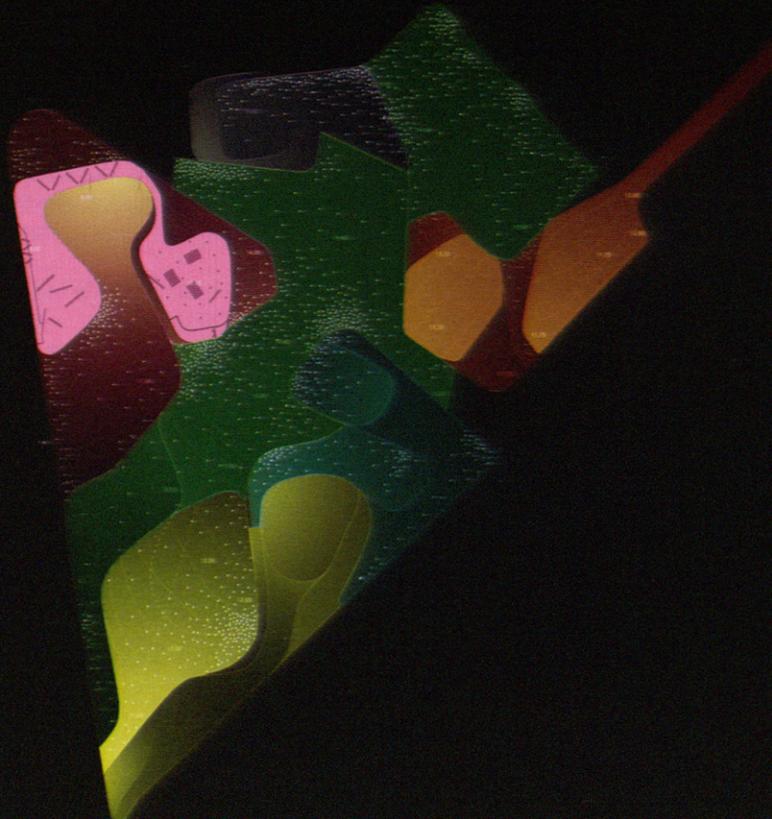
Celebración exterior:
 10260 m² 41040 personas
 16 robles.



Celebración exterior:
 7600 m² 30400 personas
 12 robles.



Celebración exterior:
 3945 m² 15780 personas
 7 robles.



03 dibujar el aire

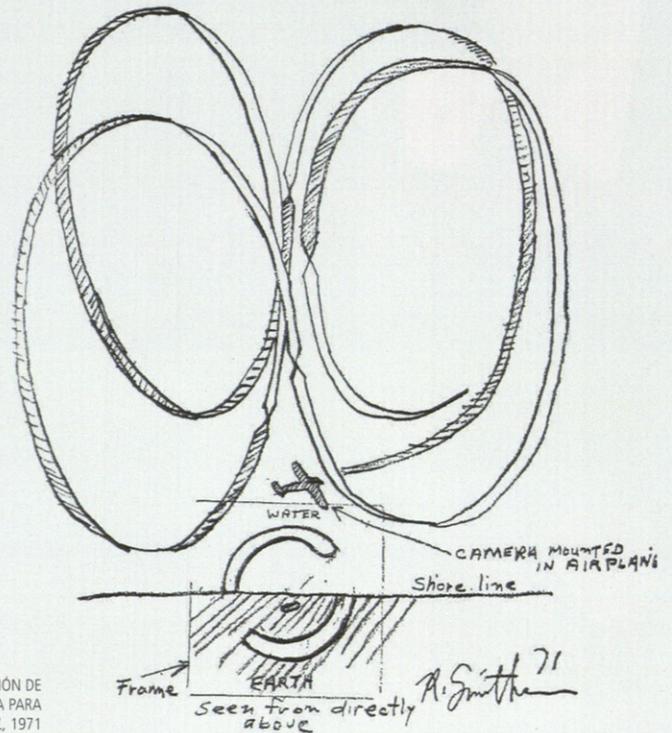
aproximaciones desde el arte y la arquitectura a lo inmaterial

EDUARDO VIVANCO

Eduardo Vivanco es arquitecto y profesor asociado de Dibujo en la ETSA de Madrid.

Prepara acualmente un libro sobre la arquitectura española del siglo XX.

Este texto recoge parte de sus investigaciones sobre arte, arquitectura y poesía, y está dedicado a Juan Navarro Baldeweg.



ROBERT SMITHSON, PREPARACIÓN DE TOMA CINEMATográfica PARA *BROKEN CIRCLE/SPIRAL HILL*, 1971

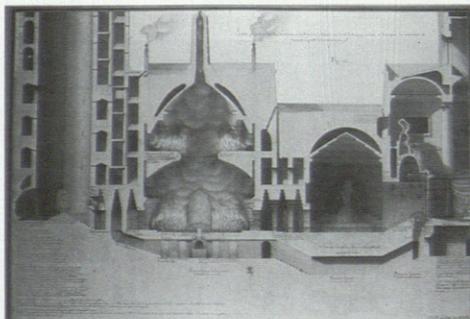


F1 GABRIEL OROZCO, *LA EXTENSIÓN DEL REFLEJO*, 1992

N1 James Turrell, *Air Mass: The South Bank Centre*, Londres, 1993.

"Tuve experiencias de vuelo de joven, pero mis primeros recuerdos volando están influidos por cuentos, particularmente los escritos por Antoine de Saint-Exupéry. Describía espacios dentro de espacios, no estando definidos físicamente por la arquitectura de la forma, sino por presiones en la atmósfera que fluyen en el cielo. (...) En *Viento, arena y estrellas* se obtiene un sentido de atmósferas en movimiento que forman espacios increíbles que pueden ser visitados volando".

F2 LEQUEU, PROYECTO DE INFIERNO



Cuando dos masas distintas de aire se encuentran, no se mezclan inmediatamente. Sucede que la más fría se desliza bajo la más cálida y se desarrolla una zona de transición entre ambas. Esta zona recibe el nombre de frente, y genera importantes cambios en el tiempo y la temperatura de los lugares por los que transita.

He tomado esta imagen de las masas de aire prestada de James Turrell N1 para poder sustituir la ya manida Teoría de conjuntos al referirnos a las *Intersecciones*. Creo pertinente hablar de una masa de Arte y otra de Arquitectura que se solapan en un *frente* que produce *Precipitaciones* a su paso, por ejemplo, este texto. Me centraría aquí en el instante en que Arte y Arquitectura se igualan en medios de producción y en herramientas. Los medios son inmateriales: el espacio, la luz, el pensamiento, la poesía, la gravedad, la percepción..., y la herramienta única: el dibujo.

En la fotografía del artista mejicano Gabriel Orozco *La extensión del reflejo* F1, de 1992, el dibujo es claramente la herramienta que sirve físicamente para unir dos charcos, reconstruyendo así un reflejo fracturado. El agua, aquí tinta, tiene una capacidad reflectante y es, por tanto, doble su tarea: geométrica, uniendo con líneas dos manchas, y material, siendo espejo de la realidad. Es representación e imagen inversa.

El planteamiento de este texto fue sugerido por un Congreso Internacional de Expresión Gráfica que tuvo lugar en Sevilla en Mayo de

2006, inaugurado por Rafael Moneo y espléndidamente organizado, que giraba en torno a las funciones del dibujo en la producción actual de la Arquitectura. Estudiar simultáneamente dichas funciones en arte y arquitectura nos permitirá discernir con mayor claridad la adecuación o no de los dibujos según sus funciones. Su utilidad como herramienta de conocimiento y pensamiento es indiscutible, pero hay una serie de aspectos inmateriales que podemos tratar siguiendo la idea de *Precipitaciones*. Lo que producen éstas, la lluvia, será nuestro campo de investigación. Cada dibujo, una gota. Podríamos discurrir por esa lluvia de dibujos desde el suelo hasta la nube, partiendo desde aspectos más mundanos o cercanos (un charco) para finalizar con aquellos aspectos más conceptuales o lejanos (el aire entre las cosas).

Dibujo: herramienta de medida, pensamiento y exposición

El ejemplo paradigmático del uso del dibujo con fines expositivos y como herramienta capaz casi de sustituir a la propia arquitectura es el que nos dieron los arquitectos franceses de la época revolucionaria. Boullée, Ledoux y un menos apreciado Lequeu hicieron con el dibujo un mundo en el que "construir" aquellas arquitecturas pensadas. El proyecto de *Infierno* de Lequeu F2 es, si bien no imposible, claro ejercicio de ensoñación y de renuncia a su realización inminente.

Desde entonces, los arquitectos han encontrado en el dibujo su más fiel herramienta y, paradójicamente, su peor enemigo ya que

¿cuántos proyectos no quedaron más que en soportes planos y cuántos fueron peor en la realidad que en el propio proyecto?

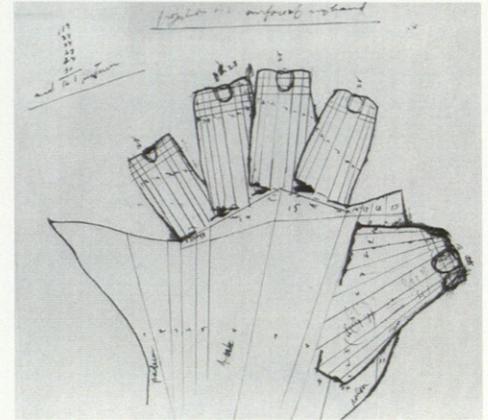
Por otro lado, los artistas han tenido claro desde el principio que el dibujo era un medio, nunca un fin. De tal manera, en los siguientes ejemplos veremos que los artistas (nos referimos ahora a arquitectos y artistas de las últimas décadas) utilizan el dibujo de una manera estrictamente funcional. El dibujo no es más que un medio para comunicar a otros la idea de lo que quieren hacer. Raramente centran su trabajo en la elaboración de estos documentos. Son, sorprendentemente, muy parecidos entre ellos, siendo muy comunes el uso de la axonometría, el poco dominio (si no nulo) de la perspectiva lineal, el recurso del papel milimetrado y, en general, una tendencia a la falta de definición. Esta falta de claridad les permitirá mantener la esencia de su obra oculta hasta el montaje, y el dibujo quedará incapacitado para sustituir a la obra.

Aun así, no debemos olvidar el poder de la geometría para medir las cosas y generar nuevas realidades. Mientras que Bruce Nauman decide dibujar la superficie de su propia mano, explotando la cualidad geométrica del dibujo **F3**, Rem Koolhaas, por su lado, deforma geoméricamente el pabellón de Alemania de Mies van der Rohe para hacer su propio monumento posmoderno instantáneo. El mismo pabellón es sometido hace relativamente poco (*Streaming House*, 2002) a un ejercicio similar de deformación geométrica. En este caso, MinifieNixon Architects ha elabo-

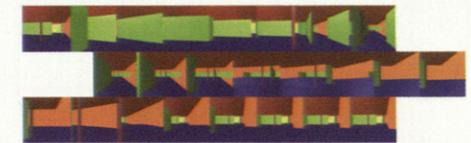
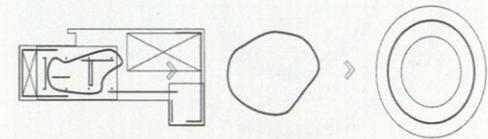
rado una sucesión de perspectivas lineales poniéndolas una sobre otra, a modo de flip book, creando una especie de sólido que curvan (con ésta van dos) dando lugar a un toro de sección cuadrada para, a partir de aquí, generar otro pabellón de Barcelona **F4**. Son éstos ejemplos de un dibujo geométrico que no queda en pura herramienta sino que es el soporte de la elaboración de la obra: la geometría (operaciones de proyección o deformación) es la protagonista y la que define el resultado final.

La perspectiva lineal es utilizada por Richter en su *Atlas* para poder simular la presencia de determinadas imágenes en diversas salas **F5**. Sólo así puede controlar cómo serán percibidas y cómo deben relacionarse unas con otras. El caso de Richter es insólito, ya que a medida que trabaja con la perspectiva desarrolla una labor de diseño de espacios expositivos, de detalles de muebles y marcos expositivos, e incluso diseña una planta de viviendas de lo que acaba siendo su propuesta de torre habitacional. Tendremos que estar atentos a este pintor de la nada.

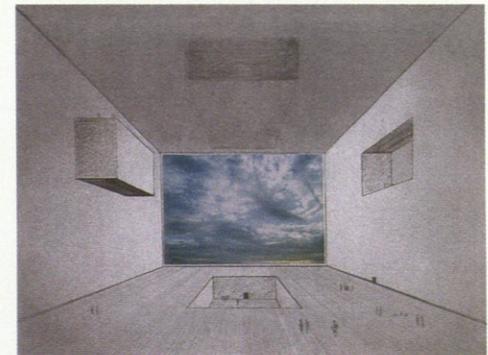
El caso más claro de dibujo de artista de instalaciones es el de Tony Ousler. En el gran catálogo de la exposición del IVAM de 2001, se incluyeron bocetos de las instalaciones realizados por su autor. Ousler elabora una serie de personajes-objetos que "viven" gracias a los nuevos medios **F6**. Por ejemplo, proyecta sobre marionetas rostros humanos que emiten discursos, una especie de ventriloquia de última generación, sin que estos personajes que-



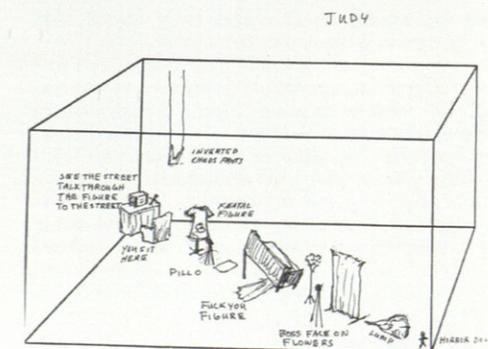
F3 BRUCE NAUMANN, PROJECTION OF THE SURFACE OF MY HAND, 1972



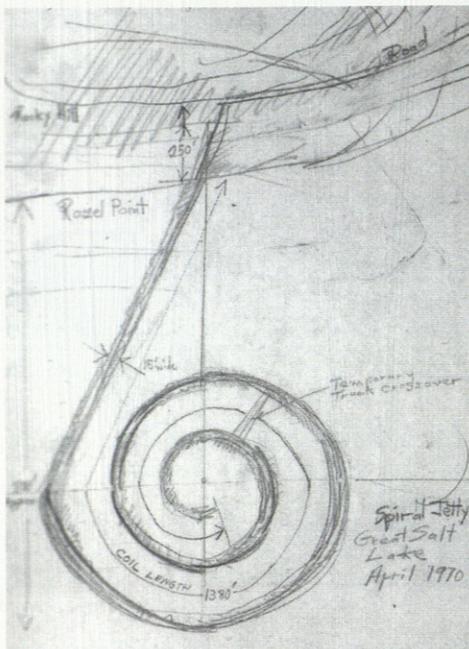
F4 MINIFIENIXON ARCHITECTS, STREAMING HOUSE, 2002



F5 GERHARD RICHTER, PERSPECTIVA DE UNA DE LAS LÁMINAS DE ATLAS, 1997



F6 TONY OUSLER, CROQUIS DE INSTALACION



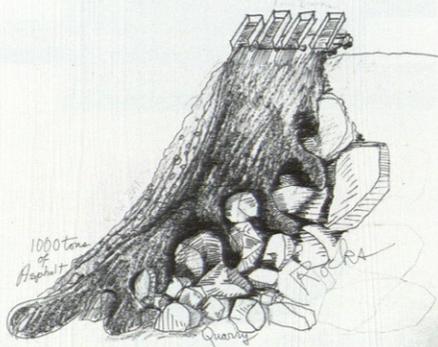
Drawing the Air Approximations from Art and Architecture to the Immaterial

When two air masses of differing types encounter one another, they do not mix readily. Instead, the colder one slides under the warmer one and a transition zone develops between them. This zone is called a front, and it generates important changes in weather and temperature of places it passes over.

I have borrowed this image of air masses from James Turrell to be able to substitute the already hackneyed Theory of Sets to refer to Intersections. I believe it pertinent to talk about a mass of Art and another of Architecture that overlap in a front that produces occasional showers in its path, for instance, in this text. Here, I would focus on the instant when Art and Architecture are equal in means of production and tools. The means are immaterial: space, light, thought, poetry, gravity, perception... and the only tool: Drawing.

In the photograph taken by the Mexican artist Gabriel Orozco *Extensión del reflejo* (Extent of the Reflection, F1) in 1992, drawing is clearly the tool that physically works to link two pools, thus reconstructing a fractured reflection. Water, ink here, has the reflecting capacity and, therefore, its task is double: geometric, uniting with lines two stains and material, being a mirror of reality. It is representation and inverse image.

The approach of this text was suggested by an International Congress of Graphic Expression that took place in Seville in May 2006, inaugurated by Rafael Moneo and superbly organized, that was about the function of drawing in the production of architecture nowadays. Studying both functions simultaneously in Art and Architecture will allow us to discern with greater clarity the appropriacy or lack of it of the drawings depending on their



F7 ROBERT SMITHSON, SPIRAL JETTY, 1970 Y ASPHALT RUNDOWN, 1969

den aislados, ajenos al contexto. Da gran importancia a las relaciones que establecen entre sí y con nosotros (los espectadores). Para aclarar las relaciones espaciales de cada uno, realiza unas axonométricas muy indicativas de su pensamiento. La sala de exposición (fría y neutra) se dibuja con líneas rectas y perfectamente paralelas, mientras que su obra queda representada por unas agrupaciones de rápidos trazos, imprecisos, sin intención por representar las obras, tan sólo significarlas. El título de cada obra queda escrito al lado de su representación, ocupando casi el mismo tamaño que la figura, siendo así igual de importante. ¿Cómo hubiese hecho esto un arquitecto? Plantas, secciones, perspectivas y collage, y una última axonométrica con cada objeto dibujado exactamente con un leve número (posiblemente en gris) que nos ayudase a reconstruirlo en la leyenda. En Osulser, el dibujo sintetiza unas relaciones espaciales entre diversas obras y nada más. El autor no dedica mayor tiempo ni esfuerzo a estos dibujos.

Puede parecer esto una crítica al abuso del dibujo por parte de los arquitectos en defensa del uso utilitarista que hacen los artistas del mismo. En parte sí que nos dejamos seducir por el dibujo. Pero hay una labor de investigación y proyecto que sólo el dibujo puede dar. Quiero recordar al malogrado Enric Miralles que desarrolló (más lo que queda por ver de sus obras en marcha) toda una labor de acercamiento al dibujo desde la arquitectura N2, así como al mundo del arte y la poesía. Si su divertimento de reducir sus proyectos a anagramas (reflexionando así sobre el arte de la

function. Their usefulness as a tool of knowledge and thought is not in doubt, but there a number of abstract aspects which we can deal with by following the idea of Precipitations. What these produce, the rain, will be our field of research. Each drawing is a drop. We could reflect on this rain of drawings from the ground up to the clouds, starting with the more mundane aspects, -those which are nearer (a puddle), to finish with the more conceptual, or distant, aspects (the air that is between things).

Drawing: a tool of measurement, thought and presentation.

The paradigmatic example of the use of drawing with presentational ends and as a tool capable of almost substituting architecture itself is that which the French architects at the time of the revolution gave us. Boullée, Ledoux, and the less appreciated Lequeu, through drawing created a world in which to construct those Architectural ideas. Lequeu's project of Hell F2 is, if not impossible, a clear exercise in fantasy and self-renunciation of its imminent realization.

Since then, architects have found their most faithful tool in drawing, and paradoxically their worst enemy given that: how many projects never go beyond the plans and how many are actually worse in reality than they were in the project?

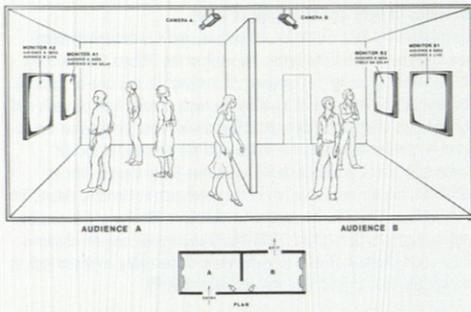
On the other hand, artists have always been clear that drawing was a means, never an end. For this reason in the examples that follow we will see that artists (we are referring here to architects and artists of recent decades) use drawing in a strictly functional manner. Drawing is nothing more than a means of communicating to others what they want to do. Sel-dom do artists centre their work on the production of these documents. They are, surprisingly, very similar to each other, the common elements are; the use of axonometric projection, the little -or non-existent ability at linear perspective, the use of millimetre lined paper, and in general the tendency

caligrafía) puede parecer algo superficial (algo similar a lo que Koolhaas ha hecho con los iconos de sus edificios con vocación de mascotas), el relacionar rostros con campos de fútbol, banal, y querer trazar la geometría de un croissant, simplemente gamberro, lo que demuestra nuestro querido Enric es que, con inteligencia y sentido del humor, el dibujo es también una herramienta de conocimiento, pensamiento y, admitámoslo, para un ocio placentero.

Dibujo como instrumento con el que tratar la gravedad, el tiempo y la percepción. Tal vez el artista que más ha trabajado con el dibujo como objeto haya sido Robert Smithson. Su interés por el territorio le llevó a reflexionar sobre la manera en que tenemos de representar la naturaleza y, posteriormente, a modificar el entorno por medio de inscripciones, trazos, rasguños...

Spiral Jetty (Salt Lake, 1970), su obra más conocida entre los arquitectos, aplica el dibujo sobre el paisaje intentando reflexionar sobre los opuestos (vacío-lleño, naturaleza-artificio), los límites (dentro-fuera, mar-playa) y la fuerza de la gravedad (no olvidemos que esta obra es una pieza ganada al mar por acumulación de materia y que la marea es un factor decisivo del resultado). Aquí el dibujo es la obra. Puede que se inspire en los rotorelieves de Duchamp, de ahí que el propio Smithson diese tanta importancia a la elaboración de una película de su obra con un carácter un tanto hipnótico, realizando dibujos de la trayectoria que debía seguir el piloto que filma-

N2 Enric Miralles, *Obra Completa*: Electa, Madrid, 1996. "Esos diseños se aproximan a las representaciones de Giacometti: observan la aparición de las cosas. Esos últimos proyectos se aproximan a los primeros en el sentido de que confían en hacer que aparezca la materialidad de una solución a través de la construcción precisa de una representación. Hay placer en dibujar dejando que la mano, como un instrumento abstracto, recoja sobre el papel lo que el ojo está seleccionando. Se establece una complicidad secreta entre el punto final del radio de esa mirada y la punta de la pluma sobre la hoja. Es fácil confundir esos apuntes con la escritura. Mi tesis de doctorado versa sobre algo similar; se trata de una reflexión sobre el uso del dibujo como anotación del pensamiento, y como indicaciones para la construcción. (...) Me gusta pensar que la forma final de muchos de estos proyectos aparece como un dibujo dentro del tejido de un tapiz".



F8 DAN GRAHAM, *TWO VIEWING ROOMS Y TIME DELAY ROOM 1*, 1975 Y 1974

se y controlando con unos story-boards el tratamiento fotográfico que se debía hacer de la misma. Pero es en *Asphalt Rundown* (Roma, 1969), donde la gravedad es la mano que dibuja sobre el paisaje por medio de la huella del asfalto vertido sobre el plano inclinado **F7**. Gabriel Orozco realiza una serie de dibujos-acciones en Santander (Villa Iris, verano del 2005) en torno a esta idea de huella, trazo o inscripción. Su Estela es solamente comprendida cuando te enfrentas a su elaboración, es la huella que deja su autor al describir un doble arco sobre la pared con sus extremidades. Órbitas con seis puntos de gravedad reflexiona nuevamente sobre el dibujo como resultado de una acción azarosa, como testigo de un instante. Y en la Sala de espera (1998) lo que queda dibujado (la huella de las cabezas en la pared) es el tiempo, así como se ha dibujado con manos anónimas un vacío en la pila de entrada de la catedral de Santiago de Compostela.

El caso de Dan Graham es muy interesante y enriquecedor para el mundo de la arquitectura. Este artista norteamericano realiza instalaciones que dejan de ser esculturas pasando a ser lugares en los que suceden cosas relacionadas con el tiempo, la transparencia, los medios, la arquitectura y nuestra percepción de todo ello **F8**. Su obra se construye con materiales a la vez físicos e inmateriales: el vidrio y el espejo y su capacidad de transparentar, reflejar u ocultar, y los medios audiovisuales y su capacidad de reproducir la realidad en distintos tiempos. Inspirado en la arquitectura americana **N3**, toma como para-

metros a la falta de definición. Esta falta de claridad les permite mantener oculta la esencia de su trabajo hasta su montaje, y los dibujos ya no son capaces de sustituir lo real.

Even so, we mustn't forget the capacity of geometry to measure objects and generate new realities. When Bruce Naumann decided to draw the surface of his own hand **F3** he was exploiting the geometric quality of drawing, and Rem Koolhaas, in turn, geometrically deformed the German Pavilion by Mies van der Rohe to make his own instantaneous post-modern monument. The same Pavilion was, not very long ago, subjected to a similar exercise of geometric deformation. In this case, MinifieNixon Architects produced a series of linear perspectives and placed them one on another, like a flip book of cartoons, creating something that appears solid which bends (now there are two) giving way to a bull in square section and from this generate another pavilion in Barcelona **F4**. These are examples of a geometric manner of drawing which is not just pure tool but is the support for the work. The geometry (operations of projection and deformation) is the main feature and that which defines the final result.

The linear perspective is used by Richter in his Atlas to be able to simulate the presence of specific images in various rooms. Only in this way can he control how they will be perceived and how they should relate to each other **F5**. Richter is an unusual case, in that while he worked with perspective he also developed a work of design for exhibition spaces, furniture details and exhibitor frames and he even designed a floor of housing units from what would end up being his proposal for a housing tower. We will have to pay attention to this painter of nothing.

The most obvious case of drawing of an installations artist is that of Tony Ousler. In the great catalogue for the IVAM exhibition in 2001, some of his sketches of installations that he had done were included. Ousler produced

un dígito la arquitectura transparente de Mies y la opacidad de las viviendas en la periferia. Sus dibujos empiezan a anunciar algo que va ocurriendo a medida que los artistas trabajan con lo inmaterial: se tecnifica. Planos de construcción detallados y perspectivas esquemáticas en los que no hay lugar a la duda. Todo lo que es la obra está dibujado. Precisamente porque lo que está dibujado no es la obra en sí, es sólo su soporte.

Dibujos de luz y de mano

El tratamiento de la luz es capital para la arquitectura, y es por medio del dibujo como mejor se ha investigado. La obra de Jan Dibbets *Shadow Piece* (1970) toma la luz natural como productor de dibujos (en este caso de sombra) y desarrolla sobre el espacio de una galería el recorrido de la luz solar por paredes y suelo. Algo parecido parecía evocar Miralles al trazar sobre los pavimentos de sus estudios y casa las sombras de las ventanas en momentos específicos (alguno inexistente), y James Turrell trataba la luz como sonido que percutiera la caja de resonancia de la nave en Mendota (*Music for the Mendota*, 1970-71). El encargo que hacen Enric Miralles y Benedetta Tagliabue a Domi Mora (1988-94) de fotografiar tan sólo las sombras del Polideportivo de Huesca para elaborar un abecedario, invita a mirar la arquitectura de una manera indirecta, a través de sus huellas **F9**.

Estas piezas tienen a la luz como protagonista de un proceso ligado al paso del tiempo y a los objetos que obstruyen su paso provocando sombras. Es el artista canadiense Dan

a series of personality objects which come alive thanks to new mediums **F6**. For example, he projects human faces onto puppets which give discourses, a type of latest generation ventriloquy, and these personalities are not isolated or out of context. A lot of importance is given to the relations that are established between them and with us (the spectators). To clarify the spatial relations of each one he conducts some axonometric projections which are very indicative of his thought. The exhibition hall (cold and neutral) is drawn with perfectly parallel straight lines, while his work is drawn as various groups done with rapid strokes, imprecise, without any intention to represent the works, only infer them. The title of each work is written beside it, occupying the same amount of space as the work giving it equal importance. How could an architect have done this? Plans, sections, perspectives and collage, and one final axonometric projection with each object drawn precisely with a light number (possibly in grey) which helps to identify it in the key. With Ousler drawing synthesized the some spatial relations between various works and nothing more. He does not dedicate more time or effort to these drawings.

This could appear to be a criticism of the abuse of drawing by architects in defence of the utilitarian use which artists make of it. Partly, yes we do allow ourselves to be seduced by drawing. But there is a work of research and project which only drawing can give. I wish to recall the ill-fated Enric Miralles who developed (along with what will be visible in his works that are still in process) a whole work of approach to drawing from architecture, as with the world of art and poetry. If his enjoyment in reducing his projects to anagrams (provoking reflection on the art of calligraphy), can appear somewhat superficial (something similar to what Koolhaas has done with the pet-like icons of his buildings), in relating faces to football grounds, -banal, and wanting to trace the geometry of a croissant, purely vandalistic, what our dear Enric demonstrates is that with intelligence and humour, drawing is also a tool of knowledge, thought, and let's admit it, for pleasurable leisure time.



F9 EMBT Y DOMI MORA, *ABECEDARIO*.

N3 Dan Graham, "Essay on Video, Architecture and Television" [1979], en V.V.A.A., *Dan Graham*: Phaidon Press Limited, Nueva York, 2001.

"El video funcionará en la arquitectura, semióticamente hablando, como una ventana y un espejo simultáneamente, pero subvertirá los efectos y funciones de ambos. Las ventanas en arquitectura median entre unidades espaciales separadas y enmarcan una perspectiva convencional de la relación de una con otra; los espejos en arquitectura definen, de manera auto-reflexiva, cerramientos espaciales y cerramientos de ego. (...) Un edificio con vidrio en sus cuatro caras produce la ilusión de autocontención. Si bien parece permeable a una inspección visual, de hecho, cuando miramos a través de cualquiera de sus vidrios, uno se da cuenta de que el detalle de lo interior se pierde (se ve a través del vidrio y no el vidrio) a favor de la generalidad arquitectónica, o de la aparente materialidad de la forma circundante o de la 'naturaleza' (luz, sol, cielo o el paisaje adivinado tras el propio edificio)".

Drawing as a tool to deal with gravity, time, and perception.

Perhaps the artist who has worked most with drawing as an object is Robert Smithson. His interest for the territory leads him to reflect on the manner in which we have to represent nature, and later, to modify the environment by way of inscriptions, strokes, and scratches.

Spiral Jetty (Salt Lake, 1970) his work that is best-known among architects, applies the drawing to the landscape, trying to reflect on opposites (empty-full, natural-artificial), on limits (inside-outside, sea-beach) and the force of gravity (we must not forget that this work is a plot gained from the sea by accumulation of material and that the tide is a decisive factor in the result). Here the drawing is the work. It could have been inspired by the rotoreliefs of Duchamp, hence Smithson himself gave so much importance to the making of a film of his work with a rather hypnotic character, making drawings of the trajectories that the pilot filming it should follow and controlling the photographic treatment it should be given with story-boards. But it is in Asphalt Rundown (Rome, 1969), where gravity is the hand that draws on the countryside by way of an asphalt print placed over an inclined plane. **F7** Gabriel Orozco made a series of drawings-actions in Santander (Villa Iris, summer 2005) about this idea of mark, strokes or inscription. His Stele can only be understood when confronted with its production; it is the mark which the author leaves as he portrays a double arch with its extremities on a wall. Orbits with six points of gravity, reflects once again on drawing as a hazardous action, as witness of a moment. Additionally in the Sala de Espera (Waiting Room) (1998) what is visibly drawn (the mark of the heads on the wall) is time, rather like the way that a void has been drawn with anonymous hands in the font at the entrance to the Cathedral in Santiago de Compostela.

F12 BRUCE NAUMANN, *MEAN CLOWN WELCOME*, BOCETOS Y OBRA EXPUESTA, 1985

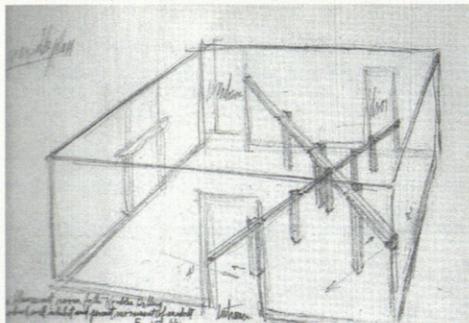
N4 Juan Navarro Baldeweg, "Figuras de luz en la luz", en *La Habitación Vacante*: "Pre-textos de Arquitectura", Pre-textos, Valencia, 1999.

"...En un ámbito de luz universal o indirecta, las figuras de la luz directa adquieren un valor especial y se convierten en objeto de admiración. Con fascinación observamos las manchas producidas por los rayos de sol al filtrarse por la ventana en la penumbra del cuarto. Es una figura cálida flotando en el espacio general donde predomina la penumbra o la luz fría. La luz ambiental y la que irrumpe desde el exterior se unen en un juego de efectos contrastantes. (...)

Exploré éstas y otras figuras (de luz) en maquetas cuya inspiración y estímulo provienen de la pintura de paisajes, en los que trabajaba como pintor al mismo tiempo. En ellos representaba rayos solares visibles que atraviesan o se abren paso entre las nubes, en una densa atmósfera, marina y mediterránea. De este modo también se coloreaba el espacio y hasta se llegan a definir zonas de color dentro de zonas de distinta "temperatura" ambiental. Siguiendo las pautas de la investigación paralela en los cuadros de paisajes, en muchos modelos se exploraron estas estructuras, susceptibles de un juego muy variado de figuras a base de luz cenital".

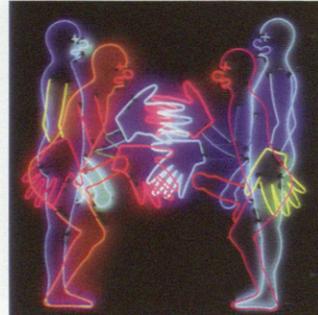
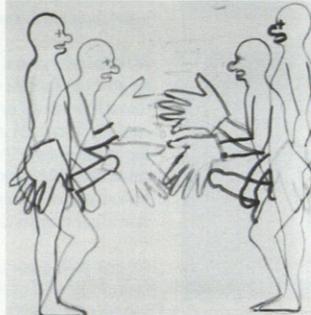
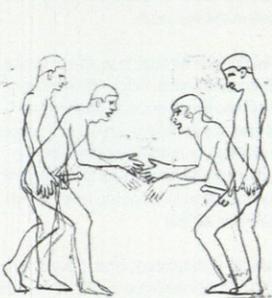
N5 Juan Navarro Baldeweg, "La geometría complementaria", en Op. cit.

F10 DAN FLAVIN, *PROPOSAL FOR A BARRIER*, KORNBLEE GALLERY, 1966



The case of Dan Graham is very interesting and enriching for the world of architecture. This North American artist produced installations which were no longer sculptures and became places in which things related to time, transparency, the mediums, the architecture and our perceptions of all this happen **F8**. His work is constructed with materials that are both physical and immaterial: Glass and Mirror and their ability to make transparent, to reflect, or to hide; Audiovisual mediums and their ability to reproduce reality at different moments. Inspired by American architecture, it takes as a paradigm the transparent architecture of Mies and the opaqueness of suburban housing.

His drawings begin to announce something that happens as artists work with the immaterial: the use of technology is increased. Detailed construction plans and schematic perspectives in which there is no room for doubt. Everything that composes the work is included in the drawing. Precisely because what has been drawn is not the work itself, but only its support.



Drawings of light and Drawings of hand.

The treatment of light is vital for architecture, and it is through drawing how it has been researched better. The work of Ian Dibbets *Shadow Piece* (1970) takes natural light as producer of drawings (in this case of shadow) and develops on the space of a gallery the route of solar light on walls and floor. Miralles seemed to evoke something similar when he drew on the floors of his studios and home, the shadows of the windows at specific moments (some of them inexistent), and James Turrell treated light as sound that hits the resonance box of the warehouse in Mendota (Music for the Mendota, 1970-71). The assignment that Enric Miralles and Benedetta Tagliabue gave to Domi Mora (1988-94) to photograph only the shadows of the Sport Centre in Huesca to elaborate an abecedary, invites to look at Architecture in an indirect way, through its strokes **F9**

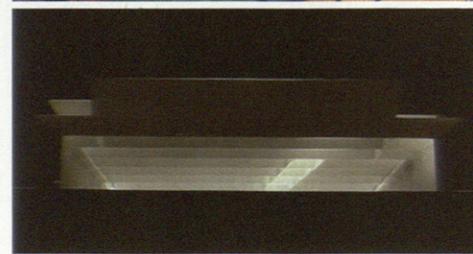
These pieces have light as protagonist of a process linked to the passing of time and the objects that obstruct its path causing shadows. It is the Cana-

Flavin quien elabora obras con luz artificial, siendo ésta la gran protagonista. Partiendo de obras-objeto en un primer momento, a lo largo de su carrera termina por desarrollar una labor de modificaciones espaciales cromáticas y lumínicas, que le llevaron a transformar, por ejemplo, el Museo Guggenheim de Nueva York. Sus dibujos atraviesan fases similares a las de sus colegas: perspectivas torpes o infantiles al principio, abuso del papel milimetrado, lápiz impreciso. Posteriormente desarrolla un doble recurso: perspectivas de mano suelta **F10** (*Proposal for a barrier*, Kornblee Gallery, 1966) y la creación de un muestrario propio, el Sistema Flavin de representación para catalogar y reproducir todas sus obras. Al igual que Turrell, el dibujo de la obra será lo más técnico y aséptico posible. Máxima concreción para obras de máxima emoción: la paradoja de los artistas de lo inmaterial.

Juan Navarro Baldeweg desarrolló una serie de proyectos en los que la luz indirecta compartía lugar con la directa, formando lo que él llama figuras de luz **N4**. El protagonista de este proyecto es el fenómeno lumínico, reproducido gracias a una especie de nube artificial, algo que surge de su trabajo con la pintura y con experimentos en el MIT. Es un recorrido de percepción por varios medios: un fenómeno físico es interpretado en pintura y trasladado a su construcción en arquitectura para acabar produciendo ese mismo fenómeno, pero representado e interpretado **F11**.

En la obra de Flavin las luminarias son figuras en sí, y por la luz que desprenden. Pero, ¿y si

se manipula la figura de luz por medio del gesto, por el dibujo? Cuando Bruce Nauman realiza su obra de 1985 *Mean Clown Welcome* **F12** está trabajando con el dibujo como fin, como objeto soporte de la obra. Cuando realiza los croquis está llegando a la obra terminada. Obra y dibujo son lo mismo. Tanto Miralles en su propuesta para Japón o las últimas obras de Juan Navarro, que desarrollan sus piezas de mano **F13**, intentan hacer del dibujo algo que nos envuelva. "Mi interés radica en lo que hay entre las cosas y en lo que hay entre ellas y nosotros", escribe Juan Navarro en "La geometría complementaria" **N5**. "Las cosas se vinculan entre sí (y nosotros



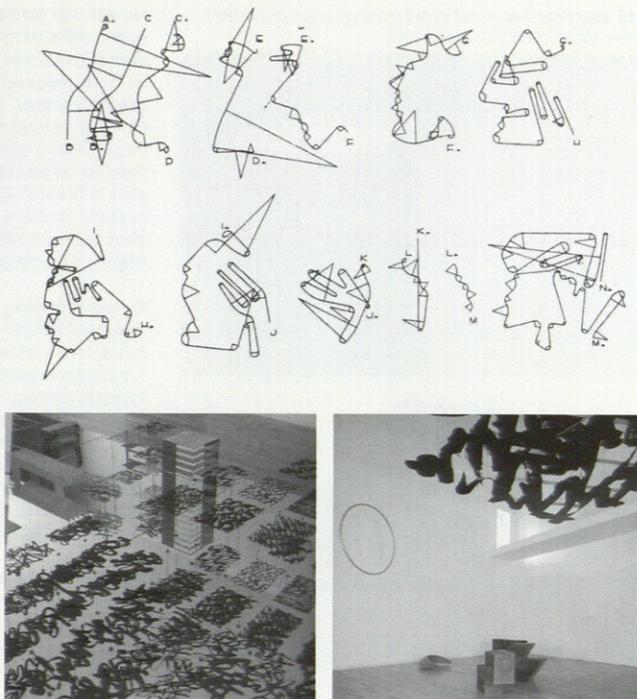
F11 JUAN NAVARRO BALDEWEG, *PAISAJE*, OLEO SOBRE TELA 130X162, 1991 Y ESPACIO EXPOSITIVO II, 1994

dian artist Dan Flavin who elaborates works with artificial light, thus being the great protagonist. Starting with objects in first instance, throughout his career, he ends up developing a labour of chromatic and luminance spatial modifications, which made him to transform, for example, the Guggenheim Museum in New York. His drawings go through phases similar to his colleagues: clumsy or child-like perspectives at first, using too much graph paper, imprecise pencil, to be able to develop later a double resource: loose hand perspectives (Proposal for a barrier in the Komblee Gallery, 1966) and the creation of his own sampler, the Flavin Representation System to catalogue and reproduce all his works **F10** Just like Turrell, the drawing of the work is as technical and aseptic as possible. Maximum concreteness for works of maximum emotion: the paradox of artists of the immaterial.

Juan Navarro Baldeweg developed a series of projects in which indirect light shared place with direct light, forming what he called figures of light. The protagonist of this project is the luminous phenomenon, reproduced thanks to a kind of artificial cloud, something that emerges from his work with painting and with experiments in the MIT. It is a route of a perception through various means: a physical phenomenon is interpreted on painting and translated to its construction in architecture to end up producing the same phenomenon, but represented and interpreted **F11**.

In Flavin's works the luminaries are figures by themselves, and by the light they give. But, what if the figure of light is manipulated through gesture, through drawing? When Bruce Nauman did his work Mean Clown Welcome in 1985 **F12**, he was working with drawing as an end, as supporting object of the work. When he did the sketches he was approaching the finish-

F13 JUAN NAVARRO BALDEWEG Y ENRIC MIRALLES, INSTALACIONES VARIAS EN LAS QUE EL DIBUJO OCUPA EL ESPACIO Y NOS RODEA.



a ellas) por algo tan difícilmente abarcable como la gravedad o la luz. Gracias a la existencia de estos vínculos y fibras entre las cosas y nosotros, podemos hablar de participación en el mundo que nos rodea. Nos proponemos sobre todo mostrar estas sustancias envolventes, constituyentes e ilimitadas, y tal vez el intento afecte, y hasta llegue a modificar, la noción misma de objeto en cuanto algo limitado, redefiniéndolo en una geometría de intersecciones, fugas e interposiciones".

La forma más contemporánea del dibujo es el graffiti, que tan bien incorporó Miralles en algunos de sus proyectos. En realidad, los graffiti no son otra cosa que los tatuajes de los edificios. La nuestra es época de edificios tatuados. Las pieles de los edificios quedaron independizadas ya de los interiores por el desarrollo de la tecnología y estamos en un auge de la arquitectura de exteriores en la que Herzog y de Meuron destacan desde hace décadas gracias a sus reinterpretaciones de las teorías de Aldo Rossi y las contextualizaciones locales (el caso de la Biblioteca de Eberswalde es ejemplar). A esta nueva acción de tatuar los edificios se van incorporando cada vez más arquitectos, y vemos a un destacado Toyo Ito con sus intentos de buscar en el ornamento unas tramas estructurales y de ligazón urbanística y programática.

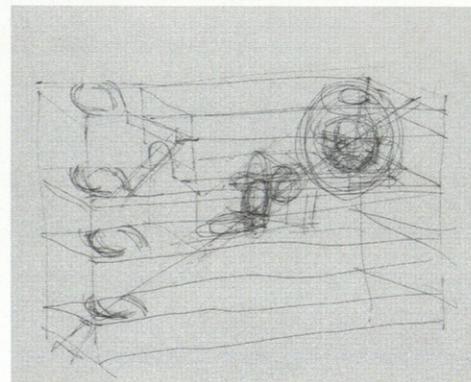
Dibujar el aire, el espacio entre las cosas, nosotros y las acciones (la vida)
El artista que más ha trabajado con el aire como medio de creación, que más articuló conscientemente su obra en torno a lo que

quedaba entre las cosas, fue Gordon Matta-Clark. Este malogrado artista dibujaba con una sierra mecánica, dibujaba (o construía) borrando, aunque a veces al acto de retirar materia le acompañaba el de transportarla e introducirla en otro lugar, por ejemplo una galería. Sus dibujos son esquemáticos, busca relaciones espaciales y dibuja espacios geoméricamente puros que sólo existen en la mente de quien observa. Son espacios dentro de otros espacios **F14**. Su propuesta para la Documenta de Kassel de atravesar la ciudad con unos cilindros de red transitables mostraban su búsqueda de lo inmaterial, de construir un aire en el aire, como dirían Turrell o Navarro Baldeweg.

Aunque la obra de James Turrell se centra en torno a la luz y a la elaboración de figuras de luz, este artista constructor de aviones, piloto y experto en fotogrametría tiene como interés principal la observación de los fenómenos naturales. Luz, sonido, temperatura, humedad y, en definitiva todo lo que implique teorías de la percepción, son motivo de reflexión. Cuando dibuja sus proyectos de luz artificial, al igual que Flavin, recurre a la geometría como único instrumento capaz de verificar rigurosamente sus intuiciones. Sus conocimientos de fotografía y geometría son básicos para ejecutar figuras de luz en espacios penumbrosos. Pero Turrell está también interesado en espacios dentro de otros, ¿cómo tratarlos?

Tal vez la solución más acertada sea la más simple. Cuando Bruce Nauman intenta atra-

F14 GORDON MATTA-CLARK, DIBUJOS PRELIMINARES



F15 BRUCE NAUMAN, *A CAST OF THE SPACE UNDER MY CHAIR*, 1965-1968 Y RACHEL WHITEREAD, *HOUSE*, 1993.



N6 Toyo Ito, *Escritos: "Arquitectura 41"*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000. "Se podría decir que es como si pusiéramos un palo en la corriente de un río. A causa del palo que se ha puesto, se produce un nuevo remolino en el río, y este remolino interfiere con los que había ya y termina formándose una corriente más compleja. Y precisamente el centro de estos diversos y pequeños remolinos, el estancamiento, es donde se reúnen las personas. En otro tiempo lo que ocupaban esos centros eran flores de cerezo o bien una hoguera. En la actualidad vienen a ser la televisión o los aparatos audiovisuales, es decir, por donde se obtiene la información. Se puede considerar que el espacio urbano en la actualidad es la acumulación de innumerables remolinos que se van sucediendo sin cesar. Lo que tenemos que hacer nosotros es introducir un nuevo remolino entre los innumerables ya existentes, para estimular los alrededores, y provocar una nueva corriente en el espacio periférico. Así pues, ¿no nos haría falta revisar nuestras ciudades desde ese punto de vista relativo y fenomenológico?"

hed work. Work and drawing are the same. Miralles with his proposal for Japan as well as the last works by Juan Navarro, who develop their hand pieces **F13**, try to make drawing something that envelops us. "My interest lies in what there is between the objects and what there is between the objects and ourselves" wrote Juan Navarro in *La geometría complementaria*. "Things are linked between each other (and us and them) by something so difficult to embrace as gravity or light. Thanks to the existence of these links and fibers between objects and ourselves, we can talk of participation in the world that surrounds us. We hope, above all, to show these enveloping, constituting, and unlimited substances, and perhaps the attempt affects -and even modifies the very notion of object as something limited, redefining it as a geometry of intersections, escapes and interpositions."

The most contemporary form of drawing is graffiti, which Miralles incorporated so well into some of his projects. In reality, Graffiti is nothing more than tattoos for buildings. Ours is the age of tattooed buildings: The skins of buildings have become independent from the interiors through the development of technology and we can see a growth in the Architecture of Exteriors in which Herzog and de Meuron have stood out for decades thanks to their reinterpretations of the theories of Aldo Rossi and the local contextualization (the case of the Library in Eberswalde is exemplary). More and more architects are joining in with this new action of tattooing buildings, we can see the distinguished Toyo Ito with his attempts to find structural weave that can connect urbanistically and in program in ornament.

Draw the air, the space between things, ourselves, and actions (life)

The artist who has worked most with air as a medium of creation, who most consciously articulated his work around what is between objects was Gordon Matta-Clark. This ill-fated artist drew with a chainsaw, drew (or constructed) by erasing, although at times the action of removing matter

par el espacio bajo su silla (*A Cast of the Space Under My Chair*, (1965-1968) admite la imposibilidad del dibujo por dejar claro el espacio interior (tal vez debido a la facilidad con que se confunden fondo y figura), y entrega a la escultura la cualidad de materializar el concepto que tanto preocupa a los arquitectos. Más tarde, en 1993, Rachel Whiteread, con la obra *House* **F15**, sigue el principio de que el espacio entre las cosas puede verse (literalmente) como molde inverso de las envolventes existentes (paredes, techos, escaleras...)

Un caso especial. Las maquetas conceptuales como dibujo espacial

De estas esculturas se desprende una paradoja. No hay nada mejor para representar un vacío que un lleno. Así, cuando Rem Koolhaas realiza el proyecto de la Biblioteca Nacional de Francia (*Très Grande Bibliothèque*, 1989), en el cual los espacios interiores se producen por sustracción en una gran masa

acompañas that of transporting it and placing it in another place (e.g. a gallery). His drawings are schematic; he looks for spatial relations and draws geometrically pure spaces which only exist in the mind of the observer. They are spaces within other spaces **F14**. His proposal for the Documenta of Kassel of crossing the city with a network of transitable cylinders shows his search for the immaterial, to construct an air in the air, as Turrell or Navarro Baldegew would say.

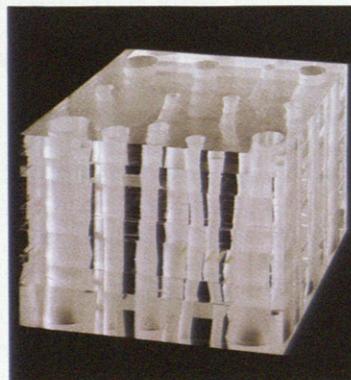
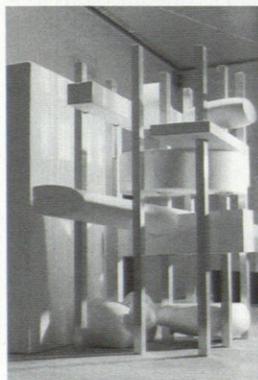
Although the work of James Turrell is centred around light and the production of figures of light, this artist who constructs planes, is a pilot and expert in photogrammetry, has as his main interest the observation of natural phenomenon. Light, sound, temperature, humidity, and in fact anything that involves theories of perception, are a motive for reflection. When he draws his projects of artificial light, the same as Flavin, he resorts to geometry as the only instrument capable of rigorously verifying his intuitions. His knowledge of photography and geometry are basic for creating figures of light in half-lit spaces. But Turrell is also interested in spaces within spaces, how should we deal with them?

Perhaps the best solution would be the simplest one. When Bruce Nauman tries to trap space under his chair (*A cast of the Space Under My Chair*, 1965-68) he admits that it is impossible for Drawing to make apparent the interior space (perhaps due to the ease with which depth and figure are confused) and concedes to sculpture the quality of materializing the concept which so concerns architects. Later, in 1993, Rachel Whiteread, with her work *House* **F15** followed the principle that the space between things can literally be seen as an inverse mould of the existing surroundings (walls, ceilings, and stairs)

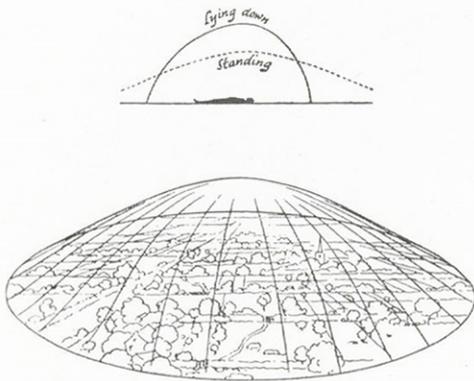
de libros, llega a la conclusión de que para comunicar esa idea de vacíos en un magma debe construir una maqueta inversa.

En cierto modo, aquello que Alejandro de la Sota disfrutaba haciendo con el lápiz, sus caricaturas, no era más que la manera más corta de llegar a la esencia de las cosas. El propio Juan Navarro sostenía en una conversación con el autor que la manera que tenía Sota de dibujar le permitía llegar a atrapar los proyectos en su esencia, realizando caricaturas conceptuales.

Tanto la maqueta de Koolhaas como las varias realizadas por Toyo Ito para su Mediateca de Sendai prueban que hay un tipo de maqueta que intenta caricaturizar o explicar la esencia de unos proyectos con los que guardan poca relación figurativa **F16**. El arquitecto japonés realizará todo tipo de intentos (dibujos o maquetas) para intentar transmitir la esencia de lo que busca (en este caso, el espacio líquido **N6**).



F16 OMA, *TRÈS GRANDE BIBLIOTHEQUE*, MAQUETA. TOYO ITO, *MEDIATECA SENDAI*, MAQUETA Y BOCETO CONCEPTUAL.



F17 NUESTRO HORIZONTE ESTUDIADO POR JAMES TURRELL.

Es sintomático que el arquitecto deba explorar recursos para transmitir la idea, mientras que los artistas eliminan cualquier sustituto de la misma, esperando a su realización para el entendimiento total.

En las obras de Turrell *Space that Sees* (1993) y *The other Horizon* (1998) se aprecia una persecución de la desaparición del objeto diseñado (al menos a nivel visual), un desdibujamiento, dando importancia a otra serie de cosas. A Turrell, en gran medida, le interesa el dibujo que nos acompaña siempre, el firmamento F17, y Miralles lo dibuja superpuesto a la ciudad de Venecia como un elemento urbano más. Dejemos que nos lo aclare el propio Turrell: "Primero: no trato con objetos. La percepción es el objeto. Segundo: no trato con imágenes, porque quiero evitar cualquier pensamiento simbólico o asociativo. Tercero: no trato con encuadrar ni con mirar a ningún sitio. Sin objeto, imagen o encuadre, ¿a qué estás mirando? Te miras mirando". Es pues, la percepción el objeto central de estas obras. La arquitectura va desapareciendo y los edificios se desdibujan. Lo que Turrell hace en sus instalaciones, SANAA lo hacen en sus proyectos: curvar aristas de esquinas para borrar el dibujo del lugar, o adelgazar tabiques hasta que pierden su tercera dimensión, hacer de ellos elementos abstractos.

Y uno no puede dejar de pensar en los dibujos de Alejandro de la Sota para la urbanización de Alcudia F18. Por un lado: los planos, desnudos de cualquier manierismo y conte-



niendo todo lo necesario para su realización. Por otro: las perspectivas a mano alzada, en las que se camufla la arquitectura proyectada para dar protagonismo a la obra. "El dibujo presta una atención inusitada a factores no estrictamente arquitectónicos —apunta Navarro Baldeweg N7—. Antes bien, en estos croquis es la arquitectura la que parece ocultarse, desvanecerse y diluirse en lo anecdótico: la atención tiene que descubrirla como un fondo casi invisible de la anécdota. Por eso conviene dejar a un lado todas las expectativas y olvidarse del objetivo habitualmente encomendado a ese tipo de expresión gráfica: la exploración y el tanteo de formas y artefactos. En estos dibujos la arquitectura es un elemento restante: una cristalización en pleno flujo vital (...) La arquitectura tiende a dematerializarse: es incorpórea, como el aire marino, como la luz sin nubes y como los cuerpos translúcidos, fantasmales, de los dibujos".

La paradoja del arquitecto: trabajar lo inmaterial con el medio más puramente material. Construir lugares donde se acometan acciones por medio de objetos. El dibujo ha probado ser el más fiel ayudante, modificando sus cualidades según los objetivos a alcanzar, pero siempre debemos esperar a que otro habite los lugares para comprobar nuestros errores y, tal vez, nuestros aciertos.

A special case. Conceptual models as spatial drawing.

A paradox emerges from these sculptures. Nothing better represents a space than something full. So, when Rem Koolhaas did the project for the National Library of France (Tres Grande Bibliotheque, 1989), in which the interior spaces are produced by subtraction in a great mass of books, he comes to the conclusion that to communicate this idea of spaces in a magma he should construct an inverse model.

In one way, that in which Alejandro de la Sota enjoyed doing his caricatures in pencil, it was nothing more than the quickest way to get to the essence of things. Juan Navarro, in a conversation with the author, maintained that the way Sota drew allowed him to trap the essence of projects, by doing conceptual caricatures.

Both Koolhaas's model, and the various ones done by Toyo Ito for his Sendai Mediatheque, prove that there is a type of model which tries to caricature or to explain the essence of some projects with which they have very little figurative relation F16. The Japanese architect produced all types of attempts (drawings and models) to try to transmit the essence of what he is looking for (in this case, liquid space).

It is symptomatic that the architect should use resources to transmit the idea, meanwhile artists eliminate any substitute of it, awaiting its execution for a total understanding.

In Turrell's works *Space that sees* (1993) and *The other Horizon* (1998) we can appreciate a quest for the disappearance of the designed object (at least at the visual level), a blurring, giving importance to a different series of things. Turrell, to a great extent, is interested in the drawing that is always with us, the firmament F17, and Miralles drew it superimposed on the city of Venice as just another urban element. We shall let Turrell himself clarify things. "First, I am dealing with no object. Perception is the object. Secondly, I am dealing with no image, because I want to avoid associative, symbolic thought. Thirdly, I am dealing with no focus or particular place to look. With no object, no image and no focus, what are you looking at? You are looking at you looking...". Perception is the central object of these works. Architecture is disappearing and buildings becoming blurred. What Turrell does in his installations, SANAA does in its projects: bending edges of corners to erase the drawing of the site, or slimming down partitions until they lose their third dimension, making abstract elements of them.

One can not help thinking of the drawings by Alejandro de la Sota for the urban development in Alcudia F18. On one hand: the bare plans of any mannerism which contain everything necessary for its execution. On the other: perspectives in rough sketch in which the architecture is camouflaged projected to give prominence to the work. "Drawing pays unusual attention to not strictly architectonic factors", indicates Navarro Baldeweg: "Beforehand okay, in these sketches it is the architecture that seems to hide itself, to disperse itself, to dilute itself into the anecdotic. So it is convenient to leave aside all expectations and forget the objective with which this type of graphic expression is usually entrusted: the exploration and sizing up of forms and artefacts. In these drawings the architecture is a remaining element: a crystallization in full flow (...) The architecture tends to dematerialize: it is incorporeal, like the sea breeze, like light without clouds and like the translucent bodies, spectral, of the drawings."

The paradox for the architect: to work the immaterial using the most material means. To construct places where actions are carried out by way of objects. Drawing has proved to be the most faithful assistant, modifying its qualities according to the objectives to be attained, but we must always wait until another inhabits the place to confirm our errors, and perhaps our successes.

N7 Juan Navarro Baldeweg, "Construir, habitar: los dibujos de Alejandro de la Sota para la Urbanización de Alcudia", en *Op. cit.*



F18 ALEJANDRO DE LA SOTA, VIVIENDAS EN ALCUDIA, MALLORCA

04 OFIS ARHITEKTI

liubliana
(eslovenia)

650 apartamentos

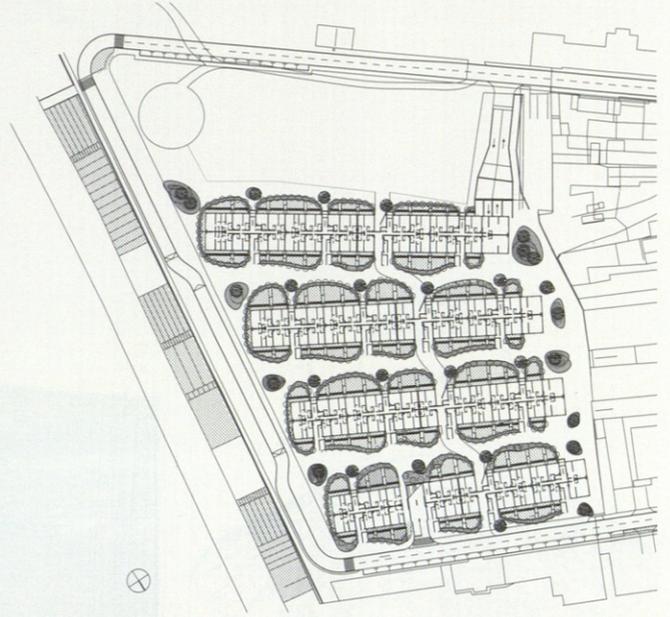
[2006]

ARQUITECTOS:
Rok Oman, *pela Videcnik, Martina Lipicer, Nejc Batistic,
NeΩa Oman, Marisa Baptista, Karla Murovec,
Neli Ouzounova, Florian Frey, *pela Urtic

COLABORADORES
Empresa Constructora: Gradis Skupina G.
Estructuras: Elea IC
Estructura Mecánica: Biro ES
Estructura Eléctrica: Winky

PROMOTOR:
Gradis Skupina G.

FOTÓGRAFO:
Tomaz Gregoric



El proyecto ganó un concurso, al que sólo se accedía por invitación, para desarrollar la construcción de cuatro bloques de apartamentos de 125 a 140 metros de largo. El cliente escogió nuestra propuesta por razones económicas: conseguimos más superficie vendible sobre el plan urbano vigente y un mejor porcentaje de superficie útil en planta baja que las demás propuestas.

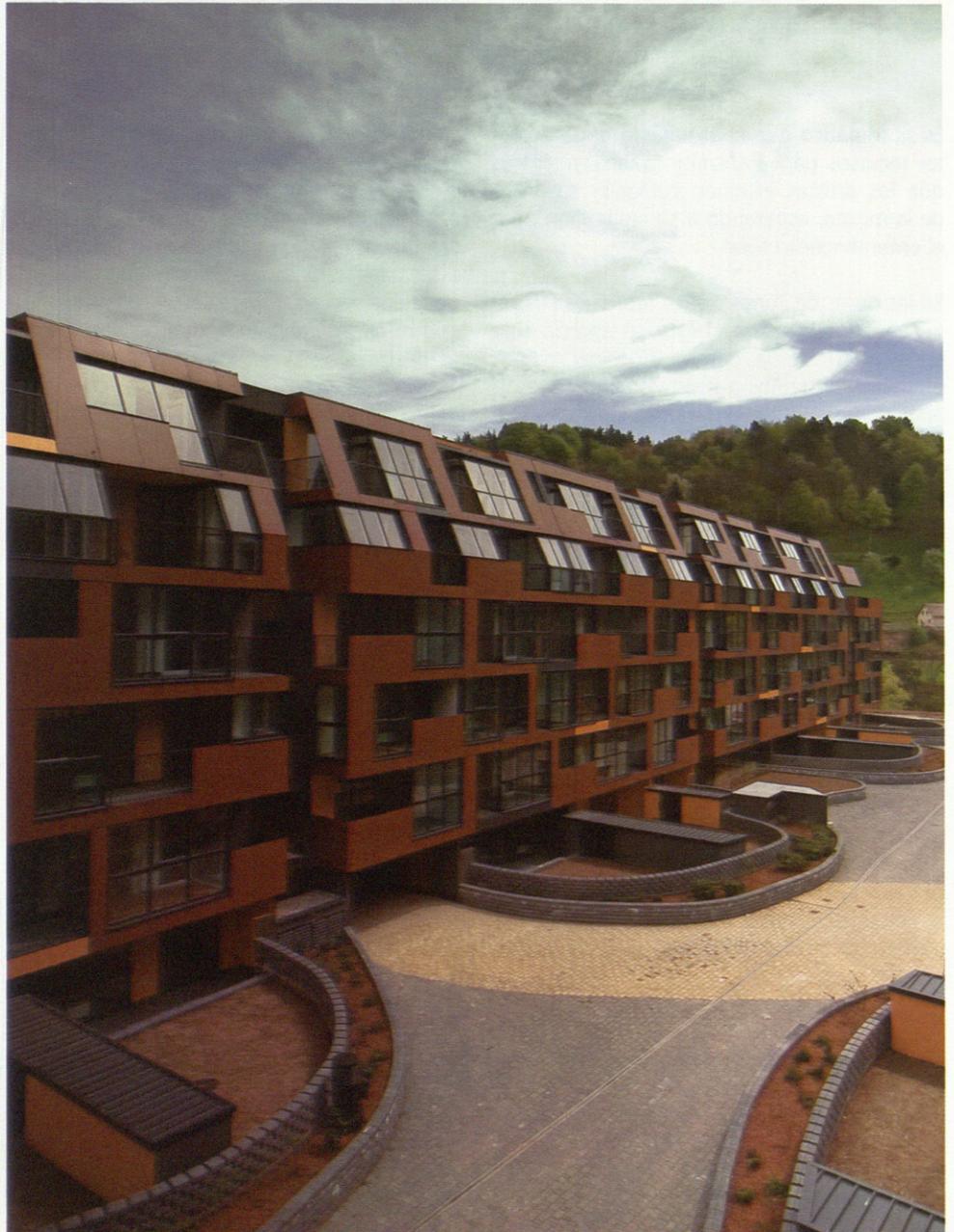
El tiempo previsto para la preparación de planos y la resolución del trabajo era muy escaso: 650 apartamentos en menos de dieciocho meses. El presupuesto también estaba extremadamente limitado: el objetivo era construir apartamentos de bajo coste y teníamos que llegar a un precio final de producción de alrededor de 500 euros/m².

Para simplificar la planificación y la construcción, y permitir el uso de elementos prefabricados como aseos, ventanas y paneles de fachada, el edificio se diseñó en forma modular.

Cada edificio se divide en cuatro módulos idénticos, cada uno con su núcleo vertical de comunicaciones. Hay 42 apartamentos en cada módulo, que varían desde pequeños estudios de 30 m² hasta apartamentos de 60 m² y 1'5 habitaciones en cuatro plantas iguales, y apartamentos dúplex más amplios de 85 a 105 m² en las dos plantas superiores. El módulo se repite cuatro veces con pequeñas variaciones en los extremos del edificio. Hay dos plantas de aparcamientos bajo los edificios.

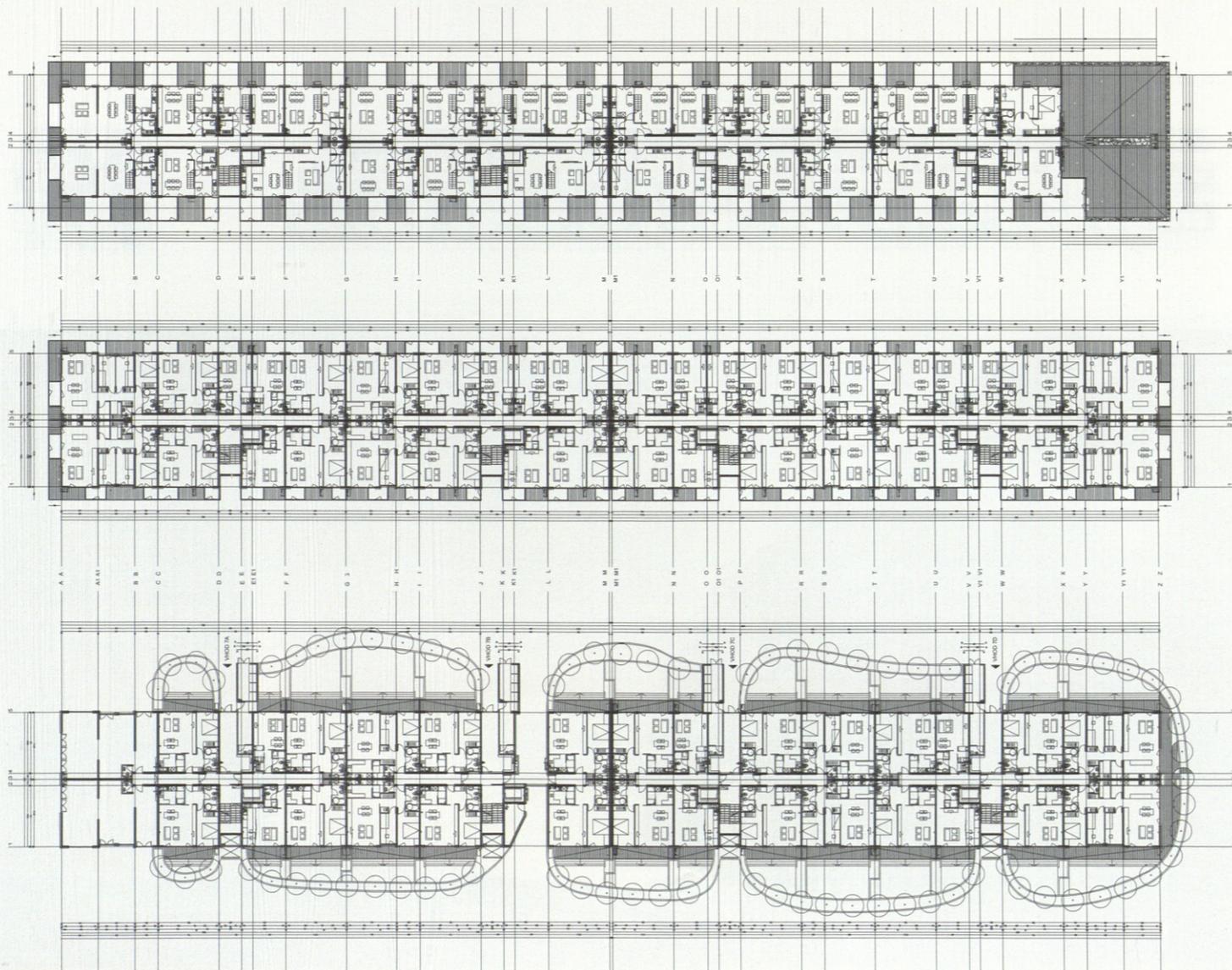
La fachada se diseñó con dos capas. La fachada interior y el espacio exterior están delimitados por balcones, terrazas y verandas. La segunda piel está construida con paneles prefabricados de madera, vidrios y perfiles metálicos. La estructura de los apartamentos es tal que cada apartamento tiene por lo menos una terraza que comunica el espacio interior con el exterior. Al igual que los módulos, la capa de la fachada se repite cuatro veces, pero, gracias a las diferencias geométricas de sus elementos, la repetición pasa virtualmente inadvertida.

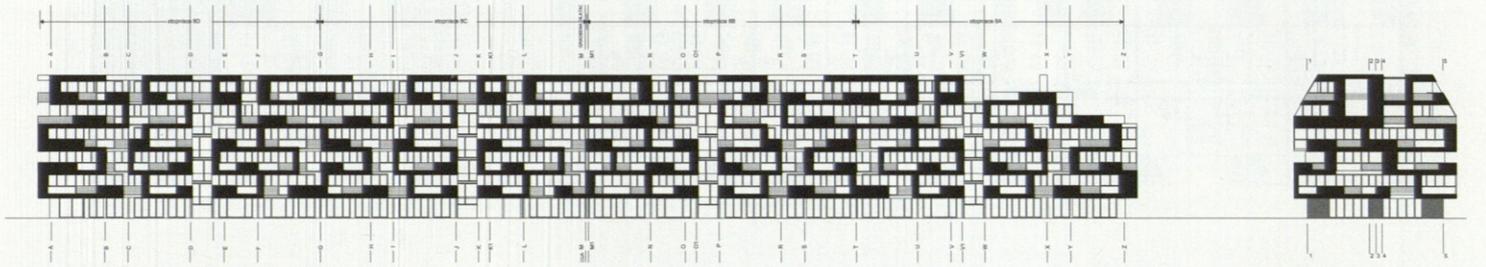
Entre los edificios, el paisaje contrasta con la geometría de sus fachadas de perfiles que se curvan suavemente y otras características. Interrumpe las líneas de visión y crea una diferencia entre el espacio público y el privado.





PLANTAS BAJA, SEGUNDA Y BAJOCUBIERTA. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, ALZADOS



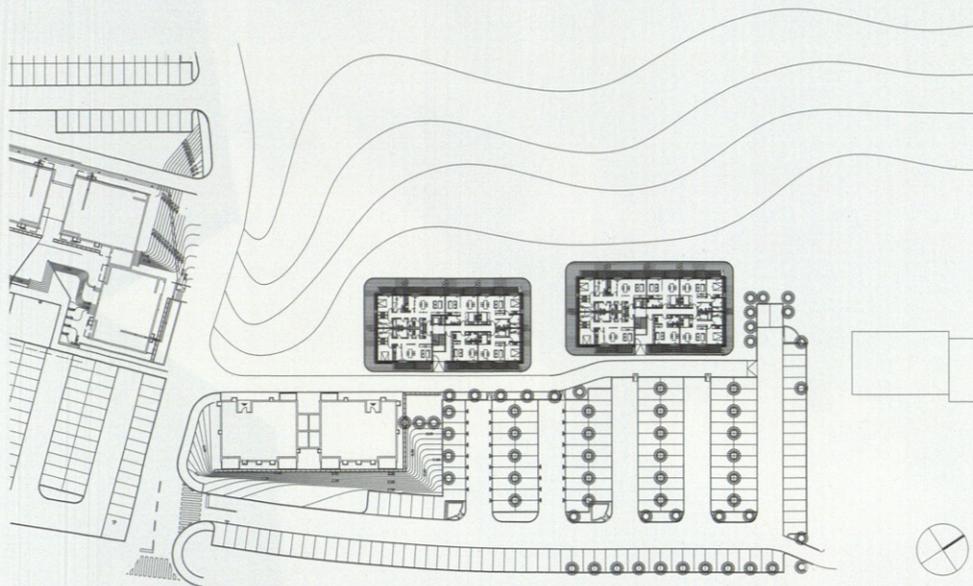




04 OFIS ARHITEKTI

izola
(eslovenia)
viviendas
sociales

[2006]



Este proyecto ganó el concurso para construir dos bloques de viviendas convocado por el Slovenia Housing Fund, un programa del gobierno para facilitar pisos de bajo coste a familias jóvenes.

Ganó por razones económicas, lógicas y funcionales, pero principalmente por la excelente proporción entre la superficie total y la superficie útil y por la flexibilidad de las plantas. Cuando firmamos el contrato nos comprometimos a preparar la documentación para un edificio que costaría menos de 600 euros por m² de superficie neta.

En cada edificio hay treinta viviendas de diferentes tamaños y estructuras, que van desde estudios a pisos con tres habitaciones. Los pisos son pequeños, con habitaciones mínimas, según el estándar esloveno. No hay elementos estructurales dentro de los apartamentos, así se gana flexibilidad y la posibilidad de reorganizar las cosas.

Los bloques se asientan sobre una colina con una vista de la bahía de Izola a un lado y los montes circundantes en el otro. Como los bloques están expuestos a clima mediterráneo, el espacio exterior y la sombra son elementos importantes. El proyecto proponía una terraza para cada apartamento que proporcionase un espacio exterior que fuera íntimo, parcialmente conectado con el interior, con sombra y ventilado de forma natural.

Un toldo protege el balcón y el apartamento de las miradas curiosas, aunque por su semitransparencia permite al propietario disfrutar de las vistas de la bahía. Unos paneles laterales perforados dejan que la brisa del mar refresque el espacio. Los intensos colores crean diferentes ambientes dentro de los pisos. Unos huecos al lado de cada balcón proporcionan espacio para los aparatos de aire acondicionado.

Las pequeñas habitaciones se hacen visualmente más grandes porque el toldo crea un efecto de perspectiva que conecta parte del exterior con el interior.



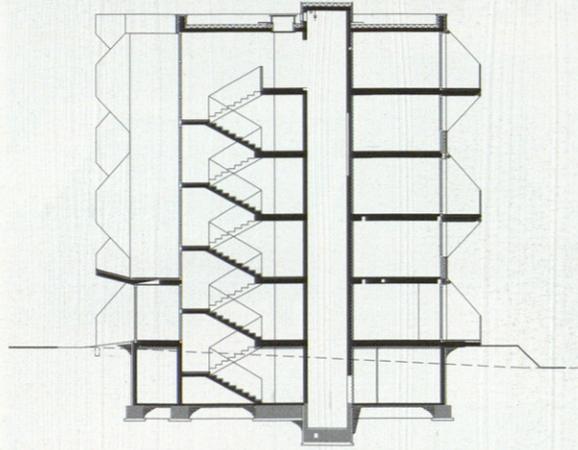
ARQUITECTOS:
Rok Oman, Tpea Videcnik,
Martina Lipicer, Nejc Batistic, Neza
Oman, Marisa Baptista, Florian Frey

COLABORADORES
Empresa Constructora: Makro 5
gradnje y Kraški zidar
Estructuras: Valide
Estructura Mecánica: Oves
Ingeniería eléctrica: Winky

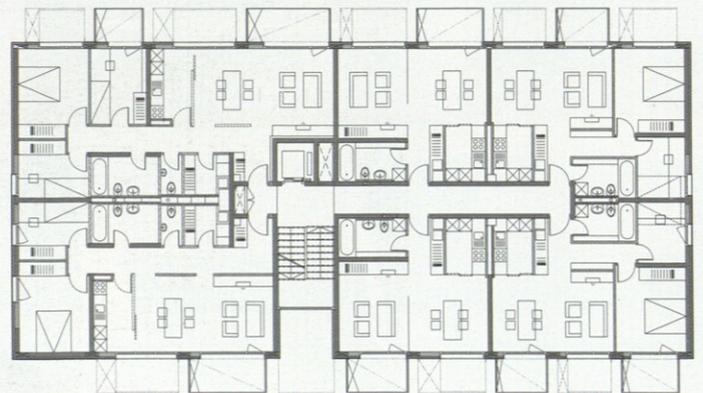
PROMOTOR:
Slovenian Housing Fund y la
Comunidad de Izola

FOTÓGRAFO:
Tomaz Gregoric

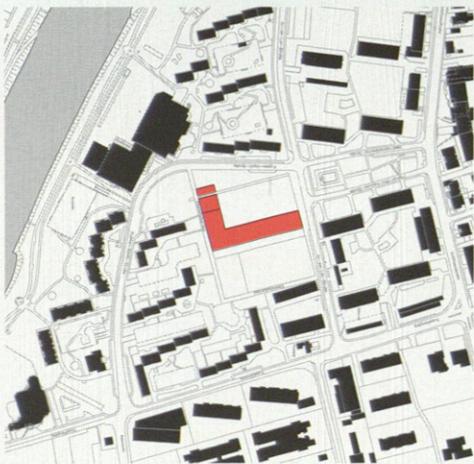




SECCION TRANSVERSAL Y, RESPECTIVAMENTE,
PLANTAS PRIMERA Y TERCERA,
Y PLANTAS SEGUNDA Y CUARTA







La ciudad de Innsbruck cuenta con un barrio periférico que ha caído en el olvido: la Villa Olímpica, construida en dos etapas para las Olimpiadas de 1964 y de 1976 y que hoy alberga a 8.000 habitantes. Tiene todas las características de una zona urbana periférica europea y los mismos problemas: falta de infraestructuras y de oferta cultural, monofuncionalidad y tendencia a la segregación espacial de las minorías étnicas. Los espacios entre los bloques están fraccionados y, a pesar de la gran escala que presenta todo el área, carecen de generosidad, y se vuelven con frecuencia escenario de conflictos sociales. Al confrontarse con un lugar y observarlo más de cerca se aprecia la calidad poética del sitio, extraño y sin sentimentalismo.

El concurso European 4 premió un proyecto que toma como medida la gran escala de los edificios circundantes pero ofrece zonas libres diferenciadas con una plaza central. Los arquitectos acometieron desde el principio un proyecto urbanístico integral, cuya reflexión no se podía limitar a la dimensión del solar. ¿Qué se puede conseguir con medios arquitectónicos en un contexto como el arriba descrito? Sería erróneo pretender que con edificios mejores y "más bonitos" que los existentes se podrían solucionar los problemas sociales y estructurales de las zonas periféricas de las ciudades. En el mejor de los casos es posible realizar una nueva interpretación de un barrio mediante una actuación conjunta de arquitectos, políticos, urbanistas y promotores.

Cualquier nueva edificación en un barrio debe estar en consonancia con los edificios existentes e incorporarse a la esca-

la del lugar para poder perdurar. Con este convencimiento, se intentó utilizar un volumen semejante pero diferente: el edificio describe el movimiento de un meandro. Primero desplegado de manera horizontal bordeando la plaza rectangular, para elevarse después en la vertical. Mientras que en un principio se presenta más bajo que los edificios de alrededor, se eleva después en una torre que sobrepasa las construcciones del entorno. Los espacios de uso público se ubican en la parte más baja, las viviendas en la torre.

La plaza pública forma el nuevo centro del barrio y está entendida no tanto como reminiscencia romántica de la ciudad tradicional, sino más como plataforma vital de la vida diaria y de las actividades de la comunidad. Por la noche, la luz es el elemento determinante de la atmósfera de la plaza.

Si la plaza es el espacio público al aire libre, la sala multifuncional es el lugar de encuentro festivo para los habitantes, un lugar de identificación que también acoge actividades culturales. Además se resolvieron otras necesidades de la comunidad, como un centro juvenil, viviendas con servicios centralizados y un centro de día, salas para asociaciones, garaje público, oficinas, un supermercado y cien viviendas adicionales para alcanzar la densidad urbana deseada. A todas estas funciones se accede desde la plaza con lo que se consigue el uso frecuente necesario para asegurar su aceptación y que en ella se desarrolle la vida diaria propia de una ciudad, vida que hasta ahora parecía haberse perdido entre los espacios libres que había quedado entre los bloques de viviendas.



ARQUITECTOS:
Willi Froetscher, Christian Lichtenwagner

COLABORADORES:
Petra Schuster, Leszek Liszka, Christian Lindner
Arquitectura de Paisaje: Idealice, Alice Grössinger
Estructuras: ZSZ-ingenieros
Aparejador: Manfred Peer
Empresa constructora: Bodner Bau

PROMOTOR:
Innsbrucker Immobilien GmbH

FOTÓGRAFO:
Lukas Schaller



PETER FIBY

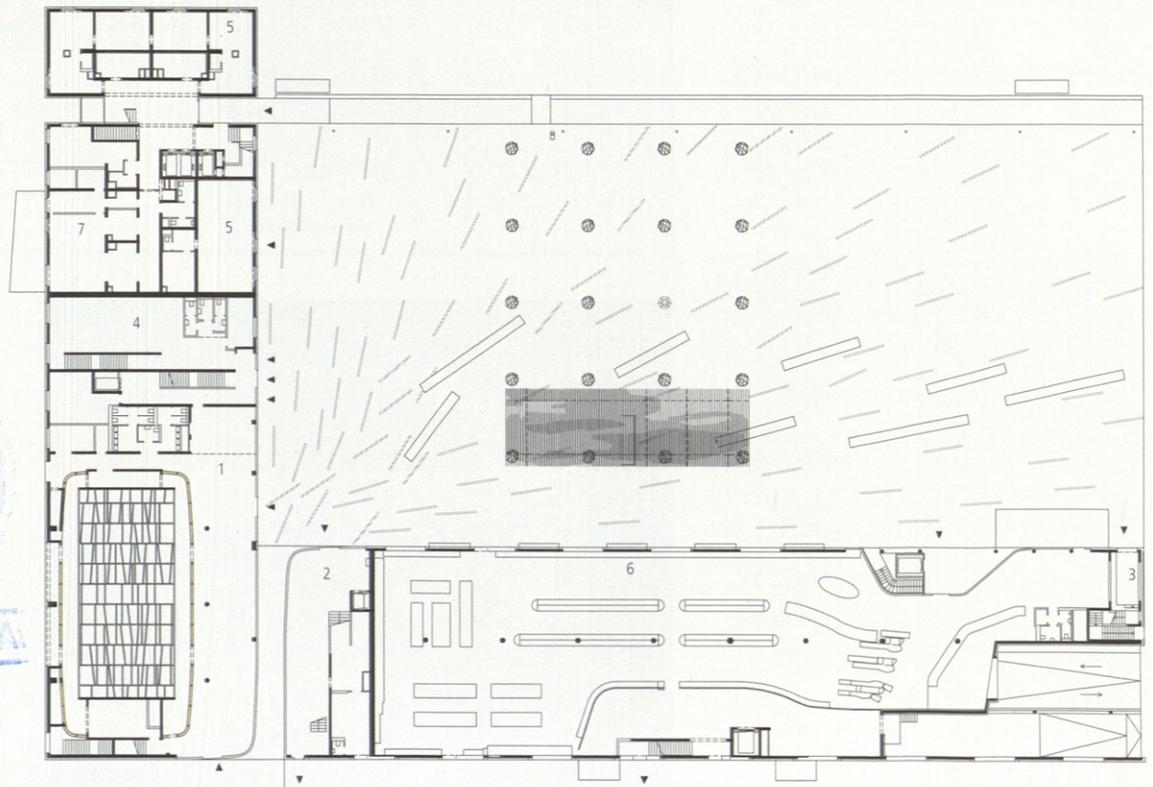




FOTOGRAFÍAS DE FROETSCHER LICHTENWAGNER ARCHITECTEN

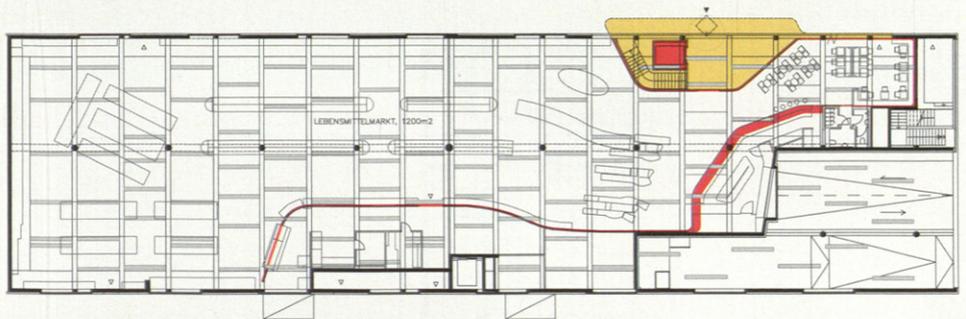
PLANTA BAJA

1. SALA MULTIUSOS
2. ACCESO A GUARDERÍA
3. ACCESO A CENTRO DE DÍA
4. CENTRO JUVENIL
5. SECTOR DE SERVICIOS
6. SUPERMERCADO
7. APARTAMENTOS ASISTIDOS



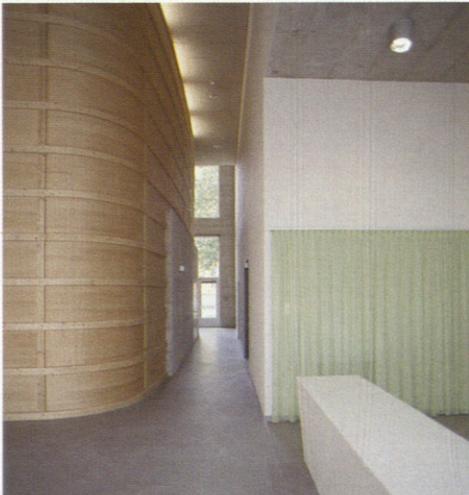
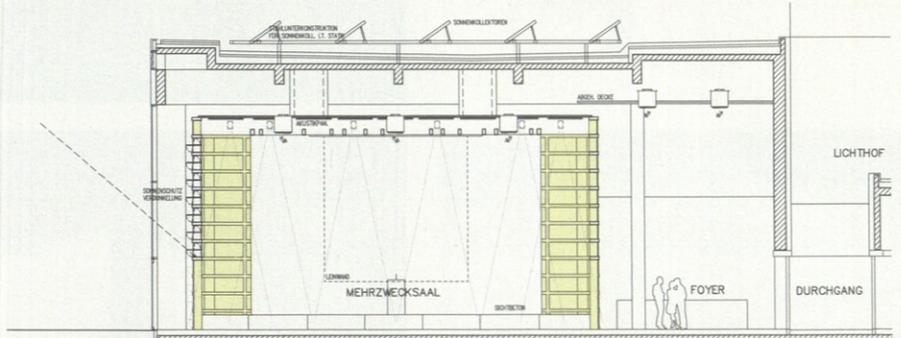


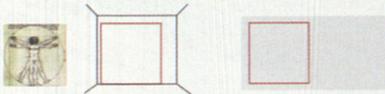
PLANTA DE TECHOS
SUPERMERCADO





SECCIÓN TRANSVERSAL
SALA MULTIUSOS

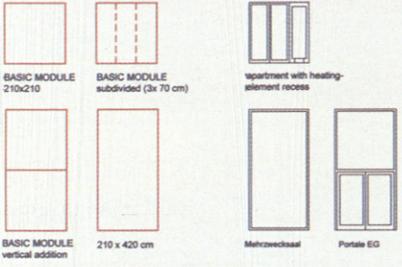




proportion in reference to MAN

max. window size as determined by smallest UNIT OF SPACE

GLASS INDUSTRY: largest manufactured format



BASIC MODULE 210x210

BASIC MODULE subdivided (3x 70 cm)

apartment with heating-element recess

BASIC MODULE vertical addition

210 x 420 cm

Mehrzwecksaal

Portale EG

210 x 420 cm (70 cm subdivision)

Kindergarten

Wohnungen (2 Geschosse)

Loggie

BASIC MODULE horizontal addition

420x210

MPREIS

420 x 210 cm (70 cm subdivision)

MPREIS

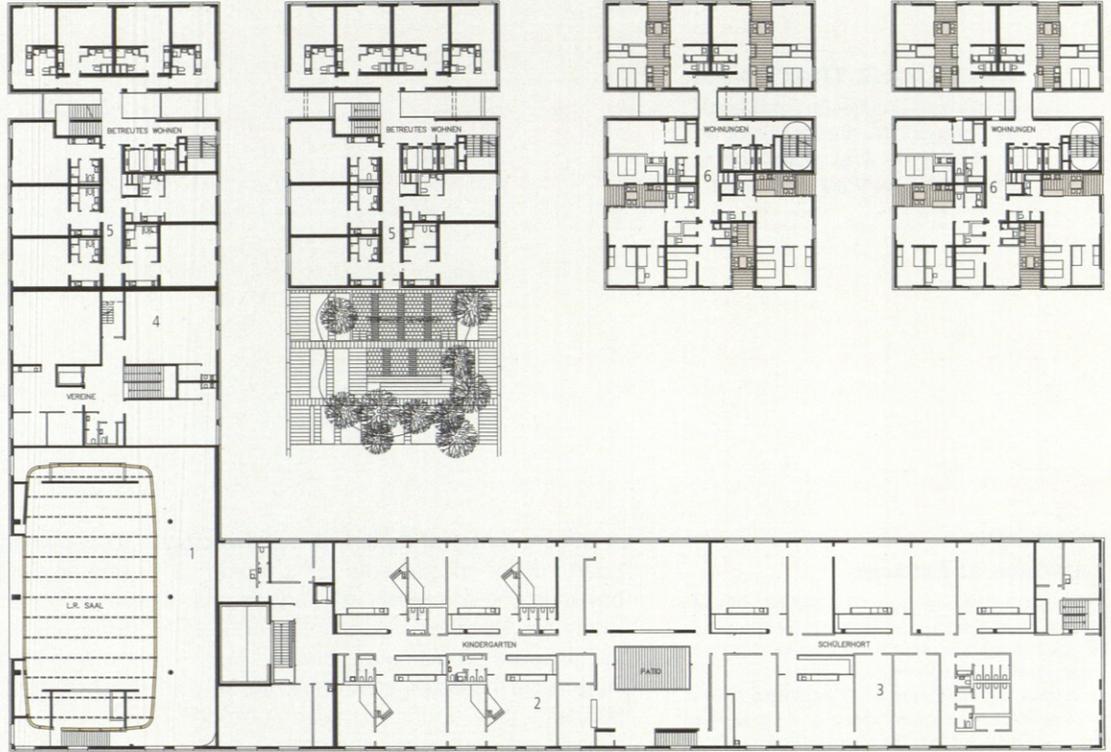


FLA



PLANTA BAJA

- 1. SALA MULTIUSOS
- 2. GUARDERIA
- 3. CENTRO DE DÍA
- 4. CENTRO JUVENIL
- 5. APARTAMENTOS ASISTIDOS
- 6. APARTAMENTOS



ANGELIQUE TRACHANA

Es doctora arquitecta y profesora de Composición Arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares.

Industrial-postindustrial

The material culture of industrialization

Since the nineteen sixties an awareness has been developing of the value of endangered cultures, defining its own discipline for the study of the modern world: 'Industrial Archaeology'. We are, effectively, passing on to a new historical period and industrial modernity is starting to be seen as an out of date culture, past its sell-by date. The material remains of this culture, in many instances unique examples of technology, of engineering or of architecture were in danger of extinction if they hadn't already disappeared, which on the other hand constitutes a natural process when we consider the products of modern technology, always being rapidly improved upon and declared obsolete.

In 1964, Kenneth Hudson defined a scientific discipline, 'Industrial Archaeology' the aim of which is "the discovery, the cataloguing and the study of the physical remains of the industrial past to know through them significant aspects of the conditions of work, of the technical processes, and of the productive processes." **N1** The new discipline adopted the methodology of Archaeology to study, analyse, interpret, register, and preserve industrial remains. It takes as industrial all productive activity whose material remains consist of buildings, installations, machinery, infrastructure and so on. The activities related to the extraction and processing of raw materials, communication, and transport, trade and companies, the production and distribution of energy, supply of water... are all the objects of study by Industrial Archaeology. This aim extends to the organization of work, the associative and welfare centres, the equipping of public services, the social structure, specific production processes, specific technological systems.

The new discipline was structured like this to respond to the need to establish a method of analysis, study and interpretation of the history and culture of industrialization with a cultural and educational aim. It did so at the precise moment of the transformation to an evolved historical period which grew out of industrialization but now already appears to be noticeably different. There was, therefore, a clear awareness of the deep transformations taking place at that time and a clear awareness of the need to register and preserve the recent past as a point of reference, and of origin, and also of identification.

Industrial Archaeology had to provide us with a wide, all-embracing vision of industrialization or the mechanical era of capitalist production, its meaning and its results. This established "a specific form of organization of production, a growing technological complexity, a new type of factory and housing emerged which defined the 'functional building'. The processes of 'mechanization' had implied the concentration of the labour force and capital, the creation of new ways of living and thinking and the appearance of a new environment, the 'industrial landscape' which has put into crisis "the balance between the natural and the artificial." **N2** A great transformation in the image of cities has taken place with the implantation of the new activities and rapidly expanding suburban construction for the workforce on the periphery of the middle-class city. A brutal change had taken place in the size of cities with the appearance of new types of buildings generated by the new materials as well as their associated technology and new forms of energy. The mass production of iron, smelting and steel, later gave rise to the great railway stations, markets, covered streets (the famous commercial galleries - a sign of the modern metropolis according to Benjamin), the great pavilions for exhibitions (with the Crystal Pala-

La cultura material de la industrialización

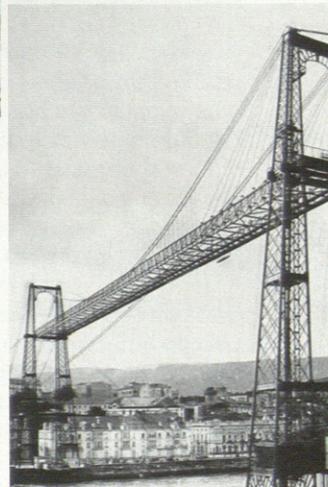
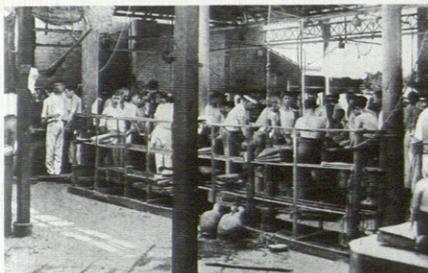
A partir de los años sesenta se ha venido formando una conciencia del valor de una cultura en vías de extinción, definiéndose una disciplina propia para estudiarla: la arqueología industrial. Efectivamente, se transitaba hacia un nuevo periodo histórico y la modernidad industrial empezaba a percibirse como una cultura caduca y superada. Los restos materiales de dicha cultura, en muchas ocasiones señeros ejemplares de la tecnología, de la ingeniería o de la arquitectura, se encontraban amenazadas si no habían ya desaparecido, lo que por otro lado constituía un proceso natural tratándose de los resultados de la tecnología moderna, siempre muy rápidamente superada por sí misma, declarándose obsoleta.

En 1964, Kenneth Hudson definía una disciplina científica, la arqueología industrial, cuya finalidad "es el descubrimiento, la catalogación y el estudio de los restos físicos del pasado industrial para conocer a través de ellos aspectos significativos de las condiciones del trabajo, de los procesos técnicos y de los procesos productivos" **N1**. La nueva disciplina adoptaba la metodología de la arqueología para investigar, analizar, interpretar, registrar y preservar los restos industriales. Entendía como industrial toda actividad productiva cuyos vestigios materiales consistieran en edificios, instalaciones, maquinaria, infraestructuras, etc. Las actividades relacionadas con la extracción y la transformación de las materias primas, la comunicación y el transporte, el comercio y la empresa, la producción y distribución de las energías, el abastecimiento de agua... serán objeto de estudio de la arqueología industrial. Este objetivo se hará extensible a la organización del trabajo, los centros asociativos y asistenciales, los equipamientos de servicios públicos y la vivienda obrera. Todos esos elemen-

tos, además, no se estudiarán aisladamente, sino aplicando el método arqueológico en su contexto: la estructura histórica del territorio, su estructura social, un determinado proceso de producción, un concreto sistema tecnológico...

La nueva disciplina se constituía así para responder a la necesidad de establecer un método de análisis, estudio e interpretación de la historia y la cultura de la industrialización con fines culturales y formativos. Y lo hacía en este preciso momento de transición hacia un periodo histórico evolucionado que, partiendo de la industrialización, ya se perfilaba claramente diferenciado. Había, por tanto, una plena conciencia de las profundas transformaciones que se estaban produciendo en aquellos momentos, y también de la necesidad de registrar y preservar el pasado reciente como punto de referencia, de origen y de identificación.

La arqueología industrial habría de proporcionarnos una visión amplia y totalizadora de la industrialización o la era mecánica de la producción capitalista, de sus significados y sus consecuencias. Con ella se establecía "una determinada organización de la producción, una complejidad tecnológica creciente, surgía un nuevo tipo de fábrica y de vivienda, se definía el 'edificio funcional'. Los procesos de 'la mecanización' habían supuesto 'la concentración de la fuerza del trabajo y del capital', 'la creación de nuevas formas de vida y de pensamiento', y la aparición de un nuevo ambiente, el 'paisaje industrial' que ha puesto en crisis 'el equilibrio entre lo natural y lo artificial'" **N2**. Se había llevado a cabo la gran transformación de la imagen de las ciudades con la instalación de las nuevas actividades y la construcción de viviendas obreras en la periferia de la ciudad burguesa. Se había efectuado un



DE ARRIBA ABAJO Y DE IZQUIERDA A DERECHA:
 FÁBRICA DE SOMBREROS FERNÁNDEZ Y ROCHE, SEVILLA, 1917 —VISTA DE COKETOWN —JABONERA TAPIA,
 ZORROZA, BILBAO —VISTA DE COKETOWN —ESTACIÓN DE BRIGHTON —EL PALACIO DE CRISTAL DE JOSEPH
 PAXTON EN LA EXPOSICIÓN DE LONDRES DE 1851 —LES HALLES CENTRALES DE PARÍS —HALLE TONY GARNIER,
 LYON, DE REICHEU Y ROBERT, 1888 —LA GALERÍA DE MÁQUINAS DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS
 DE 1889, DE 115 M. DE LUZ, 45 M. DE ALTURA Y 420 M. DE LONGITUD —BIBLIOTECA DE STA. GENEVIEVE DE
 HENRI LABROUSTE, PARÍS, 1855 —MERCADO CENTRAL DE VALENCIA DE A. SOLER Y F. GUARDIA, 1910 —PUENTE
 TRASBORDADOR SOBRE LA RÍA DE BILBAO DE ALBERTO PALACIO

ce by Paxton as a prelude and a leader), the large iron railway bridges and all sorts of new services, equipment and infrastructure which answered the new needs of industrial society. The steam engine had led to the building of flats, Mancunian style (which were organized according to the distribution of the energy produced by a single motor and transmitted through a vertical axle), factories which went up changing the shape of the cities. Later reinforced concrete and the switch to electrical energy brought on a second industrial revolution and a new image or style to the world. The new type of factory with a grid structure, an open-plan plant and a transparent façade became the real instigator of the Modern Movement in Architecture exactly as the historians of modern architecture have concurred. In this way the industrial revolution has materialized as a revolution of materials and forms of energy in an important material culture which constitutes the object of study for Industrial Archaeology. So a period has been methodologically delimited for its research and study, which until then historical disciplines had not addressed.

The information age and non-material elements

Today "we are facing the eclipse of modern technological thought and the industrialization which had obtained its biggest achievements producing mechanical objects within a cultural atmosphere that was also dominated by the metaphor mechanical (...). In the last few decades all of this has been deeply transformed. The old, unitary organizational models (Taylorism, Fordism, economies of scale, obvious references for all productive organization which desires to define itself as industrial) tend to get dislocated by a multitude of alternatives." **N3**

Other new concepts are the offspring of this new historical period, the information age. Computerized production, equipped with complex machines with numerical controls and computerized systems; compared to the repetitiveness of the mechanical age implied by production lines, -the standard which operates against variety; now makes possible an almost unlimited range of products. "The relationship between man and materials has also been altered. Nowadays the materials no longer adapt to the necessities, they are made to measure. Architecture, for example, can adapt the materials to its needs (with plastics, glass, aluminium, steel). The first requisite of new materials is its capacity for conformation." **N4**

In the new technological and organizational context an information and production system is integrated in complete contact with the demand. The result has been a growth in the flexibility and variability of production which contributes to making production more fluid, and which seems less connected to the materials and more to the processes. The processes themselves acquire a greater relevance and have reached, thanks to the increasing computerization of industrial functions, the highest level of integration between the project phase, production, marketing and distribution.

la revolución industrial, como revolución de los materiales y de las energías, se concretó en una importante cultura material, constituyéndose en el objeto de estudio de la arqueología industrial

But, without doubt, the most significant aspect of the modern type of production is the acceleration of time. "Speed in the introduction of new solutions, the speed of productive processes and their adaptation to the different conditions of demand, the speed of solutions from the interactive systems, the speed of production of information and the production of virtual realities, and the speed of consumption of goods. They are transient objects which our culture has until now never experienced, and in this way the world appears to lose stability and the weight which we had recognized, today appears fluid, light and definitively inconsistent." **N5**

As for the materials, the man-made environment changes completely "from a pocket calculator, a disposable razor, a training shoe, a digital watch, to a microwave oven their material nature is denser but at the same time lighter; the logic of their working is less transparent; the material of which they are made lacks possibilities, and is more closely related to immediateness than to their overall possibilities."

"The automatic cash machine in a bank, the answer-phone, a washing machine with a remote control, the video and the personal computer are objects that set up a 'dialogue', an interaction which is rudimentary or complex with the user but its qualities, that is to say the reasons why we

brutal cambio de la escala de la ciudad con la aparición de nuevos tipos de edificios generados por los nuevos materiales, y con las técnicas asociadas a ellos y las nuevas energías. La producción masiva de hierro, y la fundición y el acero más adelante, dieron lugar a grandes estaciones de ferrocarril, mercados, calles cubiertas (los famosos pasajes comerciales, signos de la metrópoli moderna según Benjamin), grandes pabellones feriales (con el Palacio de Cristal de Paxton como preludio y cabecera), grandes puentes para el ferrocarril y todo tipo de nuevos servicios, equipamientos e infraestructuras requeridos por las nuevas necesidades de la sociedad industrial. La máquina de vapor dio lugar a las fábricas de pisos, tipo manchesteriano (que se conformaban según el tipo de distribución de la energía producida por motor único y transmitida a través de un eje vertical), fábricas que se erigían transformando los perfiles de las ciudades. Más adelante el hormigón armado y el paso a la energía eléctrica participaron de una segunda revolución industrial y de una nueva imagen o estilo del mundo. El nuevo tipo de fábrica de estructura reticular, planta diáfana y fachada transparente se convertiría en un verdadero inductor del Movimiento Moderno tal como los historiadores de la arquitectura moderna coinciden en constatar. Así la revolución industrial, como revolución de los materiales y de las energías, se concretó en una importante cultura material, constituyéndose en el objeto de estudio de la arqueología industrial. Así quedó delimitado metodológicamente un periodo que hasta entonces las disciplinas históricas no habían afrontado para su investigación y estudio.

La era de la información y los inmateriales Hoy "nos encontramos frente al ocaso del pensamiento tecnológico moderno y de la industrialización que había obtenido sus mayores éxitos produciendo objetos mecánicos dentro de una atmósfera cultural también dominada por la metáfora mecánica. (...) En los últimos decenios todo esto se ha visto profundamente transformado. Los anti-guós y unitarios modelos organizativos (Taylorismo, Fordismo, economía de escala, referencias obvias para toda organización productiva que quisiera definirse como industrial) tienden a desarticularse en una multitud de alternativas" **N3**.

Otros conceptos nuevos son hijos de este periodo histórico, de la era de la información. La producción informática, provista de complejas máquinas dotadas de controles numéricos y sistemas informáticos, frente a la repetitividad que suponía la producción en serie de la era mecánica, el estándar que operaba en contra de la variedad, hace posi-

ble una diversidad de productos casi ilimitada. "También se ha alterado la relación entre el hombre y los materiales. Éstos ya no se adaptan hoy a las necesidades, se fabrican a medida. La arquitectura, por ejemplo, puede plantear al material sus exigencias (a los plásticos, al vidrio, al aluminio, al acero...). El primer requisito de los nuevos materiales es su capacidad de conformación" **N4**.

En el nuevo contexto tecnológico y organizativo se integra un sistema informativo y productivo en pleno contacto con la demanda. El resultado ha sido el crecimiento de la flexibilidad y la variabilidad productiva que contribuye a una especie de fluidificación de las producciones, que parece menos vinculada a los materiales y más a los procesos. Los procesos en sí adquieren la mayor relevancia y han alcanzado, gracias a la progresiva informatización de las funciones industriales, la máxima integración entre proyecto, producción, marketing y distribución.

Pero, sin duda, el aspecto más significativo del tipo de producción contemporánea es la aceleración del tiempo. "La velocidad en la introducción de nuevas soluciones, la velocidad en los procesos productivos y en su adaptación a las diferentes condiciones de la demanda, la velocidad en las respuestas de los sistemas interactivos, la velocidad en la elaboración de información y producción de realidades virtuales, la velocidad en el consumo de las cosas. Son temporalidades que nuestra cultura hasta ahora nunca había experimentado, y de este modo el mundo parece perder estabilidad y el peso que le habíamos reconocido, apareciendo hoy fluido, ligero y en definitiva inconsistente" **N5**.

En cuanto a los materiales, se transforma completamente el ambiente artificial "desde una calculadora de bolsillo, una maquinilla de afeitar desechable, un zapato deportivo, un reloj digital, un horno microondas, son objetos diferentes. Su materialidad es más densa y al mismo tiempo más ligera; la lógica de su funcionamiento es menos transparente; la materia que los constituye se encuentra más falta de sugerencias, más ligada a la inmediatez de las prestaciones que hace posible".

"La ventanilla automática de un banco, el contestador automático, la lavadora con mandos electrónicos, el video o el ordenador personal son objetos que establecen un coloquio, una interacción, elemental o compleja con el usuario pero sus cualidades, es decir, por lo que podemos amarlos, detestarlos o encontrarlos indiferentes, no radican en su forma física, y por tanto en cómo se sitúan en el espacio, sino en su comporta-

miento, es decir, el tipo de relaciones que establecen con nosotros en el tiempo".

"Los supermercados, los fast-food, los aeropuertos, son ambientes en los que la percepción del lugar, es decir, de la materia, del espacio y del tiempo en que se sitúan, rompe con toda tradición perceptiva e interpretativa. En su percepción no hay profundidad, porque lo que vemos ya no son estructuras, materiales o sistemas constructivos, sino superficies sin espesor que nos devuelven unos mensajes; un conjunto de filtros, de membranas osmóticas que dejan pasar selectivamente informaciones, energías, mercancías y personas. En ellos no hay historia porque allí el tiempo no deja huella, y si la deja, es degradación inmediata". Constatamos que nuestro campo perceptivo está dominado por la supremacía de las superficies, de los sistemas de relación, de los flujos de información.

Y así "el mundo parece perder profundidad. El espesor físico y cultural de las cosas disminuye y todo parece tender a lo bidimensional de las superficies y de los mensajes que éstas puedan soportar" **N6**.

La pantalla se convierte en paradigma estructural. La inmensidad de las diferentes imágenes que pueden ser diseñadas y proyectadas sobre estas superficies dotan al universo de los objetos, de una nueva piel comunicativa e interactiva que toma hoy la palabra.

Constatamos finalmente la apertura de una nueva dimensión de la realidad: la producción de mundos simulados, que carecen totalmente de materialidad, son pura información, pero que son "mundos reales, si por realidad entendemos algo que existe fuera de nosotros, a lo que nos podemos acercar y en los que podemos entrar, de los que podemos reiterar la experiencia y a través de los cuales podemos relacionarnos con la experiencia de otros. Pero, su materialidad se reduce solamente a lo que son las memorias que los generan y la de los interfaz que los hacen experimentables" **N7**.

La nueva arquitectura reproduce el paradigma comunicativo e informativo; se produce a través y se difunde mediante los nuevos medios tecnológicos, sujeta a la regla "del instrumento que crea el concepto". Efectivamente, se proyecta una arquitectura con procedimientos que son aplicaciones informáticas, con formas que proceden de la multiplicidad combinatoria y una estética que la podríamos llamar digital. Se trata de una arquitectura abstracta y competitiva que despliega un gran aparato gráfico, a veces sin ninguna realidad.

Pues nos relacionamos con objetos y espacios cuya existencia ya no está ligada a su individualidad física, sino a un flujo continuo, a un pasar por nuestra vida, a un transcurrir a través de ellos. Son objetos y espacios en perenne e inmediata decadencia, y precisamente por esto, siempre nuevos ya que la nueva forma de situarse en el tiempo no es el tiempo de la duración, sino el de la performance. Son objetos-espacios-imagen, objetos efímeros y sin memoria.

Lenguaje y semántica de los objetos

La acumulación de memoria subjetiva y colectiva, a través de la repetición de la experiencia en el pasado, había producido una semántica de los materiales y de las formas. En la larga duración de la historia de los materiales y las formas se construía el sentido de la realidad de nuestra cultura. Los materiales se identificaban con valores culturales. Las propiedades intrínsecas de la materia se llevaban como un don a la forma que surgía de ella, enriqueciéndola en significados, en profundidad, en espesor cultural.

Si hoy experimentamos la sensación de pérdida de profundidad, de espesor, de realidad de las cosas, es debido a que recibimos informaciones incongruentes con los modelos culturales que quisiéramos utilizar para organizar nuestras imágenes mentales. Debido a la velocidad con que se producen los cambios, no nos sirven los modelos culturales establecidos. "Debido a la velocidad, las imágenes mentales que construimos se nivelan en superficies planas". Por eso, desde el punto de vista físico, nuestra relación con los objetos es, en todo momento, solamente una relación con sus superficies, ya que son las superficies las que nos envían mensajes, ya sean ópticos, táctiles, térmicos u olfativos.

"Pero, el espesor y la realidad de las cosas no están en las cosas mismas, sino que están en nuestra mente y dependen de la cantidad de correlaciones que una cierta estimulación sensorial consigue generar. Esta cantidad de correlaciones depende (...) de experiencias precedentes directas e indirectas y que tienen que ver con el tiempo; mejor dicho, con la persistencia, con las mutaciones y con el ritmo, que son las únicas realidades del tiempo de las que podemos tener experiencia" **N8**.

Si asociamos a una columna de mármol toda la serie de imágenes ya organizadas en nuestra memoria, que vayan desde lo que sabemos de sus propiedades físicas y mecánicas hasta toda la historia de los monumentos y de las obras de arte que se han realizado con este material, hasta los ambientes cultu-

love it, hate it, or are indifferent towards it do not lie in its physical form, and consequently in how it is situated, but rather in its 'behaviour' -which means through the type of relationships that are established with us in time. Supermarkets, fast food outlets, airports, are situations in which the perception of the 'place', that is to say of the material, of the space, and of the time in which they are situated breaks with all perceptive and interpretative traditions. There is no depth in their perception, because what we see is no longer structures, materials and constructive systems, but surfaces without thickness which send back to us certain messages; a complex of filters, osmotic membranes which allow information, energy, goods and people to pass selectively. Within these there is no history because time leaves no mark there, or if it does leave one it fades immediately."

se proyecta una arquitectura con procedimientos que son aplicaciones informáticas, con formas que proceden de la multiplicidad combinatoria y una estética que la podríamos llamar digital

We can verify that our field of perception is dominated by the supremacy of surfaces, of systems of relation, of flows of information.

In this way the world appears to lose depth. The physical and cultural thickness of objects diminish and everything tends towards the two-dimensionality of surfaces and of the messages that these may support **N6**.

The screen becomes a structural paradigm. The enormity of the different images that can be designed and projected onto these surfaces provides the world of objects with a new communicative and interactive covering which has a lot of influence these days. We can finally verify the opening of a new dimension of reality: the production of simulated worlds, which totally lack any material form, they are nothing but information but they are "real worlds, if for real we understand something that exists beyond ourselves, to which we can approach and which we can enter into, and with which we can repeat the experience and through which we can relate to the experience of others. But their material nature is reduced to just the memories which they generate and the interface which makes it possible to experience them" **N7**.

The new architecture reproduces the communicative and informational paradigm: it is produced and spread through the new technological mediums subjected to the rule "of the instrument which creates the concept". Effectively, a form of architecture is being projected which has systems that are information technology applications, with forms that start from the combinatory multiplicity and an aesthetic which we could call digital. We are talking about a type of architecture that is abstract and competitive which deploys extensive graphic resources, at times in a way that has neither reality nor truth.

In reality this is the way that we relate to objects and spaces whose existence is no longer related to their physical individuality, but rather to a continuous flow, a passage through our lives, time passing through them. They are objects and spaces which are in constant and immediate decline, and precisely for this reason they are always new given that the modern way of placing oneself in time is not the time of duration but rather the time of performance. They are object-space-image, ephemeral objects without memory.

The language and semantics of objects

The accumulation of subjective and collective memory through the repetition of past experiences had produced a semantic of materials and of forms. Throughout the long history of materials and forms our culture's sense of reality has been constructed. The materials identify with cultural values. The intrinsic properties of the matter are like a talent to the form that emerges from them, enriching them with meanings, in depth, in cultural weight.

If today we are experiencing the sensation of the loss of depth, of weight, of 'reality' of things, this is because we receive information that is incongruent with the cultural models which we would like to use to organize our mental images. Due to the speed at which changes are produced the established cultural models do not serve us. "Due to this speed, the mental images which we construct level out into flat surfaces". For this reason, from the physical point of view, our relationships with objects are at all times only a relationship with their surfaces, because they are surfaces that send us messages (which may be visual, tactile, thermal or of smell).

"But the weight and the reality of things do not lie in the same things, rather they are in our minds and depend on the quantity of correlations that any particular sensory stimulation manages to generate. This quantity of correlations depends (...) on previous direct and indirect experiences and has something to do with time; evenmoreso with persistence, with the mutations and the rhythm which are the only realities of the age of which we can have any experience" **N8.**

If we associate in a column of marble a whole series of images already organized in our memory, which range from what we know about the physical and mechanical qualities of marble to the complete history of monuments and works of art that have been produced in marble, to the cultural atmosphere that it has belonged to throughout history...all of this is impressed into the surface of 'marble', with its weight, its cultural depth, and its 'evident' materiality. The quality of a material, all of its qualities are impressed into its surface; they are connected with the semantic more than with the physical properties. This is why for there to be a deep experience it is essential that a recognition exists of certain forms and certain important cultural conventions, if this does not exist then the information is organized in a superficial, elementary way in which the signs impressed are still awaiting interpretation. We recognise qualities because they belong to a common code.

For thousands of years, until the industrial revolution, man worked with the same scarce materials, from which with physical fatigue and time he extracted forms that evolved very slowly. The Industrial Revolution introduced mechanical processes which substituted traditional processes and products. The economy, the interchangeability, the compatibility, the ease of service, the precision of time, control of quality, and the anticipated foreseeing of the action have been converted into qualitative values. "Through these values, we understand in architecture, for example, the approach to various forms, techniques, determined construction processes: prefabricated architecture, the architecture of catalogues, kit architecture, standard architecture or the business of architecture. These notions even if they are normal in the twentieth century, arose and evolved slowly from the middle of eighteenth century" **N9.**

So the mechanical paradigm of productive organization was transferred to the social organization and the organization of the space of architecture and the city. As the machine was a copy of an abstract model, this uniform and repetitive model was reproduced all around it. We are therefore trying to create the model, codify the method, divide the work into repetitive tasks, normalize the instrument and the object and prevent the interchange of parts. Prevention was absolute given that the machine can not adapt to unforeseeable events. For this reason calculation became the privileged way of thought in industrial society. Productive activity demands foresight, precision, rigour and permanent control, which implies that the very process was conceived to allow this.

The construction of buildings was conceived as just another industry that materialized, transmitted and transformed the culture of society. The work of construction was, in this sense, a branch of economic activity the aim of which was to exploit the riches and sources of energy and transform the raw materials into manufactured products. Given that for industry we must understand a particular form of organization in an economic activity, which resulted from the Industrial Revolution, mechanization converged with values and notions such as rationalization, specialization, concentration and integration in building.

It is this type of organization that characterizes modern society. The changes that affected construction due to technological innovations and the structural and ideological changes introduced by industrialization had substantial consequences on the language and theoretical concepts of architecture and the projecting activity in general. The new specific and referential language expressed the new forms of life by integrating the new cultural models and the new productive processes.

The relationship then, between architecture and industrialization defined the concept of architecture of the machine age as that which was born with the Industrial Revolution and had as its attributes rationality, specialization, and functionality. In this specific period, the prefabrication, the standard, the series, and the catalogue constituted co-substantial parts of their concept. The new materials are bound to this concept: iron, steel, and reinforced concrete made it possible to conceive new types of buildings, but one can also observe the new use of classical materials, such as brick, ceramics, wood, and so on. Steel was a particular symbol of modern technical innovation and progress. The myth of sincerity and transparency projected by modern architecture had a lot to do with the use and plasticity of form of this particular material. In addition, the new types of buildings were intimately bound to the new necessities of industrial society, the new property market and the new objectives of professional organizations. The new techniques and materials, achieved the desired synthesis and coherence between form, structure and culture which constituted the greatest consequence of the Industrial Revolution. This was expressed by Sigfried Giedion, in *Space Time and Architecture* and Nicolaus Pevsner in *Pioneers of Modern*

rales a que ha pertenecido a lo largo de la historia... todo ello está impreso en la superficie del mármol, con su peso, su profundidad cultural, y su evidente materialidad. La calidad de un material y todas sus cualidades están impresas en su superficie; tienen que ver con la semántica más que con las propiedades físicas. Por eso es imprescindible, para que haya una experiencia profunda, que exista un reconocimiento de ciertas formas y de ciertas convenciones culturales importantes, pues la información se organiza de manera muy elemental y superficial en la que los signos impresos quedan pendientes de una decodificación. Reconocemos las cualidades porque pertenecen a un código común.

Durante milenios, hasta la revolución industrial, el hombre ha trabajado con los mismos escasos materiales de los que extraía con fatiga física y tiempo formas que evolucionaban muy lentamente. La revolución industrial introdujo los procesos mecanizados que sustituyeron a los procesos artesanales y las manufacturas. Se convirtieron así en valores cualitativos la economía, la intercambiabilidad, la compatibilidad, la facilidad de servicio, la precisión del tiempo, el control de calidad, la previsión anticipada de la acción. "A través de estos valores, entendemos en arquitectura, por ejemplo, el planteamiento de unas formas, unas técnicas, unos procesos de construcción determinados: la arquitectura prefabricada, la arquitectura de catálogo, la arquitectura kit, la arquitectura estándar o la arquitectura de empresa. Estas nociones, si bien son usuales en el siglo XX, surgían y evolucionaban paulatinamente a partir de mediados del siglo XVIII" **N9.**

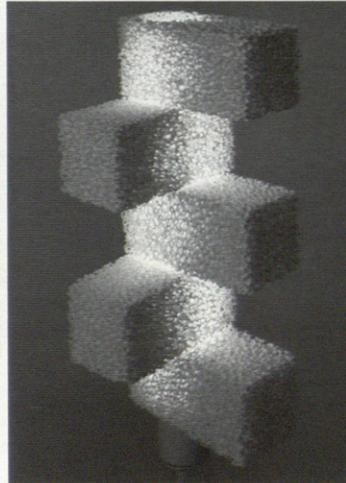
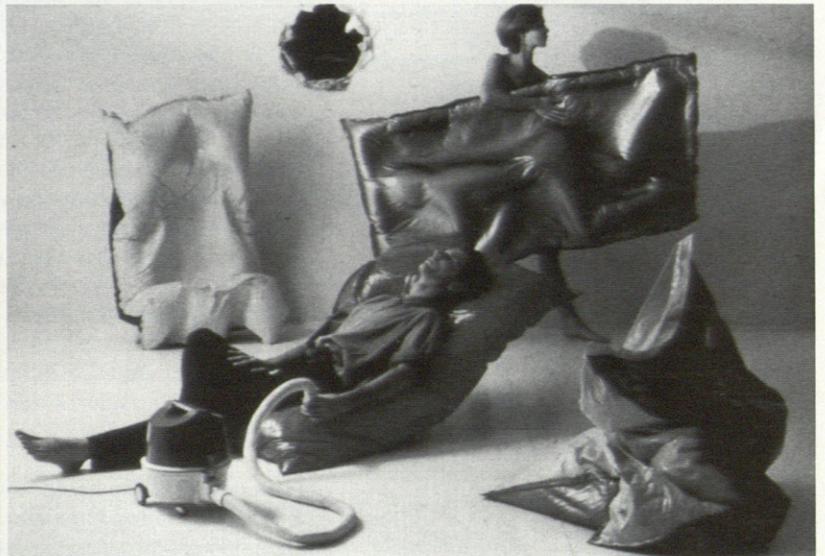
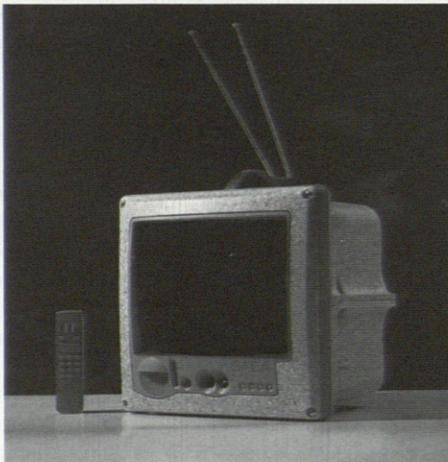
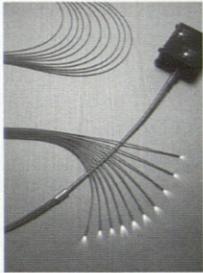
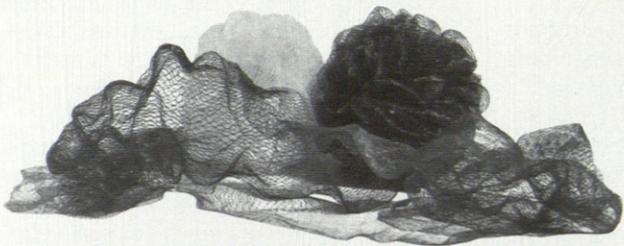
Así, el paradigma maquinista de la organización productiva se transfería a la organización social y a la organización del espacio de la arquitectura y de la ciudad. Como la máquina era copia de un modelo abstracto, a su alrededor se reproducía este modelo uniforme y repetitivo. Se trataba, pues, de crear el modelo, codificar el método, dividir el trabajo en tareas repetitivas, normalizar el instrumento y el objeto y prevenir el intercambio de las partes. La prevención era lo absoluto, ya que la máquina no podía adaptarse a lo imprevisto del acontecimiento. Por ello el cálculo devenía en modo de pensamiento privilegiado en la sociedad industrial. La actividad productiva exigía pues la previsión, la precisión, el rigor y el control permanente, lo que implicaba que el proceso mismo fuera concebido para permitirlo.

La construcción de edificios se concebía como una industria más por la que la sociedad materializaba, transmitía y transformaba

su cultura. El trabajo de la construcción era, en este sentido, una rama de la actividad económica que tenía por objeto explotar las riquezas y fuentes de energía y transformar las materias primas en productos fabricados. Dado que por industria había que entender una organización particular de una actividad económica, que resultaba de la revolución industrial, en la construcción convergía el maquinismo con valores y nociones tales como racionalización, especialización, concentración e integración.

Éste era el tipo de organización que caracterizaba la sociedad moderna. Las transformaciones que afectaban a la construcción, debidas a las innovaciones técnicas y a los cambios estructurales e ideológicos introducidos por la industrialización, tenían consecuencias sustanciales sobre el lenguaje y los conceptos teóricos de la arquitectura y la actividad proyectual en general. El nuevo lenguaje concreto y referencial expresaba las nuevas formas de vida integrando los nuevos modelos culturales y los nuevos procesos productivos.

La relación, pues, entre arquitectura e industrialización definía el concepto de arquitectura de la era mecánica como aquella que nacía con la revolución industrial y tenía como atributos la racionalidad, la especialización y la funcionalidad. En este periodo concreto, la prefabricación, el estándar, la serie, el catálogo, constituyeron partes constitutivas de su concepto. A este concepto se ligaban los nuevos materiales: el hierro, el acero o el hormigón armado que posibilitaban concebir nuevos tipos de edificios, pero también podía observarse el nuevo uso de los materiales clásicos, como el ladrillo, la cerámica, la madera, etc. El acero fue todo un símbolo de la innovación técnica moderna y del progreso. El mito de la sinceridad y de la transparencia plasmado por la arquitectura moderna tenía que ver, sobre todo, con el uso y las formas plásticas de este preciso material. Además, los nuevos tipos de edificios estaban íntimamente ligados a las nuevas necesidades de la sociedad industrial, al nuevo mercado del suelo y a los nuevos objetivos de las Escuelas profesionales. Las nuevas técnicas y materiales estaban logrando la deseada síntesis y coherencia entre forma, estructura y cultura, lo que constituía la máxima consecuencia de la revolución industrial. Así lo expresan Sigfried Giedion en *Espacio, tiempo y arquitectura* y Nicolaus Pevsner en *Pioneros del diseño moderno*, y en cierto modo el conjunto de la historiografía moderna acentuando el contenido social y moral de la nueva arquitectura. La mayoría de los autores coinciden en señalar el sentido de responsabilidad del arquitecto o el



DE ARRIBA ABAJO Y DE IZQUIERDA A DERECHA:

WILLIAM HUDSON, ANGELA KORTLINK Y SIAMAK SAMII, ESPONJA DE BAÑO *BILANGE*, 1989, TEJIDO DE FIBRA DE POLIETILENO EXTRUIDO —RAYCHEM, POLÍMEROS CON "MEMORIA ELÁSTICA"—MARC SADLER, PROTECTOR DE ESPALDA PARA MOTOCICLISTAS *BAP*, 1993, BASE DE POLIETILENO EXPANDIDO, RELLENO INTERIOR DE ESPUMA DE BAJA MEMORIA, ALMOHADILLAS DE POLIURETANO EXPANDIDO Y PROTECCIÓN RÍGIDA DE POLIPROPILENO —SHOZO TOYOHISA, SISTEMA DE ILUMINACIÓN *MYLIGHT*, 1994, FIBRA ÓPTICA CON CORAZÓN DE VIDRIO FLEXIBLE —PHILIPPE STARCK, *JIM NATURE* TELEVISOR, 1993, SERRÍN, PEGAMENTO SIN FORMOL, PINTURA AL AGUA Y OTROS MATERIALES —RON ARAD, SOFA *TRANSFORMER*, 1983, PVC Y BOLITAS DE POLIESTER —CALCULADORA CASIO TH-10 *CRYSTAL CAL*, 1985 —FRANK O. GEHRY, BUTACA *POWER PLAY*, 1992, HIGH-BONDING-UREA LAMINADO Y LAMAS DE MADERA CURVADA DE ARCE BLANCO —HARRY ALLEN, LÁMPARA, 1994, ESPUMA CERÁMICA —BAUSCH & LOMB INC., GAFAS DE SOL XTREME PRO *KILLER LOOP*, 1994, LENTES DE POLICARBONATO MOLDEADO CUBIERTAS CON DIAMONDHARD™ Y MEGOL® ELASTÓMERO —STEPHEN ARMELLINO, MÁSCARA ANTIBALAS, 1983, KEVLAR® Y RESINA DE POLIESTER

Design and to some extent modern historiography which accentuates the social and moral content of new architecture. The majority of writers coincide in pointing to the sense of responsibility of the architect or the artist in relation to society (Pugin, Ruskin, Morris and the later Deutscher Werkbund), which is manifested in the rationalist or structural focus of architecture. In effect, from the time of Willis, Viollet-le-Duc and Auguste Choisy a vision of structural objectivity, technology and the economy has dominated which relegated personification and subjectivity, -incompatible with the good of society, to a background position.

el gran sentido unívoco desaparece y la misma realidad parece desaparecer, desmaterializándose en el continuo y variable fluir de las informaciones

These days we still can not affirm whether the transformations of our time will turn out to be so radical and their dimensions so great as those of the Industrial Revolution, or if they will be no more than the development of premises implicit in the previous phase. But we can say that the whole system of models for interpreting reality has become unusable, the traditional hierarchies of values and meanings is crumbling. The unanimously voiced big meaning has disappeared and reality itself seems to disappear, dematerializing into a continuous and variable flow of information. There are infinite meanings, Manzini said "islands of meaning", "from these individual and varied islands, from their combinations and difficult integrations with the technical system emerges the world of our experiences. A world which is so complex that it can not be reduced to any simplified model." **N10**

Towards an ecological aesthetic

The culture of modernity represents a solid, simple world readable by objects, relations such as space-time and a hierarchy of values which legitimates the 'process of making'. Very little remains of this world, and this loss of solidity and simplicity is perhaps the aspect that in the most synthetic and pertinent way expresses the character of the new physical, social, and cultural atmosphere in which we act. It is a world which seems fluid and complex and, as a result, unstable and unpredictable. In this world, the aesthetics and beauty which are its aims are an issue, an open philosophical issue, a question. This is not the space for such a discussion, however we can indicate here a way which appears to be the most interesting and could provide meaning.

If in the past, beauty and sensory qualities, beyond those forms projected which are visually perceptible, were entrusted to the choice of a material which holds implicit tactile, thermal, acoustic, and olfactory values, in the world of new materials -as we have seen, this is no longer true. These qualities are not implicit facts and not facing up to this problem leads to a sensory impoverishment of the environment, extending to a type of 'sensory pollution'. In an atmosphere that is extensively and intensively artificial, the sensory qualities which are no longer entrusted to the materials, their richness, their variety needs to be projected. These wholly artificial atmospheres built of materials which are increasingly manipulated need to be projected from various new parameters which traditionally had not been employed because of the culture of the project.

The industrial building, the social and technological fittings, worker's housing... were conceived as a technical project, in other words, mechanical-reductivist, its meaning can be interpreted through a series of constant and definable relations such as cause and effect. The project was a rational, scientific activity and as such analytical, mechanical and causal. Architecture was a 'machine to live in'. Its different mechanical parts, its functioning and distribution had to be transparent and evident. The material was shown to be sincere in its strict quality. Its beauty, consequently lie in the material being adequate for the form, its precision, and strict adaptation of the different parts to their function, to its efficacy, economy, operational capacity, ease and speed of production.

The production of all types of standardized normal products, the mass production of pieces, components, and complete collections of artefacts and buildings on a production line, made possible and accelerated the production processes, and this was the essential argument of the principle of uniformity which characterizes prefabrication, mass production of standardized elements of construction in series which enter the market through catalogues. The buildings of the Industrial Age were constructed for a specific purpose, which should be achieved in the most appropriate way. According

artista ante la sociedad (de Pugin, Ruskin y Morris a la posterior Deutscher Werkbund) que se manifiesta en este enfoque racionalista o estructural de la arquitectura. Efectivamente a partir de Willis, Viollet-le-Duc o Auguste Choisy en la arquitectura predominaba una visión de la objetividad estructural, de la técnica y la economía que relegaban la personificación y la subjetividad, incompatible con un bien social, en un plano secundario.

Todavía hoy no podemos afirmar si las transformaciones de nuestra época resultan tan radicales y si su dimensión es tan grande como la revolución industrial o si, en cambio, no son más que el desarrollo de premisas implícitas en la fase precedente. Pero sí podemos decir que todo el sistema de modelos de interpretación de la realidad se hace inservible, que las tradicionales jerarquías de valor y de significados se desmoronan. El gran sentido unívoco desaparece y la misma realidad parece desaparecer, desmaterializándose en el continuo y variable fluir de las informaciones. Hay infinitos sentidos, "islas de sentido", dice Manzini, "y de estas islas individuales y variadas, de sus combinaciones e integraciones reñidas con el sistema técnico, surge el mundo de nuestra experiencia. Un mundo cuya complejidad no se puede reducir a ningún modelo simplificado" **N10**.

Hacia una estética ecológica

La cultura de la modernidad representaba un mundo sólido, sencillo y legible de objetos, de relaciones como la del espacio-tiempo, y una jerarquía de valores que legitimaban el hacer. De este mundo queda ahora bien poco, y esta pérdida de solidez y de sencillez es quizá el aspecto que, de forma más sintética y pertinente, expresa el carácter del nuevo ambiente físico, social y cultural en que actuamos. Es un mundo que se nos presenta fluido y complejo y, por lo tanto, inestable e imprevisible. Su objeto, la estética y la belleza, es una cuestión filosófica abierta, una interrogación. No es éste el espacio para tal disquisición, pero sí podemos señalar aquí, sin embargo, alguna vía que nos parezca interesante y que puede proporcionar sentido.

Si en el pasado la belleza, las cualidades sensoriales, se confiaba a la elección de un material que llevara implícitamente consigo sus valores táctiles, térmicos, acústicos y olfativos, en el mundo de los nuevos materiales esto, como hemos visto, ya no es así. Estas cualidades no son un dato implícito y el no asumir este problema conduce a un empobrecimiento sensorial del ambiente, incluso a una forma de "contaminación"

sensorial. En un ambiente extensa e intensamente artificial, las calidades sensoriales que ya no se confían a los materiales, su riqueza, su variedad, deben ser proyectadas. Esos ambientes íntegramente artificiales y contruidos de materiales cada vez más manipulados, es necesario que sean proyectados desde unos parámetros nuevos que tradicionalmente no habían sido practicados por la cultura del proyecto.

El edificio industrial, el equipamiento social o técnico, la vivienda obrera... estaban concebidos como un proyecto técnico, es decir, mecánico reductivista; su significado se podía leer como una serie de relaciones constantes y definibles como causas-efectos. El proyecto era una actividad racional y científica y por lo tanto analítica, mecanicista y causal. La arquitectura era la "máquina de habitar". Sus diferentes partes mecánicas, su funcionamiento y su distribución habían de ser transparentes y evidentes. El material se mostraba sincero en su estricta calidad. Su belleza radicaba, por tanto, en la adecuación de la materia a la forma, su precisión y estricta adaptación de las diferentes piezas a su función, eficacia, economía, operatividad, facilidad y rapidez de su producción.

La producción de todo tipo de artefactos estandarizados y normalizados, la fabricación en serie de piezas, componentes y conjuntos completos de artefactos y edificios, posibilitaba y aceleraba los procesos de fabricación, y éste era el argumento esencial del principio de la uniformidad que caracterizaba la prefabricación, la producción masiva de elementos de construcción seriados y estandarizados que salían al mercado a través de un catálogo **N11**. El edificio de la era industrial se construía para una misión precisa, que debía cumplir de la forma más adecuada. Según el criterio de funcionalidad, la forma y el volumen del edificio estaban al servicio de la función que el edificio debía asumir, de la maquinaria que debía acoger, de la organización de la producción o del servicio, en definitiva el uso que tenía que establecerse. Su belleza aparecía inseparable de esta misión, sin que constituyera más que la coherencia entre forma, uso y materia. El Movimiento Moderno respondía así con el cese definitivo y con la deslegitimación de los estilos históricos y con toda una teoría de la composición arquitectónica adoptando el canon de la función. Y este canon se reforzó y se legitimó porque además respondía a unas necesidades de tipo moral que en realidad fueron su verdadera causa.

El aspecto más relevante del actual cambio con respecto a la problemática industrial es el giro hacia temáticas en las que el compo-

nente cultural y comunicativo resulte prioritario. Se perfila una situación en la que cada vez es más difícil legitimar las decisiones sólo mediante motivaciones técnicas. Las tecnologías son cada vez más sofisticadas y complejas, y los productos, siempre innovados, no responden todas las veces con una contribución cualitativa. A menudo se transforman en *gadgets*: objetos que crean un momento de sorpresa y después son rápidamente consumidos. Esto lleva a concebir la actividad productiva cada vez más cercana a una actividad de proyecto. El proyecto como proceso integrador de todas las fases de la producción asume la verdadera tarea de sobredotación semántica, es decir, de elaboración y transferencia de cargas conceptuales y emocionales a los materiales y las formas. Esta labor ha de partir de unos datos particulares, de una idea, de un cierto análisis de la sociedad y de unas demandas que se relacionen con los datos técnicos, los recursos económicos y humanos así como los vínculos presentados por su contexto existente. Tiene que dotarse con valores cualquier producción y estos valores no derivan de una superestructura de sentido sino que son particulares y legitiman la multiplicidad y heterogeneidad de las producciones.

Así que la actividad productiva se asimila cada vez más a una actividad proyectual, cuyo valor se encuentra en la capacidad de culturizar el diseño, lo que constituye el verdadero reto y la nueva frontera. Este reto que se enfrenta con las novedades que propone la técnica, consiste más bien en la capacidad de convertir los productos en entidades socioculturales, contextos culturales y comunicativos reestableciendo lo que se percibe hoy como "pérdida de calidad". Pero la calidad, nos damos cuenta, ha de asociarse con exigencias y estructuras culturales más arraigadas, con vivencias sensoriales más profundas, con la emotividad que emiten determinados lugares, con referencias culturales y procedimientos proyectuales, con hitos y paradigmas que nos ha proporcionado la historia.

El nuevo proyecto debería garantizar ciertos valores, entre los que el primero y más obvio sería el equilibrio del ambiente físico recuperando la riqueza sensorial de la experiencia humana, la riqueza relacional entendida como variedad de las formas de comunicación y de relación entre sujeto-sujeto y entre sujeto-objeto, la posibilidad para el hombre de intervenir como sujeto inventivo en su propio ambiente dejando los signos necesarios para "hacer doméstico" su propio espacio **N12**.

Se trata de pasar de una cultura del "hacer en ausencia de límites" impregnada por la

ideología del progreso entendida como crecimiento infinito de la producción capitalista, a una cultura del "hacer en un mundo limitado" teniendo en consideración las condiciones particulares de los seres humanos y del lugar concreto. Esto requiere un cambio profundo que implique al conjunto de los actores del sistema: proyecto, producción y consumo. Para el proyectista, esto supone encontrar en cada ocasión el terreno justo sobre el que actuar, dotar a su producción con cargas emocionales e intelectuales que justifiquen y legitimen su acción; incidir en lo concreto, en la creación de nuevos escenarios, situaciones posibles y atractivas dotadas de calidades más profundas y estables. Esto significaría incidir en la creación de un nuevo imaginario social que defina nuevas dinámicas socioculturales, nuevas formas de producción y consumo. La hipótesis de trabajo, sobre la que se debe actuar es aquella que da posibilidad de desarrollar un nuevo imaginario potencialmente mayoritario: un imaginario ecológico-metropolitano que acepte la confrontación con las nuevas tecnologías y que dialogue con el medio físico y la evolución socio-cultural en las diferentes formas en que ésta se presenta.

Es posible que el mundo se deba volver a diseñar y en realidad se piensa en ello bajo el empuje de acontecimientos catastróficos y forzados por la necesidad. Sin embargo, para no llegar a esto, la transición al nuevo diseño debe darse basada en una elección: la elección de soluciones que, dada la madurez cultural alcanzada así como la calidad intrínseca de las propuestas, parezcan "atractivas". La sociedad puede verse empujada hacia nuevas condiciones de vida, ahora necesarias por el surgir de nuevos condicionantes, o puede ser atraída por una condición que haya hecho de estos condicionantes un factor dinamizador para soluciones innovadoras de los temas fundamentales de habitar, alimentarse, trabajar, desplazarse. *"A medio y largo plazo habrá que rediseñarse todo un mundo que ya fue diseñado desde el interior de la hipótesis del crecimiento indefinido y la irrelevancia del medio ambiente. La reacción ante el deterioro del ambiente puede conducir al surgimiento de nuevas posibilidades (...)* y para ello hace falta movilizar las potencialidades de la técnica para revelar nuevas posibilidades, para indicar que, en cualquier caso, el hoy necesario rediseño del ambiente artificial puede llevar a nuevas calidades y el emerger de una nueva estética. Mientras a principios de siglo, el Movimiento Moderno aceptó el reto de la producción industrial y, en nombre de una 'democracia de consumos' desarrolló una estética del objeto en serie, hoy quizá se trata de aceptar el reto de las nuevas techno-

to the criteria of functionality, the form and volume of the building were at the service of the function that the building should take on, and the machinery it should hold, the organization of production or of the service, the definitive use that has to be established. Its beauty appears to be inseparable from this aim and otherwise could not constitute the coherence between form, use, and material. The Modern Movement consequently responded with the definitive ending, and the de-legitimizing of historical styles and a whole theory of architectonic composition adopting the rule of the function. This rule is reinforced and legitimized because it also responds to the necessities of moral type which, in reality, were its real cause.

The most relevant aspect of today's changing phenomenon in relation to industrial problems is the change of direction towards themes in which the cultural and communicative component is the priority. This outlines a situation in which it is increasingly difficult to legitimize decisions solely through technical motivations. Technology is increasingly sophisticated and complex and the products, always innovative, do not always respond with a qualitative contribution. At times they are transformed into *gadgets*: objects which create a moment of surprise and then are rapidly consumed. This leads to a conception of productive activity which is ever closer to the activity of projecting. The project as a process which integrates all the phases of production takes on the true task of semantic overloading, which is to say the production and transferring of conceptual and emotional burdens to the materials and forms. This work has to start from certain specific facts, from an idea, a specific analysis of society and its demands, which are related to the technical data, the economic and human resources, as well as the relations presented by their existing context. Any type of production has to equip itself with values, and these values do not derive from a superstructure of meaning, they are specific and legitimize the products by multiplicity and heterogeneity.

So the activity of production becomes more and more like that of projecting, the value of which lies in its capacity to culturize design, which is the true challenge and a new frontier. This challenge, which confronts the novelties which technology proposes, consists in the ability to convert products into socio-cultural entities, cultural and communicative contexts restoring what is seen today as 'loss of quality'. But quality, we come to realize, has to be associated with cultural demands and structures that are deeply rooted, with deeper sensory experiences, with the degree of emotion which specific places emit, with cultural references and project procedures, with the successes and paradigms that history has given us.

The new project should guarantee certain values, among which the most important and obvious would be the balance of the physical environment, recovering the sensory richness of human experience, the richness of relations understood as a variety of forms of communication and relation between subject-subject and subject-object, the possibility for man to intervene as the inventive subject in his own environment leaving the necessary signs to 'domesticate' his own space". **N12**

esto significaría incidir en la creación de un nuevo imaginario social que defina nuevas dinámicas socioculturales, nuevas formas de producción y consumo

This is an attempt to change from a culture of 'producing without limits' impregnated by the ideology of progress understood as the unlimited economic growth of capitalist production, to a culture of 'producing in a limited world' taking into consideration the specific conditions of the people and the particular place. This requires a deep change that goes to the roots and implicates the group of players in the system: project, production, and consumption. For the person doing the project, this implies finding exactly the terrain on which to act in each case, always equipping the product with emotional and intellectual charges that justify and legitimize the action, that have a bearing on the physical entity, and on the creation of new scenarios, possible and attractive situations full of the most profound and stable qualities. This means it also has a bearing on the creation of a new social imagination which defines new socio-cultural dynamics, new forms of production and consumption. The hypothesis of work, about that which should be acted on, is that which creates the possibility of developing a new, potentially majority imagination, an ecological-metropolitan imagination which accepts the confrontation with new technologies and the dialogue with the physical medium and socio-cultural evolution in the different forms in which it is present.

Possibly the world should be 'redesigned', and indeed this is contemplated under the effects of catastrophes and when forced on us by necessity.

However, so that it does not come to this, the transition to the new design should be based on a choice, the choice of solutions that appear 'attractive', given the degree of cultural maturity attained as well as the intrinsic quality of the proposals. Society could see itself being pushed towards new conditions of life, now necessary because of the emergence of new conditioning factors, or it could be attracted because of a state which turns these conditions into a dynamic factor which facilitates innovative solutions to the fundamental matters of inhabiting, feeding oneself, work, and mobility. "In the medium and long term it will be necessary to redesign a whole world that was originally designed from within the hypothesis of indefinite growth with no regard for the environment. The reaction in the face of the deterioration of the natural environment could lead to the rise of new possibilities (...) and for this to happen it is necessary to mobilize the potential of technology to reveal new possibilities, to indicate that, in every case the redesigning of the artificial environment that is necessary today may lead to new qualities and the emergence of a new aesthetic. While at the beginning of the century, the Modern Movement accepted the challenge of industrial production and, in the name of 'consumer democracy' developed an aesthetic of the mass produced object, today perhaps we need to accept the challenge of new technology in the name of a 'consumer ecology' and propose an aesthetic of ecological projects." **N13**

A new culture of inhabiting is possible

The system of objects tends, as we have seen, towards a continuum of communicative surfaces, whose identity is that of the message that is projected on them or the qualities that those surfaces produce. The true image of the materials, the correlation between form and function...are a thing of the past. Nowadays when materials do not have a deep image, when the most varied functions can be developed by electrical components that are physically identical (at the microscopic scale), there really remains nothing left to see behind the surface. The prominence of surfaces thus responds to the objective fact that most of the communicative interaction with the object is taken up with its surfaces. **N14**

Faced with this world in which a diversification without reason or cultural weight has erupted, faced with the risk of 'semiotic pollution' caused by the multiplication of forms and signs, we need to return to defining a criteria of standard. But, obviously, these standards will not be those of the past. It is necessary to reconstruct a language of forms, and to fix in some way, more stable relationships between signifier and signified. This is attempted by finding roots, connections, and legitimizations within the most profound reaches of our cultural structure.

"If going to the extreme, these days, we can say that technology allows us to do anything, the type of limits to consider should be cultural. It is necessary to propose an idea of what can be understood as, and could constitute, a value. If the most ancient of practices is the search for the new because it is new, then nowadays we need to propose a variety that is not just the product of random diversity, but rather a variety that gives rise to a range of different and effective identities" **N15**. "To the stability of identity it is necessary to add another form of stability, the physical duration of the products or at least some of them (...). A new generation of products must be born, ones with a long life" which can be incorporated into this imagination, become our companions, life supports, and become memorable **N16**.

The deepest issue is to rethink a 'culture of inhabiting', a theme which could sum up all of the others. Man is a cultural animal because the construction materials that surround him are more symbolic than physical. The organization of his space, his known and familiar places, that which gives him security, -in comparison with others unknown to him, the territory of the unexpected, of fear or adventure; is more meaningful than the protection against atmospheric agents. So Man needs to find in the environment that surrounds him the physical and cultural 'materials' to 'domesticate' space, and when this does not happen it creates a deep sense of unease.

Consequently, building a new culture by transforming the technological macrosystem and searching for an eco-technological balance would have direct implications on an authentic culture of inhabiting. This would imply furnishing places with a cultural consistency and reconstructing a language of forms, in other words to produce identifiable forms, products with a long life, to fix more stable relationships between signifier and signified. The new project must be directed this way, to re-establish the affectivity between man and his vital places and in this way guarantee the care of things and the conservation of his heritage and environment.

logías en nombre de una 'ecología de consumos' y proponer una 'estética del proyecto ecológico'" **N13**.

Es posible una nueva cultura del habitar

El sistema de los objetos tiende, como hemos visto, hacia un continuo de superficies comunicativas, cuya identidad es la del mensaje que sobre ellas se proyecta, o la de las prestaciones que dichas superficies facilitan. La imagen sincera de los materiales, la correlación entre forma y función... son tiempos ya pasados. Hoy en día, cuando los materiales no tienen una imagen profunda, cuando las más diferentes funciones pueden ser desarrolladas por componentes electrónicos físicamente iguales (a escala macroscópica), detrás de la superficie no queda realmente nada que ver. El protagonismo de las superficies responde así al hecho objetivo de que sobre éstas se consume gran parte del intercambio comunicativo con el objeto **N14**.

Frente a este mundo en el que irrumpe una diversificación sin razón ni espesor cultural, frente a los riesgos de la "contaminación semiótica" causada por la multiplicación de las formas y de los signos, hace falta volver a definir un criterio de estándar. Pero, claramente estos estándares no son los mismos del pasado. Se trata de reconstruir un lenguaje de las formas, y de fijar de alguna manera unas relaciones más estables entre significantes y significados. Se trata de hacerlo encontrando raíces, conexiones y legitimaciones dentro de nuestra más profunda estructura cultural.

"Si en la actualidad, llegando al extremo de las cosas, podemos decir que la técnica permite hacerlo todo, los límites a plantear son de tipo cultural. Hay que proponer lo que puede ser entendido y lo que puede constituir un valor. Si la más vieja de las prácticas posibles es la búsqueda de lo nuevo por lo nuevo, hoy en día hay que proponer una variedad que no sea la consecuencia de una diversidad cualquiera, sino una variedad que dé lugar a una gama de diferentes y efectivas identidades" **N15**. "A la estabilidad de la identidad hay que añadirle otra forma de estabilidad: la duración física de los productos o al menos de algunos de ellos. (...) Es necesario que nazca una nueva generación de productos de larga duración" **N16** que puedan incorporarse en lo imaginario, convertirse en compañeros, soportes de vida y fijarse en la memoria.

La cuestión más profunda es replantear una "cultura del habitar", tema que podría resumir todos los demás. El hombre es un animal cultural, por lo que los materiales de construcción de su entorno son más simbólicos

que físicos. La organización de su espacio, su ámbito conocido y familiar, el que le da seguridad frente a otro desconocido, reino de lo imprevisto, del miedo o de la aventura, es más significativa que la protección contra los agentes atmosféricos. El hombre, pues, necesita encontrar en el ambiente que le rodea los "materiales" físicos y culturales para "hacer doméstico" el espacio, y cuando esto no se da se crean profundas condiciones de malestar.

Construir, por tanto, una nueva cultura transformando el macrosistema técnico y buscando un equilibrio ecotecnológico tendría implicaciones directas sobre una auténtica cultura del habitar. Ello implicaría dotar a los lugares de una consistencia cultural para reconstruir un lenguaje de las formas, es decir, producir formas identificables, productos de larga duración, fijar relaciones más estables entre significados y significantes. El nuevo proyecto ha de dirigirse así a reestablecer la afectividad ente el hombre y sus escenarios vitales, y de ese modo garantizar el cuidado de las cosas y la conservación del patrimonio heredado y del medio ambiente.

N1 Kenneth Hudson: *Industrial Archaeology. An Introduction*, London, 1964, y del mismo autor ver *Word Industrial Archaeology*, Cambridge, 1979

N2 *Ibid.*

N3 Ezio Manzini: *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ediciones y Experimenta Ediciones de Diseño, Madrid, 1992, págs. 115-117

N4 Ramón Araujo y Enrique Seco: "La industria en arquitectura", *Industria y Arquitectura. Dto. de Construcciones Arquitectónicas*, ETSAM, Madrid, 1991, pág. 121

N5 Ezio Manzini: *Op. cit.*, pág. 31

N6 *Ibid.* págs. 32-33

N7 *Ibid.* pág. 34

N8 *Ibid.* págs. 57-58

N9 Inmaculada Aguilar: *Arquitectura Industrial. Concepto, método y fuentes*, Colección Arqueología Industrial, Museu d'Etnologia, Diputació de Valencia, 1998. págs. 104-133.

N10 Ezio Manzini: *Op. cit.*, pág. 72

N11 Inmaculada Aguilar: *Op. cit.*, págs. 115-119

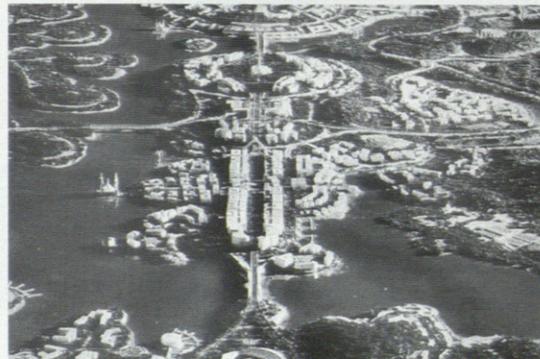
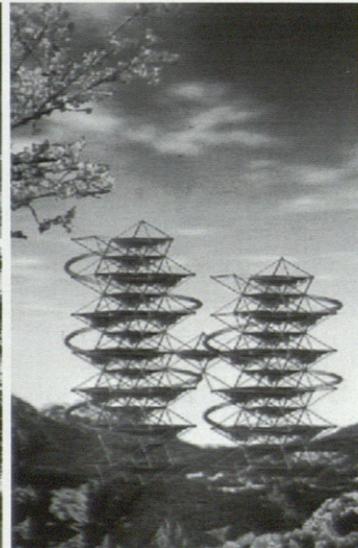
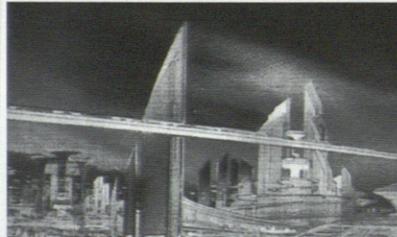
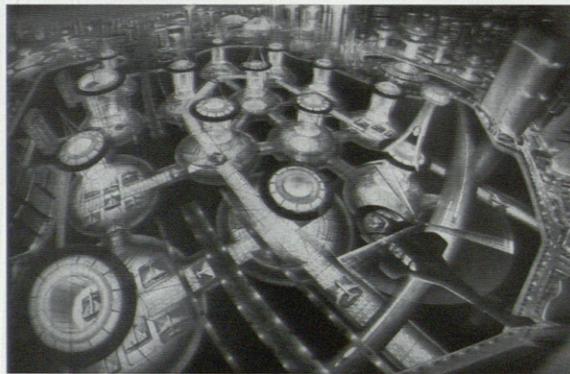
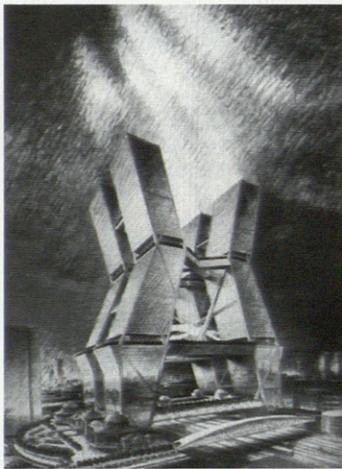
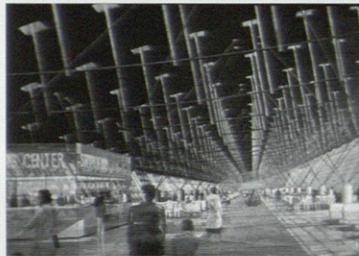
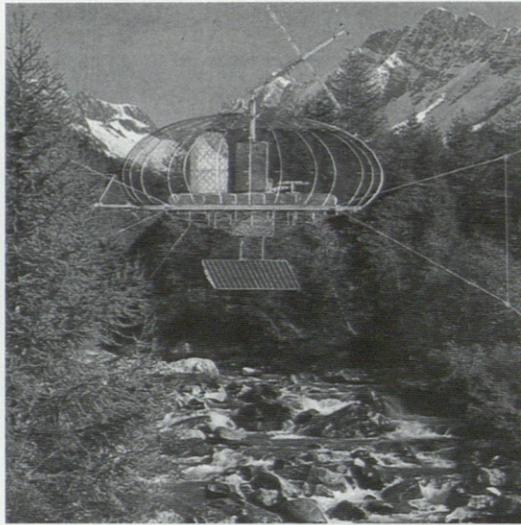
N12 *Ibid.* pág. 97

N13 *Ibid.* pág. 100

N14 *Ibid.* pág. 110

N15 *Ibid.* pág. 110

N16 *Ibid.* pág. 110



DE ARRIBA ABAJO Y DE IZQUIERDA A DERECHA:
 FUTURE SYSTEMS (KAPLIČKY+LEVETÉ), CASA PARA UN
 TERRENO EN PENDIENTE PROJEKT 019, 1981 Y PROJEKT 117
 BUBBLE, 1983 — "CIUDADES GLOBALES" QUE HAN
 SURGIDO EN EL SURESTE ASIÁTICO — AEROPUERTO
 INTERNACIONAL DE SHANGHAI — OMA ASIA, EDIFICIO 183
 ELECTRIC ROAD, HONG KONG — RTKL, CENTRO DE
 NEGOCIOS DAEWOO, SHANGHAI — EDIFICIOS DE LA NUEVA
 GENERACIÓN Y NUEVOS CONCEPTOS DE HABITAR:
 PROYECTOS PRESENTADOS EN LA IV CONFERENCIA
 INTERNACIONAL IFHS (INTERNATIONAL FEDERATION OF
 HIGH-RISE STRUCTURES), CIUDAD VERTICAL, MADRID, 2000

palacio de congresos
y auditorio de badajoz

[2006] PRIMER PREMIO EN CONCURSO

La base sobre la que trabajar es bastante irrepitible, extraña: la antigua plaza de toros de la ciudad, circular, inserida en un bastión pentagonal de la muralla Vauban del s. XVII.

Desde la memoria del concurso hemos pedido disculpas siempre por usar como partida una cita de Leopardi: "El último grado del saber consiste en reconocer que todo lo que buscábamos estaba siempre delante de nuestros ojos". Con ella resumíamos el proceso de cómo la inicial dificultad de actuación en este condicionado lugar, pasó a obviedad al reconocer que lo que buscábamos ya existía.

Creado para la ciudad de Badajoz en el concreto enclave del Baluarte de San Roque sobre los restos de las antiguas plazas de toros que han ido existiendo en ese lugar. Para nosotros tiene importancia el proceso palimpséstico de todas esas anteriores plazas y sus evoluciones, y no sólo la última con la que nos encontramos al llegar al lugar. No nos importa el hecho físico de algo que además ya no existe sino la condición creada previamente, en el siglo XVIII, por la decisión de vaciar un círculo en un masivo baluarte pentagonal

distorsionándole todo el concepto que tenía de defensivo y darle la vuelta haciéndolo receptivo al acceso y al acto público; que puede ser tanto una corrida de toros, como un concierto o un congreso. Por tanto nuestra decisión desde un principio fue mantener esta condición de vacío público, de vacío ganado a la ciudad. Por tanto, para conservarlo nos "limitamos" a abarcar todo ese ámbito existente, rellenándolo absolutamente.

La dificultad de aplicar aquí este sistema de colmatar una parcela se da porque ésta consiste en un vacío circular sobre un bastión, y como tal debe continuar. La complejidad de colocar un Palacio de Congresos en un vacío, y que éste continúe vacío, viene resuelto mediante un fácil truco, truco de magia, truco que consiste en invertir la zona de los espectadores y llevarla al albero, al centro, y el vacío central llevarlo alrededor de los espectadores, al lugar de las antiguas gradas. Después el cilindro que producimos en el centro lo vestimos con luz para que desaparezca proyectado sobre los anillos exteriores de poliéster que marcan el incierto límite de un vacío. Por supuesto el truco viene preparado por la



colocación bajo tierra y bajo el bastión del mayor número posible de elementos del programa, dispuestos como elementos radiales proyectados hacia el centro.

Desde fuera se podría pensar que la marquesina de la entrada principal es la única construcción o manivela que aparece, representa y abre, bajando por la escalera a la que cubre, todo el edificio.

Desde dentro, la sala principal responde a la misma idea exterior del cilindro con paredes luminosas del mismo material acrílico, techo translúcido a modo de cañizo sobre el que se mueve la sombra del óculo y suelo del mismo color oscuro que la plaza y patio exterior.

Desde fuera, esta obra, una vez finalizada, ha ido creando en general una gran inquietud: Cuanto más se trabajaba en ella, en vez de aparecer, desaparece. Diluida en esa herencia inevitable.





ARQUITECTOS [MADRID]:

José Selgas
Lucía Cano

COLABORADORES:

Lara Resco, José de Villar,
Talia Dombritz, Blas Antón,
Carlos Chacón,
Paula Rosales,
César G^o Guerra,
Ángel Azagra,
Miguel San Millán,
Manuel Cifuentes,
Brigitte Hollega,
Mara Sánchez,
Juan Bueno,
Fabián Fdez de Alarcón

Aparejadores:

Manuel Trenado,
Carlos Rubio,
Isidro Fernández

Estructuras: Fhecor

Estructuras de poliéster: Pedelta

Instalaciones: JG Asociados

Maqueta: Juan de Dios Hernández
y Jesús Rey

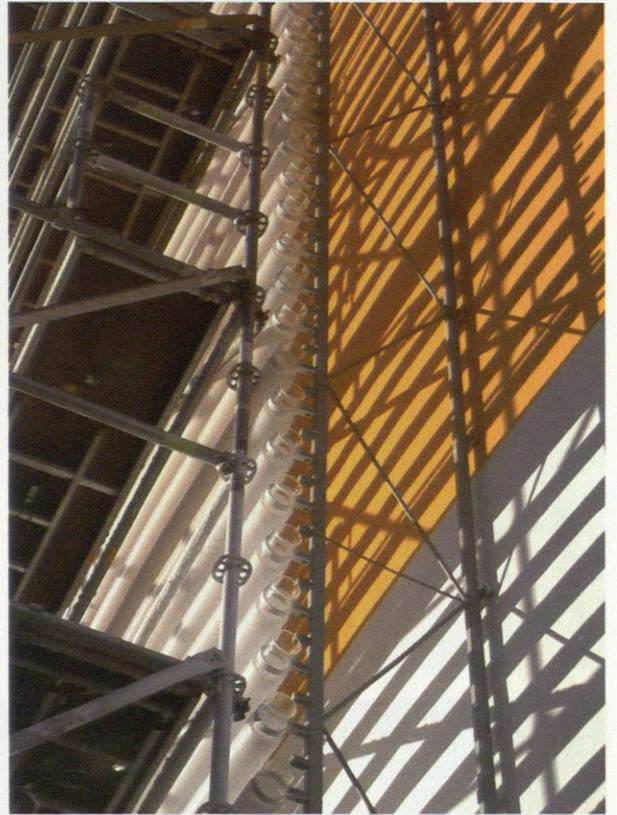
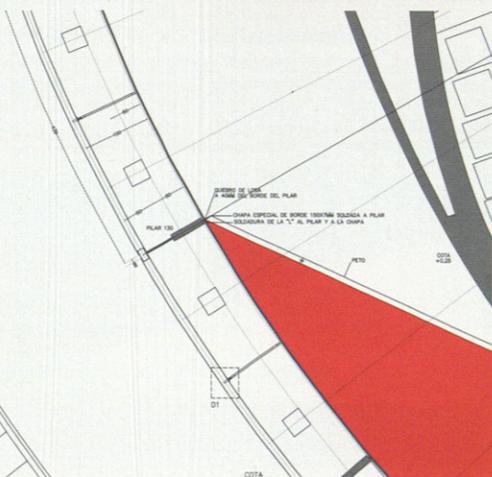
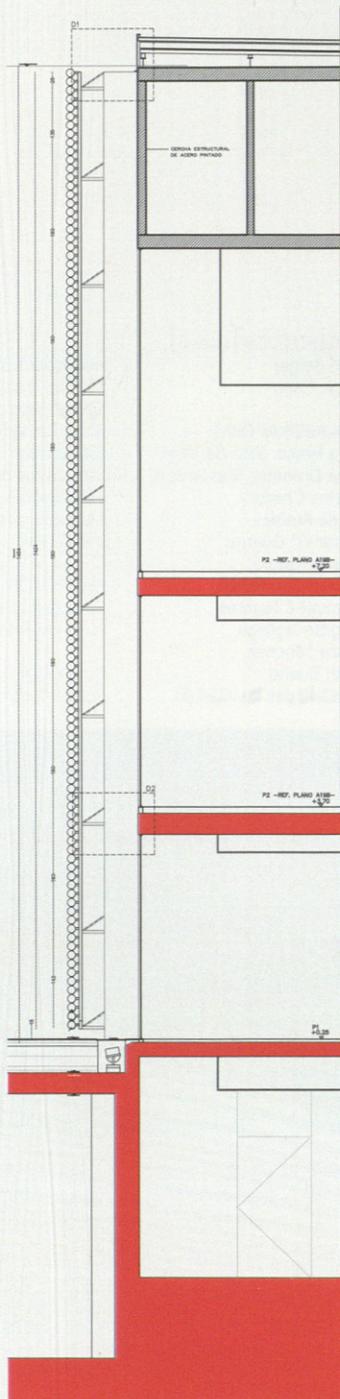
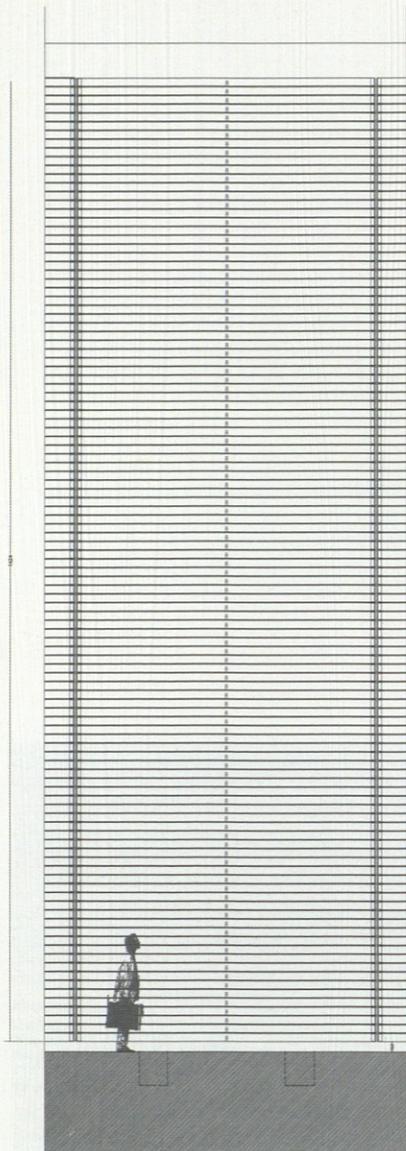
PROMOTOR:

Consejería de Cultura,
Junta de Extremadura

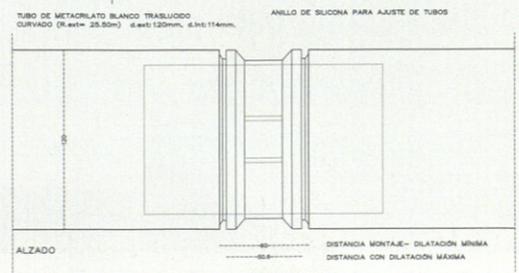
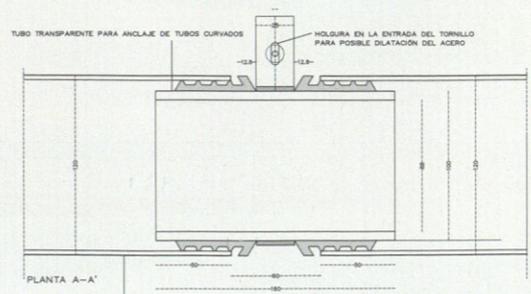
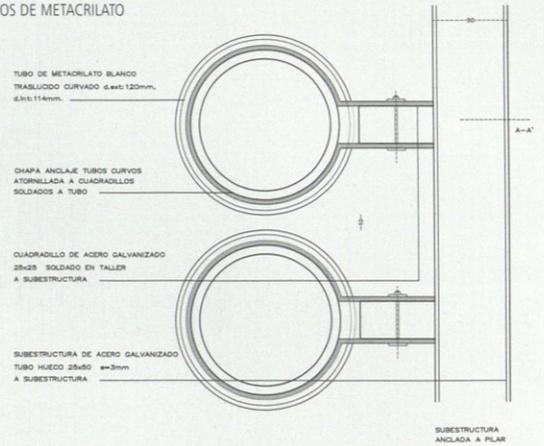
FOTÓGRAFO:

Roland Halbe



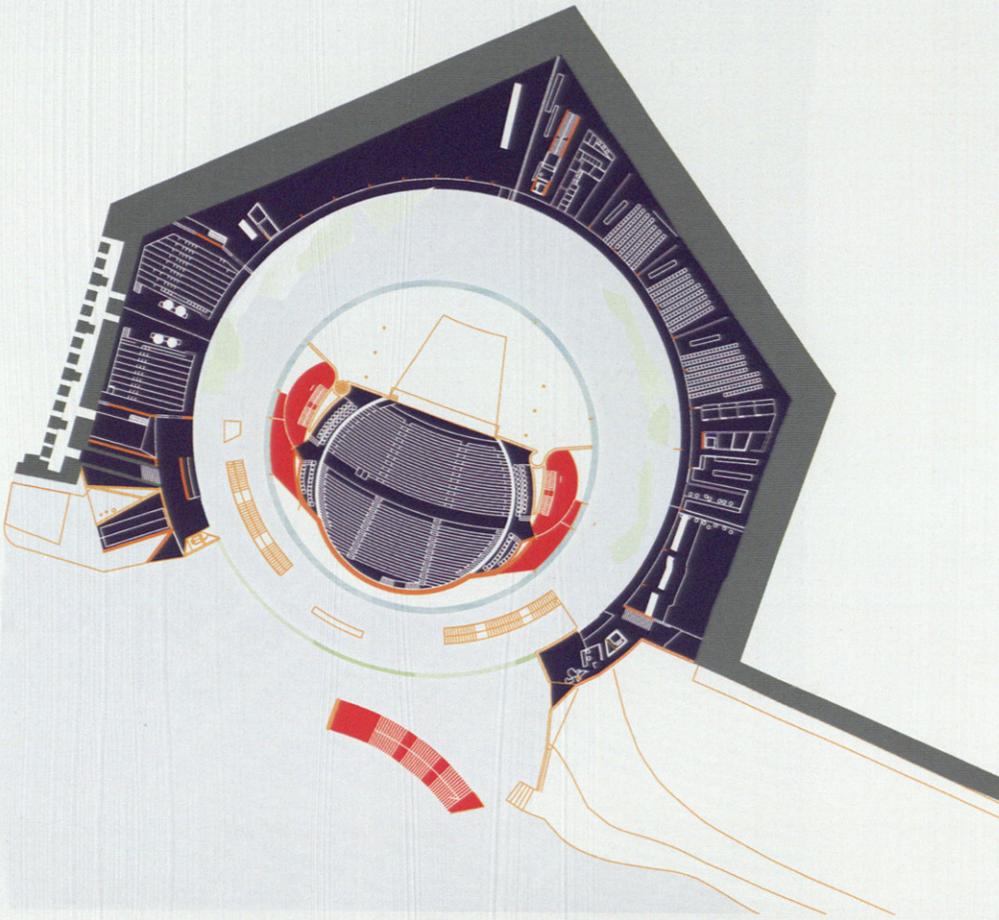


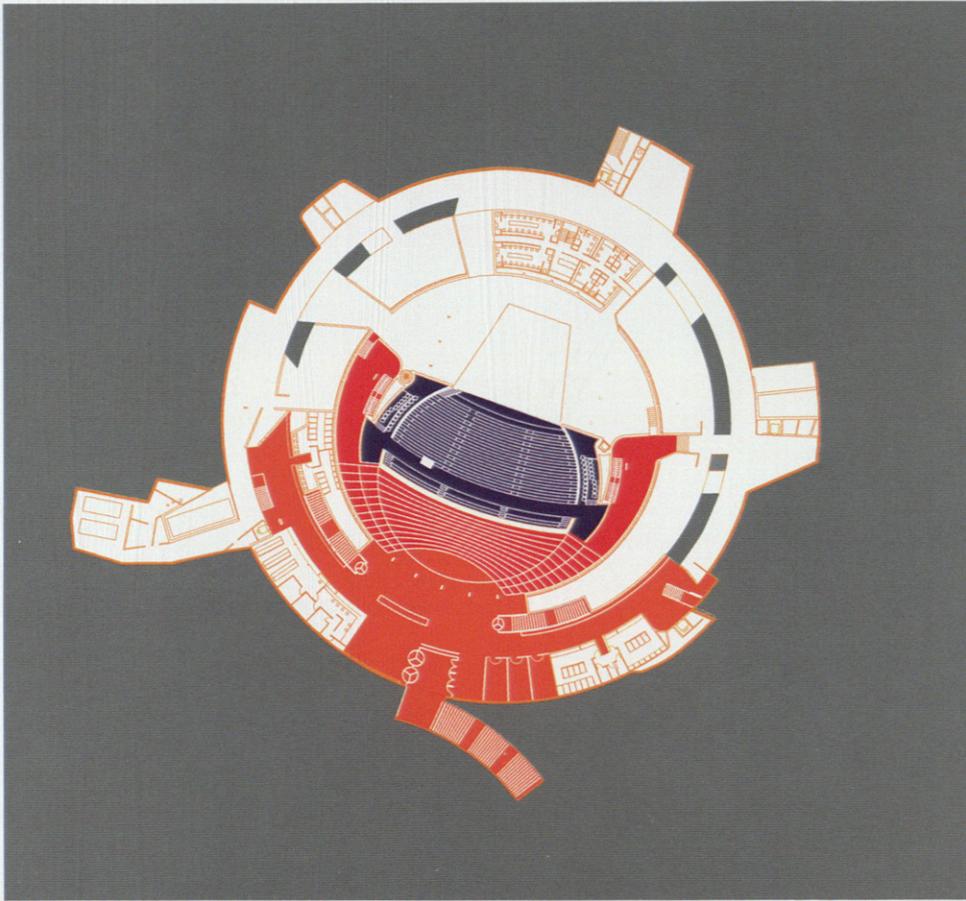
SISTEMA DE ANCLAJE DE LOS TUBOS DE METACRILATO



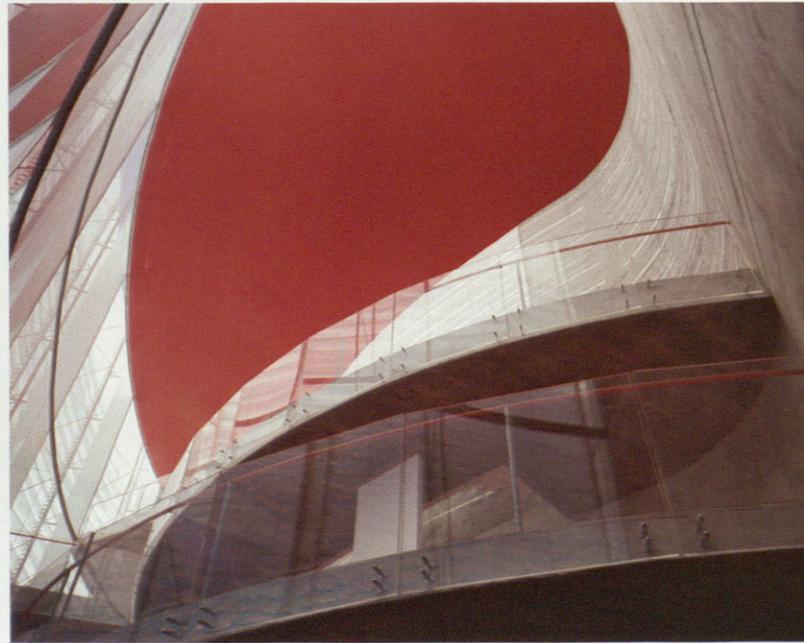
ALZADO, SECCIÓN TIPO POR EJE DE ESTRUCTURA Y PLANTA DEL MURO CORTINA



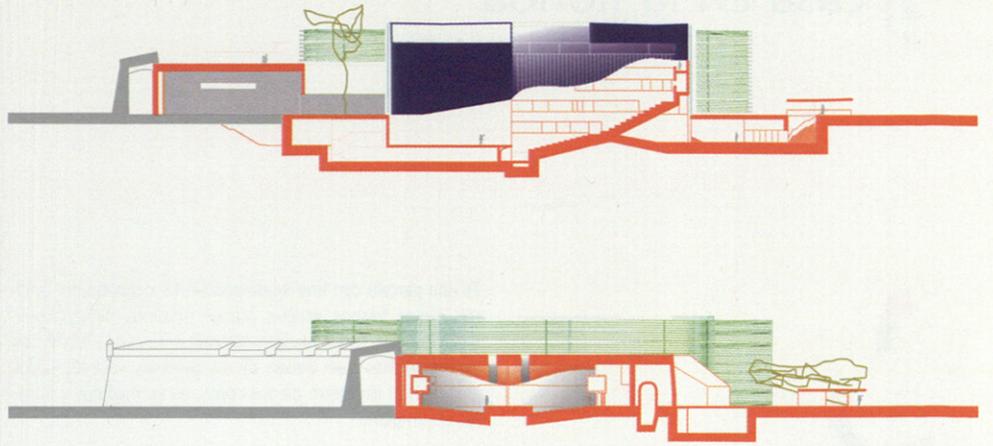




PLANTA BAJA
EN LA PÁGINA ANTERIOR, PLANTA ALTA







SECCIONES

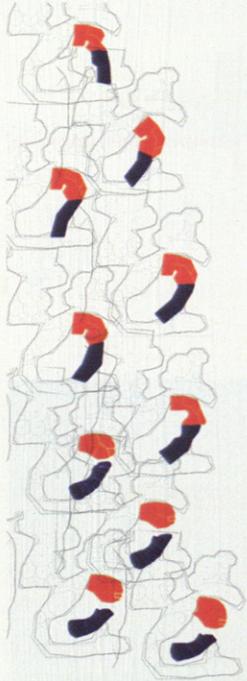


07 SELGASCANO

la florida
madrid

casa en la florida

[2006]



Es una parcela con una ligera pendiente, ocupada por encinas, olmos, fresnos, acacias, prunos, plátanos, pinos, aligustres y laureles. Todos nacidos naturalmente con la mediación de los pájaros que vienen de las parcelas vecinas. Todos ellos, con el perímetro de sus copas, están medidos y puestos en un plano.

Le Corbusier decía que quería que el patio vacío, todavía hoy, de La Tourette se poblara naturalmente de vegetación, por viento y pájaros. Le Corbusier dejó un vacío en su arquitectura para que lo poblara la naturaleza, decía.

Nosotros decimos que este proyecto nace como oposición a esa idea. Es la naturaleza la que nos deja un hueco y, allí y sólo allí, lo poblamos de algo que por artificial es arquitectura.

Coincidimos en cambio con La Tourette en que nunca se ha buscado el camuflaje, ni la integración, ni nada orgánico. Es como es porque no puede ser de otra manera y se adapta tanto que es pura contradicción. En Italia algunos puentes de sus autopistas están pintados de azul cielo. Es un ingenio camuflaje que sólo en determinados momentos se cumple, pero en los días en que nos parece más hermoso es en aquellos en que se le ve el truco y es un azul opuesto al del fondo.

La parcela está ya colmatada por algo que interesa conservar y la única opción que nos queda es rellenar los intersticios sobrantes, restantes, entre los árboles que existen, de los que no queremos tocar ni uno, pero ni rozarles un pelo, por pequeños que sean. Hemos impuesto respeto sobre ellos de modo maníaco.

La casa se aloja debajo de dos plataformas que buscan elevar las vistas por encima de la naturaleza hacia los cielos de poniente. Abajo, las vistas de la casa son, a cambio, del arranque de la naturaleza. Las dos plataformas son el proyecto, la casa es un añadido bajo ellas. Las dos plataformas son cómodas, de pavimentos blandos de goma reciclada y colchonetas de plástico, para estar en ellas la mayor parte del tiempo —muy cerca de ellas, a todo su alrededor, se plantan árboles en los huecos que quedan— y se sube a ellas por una pequeña escalera-gárgola. Cada una es de un color y cada una está a una cota distinta para facilitar su acceso. Cada una corresponde a un tiempo interior de la casa y una no vale nada sin la otra.

Del espacio interior lo único que podemos decir es que es despreciable; sale por resto, por reacción del único espacio trabajado aquí: el espacio exterior; es un proyecto que sólo se vincula con el exterior. Las dos plataformas horizontales, bien horizontales, lo cultivan en genérica proximidad pero





ARQUITECTOS [MADRID]:
José Selgas
Lucía Cano

COLABORADORES:
José de Villar,
Miguel San Millán,
Lara Resco, Blas Antón
Aparejadores: Isidro Fernández
Estructuras: Fhecor
Instalaciones: JG Asociados

PROMOTOR:
José Selgas y Lucía Cano

FOTÓGRAFO:
Roland Halbe





con una distancia metafórica en la que se encuentran la naturaleza inanimada, naturaleza reproducida o abstracta, reflejo a la vez de una tierra y un cielo, que se involucra con ambos y no pertenece a ninguno.

Al final las semejanzas del juego de parecidos de su silueta zoomórfica o antropomórfica, incluyendo las casualidades de la situación de los lucernarios-miradores esféricos en los ojos y los demás lucernarios en la columna vertebral, no son más que eso, casualidades. Casualidad sería que a alguien le recordara a *El Innombrable* de Beckett.

Esta memoria está escrita antes de terminar la casa. Ahora, una vez terminada, sólo nos interesa añadir que se consiguieron respetar todos los árboles existentes y sólo se rompió una rama de una encina con el brazo de una bomba de hormigonar. En los huecos cercanos que quedaban se han plantado los siguientes árboles y plantas: 2 plátanos, 1 castaño de indias, 1 arce freemani, 1 liriodendro, 1 carpe, 4 tilos comunes, 4 pyrus chanticler, 2 robinias pseudoacacias, 10 aligustres, 3 lilos, 1 higuera negra, 1 higuera roja, 2 higueras napolitanas, 2 higueras gota de miel, 1 espiria, 3 celindas, 1 hierba luisa, 12 durillos, 1 boj, 11 adelfas, 15 madreselvas, 6 glicinias, 22 hiedras, 8 parras virgen, 17 jazminoides, 3 pasifloras, 8 bambúes, 5 coronillas, 25 romeros y 8 lavandas. Ahora la casa apenas se ve y con el tiempo se verá cada vez menos.





SECCIONES





07 SELGASCANO

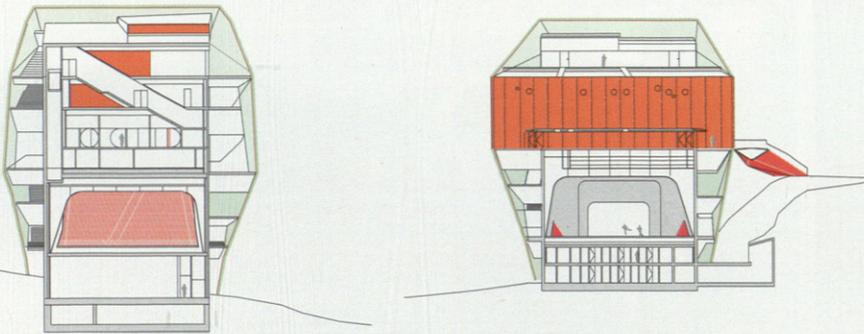
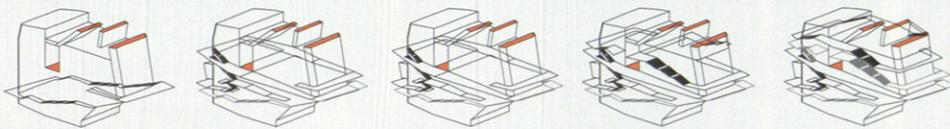
avda de salamanca
plaseñcia (cáceres)

auditorio en plaseñcia

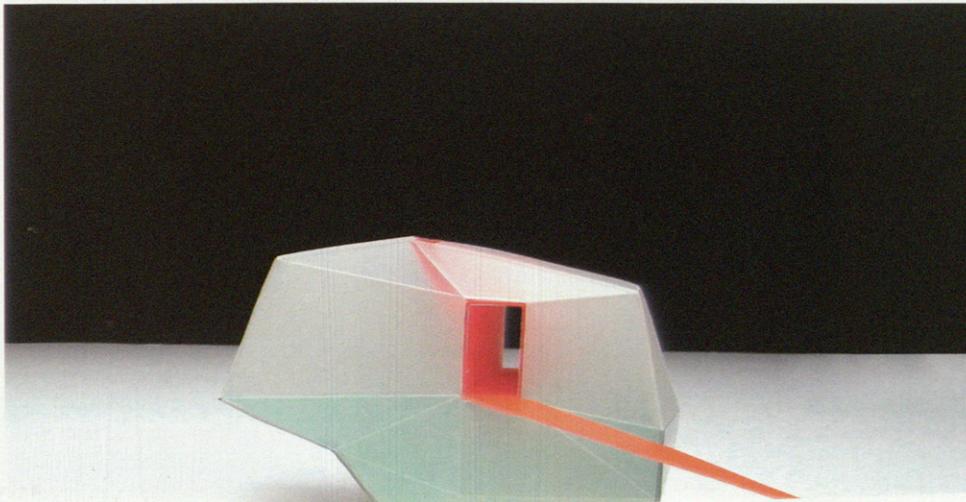
[2005]

ARQUITECTOS [MADRID]:
José Selgas
Lucía Cano

COLABORADORES:
José de Villar, Carlos Chacón,
Manuel Cifuentes
Aparejadores: Manuel Trenado,
José Luís Gómez Morillo
Estructuras: BOMA, Luís Moya,
Anabel Alonso
Instalaciones: ACH y Euring,
Juan Travesí, Felipe Cicujano



SECCIONES TRANSVERSALES



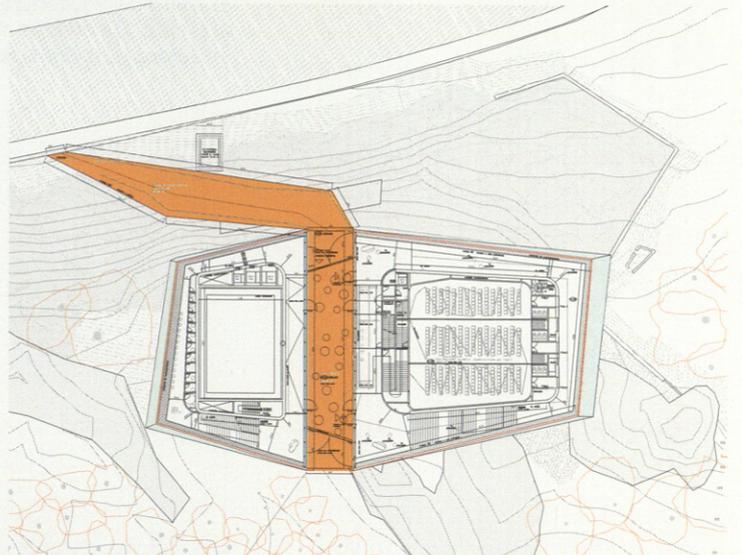
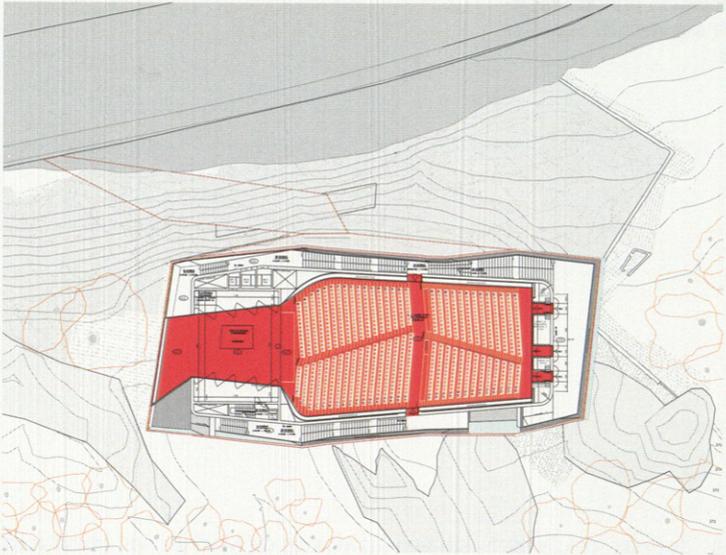
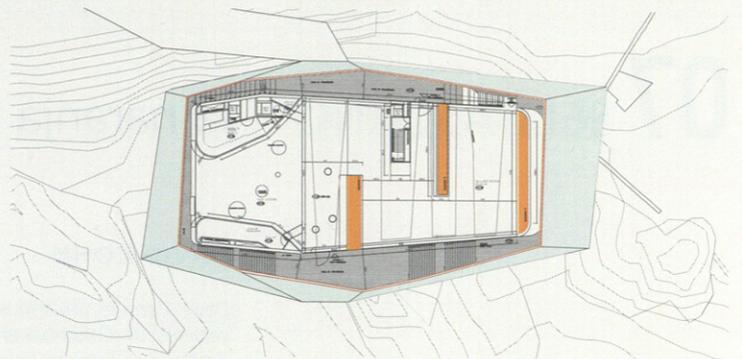
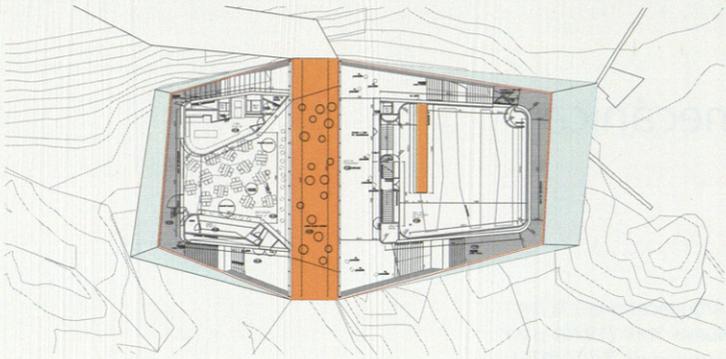
El solar se halla en el borde de la ciudad, en el límite entre la ciudad y el campo, entre lo tristemente artificial y lo natural. Campo extremeño que cualquiera puede entender como equivalente del mar, para esta tierra.

Durante la realización del concurso concluimos en que había que elegir entre pertenecer a la ciudad, a lo artificial, o pertenecer a lo natural. Optamos, como siempre, hacia la segunda opción; lo que nos obligó a posar el edificio en una cota muy inferior a la calle, debido a que el desnivel creado entre un mundo y otro era importante. Lo artificial era tan agresivo que había formado un talud de 17 metros de altura sin el mínimo miramiento a la orografía natural que permanece enterrada debajo. Opuestamente, y como reacción ante lo que supone un imparable arrollamiento, decidimos respetar al máximo el terreno en que nos apoyamos, ocupando la menor superficie de parcela posible. Creímos que este edificio, principal edificio placentino construido en este siglo, debe permitirse ese lujo y conservar una isla de tierra natural dentro del futuro ensanche; aunque permanezca como un pequeño charco del mar existido, sin posibles compañeros.

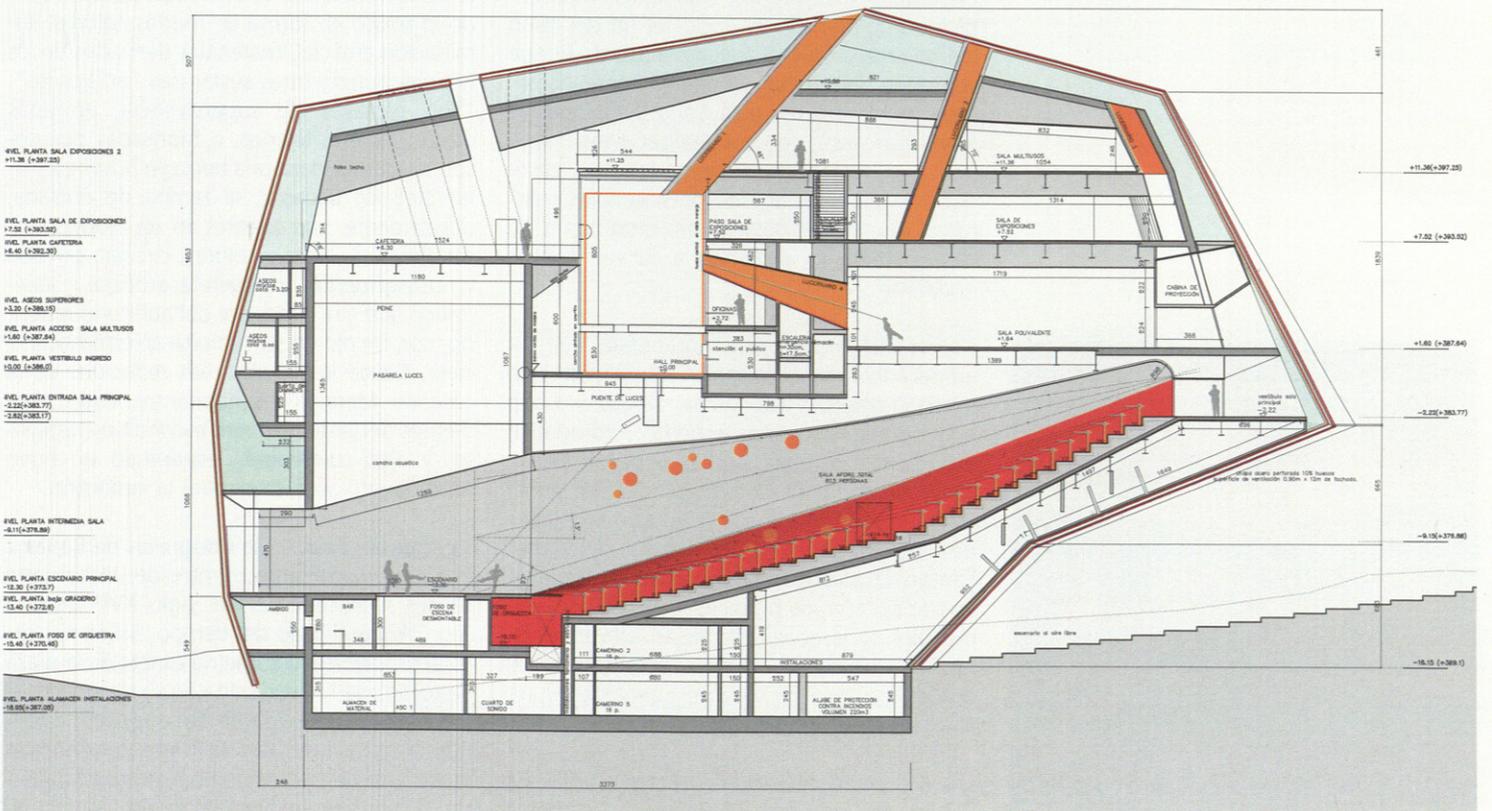
Por el lado oeste de la parcela pasa la carretera de Salamanca, futura autovía de la plata, donde están las mejores vistas de la serranía de Gata y el edificio se verá en la distancia, también desde la velocidad de un coche. Por eso lo planteamos como pieza de presencia inmediata, una señal nítida para el pasajero tanto de día como de noche.

La entrada se produce por medio de una pasarela naranja a un gran cañonazo vertical de 12 metros de altura y del mismo color, donde se acentúa la visión del campo, de las estribaciones, de la serranía de Gata. Desde allí se puede discurrir, subir o bajar, alrededor de toda la cáscara central de hormigón, envuelta por un juego de rampas y escaleras espiraloides que van mezclando espacios exteriores e interiores. Esto tiene dos motivos, la economía y lo definido por Horace Walpole como serendipia. Economía porque no cerramos con vidrio ni climatizamos ciertas partes. Serendipia por el cruce de espacios, dentro, fuera, dentro; por la mezcla de sus climatologías...

Los materiales los clasificamos en dos grupos: piel y huesos. Esto no quiere decir estructura y fachada. Quiere decir parte maciza y quieta y parte ligera y elástica.



PLANTA DE CAFETERÍA, PLANTA SALAS DE EXPOSICIONES,
PLANTA DE LA SALA PRINCIPAL Y PLANTA DE LAS SALAS DE USOS MÚLTIPLES
SECCIÓN LONGITUDINAL



07 SELGASCANO

la naranja mecánica

DAVID COHN

David Cohn es titulado en Arquitectura por la Universidad de Columbia en Nueva York (1979) y en Bachelor of Arts por la Universidad de Yale (1976). Es crítico de arquitectura, dedicado principalmente al estudio y la difusión de la arquitectura española en Europa y Estados Unidos.

"I just want to say one word to you. Are you listening? 'Plastics' There's a great future in plastics. Think about it."

El Graduado,
de Mike Nichols (1967)

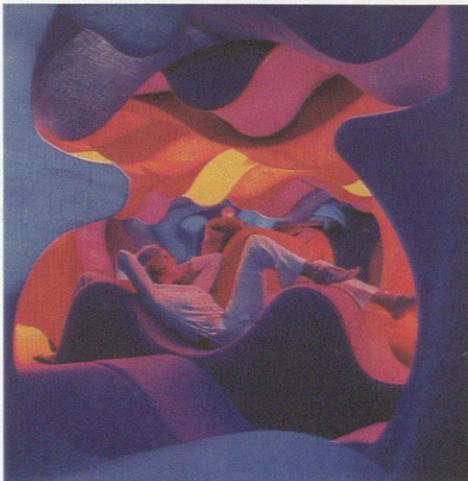
Los colores picantes, las formas celulares, informes o mutantes, organizadas en cadenas aleatorias o según códigos indescifrables, constituyen ya un tópico entre los concursos de arquitectos jóvenes. Imágenes improbables que pretenden anunciar el fin del reino del minimalismo y el advenimiento de lo que se podría denominar un nuevo organicismo. Pero en manos de Lucía Cano y José Selgas (de selgascano), con sus realizaciones imaginativas e impecables, alimentadas por investigaciones pioneras en nuevos materiales y técnicas, este nuevo paso se presenta como un hecho cumplido, abriendo a su vez nuevos horizontes.

Dentro del movimiento organicista que ha empezado a tomar forma en los proyectos de muchos estudios españoles, Selgas y Cano han optado por una vertiente impregnada con cierta nostalgia por el pop futurista y camp de los años sesenta y setenta, en el sugerente terreno imaginativo que se extiende desde *Barbarella* a los diseños de Verner Panton. Es una orientación quizás derivada de su trabajo con los plásticos y su colección de muebles de la época. Se alejan así de opciones más expresivas o forzosamente vanguardistas para envolver sus investigaciones en un aire fresco, informal y divertido.

Las dos obras recientemente terminadas, el Palacio de Congresos de Badajoz y su propia

casa en las afueras de Madrid, nos introducen a sus principales obsesiones. Ambas están semi-enterradas en sus respectivos emplazamientos. Pero lejos de intentar camuflarse entre la naturaleza, emiten radiaciones rozando lo tóxico en forma de fuertes colores, iluminación artificial, materiales derivados de los hidrocarburos y otras sustancias "artificiales". ¿Son cápsulas de supervivencia, enviadas desde planetas lejanos, o fabricadas por nosotros mismos para una tierra ya hostil e inhabitable? En Badajoz, la rampa de entrada, descendente, nos adentra en un mundo carnavalesco de luces y colores, circular, cerrado y autosuficiente, un planeta artificial y laberíntico que gira alrededor del auditorio redondo, con un ojo en su cubierta abierto hacia el cielo. Desde las células más reducidas de la casa en Madrid, sus habitantes están pendientes del jardín exterior, escondidos, vigilantes y algo vulnerables, esperando un buen recibimiento pero listos para la inmersión.

La clave del Palacio de Congresos de Badajoz es su emplazamiento, dentro de un baluarte de sus fortificaciones del siglo XVIII que ha sobrevivido al paso del tiempo. Su forma circular recuerda la volumetría exacta de la plaza de toros que fue excavada en su interior en el siglo XIX, y demolida no hace mucho, mientras la malla irregular de tubos horizontales que lo define –tubos compuestos por poliéster reforzado con fibra de vidrio, vertido en





EN LA PÁGINA ANTERIOR, INSTALACIÓN PARA LA EXPOSICIÓN *VISIONA II* EN COLONIA, DE VERNER PANTON (1970)

EN ESTA PÁGINA, INTERIOR DE LOS LABORATORIOS DE LA S.C. JOHNSON AND SON COMPANY RESEARCH TOWER, EN RACINE (WISCONSIN), DE FRANK LLOYD WRIGHT (1944-1950) Y JANE FONDA EN *BARBARELLA*, DE ROGER VADIM (1967)



moldes diseñados expresamente para la obra— lo aleja de su pasado (y particularmente de la implicación del lugar en la "matanza de Badajoz", perpetrada por las fuerzas de Yagüe en agosto de 1936).

Dentro de este primer anillo, el tambor del auditorio se alza sobre el antiguo albero. Su cerramiento está compuesto por un doble muro de tubos de plexiglás montados sobre cerchas ligeras en su cara exterior y lienzos de cristal detrás, de modo que mantienen su translucidez interrumpida; y nos recuerdan a los tubos de cristal del edificio Johnson Wax de Frank Lloyd Wright. Los muros del auditorio están forrados con tiras de policarbonato translúcido, iluminadas desde detrás por tubos fluorescentes. Junto con la luz cenital del óculo conforman un espacio sin peso, abierto y respirable, todo un alivio comparado con las salas tradicionales de maderas nobles, tipo "caja de zapatos". Comenta Selgas que han utilizado los plásticos ligeros como materiales propios del vacío de la plaza, en contraste con la densidad del baluarte, en cuya masa vaciada se ubican —con parámetros de hormigón— los espacios secundarios.

Hay varios elementos del proyecto que resultan característicos en la obra de Selgas y Cano. Uno, la rampa de entrada, una grieta anunciando el brillante rojo de los vestíbulos, que se extiende fuera de los límites físicos y

formales del edificio como un escape o mancha o lengua o camino. Otro es la alternancia de los colores, aquí entre ese rojo cálido y el frío azul de la sala principal, una dialéctica entre la presión positiva y la negativa, la tensión y la relajación, que opera sobre nuestra experiencia física y nuestra sensación de acogimiento en el recorrido hacia las butacas. Y vale la pena también notar las firmes raíces de

lejos de intentar camuflarse entre la naturaleza, sus obras emiten radiaciones rozando lo tóxico en forma de fuertes colores, iluminación artificial, materiales derivados de los hidrocarburos y otras sustancias "artificiales"

su proceder en la tradición racionalista de los años veinte, particularmente en su vertiente corbusierana, visible aquí en el rigor formal con que se desarrollan el tema del proyecto circular, con grandes voladizas en curva; su uso de planos de color y luz; y la gran sencillez y originalidad de los detalles.

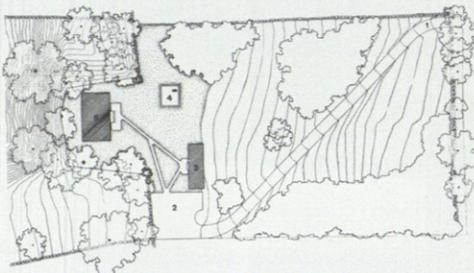
De su propia casa, dice José Selgas que les daba igual su forma. Por eso la han cambiado tantas veces en el curso del proyecto. Una mancha que iba desplazándose sobre el terreno, evitando tocar ni un solo árbol existente, buscando la cota más baja, y finalmente dividiéndose en dos, en un pabellón de estar y otro de dormir, tan hundidos en el jardín que, como dicen en la memoria, las dos plataformas accesibles de sus cubiertas "son el proyecto; la casa es un añadido bajo ellas". Con estas superficies de goma reciclada (con colchonetas de plástico incorporadas), salpicadas por tragaluces, bóvedas-burbujas y gárgolas de metacrilato, pintadas de naranja y azul profundo (con pintura desarrollada para plataformas petrolíferas), los dos pabellones se asemejan a unos lujosos juguetes de niño olvidados en el jardín.

Hay dos pabellones también en la casa de Philip Johnson en New Canaan, uno opaco para dormir (y para esconder secretos), y el otro transparente, erecto sobre la plataforma de su colina aplanada, buscando vistas en la lejanía. Aquí en La Florida el diálogo entre el dominio y el refugio es menos polarizado; las vistas desde dentro están a nivel del suelo para intentar "compenetrarse con la naturaleza", como comenta Lucía Cano, mientras las cubiertas "buscan elevar las vistas hacia el poniente". En la casa Johnson, la estructura intenta fundirse entre los árboles, pero Selgas



CHILD WITH TOY HAND GRENADE IN CENTRAL PARK, NEW YORK CITY, DE DIANE ARBUS (1962)

PLANO DE ORDENACIÓN DE LA CASA DE NEW CANAAN (CONNECTICUT), DE PHILIP JOHNSON (1949)



y Cano optan por el modelo del intruso de la Casa Farnsworth de Mies, aunque en este caso menos gélido y tremendo, sin el halo de lo sacro.

El Palacio de Congresos de Plasencia es una roca entre las muchas que salpican el paisaje a su alrededor, en un emplazamiento situado al borde del último ensanche de la ciudad, con un desnivel respecto al mismo de 17 metros. Pero es una roca radiante, con una piel exterior traslúcida compuesta por telas de EFTE (un copolímero de etileno-tetrafluoretileno), sujetas por una malla o telaraña estructural de tubos y cables. Esta corteza resplandeciente nos deja ver sus tripas de color naranja, que se extienden desde la rampa-lengua de entrada, de 40 metros de luz desde el borde del ensanche, al portal de entrada, una boca (¿o es un ojo?) de 12 metros de altura, que penetra el edificio de lado a lado, y hasta algún canalón que sube hasta la cubierta, buscando luz y aire para los órganos interiores. Desde el portal, rampas en espiral bajan y suben dentro de la piel exterior, circulando alrededor del auditorio para dar acceso a los distintos espacios, con pasillos a veces encerrados en cristal, y a veces abiertos a la intemperie detrás de las láminas de EFTE. Estas rampas, coloreadas en rojo y verde por sus suelos de poliurea, son una variación de los distintos niveles del vestíbulo alrededor del auditorio en Badajoz, una investigación sobre la naturaleza del umbral, de los espacios intersticiales entre interior y exterior, que los arquitectos siguen desarrollando en proyectos posteriores. El auditorio de 800 butacas está

ubicado debajo del ojo ciclópeo del portal, y desciende hacia el foso del escenario, el único punto de apoyo estructural del edificio. El proyecto podría ser un hermano del auditorio de Rem Koolhaas en Oporto, con la distinción de su ingravidez, otra cualidad clave en la obra de selgascano.

Sí no fuera por el testimonio de su obra construida, la propuesta para unas viviendas públicas en Amsterdam podría parecer, como poco, inverosímil. Los dibujos del proyecto nos presentan unos gusanos de plástico tipo ciempiés, gigantes, deambulando entre los árboles, sus cuerpos levantados en arcos sobre el suelo, con sus cabezas posadas en el aire con aspecto pensativo. Son cuerpos compuestos por cadenas de burbujas o globos, brillantes como golasinas, acabados en resina

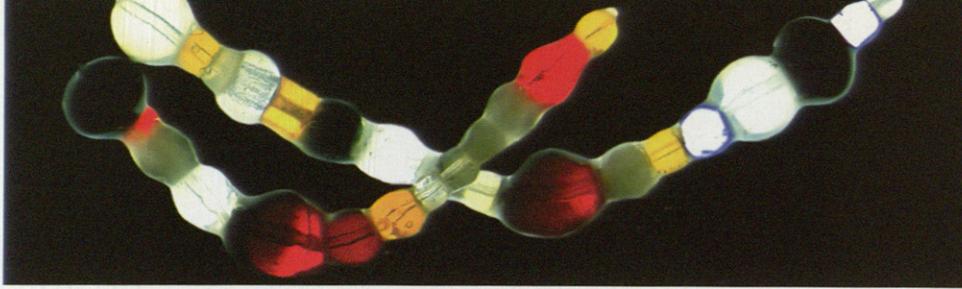
el juego del "doble" en el uso de dos colores, sugiere que parte es un reflejo o desdoblamiento, o un gemelo extraño

de poliéster y plexiglás, cada uno una casa. Dicen los arquitectos que están sujetos por una estructura metálica basada en la propia lógica estructural de sus formas esféricas, y que sirve a la vez como una malla o pérgola para que crezcan las plantas trepadoras sobre su superficie. Por lo que se puede adivinar de

las plantas y secciones, las viviendas tienen mucho del encanto que se encuentra en su propia casa, llevado a un nivel extraordinario de complejidad por su desarrollo dentro de las tres dimensiones de la esfera, con sus conexiones no-lineales y su ambigua relación con el suelo.

Finalmente, en dos proyectos de concurso, las Consejerías de Palma de Mallorca y el colegio de Puigpunyet, Cano y Selgas prosiguen en sus juegos con los espacios intersticiales, aquí en forma de amplias terrazas alrededor de los espacios del programa, que ofrecen zonas de climatización, juego y otros usos improvisados. En las consejerías, están encerradas con una malla de metacrilato ventilada, y llenas de macetas, mientras en el colegio una barrera exterior de rollizos de pino ofrece el toque "natural". Destacan también en Puigpunyet el juego del "doble" en el uso de dos colores, un juego que sugiere que parte de la estructura es un reflejo o desdoblamiento de la otra mitad, o un gemelo extraño. Es una manera discreta de introducir el tema del Otro que marca toda su producción.

Hemos empezado éste recorrido por la obra de José Selgas y Lucía Cano en el terreno lúdico de Barbarella, pero acabamos aquí más cerca al surrealismo inquietante de Diane Arbus. Son sólo dos de las vertientes más obvias entre las múltiples resonancias culturales que su obra provoca, y que hemos intentado tocar aquí, en una trayectoria que no ha hecho más que empezar.



07 SELGASCANO

viviendas en amsterdam

[2004]

western garden cities
amsterdam, holanda

ARQUITECTOS [MADRID]:
José Selgas
Lucía Cano

COLABORADORES:
José de Villar, Lara Resco, Blas Antón
Maqueta: Gilberto Ruiz Lopes

"Cuando escribo, a menudo grabo el texto en un magnetófono y luego lo escucho a oscuras. Me preocupa la musicalidad, busco los efectos que nacen de la sonoridad de la lengua, de la repetición de ciertas palabras". Gao Xinjian

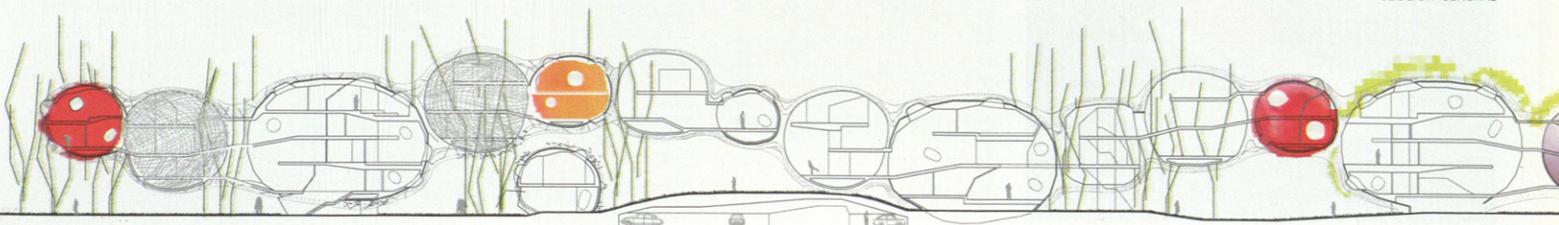
Musicalidad o música, escritura, repetición: juego.

De la frase inglesa *Try me* nace el lema de esta propuesta: *try me, try my, "try my, play"*. Probar y jugar; mi prueba, mi juego: ¿Por qué no proponer una promoción en la que la diferencia entre las viviendas es tal que apetezca probarlas todas, como si de un surtido de quesos se tratase?

Proponemos unas tiras de viviendas que sean de propiedad traslacional o rotacional. Porque todas las viviendas de cada tira son distintas (la mayor tiene 55 viviendas) y con ello buscamos mantener la tensión, la diversidad de un jardín, y por otro lado la posibilidad de en un pequeño territorio, mantener en continuo movimiento nuestras sensaciones. El mecanismo sería una derivación de la multipropiedad; multipropiedad sobre una tira de 20 a 55 viviendas, multipropiedad para que la primera vivienda, la vivienda más fija, se convierta a móvil. La idea es que periódicamente se puedan intercambiar las viviendas entre vecinos y copropietarios. Viviendas fácilmente empaquetables (con armarios con ruedas a modo de los antiguos baúles de viaje) para que cada año nos podamos mudar a la siguiente, con la posibilidad de prorrogar la estancia por motivos pactados. Son 55 viviendas, 55 años para probarlas todas.



PLANTA GENERAL,
DETALLE DE PLANTA
Y SECCIÓN GENERAL



07 SELGASCANO

colegio en puigpunyent

sa vela, puigpunyent mallorca

[2004]

PRIMER PREMIO EN CONCURSO

ARQUITECTOS [MADRID]:
José Selgas
Lucía Cano

COLABORADORES:
José de Villar

Hemos entendido que debemos ser muy obedientes con el programa facilitado. Comenzamos a trabajar con un módulo creado a partir del duo de aulas del ciclo de primaria, aulas que son la base de este colegio.

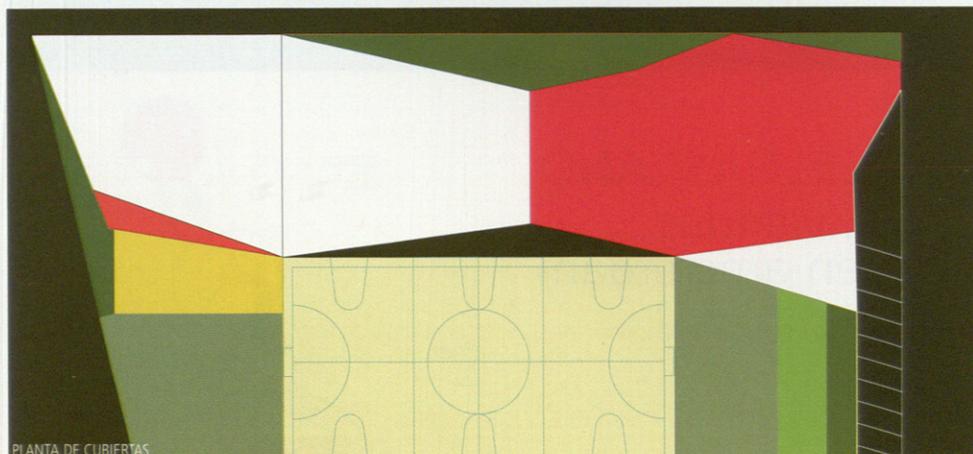
A este módulo rectangular le hemos adaptado cada paquete del programa y hemos ido colocando como fichas todas sus partes según cumplieran con las exigencias de ubicación pedidas, añadiendo dos premisas nuestras: no construir más de dos plantas y que las aulas reciban la mayor cantidad de luz del sur posible. En planta baja hemos dejado las piezas indispensables —infantil, gimnasio y comedor— para que ésta quede despejada y permita la circulación por toda la parcela. Así, el edificio da sensación de ligereza, de transparencia.

Esta estrategia de trabajar en base a un módulo nos permite poder construir el colegio en otra parcela, con otro perímetro y otra orientación.

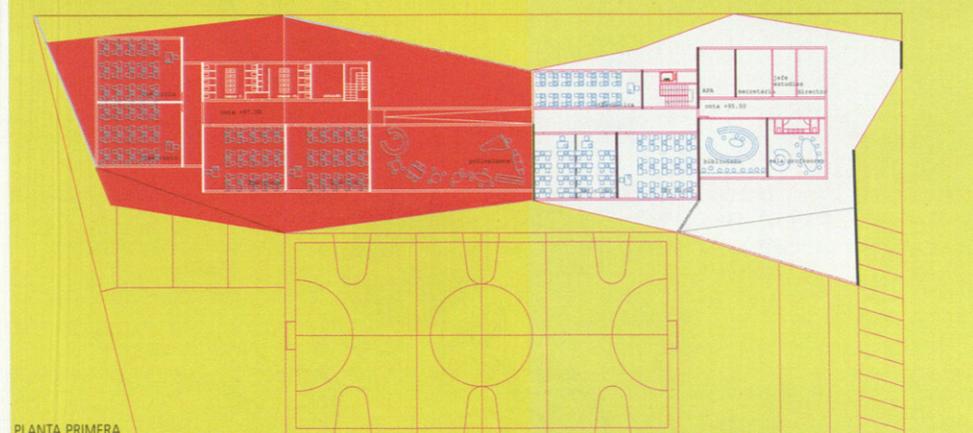
Las zonas exteriores, polideportivas, de juegos y zonas verdes, deben estar al sur lo más soleadas posibles.

Los forjados son amplios voladizos que envuelven el edificio, lo revisten dándole un carácter y una presencia más homogénea. Se usan, además de para proteger del sol, como ampliación en terrazas de la planta alta.

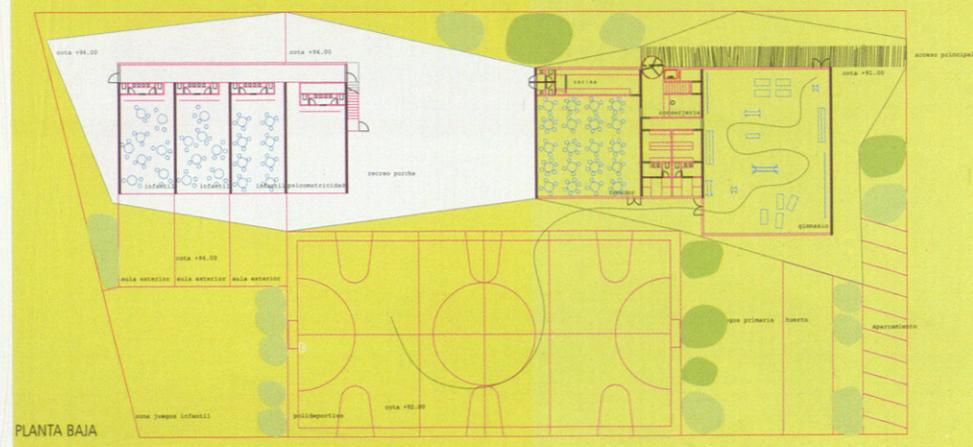
Juego de color, arriba y abajo, boca arriba y boca abajo, juego de niños. Tan sencillo como ellos.



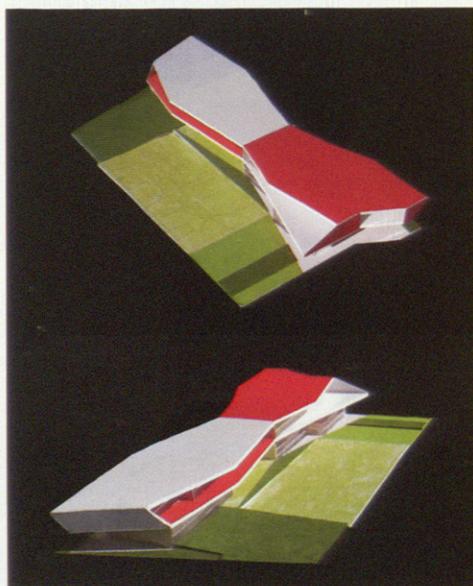
PLANTA DE CUBIERTAS

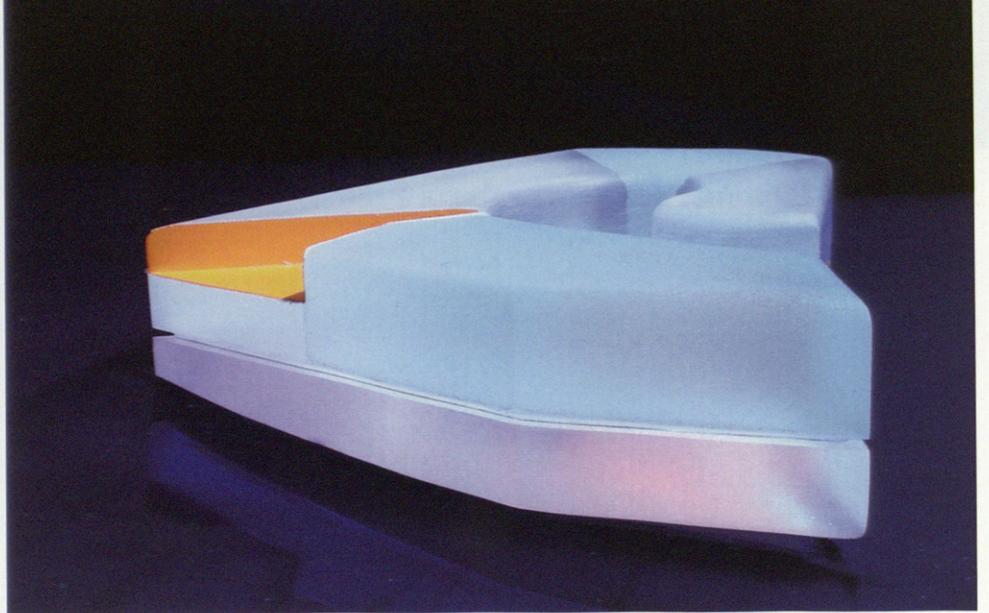
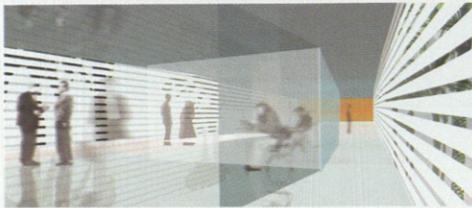
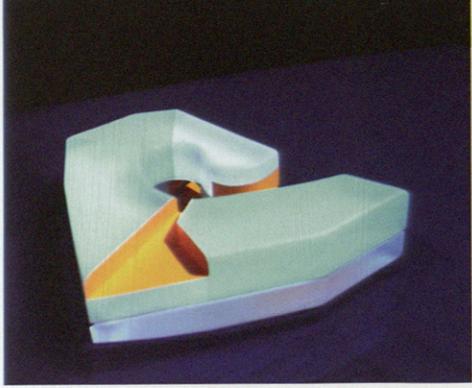


PLANTA PRIMERA



PLANTA BAJA





Asociamos a una Consejería de Salud la idea de "salud", de limpieza, de profilaxis. Se debe sentir, desde que entras en ella, que se posee el control del clima, del aire. El primer paso: la protección solar. Forjados extendidos, como parasoles, para evitar el soleamiento sobre cualquier fachada.

Las crujías son estrechas y dan siempre a exterior y a un patio interior con tierra vegetal y palmeras, por lo que se favorecen las corrientes naturales y el aire limpio sin necesidad de emplear aires forzados. El cerramiento hermético de las oficinas se realiza en un plano muy remetido de la fachada con correderas de vidrio de suelo a techo que abiertas capturan por completo el espacio de estos corredores-terrazas exteriores para disfrutar de este espacio mixto

Con todo esto y mediante la colocación de tres pequeños molinos de viento en la parte más alta de la parcela, busca-

mos ridiculizar por sus mínimos el empleo de aires enlatados y llevar al edificio a un gasto cero de energía contratada.

Dividimos el edificio en dos partes horizontales para diferenciar las partes del programa. Redondeamos las esquinas para tener menor superficie de calentamiento. Ambos trucos sirven para que el edificio se perciba como más bajo.

ARQUITECTOS [MADRID]:
José Selgas
Lucía Cano

COLABORADORES:
José de Villar, Manuel Cifuentes
Maqueta: Gilberto Ruiz Lopes

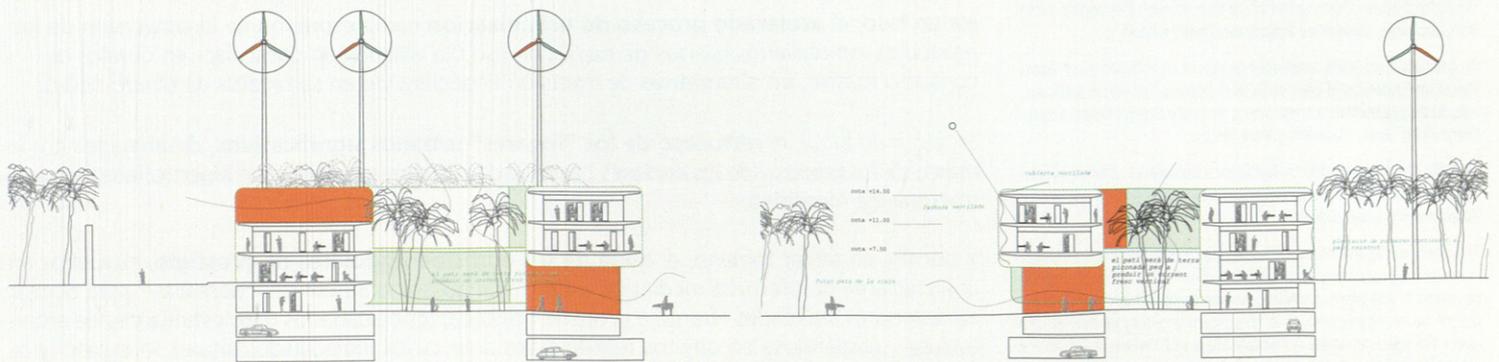
07 SELGASCANO

consejerías
de salud
y consumo
en palma
de mallorca

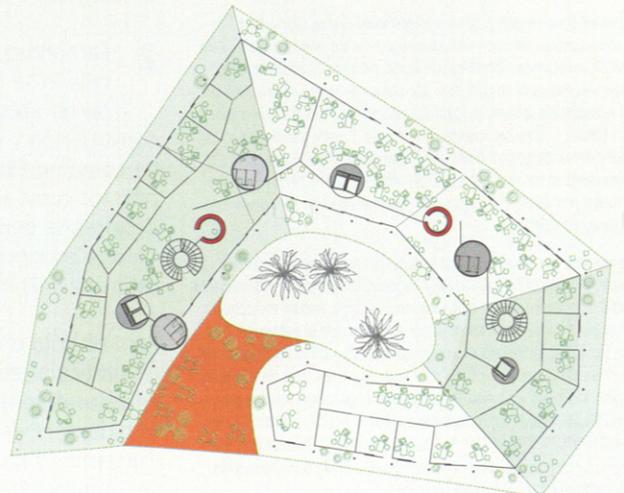
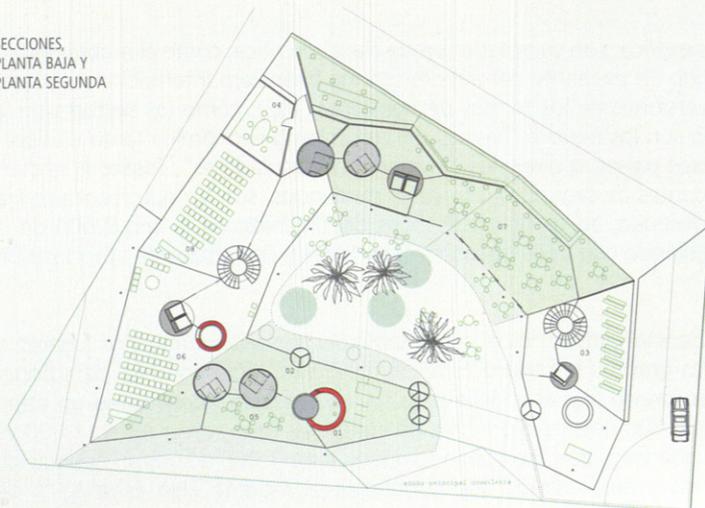
palma de mallorca
mallorca

[2005]

SEGUNDO PREMIO EN CONCURSO



SECCIONES,
PLANTA BAJA Y
PLANTA SEGUNDA



08 el tsunami urbanizador, la ciudad-basura y las arquitecturas de prestigio

tres síntomas de la crisis urbana a comienzos del siglo XXI

RAMÓN LÓPEZ DE LUCIO

Es arquitecto-urbanista y catedrático de Urbanismo en la ETSA de Madrid

Three manifestations of the urban crisis at the beginning of the 21st Century: The 'Urbanizing Tidal Wave', the 'Junk City', and Prestige Architecture.

1. I am writing these lines in the middle of the Architecture week and Construction Exhibition (IFEMA, October 2006), shortly after the presentation of Ramon Fernandez Duran's book, 'El Tsunami urbanizador y mundial' **N1** and the exhibition of BASURAMA in the Casa Encendida, the parallel publication of which **N2** contain devastating works by the philosopher Jose Luis Pardo and by Rem Koolhaas, to which I shall refer later.

There is a direct parallel between Fernandez Duran's condemnation of the rapid and seemingly unstoppable process of urbanization/consumption of land which characterizes Spain (with an exasperating and immediate effect on our daily lives) and also many other countries, and the conceptualization of 'junk places' and of the 'junk city' by Pardo and Koolhaas, -as an extension to the ever-expanding spatial sphere of the 'non-places' **N3** which inhabit the 'generic city'.

The thesis I will defend on this theme is the extension of this correlation to a 'third facet', that of singular or prestige architecture. The crisis in contemporary urban areas can be understood this way through the close complementation between three manifestations that although they appear distant from each other, I believe are actually very closely related:

On one hand there is the accelerated process of urbanization as an expression of the conversion of basic products of building -housing in particular, into usable goods of mass consumption, as alternatives for financial investment and/or ways of laundering black money.

Secondly, the backward step for significant urban 'places', diffused by the tide of junk fabrics and junk enclaves and their corresponding, and uncontrolled, mobility infrastructures.

And finally, thirdly, the increase in spectacular prestige buildings, enveloped in the growing paraphernalia of media attention, which function as effective screens to hide previous realities; -against public opinion, and the opinion of the inhabitants or students of architecture; setting themselves up as reverential objects at whose immaculate altars such uncomfortable proof is atoned for (and forgotten).

2. Fernandez Duran explains to us, with his usual critical clarity, how the world of real estate has been converted into a central element in the international financial system (the boom in loans, pension fund investments, etc); how the sectors of construction and consumer spending are the basic motors of economic growth in Spain as well as in the United States and other countries, or how the investor-speculators -foreign and domestic, and also those demanding second and third homes are those who sustain the unbridled demand for housing, especially after the slump of the 'new economy' in the year 2000, coinciding with low interest rates and longer and longer repayment periods.

But it's not only the housing-tourist sectors that are responsible for this tidal wave: in many places, particularly in Spain, the extensive infrastructure for mobility -indispensable to make the land valuable, and an essential prior requisite for its urbanization, shows a furious rate of expansion. Just think of the 6,000 kilometres of new motorways (to add to the 11,000 km previously existing) and the 9,000 km of high speed rail track (in addition to the previous 1,000 km), also the expansion of ports and airports proposed in the Strategic Plan for Transport Infrastructures (PEIT). Its total investment will reach 250,000 million euros, more than 40 billion pesetas (compare this with the budget, itself enormous, for the reforms of the M30 in Madrid, estimated at 5,000 million Euros).

TRES IMÁGENES DE LA CIUDAD-BASURA ACTUAL: NUEVO BARRIO EN SESEÑA, TOLEDO, PROMOVIDO POR PACO "EL POCERO" AL LADO DE LA NUEVA RADIAL A TOLEDO, VERTEDERO DE CHATARRA Y OBRAS DE SOTERRAMIENTO DE LA M-30 EN MADRID (BASURAMA, OP.CIT., 2006, CUBIERTA) FOTOGRAFÍAS DE RUBÉN LORENZO Y PABLO REY (BASURAMA)

1 Escribo estas líneas en plena Semana de la Arquitectura y de la Feria de la Construcción (IFEMA, octubre 06), poco después de la presentación del libro de Ramón Fernández Durán, *El tsunami urbanizador español y mundial* **N1** y de la exposición de *BASURAMA* en la Casa Encendida, cuya publicación paralela **N2** contiene demoleedores trabajos del filósofo José Luis Pardo y de Rem Koolhaas, a los que me referiré más adelante.

Resulta inmediato el paralelismo entre la denuncia de Fernández Durán al rapidísimo y al parecer imparable proceso de urbanización/consumo de territorio que caracteriza a España (caso exasperado e inmediato a nuestra experiencia cotidiana), pero también a muchos otros países, y la conceptualización de los "lugares basura" y de la "ciudad basura" por parte de Pardo y de Koolhaas, como extensión a los ámbitos espaciales cada vez más extensos de los "no lugares" **N3** que pueblan la "ciudad genérica".

La tesis que defenderé en estas líneas es la extensión de tal correlación a un "tercer vértice", el de las arquitecturas singulares o de prestigio. La crisis de los territorios urbanos contemporáneos se puede entender así desde la estrecha complementariedad entre tres manifestaciones, al parecer distantes, pero en mi opinión estrechamente relacionadas:

por un lado, el **acelerado proceso de urbanización** como expresión de la conversión de los productos inmobiliarios básicos de bienes de uso (la vivienda en particular- en objetos de consumo masivo, en alternativas de inversión financiera y/o en sumideros de dinero negro.

En segundo lugar, el **retroceso de los "lugares" urbanos significativos**, difuminados por la marea de los tejidos y de los enclaves basura y de sus correspondientes e hipertrofiadas infraestructuras de movilidad.

Y por fin, en tercer término, el **auge de los edificios singulares de prestigio**, envueltos en una creciente parafernalia mediática, y funcionando como auténticas "pantallas" para ocultar las anteriores realidades -frente a la opinión pública, los ciudadanos o los estudiantes de arquitectura-, erigiéndose en objetos reverenciales ante cuyos immaculados altares se expían (y se olvidan) tan incómodas evidencias.

2 Fernández Durán nos explica, con su acostumbrada claridad crítica, cómo el ámbito inmobiliario se ha convertido en elemento central del sistema financiero internacional (escala de préstamos, inversiones de los fondos de pensiones, etc.); cómo los sectores de la construcción y el consumo son los motores básicos del crecimiento económico tanto en España como en EEUU y en otros países; o cómo los "inversores-especuladores", foráneos e internos, así como los demandantes de segundas o terceras residencias, son los que mantienen la desahogada demanda de vivienda, en particular después del pinchazo en el año 2.000 de la "nueva economía", coincidiendo con tipos de interés muy bajos y con plazos de amortización cada vez más dilatados.

Pero no sólo el sector residencial-turístico es el responsable del *tsunami*: en muchos lugares, y en particular en España, las grandes infraestructuras de movilidad, indispensables para poner en valor el territorio y paso previo imprescindible para su urbanización, manifiestan un ritmo trepidante. Piénsese en los 6.000 nuevos kilómetros de autopistas (que sumar a los 11.000 ya existentes) y los 9.000 de alta velocidad ferroviaria (a añadir a los 1.000 actuales), además de las ampliaciones de puertos y aeropuertos, que contempla el reciente Plan Estratégico de



Infraestructuras de Transporte (PEIT). Su inversión total alcanza los 250.000 millones de euros, más de 40 billones de pesetas (compárese con el presupuesto, de por sí gigantesco, de reforma de la M-30 madrileña, estimado en 5.000 millones de euros).

El territorio, casi cualquier territorio –las costas, las áreas de montaña, las regiones urbanas con radios que pueden alcanzar los 80/100 kilómetros para la vivienda permanente y los 200/250 para la secundaria–, se convierte en objeto de consumo que ahora se gestiona y produce de acuerdo con las más sofisticadas técnicas de marketing, apoyándose en potentes andamiajes técnicos, financieros y jurídicos. No en vano siete de las once mayores constructoras del mundo son, en este momento, nominalmente, españolas. Como lo es el principal operador mundial de autopistas de peaje (Albertis).

Si a lo anterior añadimos la dimisión de la ordenación territorial y la práctica total autonomía de los municipios que, amparados en las medidas liberalizadoras de los gobiernos del PP (Ley del Suelo de 1998, etc.), se afanan en rentabilizar de la manera más rápida posible sus antiguos terrenos rústicos mediante Planes que reclasifican suelo para miles o decenas de miles de nuevas viviendas, tenemos dibujada la base en que se asienta el huracán urbanizador. Que en nuestro país supone que tan sólo en una década (1990-2000) se haya urbanizado hasta un 25% de nuevo suelo respecto al total procedente de la historia urbana completa de nuestros pueblos y ciudades (en la UE-15 la tasa, ya de por sí elevada, fue sólo del 6% en la década) **N4**.

3 Este rapidísimo proceso de urbanización y construcción tiene un carácter disperso y fragmentario, ya que ahora es la red mallada de autopistas estatales y regionales la que proporciona accesibilidad –a la vez que aísla– a las nuevas grandes piezas de crecimiento. Ya no se construye o proyecta "ciudad" (compleja, compacta, continua), más bien fragmentos desdensificados y homogéneos: barrios-dormitorio, urbanizaciones residenciales, parques de actividad, centros comerciales, etc. Fragmentos que pueden alcanzar varios centenares de hectáreas y decenas de miles de viviendas, que surgen de la nada en lapsos de tiempo relativamente breves, 5, 10 ó 12 años. Sin historia, sin referentes, sin símbolos, sin nodos de urbanidad reconocibles.

Tan sólo el centro comercial como sumidero de actividad, como auténtico agujero negro gravitacional que absorbe la escasa vitalidad urbana de los nuevos tejidos.

Vaciando de sentido las precarias estructuras de sociabilidad que pudieran articularse en los espacios públicos y subsumiéndolas en un espacio acotado, accesible sólo en automóvil, regido por normas y reglamentos estrictamente privados. Es la paradoja del espacio público de-sierto (cuando no degradado o amenazante) y de un espacio privado, estilizado con la ayuda de los más espectaculares recursos del diseño, convertido en el único espacio de uso colectivo significante.

A estos espacios, junto con los aeropuertos, los grandes intercambiadores de transporte, etc., los denominó Marc Augé, en 1993, los "no lugares de la sobremodernidad". Por contraste con los "lugares" urbanos con historia, soporte de vínculos sociales y de experiencias compartidas, paisajes construidos con parsimonia, en permanente y lenta evolución, en consonancia con las vidas y los avatares de los que los usan y habitan.

Pero ahora, como señala J.L. Pardo, "los no-lugares, concebidos en principio como meros vacíos entre lugares determinados, van extendiendo su dominio y avanzando en su ocupación del

Land, almost any land, the coasts, mountain areas, urban areas that can extend out 80 to 100 kilometres for permanent housing and as much as 200 to 250 kilometres for secondary development, is converted into a consumer article which now is managed and produced in accordance with the most sophisticated techniques of marketing, supporting itself in powerful technical, financial, and legal structures. Not without reason seven of the eleven largest construction companies in the world at the moment are, nominally, Spanish. As indeed is the largest operator of toll roads in the world (Albertis).

If to all this we add the demise of land planning and the almost complete autonomy of municipal areas which, supported by the liberalizing measures of the PP governments (Ley del Suelo, 1988, etc), have striven to cash in on their old agricultural lands in the quickest possible way by way of Plans which reclassify land for thousands or tens of thousands of new homes, we can sketch out the foundations on which this urbanizing hurricane is based. This has meant that in just one decade (1990-2000) the total of 'new' land that has been urbanized is equal to 25% of all the land that had previously been urbanized during the whole history of our cities and towns (in the EU the total, which in itself was particularly high, was only 6% for that decade) **N4**.

3. This staggeringly rapid process of urbanization and construction has a dispersed and fragmented character, given that it is the network of state and regional motorways which provided accessibility to, -and at the same time isolates, these large new areas of development. Nowhere are cities now projected (complex, compact and continuous) but rather homogenous, low population density fragments: dormitory developments, residential developments, recreation parks, shopping malls, etc. Fragments that can cover several hundred hectares with tens of thousands of homes, which grow from nothing in the space of a relatively short time, 5, 10 or 12 years. They are without history, without references or symbols, or recognisable urban connections.

The Commercial Centres are the only scene of activity, like a real gravitational black hole which absorbs the scarce urban vitality of these new areas. Draining of any meaning those precarious structures of sociability which might develop in public spaces and reabsorbing them into a restricted space, accessible only by car, and controlled by norms and regulations that are strictly private. It is the paradox of the deserted public space (often run-down and threatening) and of a private space which is stylized with the help of the most spectacular resources of design, and converted into the only important space for collective use.

It is these spaces, along with airports, large transport nodes, and so on that Marc Augé (1993) refers to as the 'non-places of supermodernity'. To be contrasted with the urban 'places' with history, that sustain social connections and shared experiences, landscapes constructed in an unhurried manner -in permanent, slow evolution, in harmony with the lives and the vicissitudes of those who use and inhabit them.

But now, as J. L. Pardo indicates, "the non-places, at first conceived as mere spaces between specific places are extending their control and extending their area of occupation (...), to the point where they compete in size and importance with those 'places' that are correctly defined as such, and at times overwhelm them completely (...)" **N5**

From this arises the recent fear, expressed by Augé (2003) that the new neighbourhoods of so many cities will end up appearing like those generic cities (Koolhaas) which resemble their airports, which are 'non-places' in the strictest sense, junk places **N6**. For this reason Pardo proposes thinking of non-places as a euphemism for junk places, the generic city as a metaphor for junk city, a city which will leave no ruins, which will have only an ephemeral existence before mutating into a different expression of junk urban development after a few decades.



Even more radical, as well as more unclear, is Koolhaas in his contribution to the book of *Basurama* previously mentioned: The junk space is the sum of all our current achievements, we have built more than all previous generations put together but in some way we will be measured by the same scale (...) Traffic is junk space (...); the whole road network is junk space (...). The trademark Junk® is the new architecture **N7**.

What is repellent about the new residential outskirts is their character of an 'instantaneous' and highly specialised product; their absence of layers, of memory, of intermingling; the monotony of their never-ending empty streets, empty green areas, squares that are either non-existent or oversized and empty; the sad unsupportive correction of their repeated architecture; the sickly-sweet vulgar grandiloquence of their voracious Commercial Centres; the dehumanized mechanics of their access routes, -packed with vehicles from dawn to dusk; their profusion of satellite dishes trying to catch the deep meaning of trivial coded messages; the obsession with which video cameras and company notices warn of the presence of various different types of danger.

Yet however these privileged outskirts: -in contrast with the undoubtedly more extensive and populated ones in the countries we called Third World, which lack drinking water, sewage systems, weather-proofing, etc; are the only alternative which is offered to young people faced with the impossible increase in prices in the 'places' in the city that many of them would prefer to inhabit. In the same way that the commercial centres open until ten o'clock at night and on Sundays are the only alternative available for shopping in their position as self-employed, subcontracted, or casual workers, in their situation of 'non-work' or junk work as J. L. Pardo would put it.

4. These junk neighbourhoods, this junk city, is what is rejected by Architecture Schools, by magazines on architecture **N8**, exhibitions of architecture (that of *Basurama* in the Casa Encendida would be the exception that proves the rule). Given that most, almost all, of what gets built is junk architecture and junk urban planning, we are told that we should close the doors and windows on such a crude reality and dedicate ourselves only to constructing and summing up some 'exquisite objects', a few vanguardist and self-engrossed buildings. The more they are decontextualised the better, the less they recognise the 'horror' that is around them the better.

In my opinion, this elitist vision, lacking in commitment to architecture and urban design is not exactly, -as it would like to believe or makes believe, the negation of the constructed junk reality. Rather it is the perfect complement, it is even a necessary one: the prestigious junk buildings which give a false aesthetic dissidence to the junk neighbourhoods and cities into which they are inserted; without solving any of their problems, and frequently aggravating them; mere exponents of the necessary hierarchy on which the professional tribes and their contribution to the indispensable urban marketing of cities on the global markets are based.

This elitist vision, which likes to see itself as radical and innovative, dominates architectonic culture, apportioning lucrative profits to beneficiaries but also not just a few problems to society and quite numerous ones to future professionals:

It makes it possible to avoid the always exhausting, even outdated, attitudes which pay attention to critical analysis of the reality and the proposal of alternative solutions, even if they are partial or only vaguely possible.

It makes it possible to maintain a clear conscience while participating in the construction of some singular building which ignores its surroundings, and with no other intention but to become a publishable icon and the object of abstract admiration. To give just one example, think of the autistic and more than dubious insertion of the building by MVRDV/ Blanca Leo in Sanchinarro, the prototype of a junk neighbourhood presided over by a

territorio (...), hasta el punto de competir en magnitud e importancia con los lugares propiamente dichos -y a veces de triunfar indiscutiblemente sobre estos últimos- (...)" N5.

De ahí el temor reciente, en 2003, expresado por Augè de que los nuevos barrios de tantas ciudades se acaben asemejando a esas ciudades genéricas (Koolhaas) que "se parecen a sus aeropuertos", que son no-lugares en sentido estricto, lugares basura **N6**. Por eso Pardo propone concebir el no-lugar como un eufemismo del lugar-basura, la ciudad genérica como una metáfora de la ciudad-basura, una ciudad que no dejará ruinas, que tendrá tan sólo una existencia efímera para mutar al cabo de algunos decenios en otra expresión de basura urbanística.

Más radical, también más confuso, es Koolhaas en su contribución al libro *Basurama* antes citado: "El espacio basura es la suma de todos nuestros logros actuales, hemos construido más que todas las generaciones anteriores juntas pero, de alguna forma, se nos medirá por el mismo baremo (...). El tráfico es espacio basura (...); la red de carreteras al completo es espacio basura (...). El sello Basura® es la nueva arquitectura" **N7**.

Lo que se rechaza de las nuevas periferias residenciales es su carácter de producto "instantáneo" y altamente especializado; su ausencia de capas, de memoria, de mestizaje; la monotonía de sus inacabables calles vacías, zonas verdes vacías, plazas inexistentes o sobredimensionadas y vacías; la triste corrección insolidaria de sus repetidas arquitecturas; la empalagosa y vulgar grandilocuencia de sus voraces centros comerciales; la deshumanizada mecánica de sus carreteras de acceso, atestadas de automóviles cuando amanece y al atardecer; su profusión de parabólicas intentando captar el significado profundo de triviales mensajes cifrados; la obsesión con que videocámaras y carteles de empresas de seguridad avisan de la presencia de peligros difusos.

Y sin embargo esas periferias privilegiadas -en contraste con las ciertamente más dilatadas y pobladas de los países que antes llamábamos Tercer Mundo, que no cuentan con agua potable, alcantarillado, acondicionamientos térmicos, etc.- son la única alternativa que se ofrece a los jóvenes, ante la insoportable escalada de los precios en los "lugares" de la ciudad que muchos de ellos preferirían. Así como los centros comerciales, abiertos hasta las 10 de la noche o en domingo, son su única alternativa para aprovisionarse en su situación de trabajadores autónomos, subcontractados o eventuales, en su situación de *no-empleo* o de *empleo-basura* como diría J.L. Pardo.

4 Estos barrios basura, esta ciudad basura, son los que rechazan las Escuelas de Arquitectura, las revistas de arquitectura **N8**, las exposiciones de arquitectura (la de *Basurama* en la Casa Encendida sería la excepción que confirma la regla). Puesto que la mayor parte, casi la totalidad, de lo que se construye es arquitectura basura y urbanismo basura -se nos cerraremos puertas y ventanas a una realidad tan grosera y dediquémonos tan sólo a construir y a glosar algunos "objetos exquisitos", unos pocos edificios vanguardistas y ensimismados. Cuanto más descontextualizados, mejor, cuanto más desconocedores del "horror" que les rodea, mejor.

En mi opinión, esta visión elitista, descomprometida de la arquitectura y del diseño urbano, no es, precisamente -como se quiere creer o hacer creer- la negación de la realidad construida basura. Es más bien su complemento perfecto, incluso necesario: los prestigiosos edificios-



basura que aportan una pretendida disidencia estética a los barrios y ciudades basura en que se insertan; sin solucionar ninguno de sus problemas, con frecuencia agravándolos; meros exponentes de la necesaria jerarquía en que se basan las tribus profesionales y de su contribución al imprescindible marketing urbano de las ciudades en los mercados globales.

Esta visión elitista, que se quiere radical e innovadora, domina la cultura arquitectónica, proporcionando interesantes réditos a sus beneficiarios pero también no pocos problemas a la sociedad y a bastantes futuros profesionales:

Permite obviar las posturas siempre fatigosas, incluso anticuadas, atentas al análisis crítico de la realidad y a la propuesta de soluciones alternativas, aunque sean parciales o posibilistas.

Permite intervenir con buena conciencia en la construcción de algún edificio singular que ignore su entorno, sin mayores pretensiones que convertirse en icono publicable y en objeto de admiración abstraída. Piénsese, por poner tan sólo un ejemplo, en la autista y más que discutible inserción del edificio de MVRDV/ Blanca Lleó en Sanchinarro, prototipo de barrio basura presidido por un totémico Hipercor. Aparte del dudoso privilegio de habitar a 50 metros de altura sobre una viga-puente que salva un monumental "agujero" (señal certera de adscripción a la "vanguardia"), se debe señalar que la torre se convierte en hito de un lugar vacío: un auténtico lugar-basura, como se puede calificar con justeza la especie de informe descampado que rodea el edificio, cuya más señalada aportación urbanística sería el acceso al aparcamiento subterráneo de los residentes.

Permite apartar la atención de la Universidad y de los universitarios de la crisis de la ciudad actual y de sus posibles soluciones, radicales, si se sigue confiando en alguna utopía, pero también graduales o tentativas. Es necesario formular de nuevo proyectos territoriales responsables, que vayan más allá de la lógica fragmentaria y extensiva de los operadores al uso. También proyectos residenciales comprometidos, que estarán en las antípodas de lo que hace Paco "el Pocero" en Seseña y buena parte de la iniciativa privada; pero también de los erráticos encargos de edificios aislados de prestigio que hace la Empresa Municipal de la Vivienda madrileña o de las decisiones de jurados de "figuras" que premian despropósitos como la, afortunadamente no realizada, Ciudad Levante de Córdoba **N9**.

Dejan sin instrumentos ni criterios —o lo que es peor, con criterios que no ayudan a dar respuestas a los problemas profesionales de la vida real— al 95% de los jóvenes titulados que, al no ser "genios" ni tener posibilidad alguna de incorporarse al carro de los *happy few* del *star-system* arquitectónico, deberán ganarse la vida en los pliegues del Tsunami. Y que podrían incidir a través de múltiples actuaciones puntuales sensatas y responsables en esas mejoras graduales que aporten algo más de calidad a los denostados barrios y tejidos de nuestra problemática actualidad urbana. Habría que recordar aquí las recientes de Félix Claus: "*En todas las universidades del mundo millones de estudiantes tratan de convertirse en genios, pero está claro que esto es imposible(...) la tragedia de la arquitectura es que muchos arquitectos que podrían ser buenos, correctos profesionales, se empeñan en ser genios*" **N10**.

totémico Hipercor. Apart from the dubious privilege of living 50 meters above the ground on a bridge beam which spans a monumental hole (a certain sign of the assignment of the term 'vanguard'), it should be indicated that the tower has become a landmark of empty space: a real junk place, as we can rightly qualify the shapeless open space which surrounds the building, of which the most important urbanistic contribution would be as access to the underground parking for residents.

It makes it possible to divorce the attention of universities and their staff and students from the crisis of modern cities and its potential solutions; these are radical, if one still believes in some type of Utopia, but also gradual and tentative. It is necessary to form new and responsible land projects, which go beyond the fragmentary and extensive logic of the present players. It is also necessary to have residential projects that are committed to that aim, that are the complete opposite of what Paco 'El Pocero' is doing in Seseña and of the majority of private initiatives; but are also the opposite of the erratic commissions of isolated prestige buildings which characterize the Madrid Municipal Housing company or the decisions of juries of 'worthies' who award prizes to hair-brained schemes such as the, fortunately unconstructed Ciudad Levante de Córdoba **N9**

It leaves without means or criteria, or worse still with criteria that are inadequate to provide responses to the professional problems of the real world, those 95 % of young architects who are neither geniuses nor have any real possibility of joining the gravy train of the happy few of the architectural star system, and so have to make a living in the folds of the tidal wave. Those who through many sensible appropriate actions could have a bearing on the gradual improvements which would contribute to an improvement in the quality of the reviled neighbourhoods and fabric of our troubled urban scene. "*In all the universities around the world millions of students are trying to become geniuses, but this is clearly impossible (...) the tragedy of architecture is that many architects who could be good, correct professionals, are determined to become a genius*" **N10**

N1 Fernández Durán, Ramón, 2006, *El tsunami urbanizador español y mundial*, Virus Editorial, Barcelona.

N2 Basurama, 2006, *Distorsiones Urbanas/ Urban Distorsions*, La Casa Encendida, Madrid.

N3 Augé, Marc, 1993, *Los "no lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.

N4 Ministerio de Fomento/ Instituto Geográfico Nacional, 2004, *Proyecto Europeo Corine Land Cover*.

N5 Pardo, José Luis, 2006, *Nunca fue tan hermosa la basura*, en Basurama, op.cit., pp 54-65.

N6 Augé, Marc, 2003, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona.

N7 Koolhaas, Rem, 2006, *Espacio Basura*, en Basurama, op.cit., pp 112-127.

N8 López de Lucio, Ramón, 2004, *Morfología y características de las nuevas periferias. Nueve paisajes residenciales en la región urbana de Madrid*, URBAN, Revista del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, ETSAM, pp 56-80.

N9 Arquitectura COAM, 2002, *Concurso Internacional de Ideas Ciudad Levante en Córdoba*, nº 328, pp 62-79.

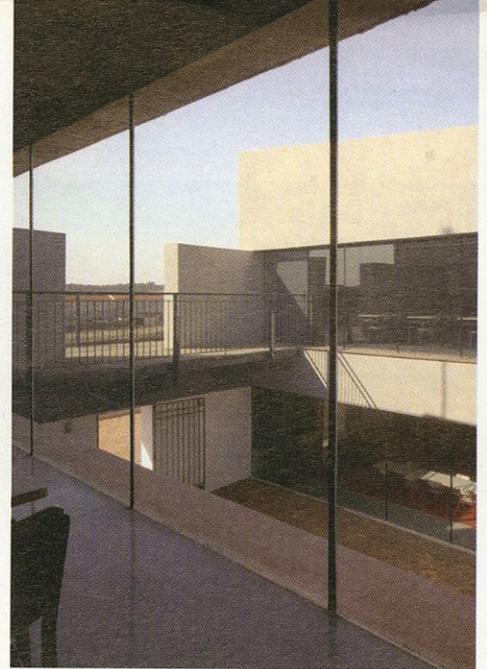
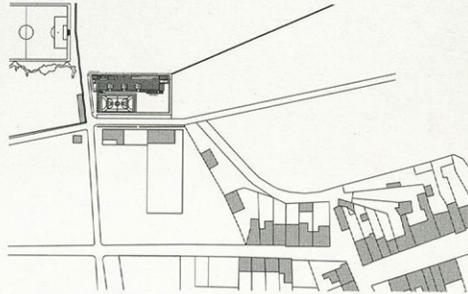
N10 Zabalbescoa, Anaxu, 2006, *Entrevista con Félix Claus, Una buena ciudad es mejor que una buena casa*, El País, 26 Agosto.

09 MENDARO CORSINI ARQUITECTOS

cheles
badajoz

centro de enseñanza infantil y primaria

[2005]



El encargo consistía en construir un edificio de 2000m² en lo alto de una colina, a media distancia entre un pequeño pueblo fronterizo extremeño y la presa de Al-queba, el pantano más grande de Europa. Como era de esperar, el lugar se caracteriza por un urbanismo fruto de la improvisación municipal. Porquerizas todavía en uso, calles a medio trazar, rellenas de bolos y graveras, contrastan con un flamante campo de fútbol con gradas ¡y césped!

Ante este descontrol absoluto, se decidió proyectar un edificio muy introvertido. Solamente tres huecos se abren directamente al exterior y se han orientado con sumo cuidado para garantizar lo mejor del lugar. Dos grandes huecos, que buscan la mirada lejana, a modo de catalejo, enfocando uno hacia el pueblo y el otro hacia el agua embalsada, y el hueco proyectado de la biblioteca que enmarca mediante viseras las colinas de la zona portuguesa con el primer plano del campo de césped entre canchales de granito. Para todo lo demás se ha confiado en una sucesión de patios protegidos con altos muros encajados en blanco.

El resultado es un edificio ciego al exterior, "sin ventanas"... pero completamente abierto al interior, donde todo es vidrio: el cerramiento y la tabiquería.

Para suavizar el tránsito entre un exterior duro, formado sólo por muros encajados y el interior de patios de vidrio, organizamos el acceso por la esquina sureste, donde los muros de cerramiento se sueltan, solapándose a modo de pieles superpuestas que envuelven el edificio.

El edificio está surcado longitudinalmente por el gran volumen prismático de dos alturas y 80 metros de largo que es el eje principal de circulación que nace en el vestíbulo de acceso y finaliza en el cobertizo de juegos. A lo largo, las circulaciones de ambas plantas se han desplazado de manera que la superior vuelca sobre la inferior, dejando esta última en doble altura, para conseguir la conexión visual entre ambas plantas.

Los espacios interiores se abren totalmente a los patios mediante grandes ventanales de suelo a techo. Aprovechando la continuidad visual que permite el vidrio colocado a hueso sin carpintería pretendemos integrar el patio en todas las estancias formando un único espacio interior-exterior.

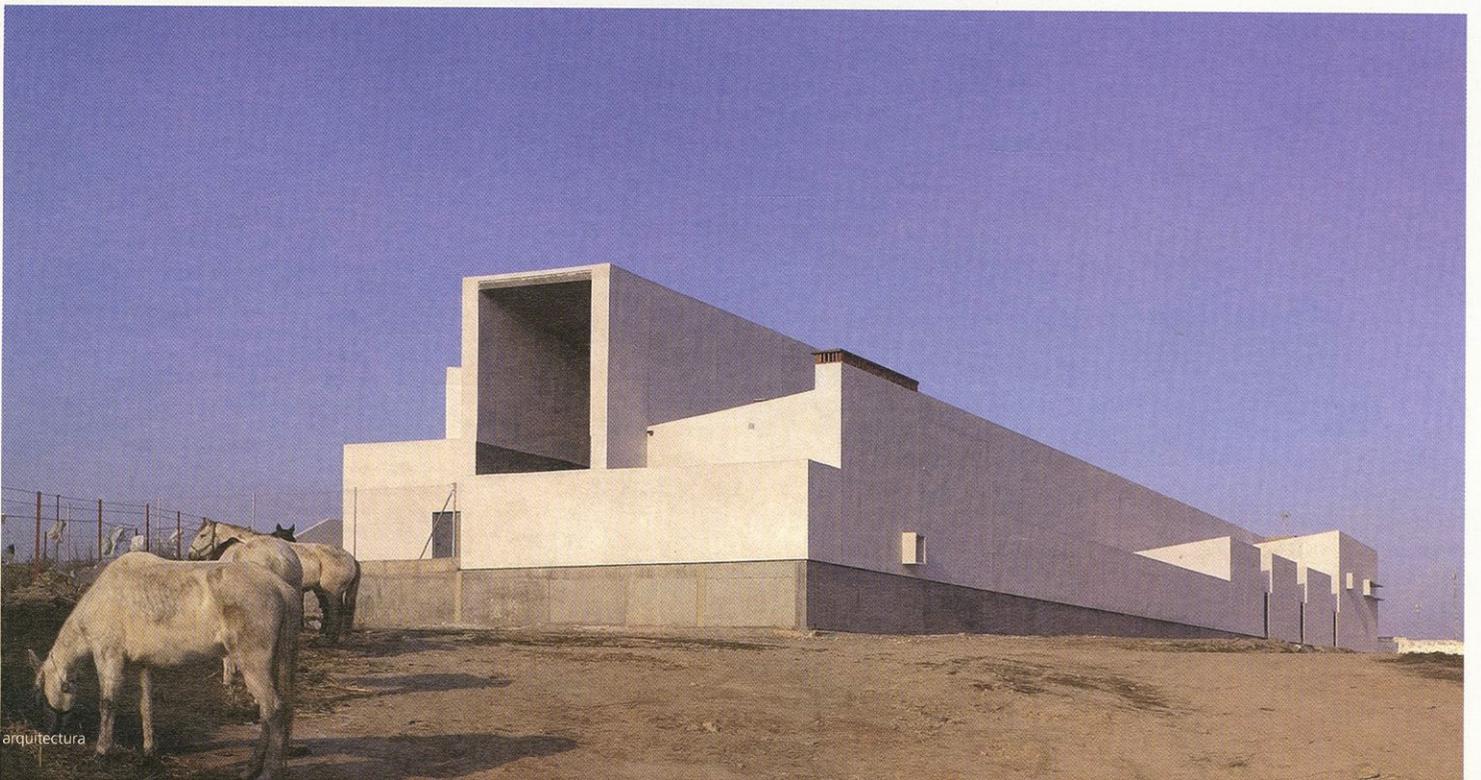
Con carácter general se han buscado las transparencias imprevistas las visiones largas y la sorpresa del patio en un edificio muy compacto.

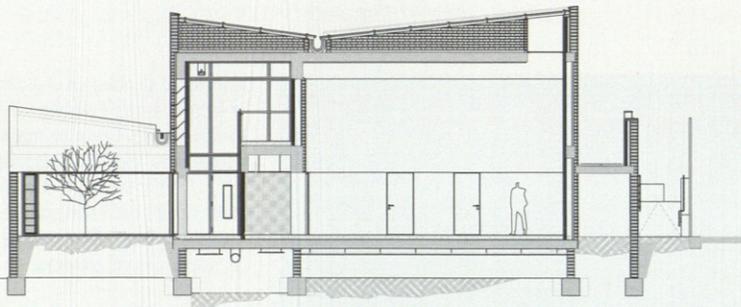
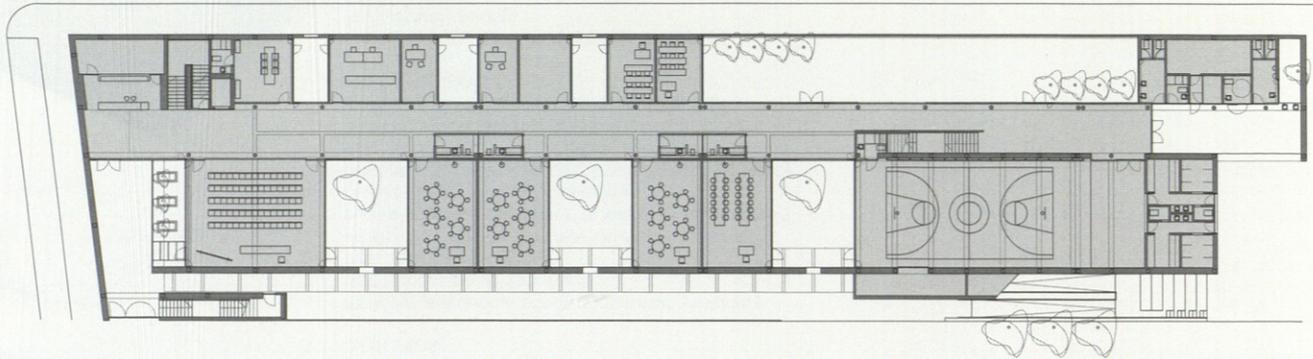
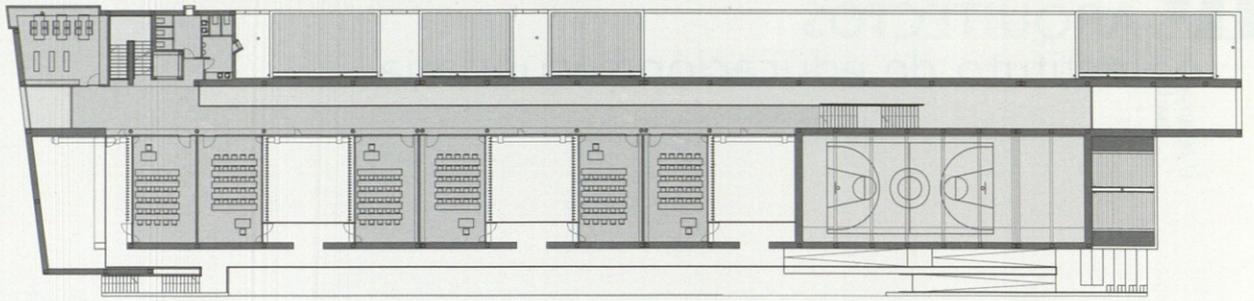
ARQUITECTOS [MADRID]:
Ignacio Mendaro Corsini
José Ignacio Montes Herráiz

COLABORADORES:
María de Ros, Ignacio Murad y Alfredo Caramés
Colaborador en dirección: Stephane Willig
Arquitecto director de Obra: José Ignacio Montes
Director de Ejecución: José Miguel Núñez
Jefe de obra: Emilio Castillo
Vidrio: José Antonio Alvarado
Estructuras: Cross S.L. Ingeniería y Edificación
Empresa Constructora: Uyadla S.A.

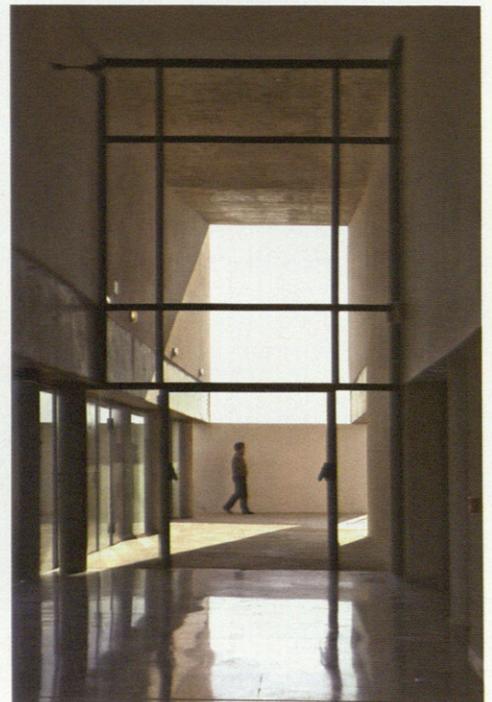
PROMOTOR:
Empresa Municipal de la Vivienda

FOTÓGRAFO:
Lluís Casals





DE ARRIBA ABAJO: PLANTA ALTA,
PLANTA BAJA, SECCIÓN TRANSVERSAL

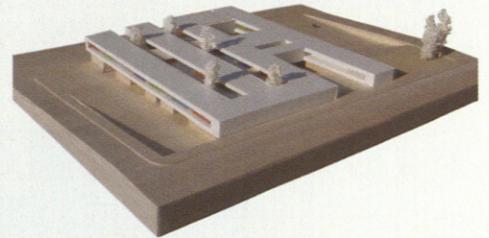


ARQUITECTOS [MADRID]:
David Landínez González-Valcárcel
Mónica González Rey
M^a Antonia González-Valcárcel Sánchez-Puelles

COLABORADORES:
Rocío Landínez González-Valcárcel, arquitecto
Daniel González Guerrero, arquitecto fase proyecto
Arantxa Osés Álvarez, arquitecto fase dirección de obra
Asesor técnico: Francisco Landínez Gutiérrez, arquitecto
Aparejador: Enrique Ortega Gisbert
Coordinación de Proyecto. Arquitectos de la Consejería
de Educación: Javier Manso Rapado y José Manuel
Fernández Rubalcaba
Control de Calidad: Vorsevi S.A.
Empresa Constructora: Grupo empresarial Magenta

PROMOTOR:
Consejería de Educación. Junta de Extremadura

FOTÓGRAFO:
Juliana Freitas Spadano
LGV Arquitectos



El Instituto se ubica en una situación urbana a media ladera entre el arroyo Calamón y el Hospital Materno Infantil de Badajoz, en un barrio de nuevo crecimiento y aún en búsqueda de su redefinición urbana tras la riada acontecida en 1997. El solar salva una diferencia de cota de más de cinco metros entre dos calles paralelas sensiblemente horizontales, cuyas cotas determinan los dos niveles que configuran las respuestas del proyecto.

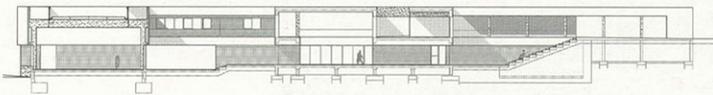
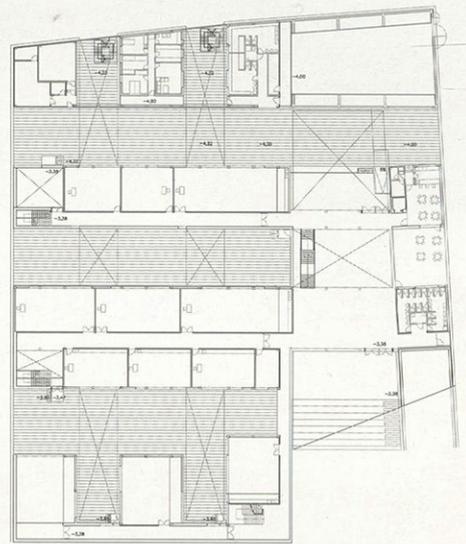
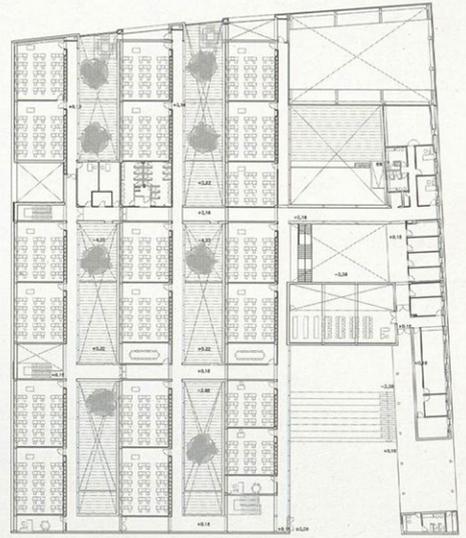
El nivel superior se conforma mediante una secuencia de aularios polivalentes entre bandas longitudinales, superior e inferior, en la dirección este-oeste, separadas por patios. Secuencia de tres aularios-patio y una de servicios comunes y profesores, dispuestos a norte y sur del acceso principal, y cuyas directrices convergen buscando el horizonte en la otra orilla del arroyo Calamón.

El nivel inferior alberga las aulas-taller y las aulas específicas de E.S.O., Bachillerato y ciclos formativos, relacionando cada grupo con sus respectivas bandas superiores de aulas polivalentes mediante vaciados de comunicación vertical. Se disponen en orientación norte-sur, dando lugar en su relación con el nivel superior de aularios polivalentes, a un damero espacial de patios cubiertos-descubiertos que relacionan usos, niveles formativos y espacio.

Cada uno de los aularios superiores o zona de profesores se vincula a un color, así rojo, azul, verde y naranja se vinculan al orden y entendimiento de la conformación de este damero espacial y se anuncian al exterior como guiño silencioso de su orden interno.



PLANTAS PRIMERA Y BAJA, Y SECCIÓN LONGITUDINAL



11 NANCLARES y RUIZ

los arenales
oviedo
tanatorio
en oviedo

[2005]



ARQUITECTOS:
Fernando Nanclares Fernández
Nieves Ruiz Fernández

COLABORADORES:
Eduardo Bárzana Coca, arquitecto técnico
Constructora: Mon S.L. Construcciones

PROMOTOR:
Tanatorio Ciudad de Oviedo

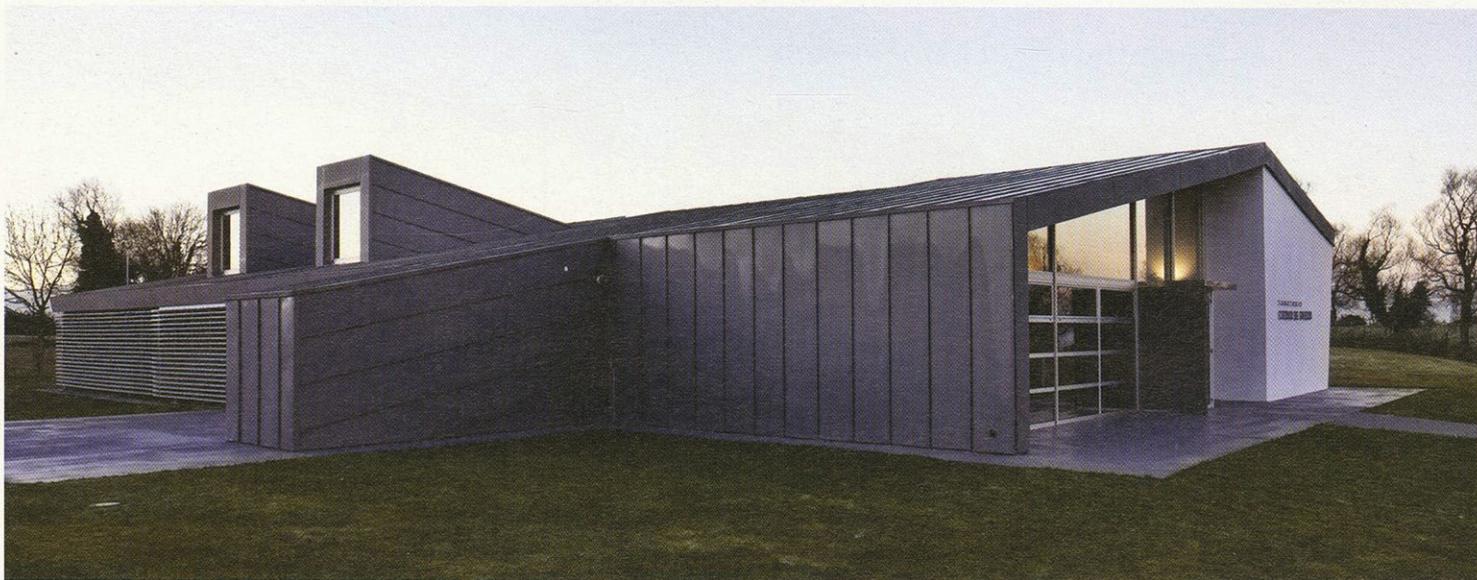
FOTÓGRAFO:
Marcos Morilla

Se trata de un pequeño edificio para servicios funerarios de velatorio. Su programa de usos se desglosa en un área pública, con dos salas de velatorio, oratorio, recepción, cafetería y aseos, y un área privada, con una sala de preparación, un despacho, oficio y aseo del personal. Los terrenos se ubican en el extremo oeste del Cementerio de El Salvador, colindantes con la carretera que lo bordea. La presencia del cementerio se hace sentir por el alto y austero muro que lo cierra y que domina el espacio de la parcela desde el este. En las restantes orientaciones prevalece el ambiente rural, praderas y arbolado, enfrentado a la sierra del Aramo por el oeste.

La arquitectura del edificio se define por la utilización de muros portantes continuos, entre los que se intercalan para-

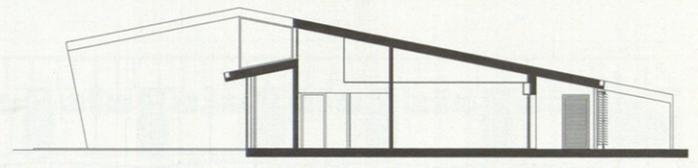
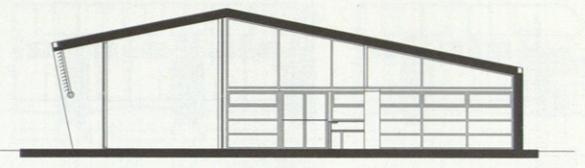
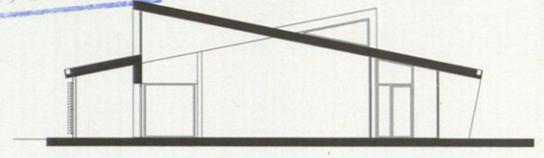
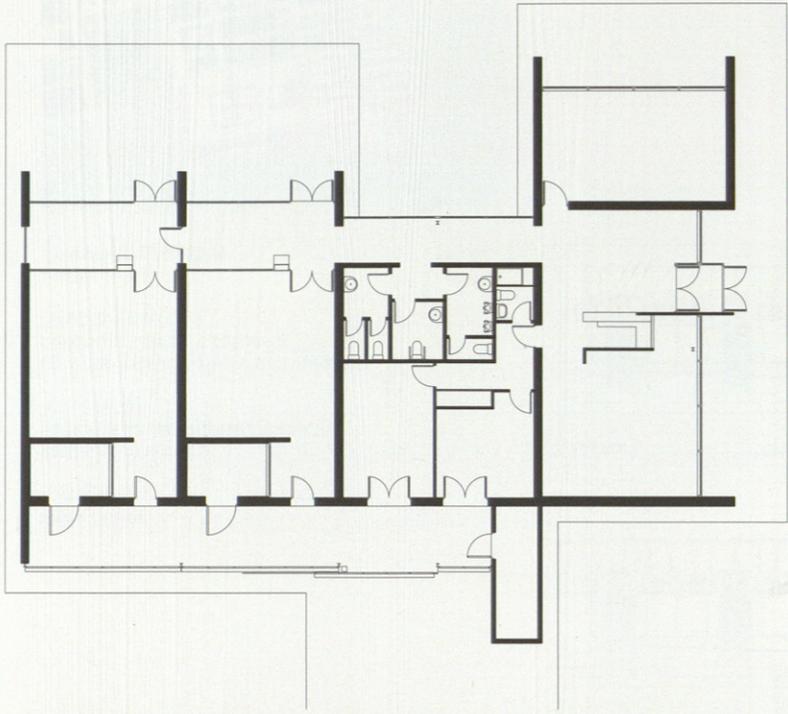
mentos acristalados, y por la cubierta de planos inclinados que se cruzan y se disponen a distinto nivel para dar lugar a ventanales elevados que iluminan los espacios interiores, delimitados por los muros y los planos de la cubierta. Las salas de velatorio y el oratorio se prolongan, a través de los ventanales, hacia el espacio exterior de la parcela y las dilatadas vistas del oeste, y el vestíbulo se abre hacia el acceso que se realiza desde el norte.

Los espacios privados y el corredor de servicio a los túmulos se disponen hacia el acceso de servicio del este y se protegen con una celosía metálica. Se propicia así un ambiente interior sereno que se abre al exterior para gozar de las cualidades del lugar natural.





BIBLIOTECA



PLANTA Y SECCIONES TRANSVERSALES



12 MAGÉN ARQUITECTOS

viviendas sociales en zaragoza

[2006]

c/ biescas, 15-29
zaragoza

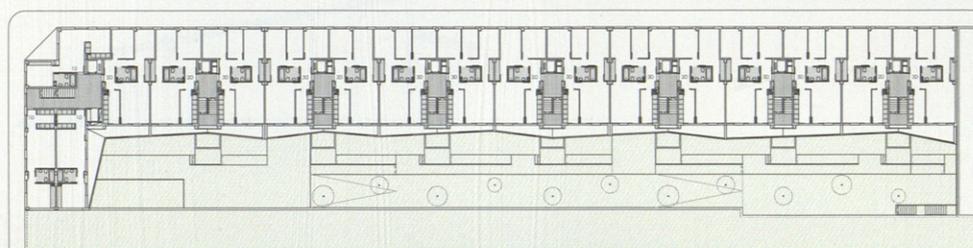
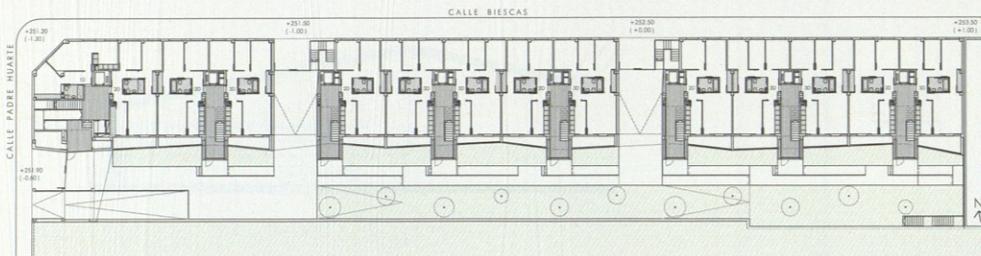


ARQUITECTO [MADRID]:
Jaime Magén

COLABORADORES:
Francisco J. Magén, arquitecto
Constructora: Constructores Galve y Gil

PROMOTOR:
Sociedad Municipal de Rehabilitación
Urbana de Zaragoza

FOTÓGRAFO:
Roland Halbe

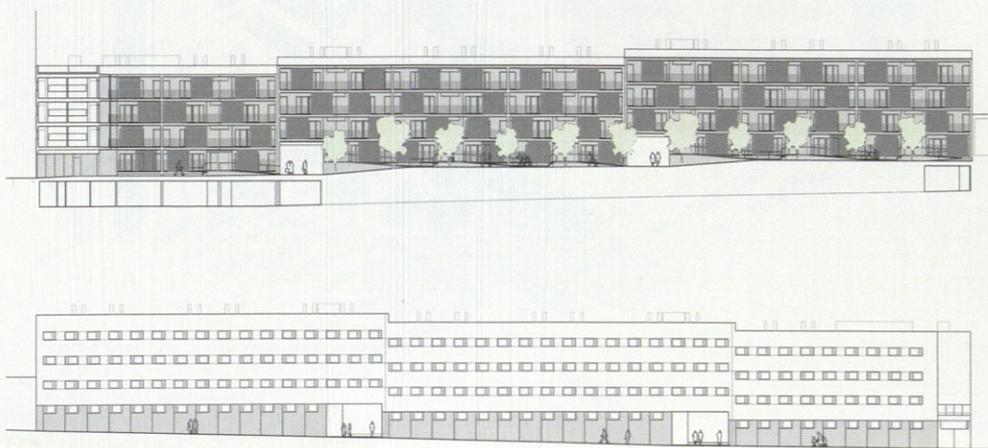


El proyecto desarrolla un programa residencial de 68 viviendas protegidas, garajes y trasteros, en un bloque longitudinal de 4 plantas sobre rasante y una planta de sótano, escalonándose en tres tramos para adaptarse a la acusada pendiente solar. El solar está situado en el límite sur de la ciudad, por lo que el edificio se configura como una pieza de borde urbano que responde de manera distinta a las diferentes condiciones del entorno.

Hacia el exterior, buscando una correcta y discreta integración con las viviendas del barrio, las fachadas son masivas, construidas con ladrillos y paneles de hormigón en planta baja. En estos planos se recortan los huecos seriados de los dormitorios de las viviendas, escalonándose en tres tramos. Coincidiendo con estos saltos, y con el final del bloque, se sitúan los porches o umbrales de acceso, que permiten la transición desde la calle al espacio interior, un jardín escalonado, arbolado y orientado a sur, zona de acceso, encuentro y relación.

Hacia el sur y las vistas, sobre este espacio interior, se orientan las estancias de día de las viviendas —salones, cocinas y terrazas— configurando una galería exterior de paños quebrados definidos por una poligonal. Las distintas directrices de la fachada y las posiciones variables de los paneles correderos de lamas de aluminio dotan a la fachada de movimiento y aspecto cambiante a lo largo del día.

PLANTA BAJA Y PLANTA TIPO
EN LA OTRA PÁGINA: ALZADO INTERIOR CON SECCIÓN
Y ALZADO EXTERIOR



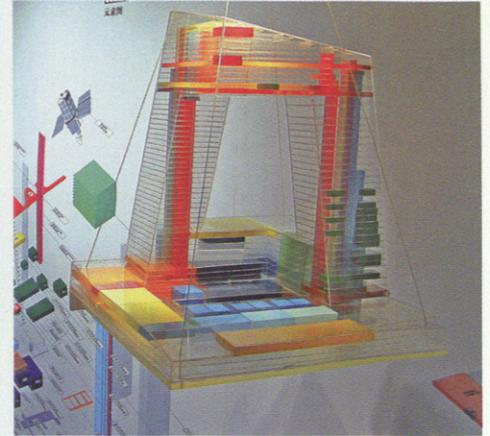
13 CCTV-TVCC de OMA

Courtyard Gallery
Beijing (China)

ARQUITECTOS:
Ole Scheeren
Rem Koolhaas

FRANK P. PALMER Conservador: Tina Di Carlo, Museo de Arte Moderno, Nueva York
Diseñado por: Ole Scheeren / Office Metropolitan Architecture
Equipo de diseño: Paul Kroese, Jaime Oliver, Paloma Hernaiz, Dan Cheong
Con: Tieying Fang, Hiromasa Shirai, Anu Leinonen, Andre Schmidt, Chiaju Lin; Support: Qiang Ou
Equipo de Producción Gráfica: JOYN:viscon /Jiang Jian, Weestar, Zhu Yong, Been
Equipo de la CourtYard Gallery: Jeremy Wingfield, Naihan Li, Brian Gottlieb, Junwei Yuan, Philip Tinari

FOTÓGRAFOS:
OMA
Frank P. Palmer



Es la primera exposición organizada por el MOMA en Beijing; la misma ha sido inaugurada en Nueva York en otoño de este año.

Esta exposición muestra uno de los proyectos de arquitectura más innovadores y complejos del mundo: las oficinas centrales de la Televisión Central China y la Televisión Centro Cultural (CCTV y TVCC), realizado por la Office for Metropolitan Architecture (OMA).

La instalación abarca una revisión en profundidad del diseño arquitectónico de ambos edificios.

El proyecto es innovador mucho más allá de su apariencia externa.: la exposición está enfocada en la riqueza interna y la complejidad del proyecto, y explora la estructura organi-

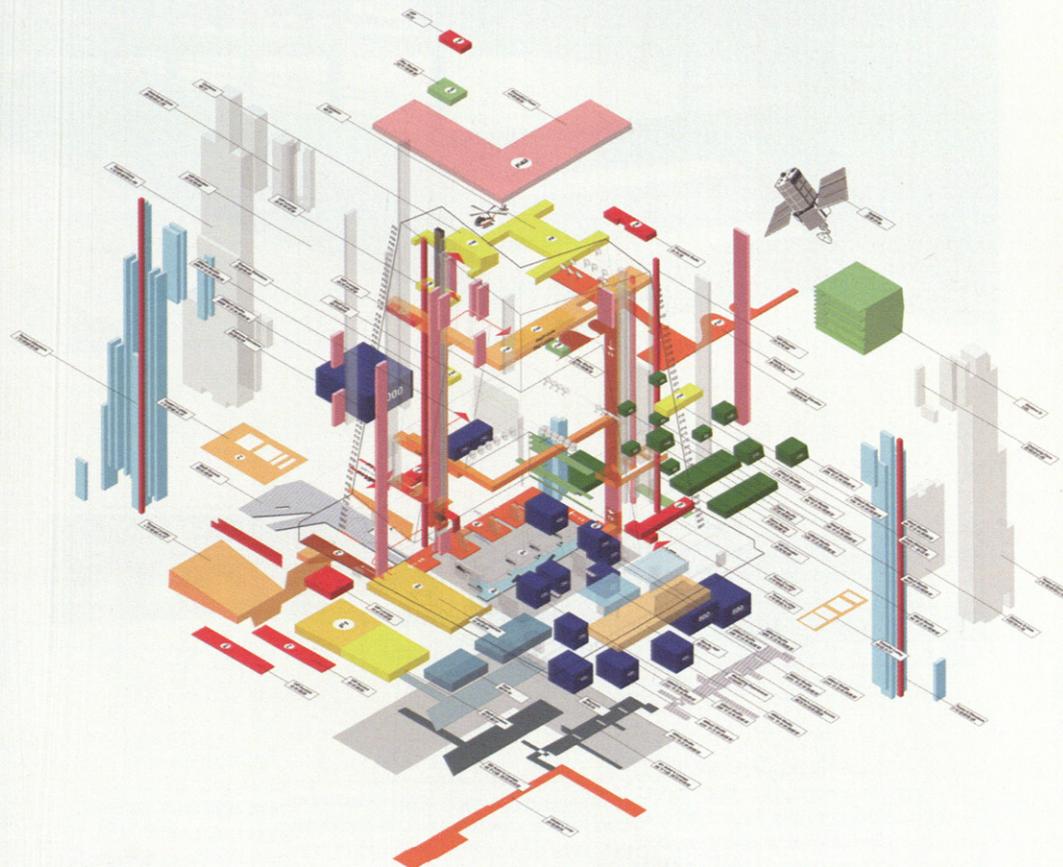
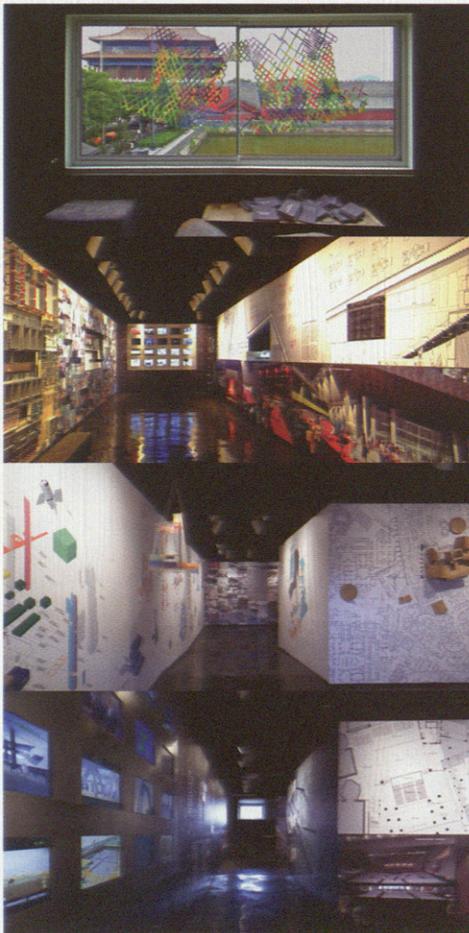
zativa del mismo. Estos términos se refieren a la organización de elementos y sistemas relacionados causalmente, que no sólo afecta a la forma en la que se usa el edificio, sino a lo que pasa dentro de él: técnica, profesional y socialmente. Lo que explora la exposición es la noción de "interioridad" a través de una amplia recopilación de material.

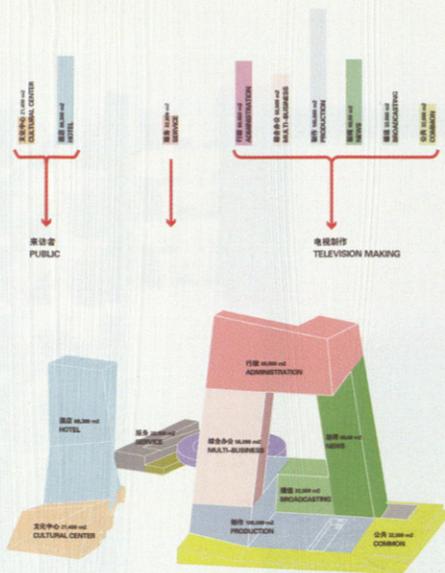
Cada nivel del complejo de la galería está dedicado a una faceta distinta del proyecto: exterior, interior y desarrollo conceptual. En el restaurante hay unas maquetas a escala 1:100 de los dos edificios colocadas ante un mural del nuevo Distrito Central de Negocios. Las formas iconográficas, situadas en medio del nuevo centro de Beijing, están yuxtapuestas sobre el centro histórico de la Ciudad Prohibida, visible a través de las ventanas. Abajo, el espacio de la galería forma un lazo. Un ambiente inmerso de imagi-

nería e información que presenta cuatro temas: contexto, estructura organizativa, lo colectivo y lo virtual. La CCTV se exhibe en los muros externos del lazo, la TVCC en los interiores. Cada pared se concentra en un tema. En la parte superior, el diván alberga una serie de libros que ofrecen un encuentro esencial con la enorme profundidad y el desarrollo conceptual del proyecto.

El proyecto de la CCTV combina 575.000 m² del programa situados en un terreno de veinte hectáreas dentro del Distrito Central de Negocios de Beijing. El programa incluye estudios de televisión, instalaciones públicas y servicios distribuidos a través de tres estructuras: la CCTV, la TVCC y un edificio de servicios.

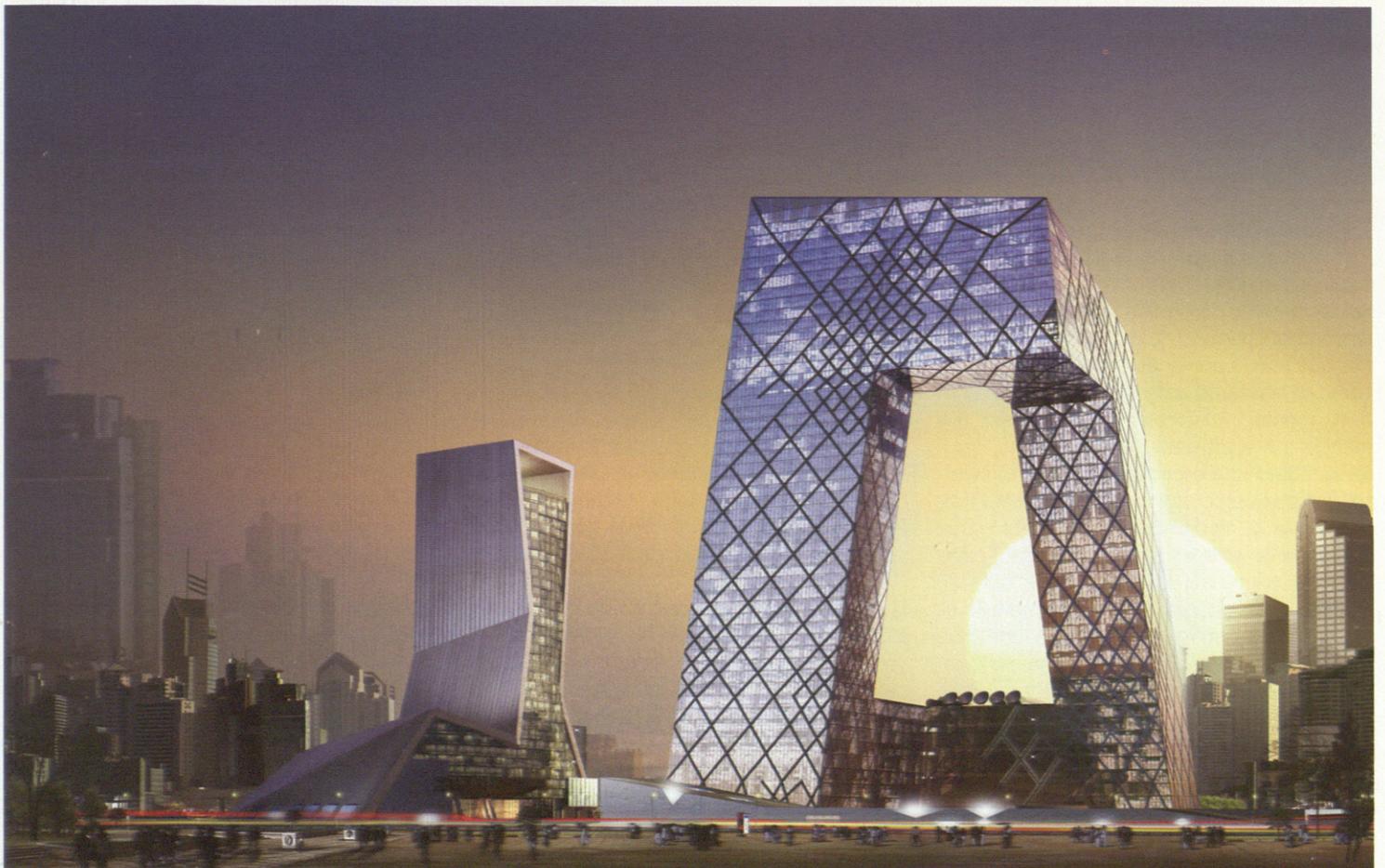
CCTV es un edificio sin acceso al público, dedicado a la tecnología que compone la televisión (administración, noticias,





emisión y producción de programas) en un único itinerario de actividades interconectadas. La TVCC será una estructura únicamente pública, dotada de instalaciones culturales en el nivel inferior y un hotel en el superior.

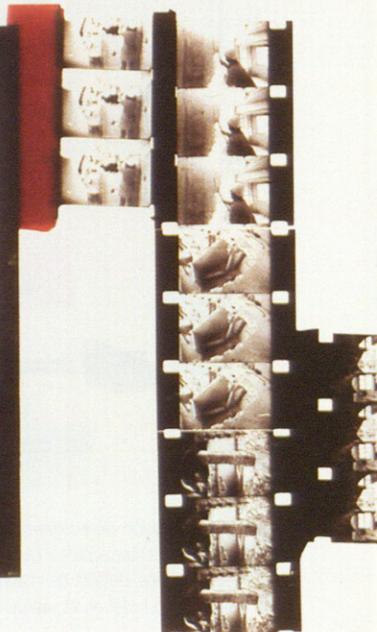
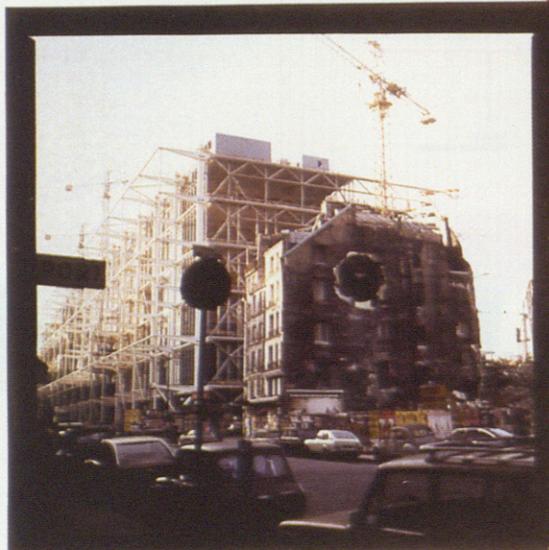
El edificio de servicios está situado al este de ambas estructuras. Alberga los principales servicios para la totalidad del complejo y las unidades móviles de televisión. El resto del emplazamiento, un parque temático, forma un paisaje de jardines y ocio. Acoge localizaciones exteriores de rodaje, eventos públicos y espectáculos.



13 la última sonrisa de la materia

matta-clark en el reino

FERNANDO ESPUELAS



Se sale de ver la exposición de Gordon Matta-Clark en el Reina Sofía con la sensación de que su verdadera obra no está allí, que las películas, dibujos y fotografías apenas dan noticia de algo que quedó atrapado entre los edificios en los que intervino. Matta-Clark, como Duchamp, como Ana Mendieta, es un artista que hace patente que lo que se exhibe no es sino una prueba judicial, el pecio de un naufragio, en definitiva, un conjunto de indicios con los que decir al espectador que el *hecho artístico* no puede ser enclaustrado en un espacio expositivo.

Matta-Clark es un artista esencialmente *performativo* y sin embargo la materia cobra en sus propuestas una relevancia conmovedora. Con sus disecciones controladas muestra la fragilidad que se oculta en la aparente solidez de la materia construida. Cortar, seccionar, desmontar, perforar, bascular son operaciones que realiza al menos tan cuidadosamente como se realizaron anteriormente las de construir, montar, ensamblar, apilar, nivelar. De manera que el artista se descubre como arquitecto, como una especie de arquitecto inverso, que pone en cuestión la lógica productiva, que anula la credibilidad del *artefacto*, que cuestiona la entelequia denominada "edificio". En contra de lo que pudiera parecer, cuestionar el concepto utilitario de edificio es el paso previo para que todas las acciones que luego lleva a cabo cobren pleno sentido. Matta-Clark, entonces, nos enfrenta con la materia, con la materia vulnerable, con la materia liberada de la tensión de cumplir las funciones que le fueron encomendadas: soportar, aislar, ocultar...

La puesta en cuestión de la convención edificio, la pervisión de los valores ligados a la privacidad y a la seguridad, el romper (literalmente) con el encapsulamiento de la vivienda (apartamento = apartamiento), el transformar un piso burgués en un sitio realmente peligroso, Matta-Clark lo hace a manera de travesura desmedida, en la que su energía personal produce resultados sorprendentes en relación con el sólido gigante. Como si se tratara de un moderno David armado con una motosierra.

Paradójicamente, al liberar a los edificios de su inmediata lógica utilitaria, los transforma en *personajes*. Así, esas casas sólo compuestas de materia vulnerable, casi carne, se perciben como personajes, como *dramatis personae*, que protagonizan un agónico juego, una representación filmada. Casas convertidas en personajes como las que aparecen en los filmes de Buster Keaton. Y como personajes humanizados, producen sentimientos de sorpresa, nostalgia, piedad... Casas abatidas que se desploman como grandes paquidermos. Casas inmoladas, víctimas de la venganza, como sucede en Palestina, cuando se quiere acabar con el espacio personal, con cualquier vestigio de la privacidad, de la identidad.

La excavadora aparece así, en las películas de Matta-Clark, en el papel de antagonista. A veces hace de *villano*, a veces tímido cómplice. Algunos planos nos muestran sus aceros dentados, sus brillantes émbolos. Otros, por el contrario, espían su acción destructora pero dubitativa; actuando con el recelo de quien se sabe observado. Es curioso que las imágenes que el artista nos muestra tienen por momentos el aire de la crónica de un corresponsal de

guerra, en otros se confunden con la mirada ociosa del viandante que observa una obra, y en otros tienen el sigilo del intruso, del *okupa* que reconoce con prevención y curiosidad un espacio clausurado. Y es que hay una fase previa en sus acciones en la que Matta-Clark es solamente un intruso. Hay esa primera mirada de quien viola la intimidad detenida que guardan las casas abandonadas, una mirada que anula el ensimismamiento del ámbito privado, como la que tienen los protagonistas de *Hierro 5* de Kim Ki-Duk.

Matta-Clark quiere poner en entredicho la sacrosanta privacidad promovida desde el Poder como la forma más arraigada de alienación. Pero también denunciar el despilfarro capitalista, la lógica del productivismo a ultranza que borra las historias personales y arrasa los lugares vividos. Sin embargo, me parece que esas intenciones quedan desdibujadas por el absorbente proceso de creación de la obra.

Para terminar, tres momentos. En *Bingo X Ninths* (1973) las excavadoras llegando apenas el artista ha terminado apresuradamente su pieza, es decir, su plan de corte y desmontaje. Los primeros planos de los dientes de la pala, el brillo tenso de los émbolos nos recuerdan a la película *Metropolis* de Fritz Lang: la mecánica perversa.

Conical intersect (1975) es una fascinante intervención en París sobre un edificio del siglo XVIII junto al Plateau Beaubourg. Tras el viejo edificio horadado por Matta-Clark aparece la estructura en construcción del Centro Pompidou. En la petulante osamenta de acero con su derroche *high-tech* el artista ve el ver-



dadero doble rostro del neocapitalismo: la *renovación urbana* generando plusvalías a costa del proceso de desalojo y la *cultura de masas* como extensión implacable del consumo. La mirada podría pertenecer también a Jacques Tati.

En *Splitting* (1974) Matta-Clark ha procedido a seccionar limpiamente una casa suburbial de madera. Después le vemos trabajar febrilmente desmontando la primera hilera de piedras del zócalo. Al aflojar los gatos, media casa bascula. No podemos dejar de pensar que, a no muchos metros de esta exposición, Herzog y de Meuron realizan a otra escala una operación similar: desmontar un zócalo, pero aquí, en el Caixaforum, la tecnología entra en escena y el edificio queda suspendido. Claramente se ve la diferencia entre arquitectura y "anarquitectura".

Obviamente, lo hasta aquí expuesto no abarca más que una parte de la obra de Gordon Matta-Clark. Además, está su experiencia en el montaje y explotación del restaurante *Food*, sus trabajos con todo tipo de materiales, desde la comida a la basura, la exploración personal de las fundaciones y subterráneos en diversos edificios históricos de París, sus acciones en solares baldíos de Nueva York. Facetas, todas ellas, en las que este artista se implicó hasta su muerte prematura sin perder el aspecto de adolescente ni su arrolladora y provocadora energía. La energía que empleó en devolverle la materia a la materia, en transformar crujidos en quejidos, en crear monstruos momentáneos, en develar su infinita soledad, en jugar con ella, en arrancarle su última sonrisa.



13 mobiliario de los años 60 en la fundación COAM

Comisario: Pedro Feduchi
 Coordinadora: Graciela Mérida
 Catálogo digital de muebles años 50 y 60 en www.coam.org
 Fotografía: Miguel de Guzmán

Se trata de una exposición sobre muebles realizados en los años sesenta por diseñadores y fabricantes madrileños, o por personas vinculadas activamente con esta ciudad. Reúne una colección de más de medio centenar de originales, en su mayoría sillas y butacas, aunque también se muestran mesas, estanterías y lámparas. Además, para poder recrear en su globalidad todo lo que se diseñó en ese periodo se reproducen fotografías y se muestran catálogos de las firmas más destacadas de entonces.



AUTOR: ENRIQUE NUERE Y ÁNGEL OLALLA
 TÍTULO: SILLA PRESENTADA AL CONCURSO DE LA EXCO
 FECHA: 1961
 PROCEDENCIA: COLECCIÓN PARTICULAR
 DESCRIPCIÓN: SILLA LIGERA DE TRES PATAS Y ASIENTO REALIZADAS EN CONTRACHAPADO MOLDEADO DE MADERA.

En estos días hará un año que inauguramos en la misma sala de la Fundación del Colegio de Arquitectos una exposición sobre el mobiliario que se hacía en el Madrid de los cincuenta. En ella tratamos de mostrar una colección representativa de lo que por entonces se diseñaba. Pensábamos que ese periodo no había sido suficientemente estudiado, que se encontraba bastante desatendido. No se había llegado a documentar de forma seria qué se había hecho en un área tan creativa como es el diseño de mobiliario. Era, además, apremiante actuar de inmediato pues corríamos el peligro de que si dejáramos pasar mucho tiempo se terminara por perder lo poco que aún resta. Muchos de los propietarios de esos muebles, por falta de interés o desconocimiento, acabarían por deshacerse de ellos. En todo caso, en el mejor de los casos, servirían como coronación de una pila de escombros de algún contenedor, y como todo el mundo sabe, se encontrarían en el lugar adecuado para propiciar una posible recuperación vía reciclado. Así que nos pusimos en marcha para sacar del olvido y localizar todo lo que pudiéramos de esa época. El resultado fue esperanzador, llegamos a tiempo para presentar gran cantidad de piezas y



AUTOR: MIGUEL FISAC
 TÍTULO: BUTACA BILBAO
 FECHA: 1960
 PROCEDENCIA: CEDEX-CENTRO DE ESTUDIOS HIDROGRÁFICOS
 DESCRIPCIÓN: PATAS EN CUADRADILLO DE ACERO NIQUELADO CURVADO Y RESPALDO EN PERFIL CURVADO EN T, PINTADO EN NEGRO, AMBAS SUJETAS A UNA BASE CUADRANGULAR DE CHAPA DE ACERO PINTADA EN NEGRO; ASIENTO Y RESPALDO CONFORMADOS EN CHAPA Y GOMA-ESPUMA, TAPIZADO EN CUERO.
 MEDIDAS: 76 X 72,5 X 65 CM

para documentar muchas más. Fue por entonces cuando nos dimos cuenta que era imprescindible, si queríamos hacernos una buena idea de lo que había supuesto este periodo en la historia de los comienzos del diseño de muebles en Madrid, seguir recopilando ejemplos de la siguiente década, y que, entre el final de una y el comienzo de otra, no se había producido ninguna cesión, ni en intereses ni en protagonistas. No sucede lo mismo con los años anteriores ni con los que siguieron, épocas ya muy diferentes a la que tratamos. Nos pareció intuir que los cincuenta era el arranque de algo que prosiguió con mayor empuje y que si dejáramos sin investigar la siguiente década quedaría muy merma la comprensión de lo que había sido los comienzos del mobiliario moderno en nuestra ciudad.



AUTOR: RAFAEL MONEO Y EL EQUIPO TÉCNICO DE H-MUEBLES
 TÍTULO: SILLA Y MESA.
 PRIMER PREMIO CONCURSO DE LA EXCO EN SILLA
 FECHA: 1961
 PROCEDENCIA: COLECCIÓN PARTICULAR
 DESCRIPCIÓN: CONJUNTO DE SILLA Y MESA DE MADERA PARA EL COMEDOR REALIZADO EN CONTRACHAPADO DE MADERA CON PIEZAS CURVADAS Y REFUERZOS EN VARILLA DE ACERO.

Esta exposición es, pues, una segunda parte. Sin embargo, nos atenemos a sus resultados para poder confirmar, en esta ocasión y sin que sirva de precedente, que esta segunda parte es tan interesante como la anterior. Desde que comenzamos a trabajar en ella, las

buenas expectativas que teníamos se vieron ampliamente confirmadas. Según íbamos localizando nuevo material nos dábamos cuenta que en los sesenta la mano de los diseñadores fue muy fructífera, más libre en algunos casos, pero también más experta y profesional. A pesar de la falta de tecnología que secularmente el país arrastraba, median-



AUTOR: MIGUEL FISAC
 TÍTULO: SILLA MADRID
 FECHA: 1960
 PROCEDENCIA: CEDEX-CENTRO DE ESTUDIOS HIDROGRÁFICOS
 DESCRIPCIÓN: PATAS EN CUADRADILLO DE ACERO NIQUELADO CURVADO Y RESPALDO EN PERFIL CURVADO EN T PINTADO EN NEGRO, AMBAS SUJETAS A UNA BASE CUADRANGULAR DE CHAPA DE ACERO PINTADA EN NEGRO; ASIENTO Y RESPALDO CONFORMADOS EN CHAPA Y CON COLCHONETA DE ESPUMA DE LÁTEX, TAPIZADO EN TELA.
 MEDIDAS: 73 X 43 X 50 CM

te su ingenio y creatividad pudieron combatir nuestro inveterado retraso. Su deseada vocación de modernidad, de actualización e incorporación a las novedosas corrientes foráneas, les permitió alzar la cabeza por encima de la recalcitrante inercia del tradicionalismo reaccionario. Entre ellos formaron en Madrid un importante frente con el que lograron abrir las puertas a las nuevas corrientes del diseño internacional. Su irrupción se instaló momentáneamente en lo que se denominó los años del desarrollismo. Pero, por razones difíciles de cuantificar, estos nuevos aires no lograron hacerse del todo un sitio. Es de todos conocido que en esta ciudad esos bríos cejaron



AUTOR: VICENTE SÁNCHEZ PABLOS Y MAS
 TÍTULO: SILLA ANA
 PRESENTADA AL CONCURSO DE LA EXCO
 FECHA: 1961
 PROCEDENCIA: COLECCIÓN PARTICULAR
 DESCRIPCIÓN: ESTRUCTURA DE VARILLA DE ACERO DE DIÁMETRO 12 MM PARA LA CONSTRUCCIÓN, ASIENTO Y RESPALDO DE TEJIDO VEGETAL (ANEÁ).



AUTOR: FERNANDO RAMÓN MOLINER
TÍTULO: SILLÓN MOSQUITO.
DELTA DE PLATA, ADI FAD 1962
FECHA: 1961
PROCEDECENCIA: COLECCIÓN PARTICULAR
DESCRIPCIÓN: ESTRUCTURA DE PLETINAS CROMADAS FORMANDO BALLESTAS ELÁSTICAS, CON ALMOHADONES DE ESPUMA DE LÁTEX FORRADOS EN CUERO, QUE SE APOYAN SOBRE FLEJES METÁLICOS QUE PERMITEN LA ELASTICIDAD DEL ASIENTO.

pronto y que Madrid se quedó bastante descolgada de lo que en mobiliario moderno se pergeñó después. Así que, en parte, lo que vamos a contar es una historia triste. Sobre todo si nos atenemos a la escasa progenie que dejó. Pero es también una historia emocionante. Sólo hay que imaginarse el ímpetu y la vitalidad de aquellos que lograron encender una mecha con una llamarada tan hermosa, aunque no tardaran mucho en verla apagarse. En cualquier caso, su extinción es una



AUTOR: ESTUDIO DARRO
FECHA: 1964
PROCEDECENCIA: COLECCIÓN PARTICULAR
DESCRIPCIÓN: BUTACA Y REPOSAPIÉS DESMONTABLE, ESTRUCTURA DE MADERA DE NOGAL, ASIENTO Y RESPALDO DE PIEL COSIDA A MANO CON CORREAS Y HEBILLAS. TAPIZADO CON ALMOHADONES Y EN LOS COSTADOS CON BOLSILLOS.

parte imprescindible de esta historia, la que narra cómo se le hizo un hueco en España al diseño de mobiliario moderno durante la segunda mitad del siglo XX.

Lo que en los cincuenta había sido una necesidad, en gran medida tutelada por los arquitectos más innovadores que querían que sus casas contaran también con mobiliario moderno, con el tiempo se convirtió en un creciente impulso con el que diseñadores, fabricantes y vendedores ofrecieron una gama de productos que aunque reducida, fue poco a poco, incrementándose. La exposición trata de recoger esta variada multiplicidad. En un principio se estructura sobre los muebles seleccionados de cada diseñador. Sin embargo, una vez conocida la lista de los que iban

a intervenir, nos dimos cuenta que también era importante saber cómo se podía lograr reagruparlos en unas secciones temáticas que fueran más o menos amplias y que aglutinasen los temas más importantes que por entonces se produjeron. Así, lo que se expone es en parte cronológico y en parte temático. En la primera sala hemos tratado de reconstruir algunos de los premios seleccionados para otra exposición, la que se realizó en 1961 en la EXCO, centro perteneciente por



AUTOR: JOSÉ LUIS GÓMEZ PERALES
FECHA: [1965]
PROCEDECENCIA: COLECCIÓN PARTICULAR
DESCRIPCIÓN: SILLA DE MADERA DE PINO.

entonces al Ministerio de la Vivienda. En ella se exhibieron varios prototipos ganadores de un concurso que trataba de investigar sobre el equipamiento doméstico de las viviendas económicas. En esta ocasión hemos logrado recuperar algunos de los muebles ganadores que serán expuestos, en esta ocasión y en casi todos los casos, por segunda vez. A pesar de los maravillosos diseños que se premiaron,



AUTOR: JOSÉ LUIS GÓMEZ PERALES
FECHA: [1965]
PROCEDECENCIA: COLECCIÓN PARTICULAR
DESCRIPCIÓN: ESTRUCTURA DE MADERA DE PINO.

sólo una parte muy pequeña se llegó a comercializar. En esta misma zona hemos recogido otros dos concursos más, los que la empresa Huarte convocó en los años 1960 y 1961. Los autores que se muestran en este apartado son: R. Moneo, J. Doderó, los hermanos S. y T. Díaz Magro, Equipo 57, A. López Asiáin, E. Nuere, Candeira-Mancera-



AUTOR: JOSÉ DODERO
TÍTULO: BUTACA. PRIMER PREMIO
CONCURSO EXCO EN BUTACA
FECHA: 1961
PROCEDECENCIA: COLECCIÓN PARTICULAR
DESCRIPCIÓN: BUTACA MADERA CONFORMADA Y CHAPADA EN NOGAL.

Ramírez-Ruiz Duerto, B. Ynzenga, etc. En la sala que sigue hemos colocado ejemplos de mobiliario realizado por las firmas Darro, H-Mueble e Inmobe. En especial, diseños de M. Fisac, F. Ramón, F. Muñoz, G. de Vicente y J. Gamboa. A continuación, mobiliario de la segunda mitad de la década realizado por F. de Inza, V. Sánchez Pablos, J. M^a García de Paredes, J. Carvajal, Jesús de la Sota, J. L. Gómez Perales, L. Corbella, A. Carrillo y S. Biosca.

Muchos de estos muebles fueron editados por empresas españolas mientras otros no llegaron a ser más que prototipos. El valor que le damos no es, por tanto, el de su incidencia en la sociedad, sino el del conjunto visto cuarenta años después. Es un amplio registro de cosas muy desiguales que tienen que ser vistas desde esta óptica abierta que trata de poner en proximidad cosas que seguramente sólo une el deseo de rescatarlas del olvido un

momento, sin necesidad de entrar a cualificar o cuantificar la importancia relativa de cada caso. Todas son hijas de esa década y todas partícipes de un mismo anhelo, demostrar que estaban preparados para incorporarse a la contemporaneidad.

CONCURSOS

museo del motociclismo en la antigua fábrica gal

[2006]



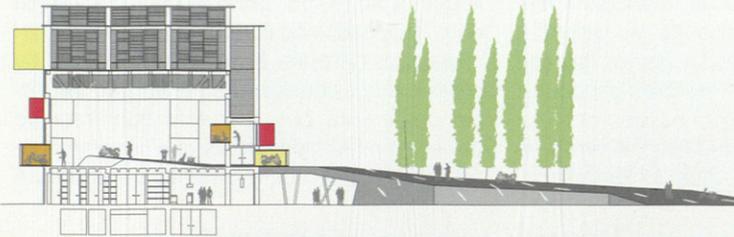
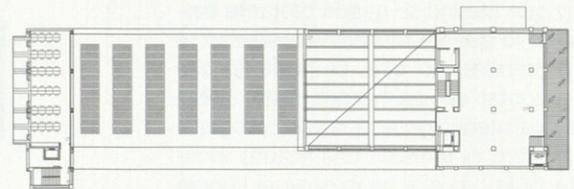
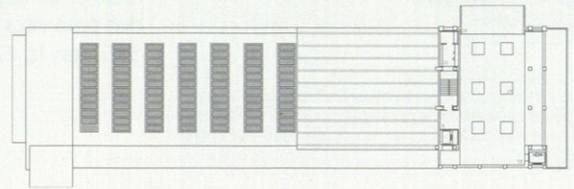
primer premio aranguren&gallegos

ARQUITECTOS [MADRID]:
María José Aranguren López
José González Gallegos

COLABORADORES:
Pablo Aranguren López, Luis Burriel Bielza,
Pablo Fernández Lewicki, Mónica Fresno Fernández, José Antonio
Rodríguez Casas y
José Antonio Tallón Iglesias, arquitectos.
Jacobo Arenal Frías, arquitecto técnico

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Alcalá de Henares

FOTÓGRAFO:
Estudio Aranguren&Gallegos

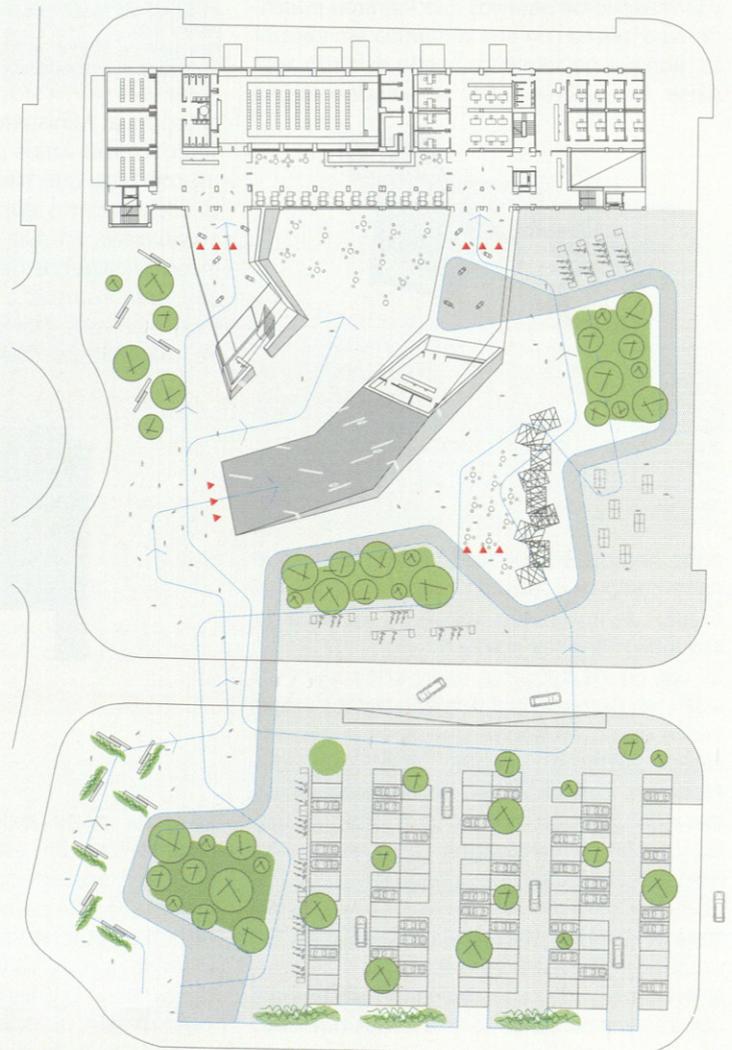


*"Una ciudad hecha para la rapidez es
una ciudad hecha para el éxito".
(le corbusier)*

El carácter industrial de la antigua fábrica evoca el mundo de la máquina, por lo que, si la intervención que planteamos surge de una relación entre ésta y la estética de la vía rodada, la strada o carretera, donde estamos acostumbrados a ver fluir las motos de forma cotidiana, no será difícil alcanzar el carácter apropiado para el programa principal de "nuevo Museo del Motociclismo e Industria del Motor".

Deseamos introducir o transmitir en el nuevo museo conceptos como rapidez, dinamismo, movilidad, fluidez... Para ello establecemos como elemento fundamental y expresivo un recorrido diagonal en rampas de circulación, a modo de plano rodado, que no sólo se adueña de la imagen exterior del conjunto, sino que ordena y expresa el espacio expositivo. Dicho espacio es identificado como un único elemento que es exterior e interior a la vez, una carretera, oscura y bituminosa, sobre la que se dibujan los códigos propios de una calzada en donde se expondrán diversas familias de motos.

El nuevo museo forma también parte del exterior, y la puerta será la propia calzada, que a modo de puente, nos introducirá en el interior de la fábrica convertida museo. Se completan los espacios de exposición con unas secuencias de prismas o cajas colgadas de la estructura reticular de la antigua fábrica que opera como un gran "Botellero" o "Armario" donde colgar las piezas a exponer.





segundo premio paredespiedrosa arquitectos

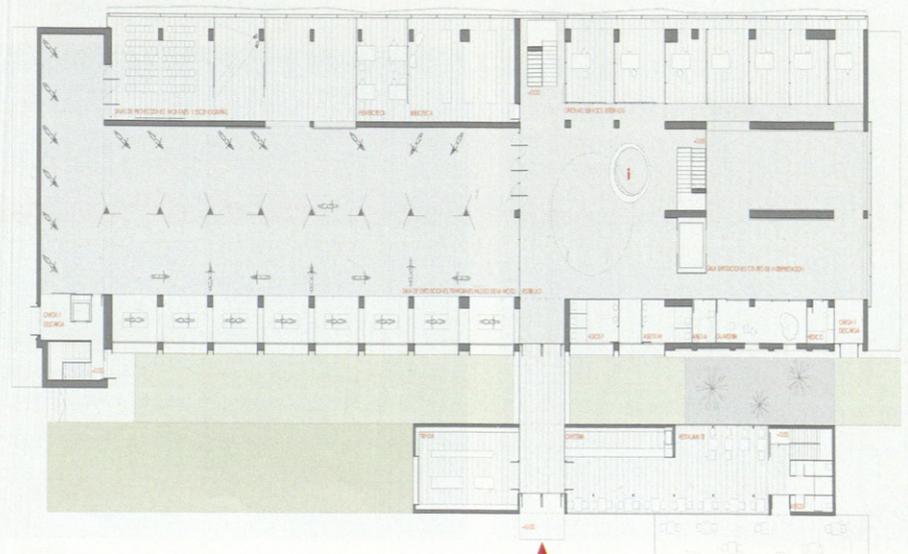
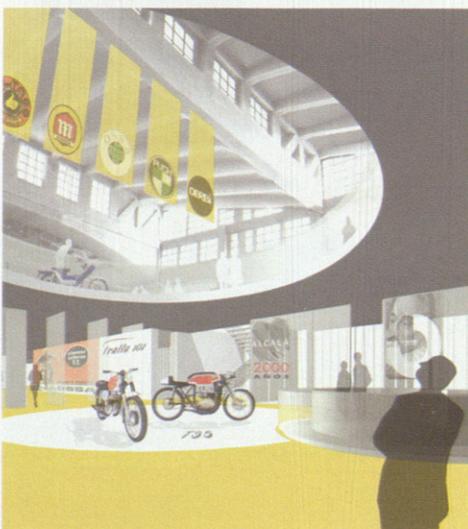
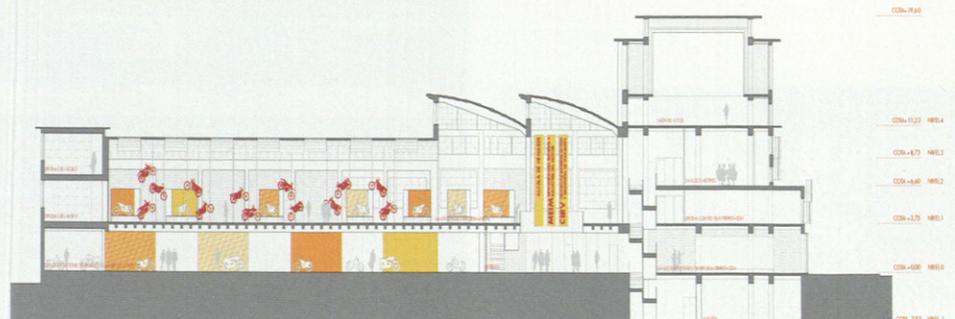
ARQUITECTOS [MADRID]:
Ángela García de Paredes
Ignacio García Pedrosa

COLABORADORES:
Álvaro Rábano
Álvaro Oliver
Andrea Franconetti
Eva Urquijo

Un nuevo uso para una vieja fábrica que aún mantiene una presencia visual impactante a la entrada de la ciudad y que deja ver el pasado industrial de la zona.

La propuesta quiere poner en valor esta antigua instalación fabril para acoger el programa cultural previsto: el Centro de Interpretación y Recepción de Visitantes (CIRV) y el Museo del Motociclismo Español e Industria del Motor (MEIM), potenciando la presencia de los elementos estructurales más característicos como son las bóvedas de cubrición de la gran nave. Mantener y mostrar, tanto en el interior como exterior, la organización estructural original argumenta nuestra propuesta. Así el aspecto exterior se vela con tejidos de acero inoxidable sobrepuesto a las fachadas longitudinales sobre los que se instalan los carteles que anuncian las actividades en el nuevo edificio y de las que emergen los elementos estructurales de cubrición.

A través de una ordenación sencilla se establecen dos zonas diferentes. En la primera, próxima al avenida de Madrid se ubican los aparcamientos para turismos, motocicletas y autobuses, que tanto en su perímetro como en su interior, tiene un cierto carácter vegetal y arbolado que evita la sensación de árida explanada. Su trazado garantiza un acceso y salida cómodos desde la avenida de Madrid.





tercer premio espegel-fisac arquitectos

ARQUITECTOS [MADRID]:
Carmen Espegel Alonso
Concha Fisac de Ron

COLABORADORES:

Cristina Hernández Vicario, Daniel Merro Johnston, Isabel Camacho Bretones, Laia Lafuente García-Valdecasas, Syra Abella Bule, Ana Rodríguez Pando, María Navascués Abad, arquitectos. Marta Paneque Mendoza, estudiante de arquitectura

No es un museo al uso, es un lugar de obsesiones de coleccionista, casi un lugar de culto. No un museo ni un almacén tradicional, sino un almacén musealizado.

Es un nuevo espacio para el arte.

El proyecto responde al mismo tiempo a la evidente exigencia de almacenaje de piezas históricas, y la consiguiente exhibición de dichas obras. Por eso el museo del motociclismo y del motor se propone como un almacén que ofrece unas condiciones espaciales y climáticas óptimas para el mantenimiento de esas piezas museísticas.

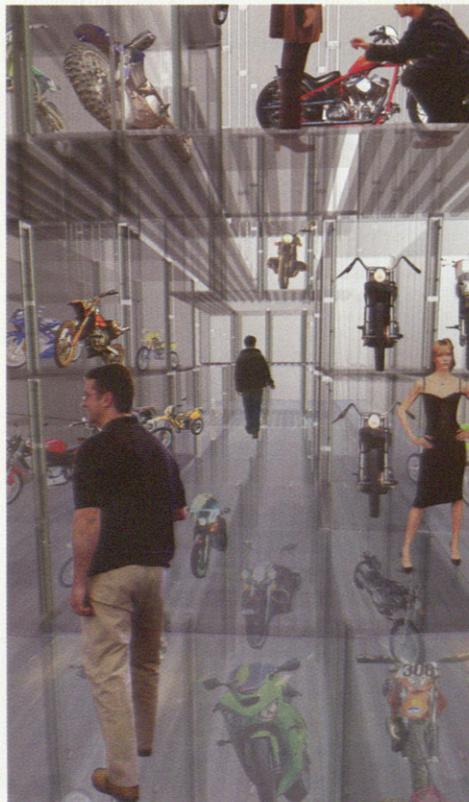
Así como en la moto, en el museo no se oculta nada, todas las piezas que hacen de ella un objeto artístico son visibles, mostrables, bellas. Como la ingeniería, proponen la belleza de la máquina.

Se trata de imitar el sistema de acopio del coleccionista, que ordena metódica y adecuadamente los objetos y utiliza un espacio de almacenaje regularizado y construido a medida del objeto. Por ello el espacio se construye con la estantería, el contenedor, el espacio de almacenaje. Se entiende que el

proyecto ha de ser un gran contenedor masivo de estuches de motos, de miles de vitrinas transparentes que son las expositoras del objeto-célula, que en definitiva construye y modela el espacio.

Las cajas de estuches, que se construyen con transparencias y veladuras, se ordenan verticalmente en cinco o seis alturas para la exposición permanente, dividido en 3 alturas transitables. En el espacio de exposición temporal pueden llegar alcanzar 2 alturas más.

El entorno, también objeto de actuación, comprende dos parcelas que se unen mediante la eliminación de la calle que las separa. Con ello se dilata el espacio de lectura del museo que se expone a sí mismo —una vez más— en la ciudad como objeto de deseo, ampliando el recorrido hacia el acceso. Un recorrido que se formula como una larga pista de trial y que aloja los aparcamientos que se velan entre el movimiento de los perfiles del suelo. Así se resuelve un aparcamiento que se plantea para todos los vehículos: autobuses y coches; motos y bicicletas.



CONCURSOS 14

viviendas sociales en virgen de la encina

[2006]

antonio lópez
madrid



Una arquitectura expuesta al sol, mañana y tarde. Fragmentada, sensible y variable a la luz; de textura ligera y volumen esquivo; orientada hacia todas direcciones y ventilada permanentemente. Cuatro torres encadenadas, idea de comunidad como Unidad de Individualidades.

En lugar de un gran bloque único pensamos que resulta más apropiado plantear 4 pequeñas torres de 9 alturas, cada una con un núcleo de comunicación vertical que sirve a 4 viviendas por planta para un total de 36 viviendas en cada torre.



Sobre un basamento de hormigón que ocupa dos terceras partes del solar, con garajes, trasteros e instalaciones, se colocan las torres de chapa gris y vidrio que dirigen sus brazos hacia las cuatro orientaciones cardinales. En el resto del solar se plantarán árboles de gran porte para crear una barrera acústica y térmica hacia el oeste.

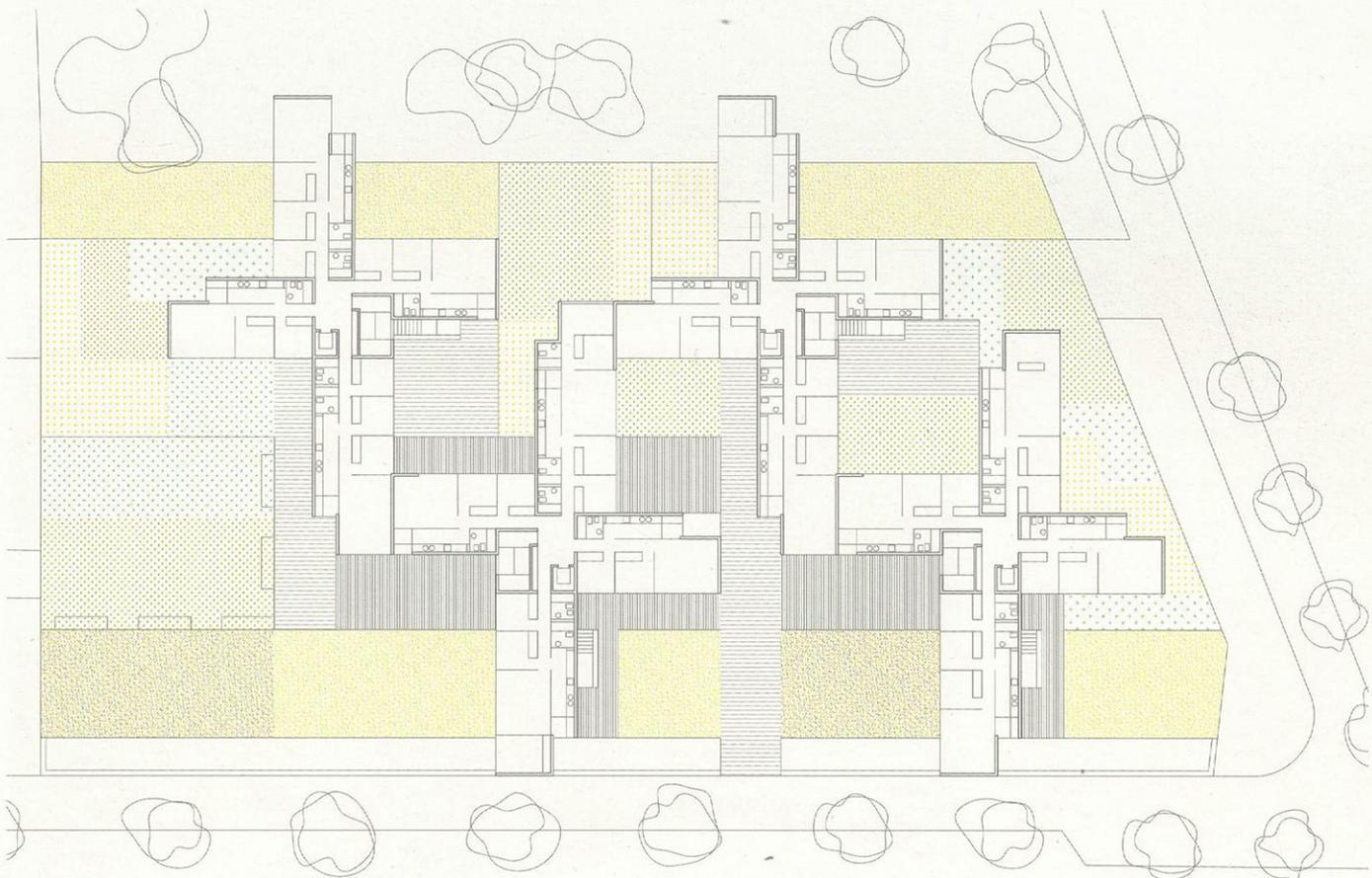
Las torres se tocan unas a otras para alcanzar una cierta sensación de comunidad aun manteniendo su autonomía. Con su forma definen los recintos de estancia exterior y juego de niños en planta baja así como los pequeños ámbitos de vegetación controlada.



primer premio
alejandro gómez
begoña lópez
juliane haider

ARQUITECTOS:
Alejandro Gómez
Begoña López
Juliane Haider

PROMOTOR:
Empresa Municipal de la Vivienda
y el Suelo de Madrid



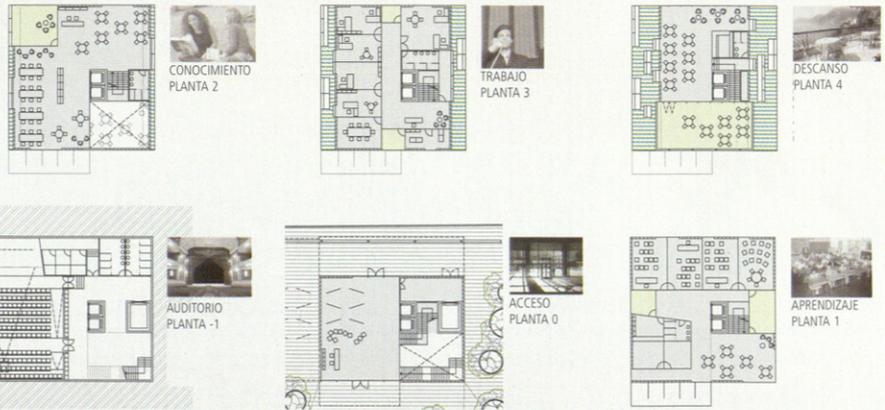
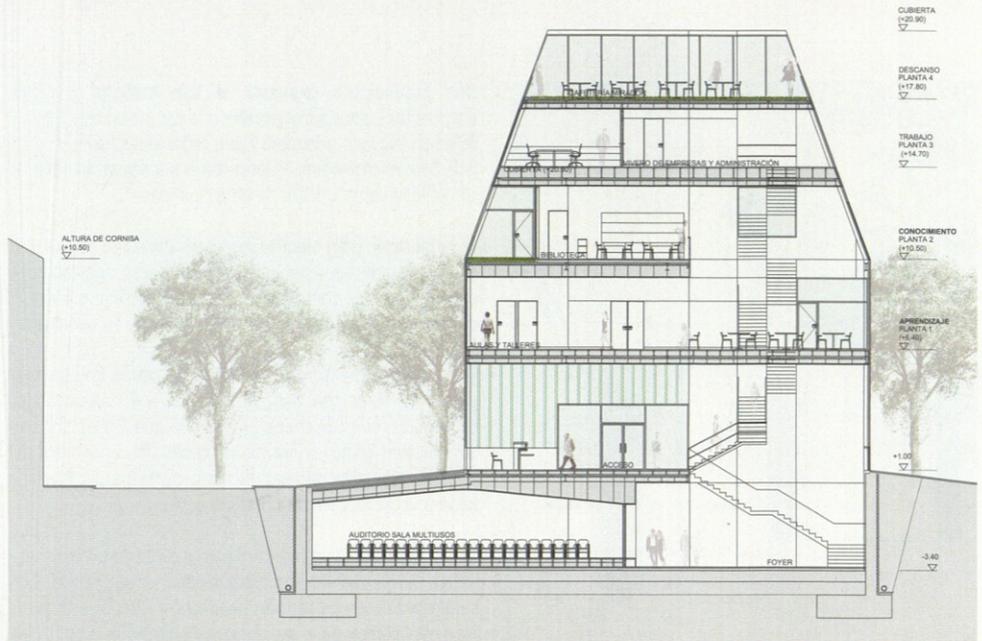
14 CONCURSOS

santoña cantabria casa de la juventud de santoña

[2006]

primer premio
misc

ARQUITECTOS [MADRID]:
Pablo Martínez Capdevila
David Franco Santa Cruz

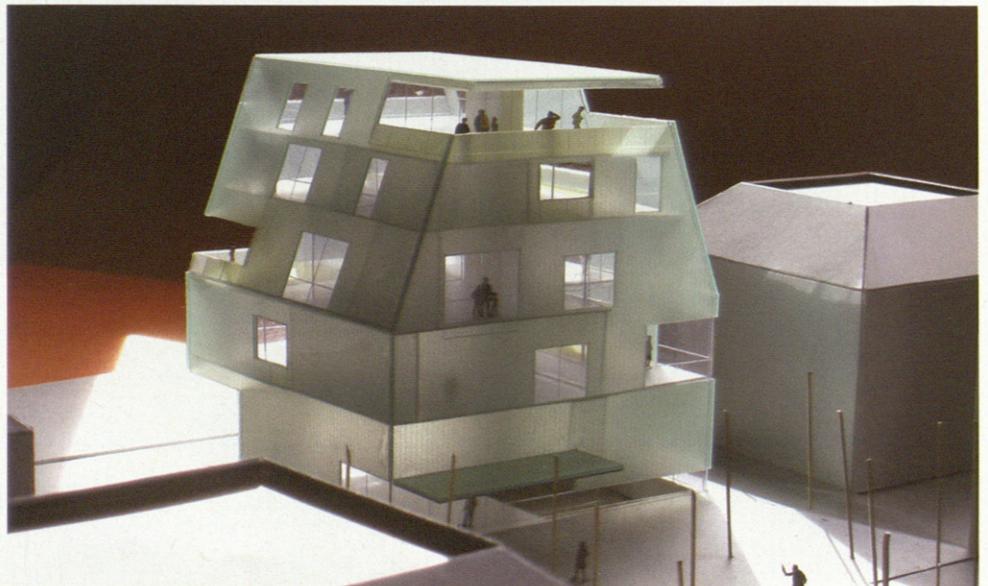


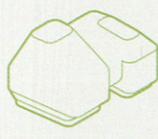
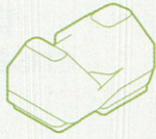
Otra relación con el paisaje.

Las condiciones geográficas y paisajísticas del entorno de la ciudad de Santoña son únicas —se sitúa entre montes, marismas, playas, la bahía y el cantábrico— a pesar de que su crecimiento urbano ha sido hasta muy recientemente meramente introspectivo, creando una estructura urbana autónoma, que apenas mantiene una interacción consciente con su medio natural.

Un edificio puramente dotacional, como es una casa de la juventud, nos parece una oportunidad perfecta para ubicar un edificio en Santoña que mantenga una relación más amigable e intensa con el paisaje. Dicha estrategia consiste en reinterpretar, con una visión contemporánea, la tipología tradicional de la atalaya o torre mirador, que interactúa con el paisaje a través del dominio visual que ejerce sobre él.

Para hacer efectiva la estrategia del 'dominio visual' y dotarla de realismo, el edificio, además de elevarse y destacar, debe encontrar la manera de anclarse a su entorno. Para ello se propone acentuar en el volumen del edificio la altura de cornisa exigida por la normativa, de manera que quede patente que forma parte del caserío de esta parte de la ciudad. Además, la altura total del edificio superará con creces la de los edificios vecinos.



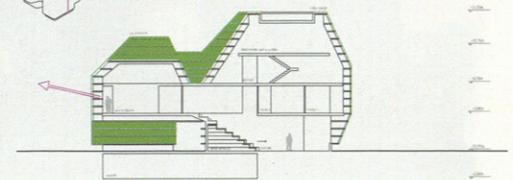
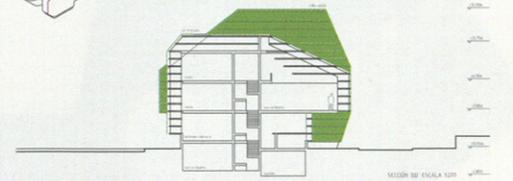
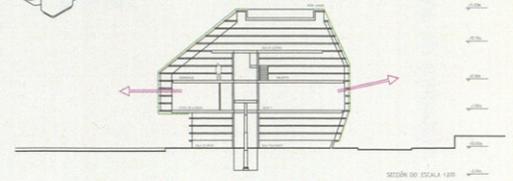
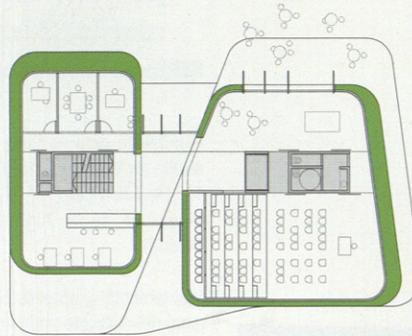


primer accésit totem arquitectos

ARQUITECTOS [MADRID]:
Javier García-Germán (ToTem)
Carlos Martínez de Albornoz

COLABORADORES:
Alia García-Germán
Héctor Jiménez

La construcción de la Casa de la Juventud se brinda como una oportunidad para que Santoña supere su pasado militar y pesquero y dirija su mirada al medio en el que se enclavan las Marismas de Joyel y el Monte Buciero. Para ello se proponen dos intervenciones complementarias: el Jardín del Buciero (JB) y la Casa de la Juventud (CJSñ). El JB es la antecámara de la CJSñ. Tras un minucioso estudio de los agentes presentes en el contexto expandido de Santoña, el JB introduce en el casco urbano un paisaje formado por aquellos elementos antes obviados: piedra del Sorbal, pradera, encinar del Monte Buciero y astilleros. La CJSñ, con clara voluntad ambigua, se constituye como nexo de unión entre el casco urbano de Santoña y la masa informe del Buciero. El edificio, como accidente topográfico, entra en resonancia con las peñas y los valles del Monte Buciero.

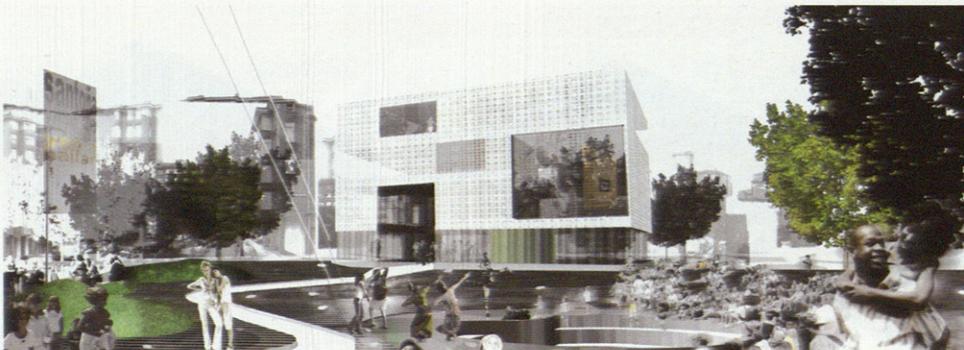


segundo accésit temp arquitectura

ARQUITECTOS [MADRID]:
Marta Toral Guínea
Javier Moreno Cruz

El proyecto se plantea desde un doble posicionamiento inicial: responder de manera clara y sensible a la escala y al significado del lugar, renovando la actividad urbana y cultural de la zona. Se plantea un volumen que mantiene una continuidad física y visual con el espacio exterior en planta baja; los espacios superiores del proyecto se configuran a través de una envolvente de paneles de chapa perforada. Desde el punto de vista espacial, se ha tenido en cuenta el requisito de flexibilidad programática.

Así, las leyes que generan el espacio arquitectónico son de orden relacional. Un sistema de órdenes locales capaz de generar patrones espaciales variables en función del uso, que plantee un sistema sin más jerarquías ordenadoras que las de movilidad.



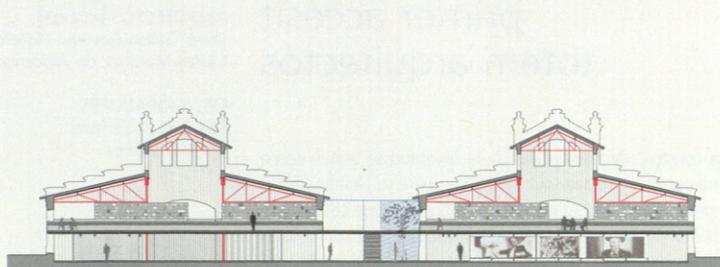
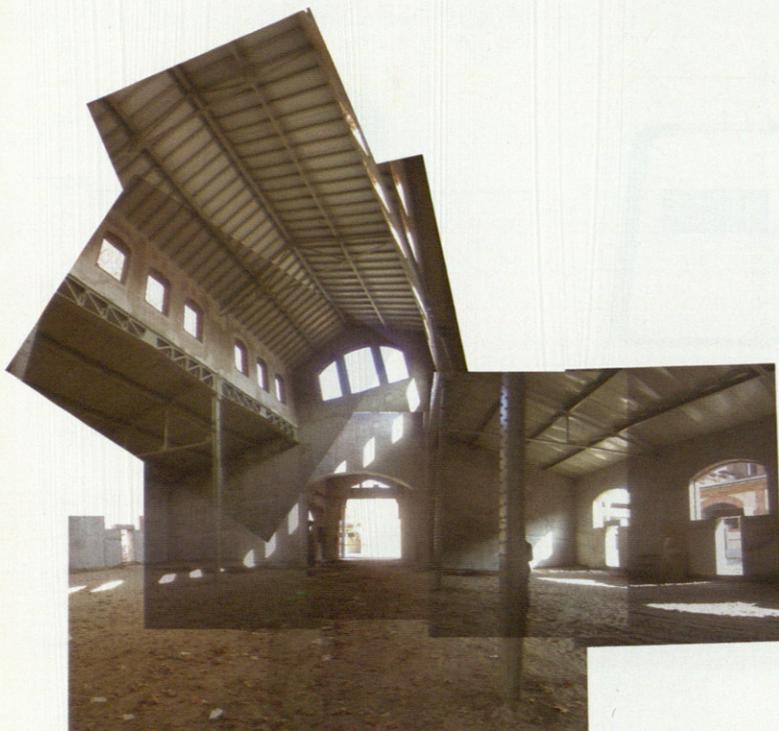
14 CONCURSOS

matadero de arganzuela madrid casa del lector

[2006]

matadero de arganzuela
madrid

primer premio
ensamble estudio



El proyecto para la Casa del Lector se desarrolla en el ámbito definido por las naves 13, 14, 17b y parte de la 17c del Matadero Municipal de la Arganzuela. (Matadero Madrid).

Manteniendo y potenciando el carácter original del conjunto, industrial y fabril, proponemos la imposición de un nuevo orden mediante una estructura igualmente industrial pero de diferente escala. La confluencia y relación de este nuevo sistema y el preexistente conforma un nuevo espacio.

Naves 13 y 14. Se establecen dos niveles, físicos, perceptivos y de actividad, que configuran un escenario cambiante:

El plano superior, construido con vigas prefabricadas de hormigón pretensado de 25 m de luz, es un espacio investigación y trabajo.

Las vigas son corredores elevados, calles aéreas, estancia y paso. Como vectores de actividad, de una sola dirección y doble sentido, las estructuras cosen el espacio, generando un cambio en la direccionalidad y dotando de unidad al conjunto de las dos naves.

El plano inferior participa, sin someterse, del ritmo pautado por el nivel superior. Dinámico y mutable, acogerá las actividades de formación y difusión cultural, permitiendo su futura redescrípción.

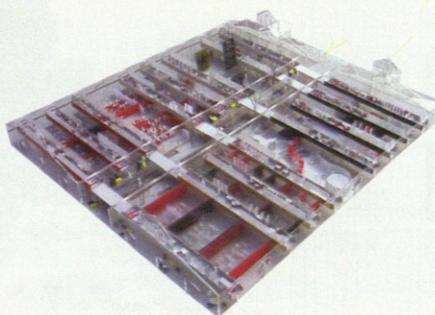
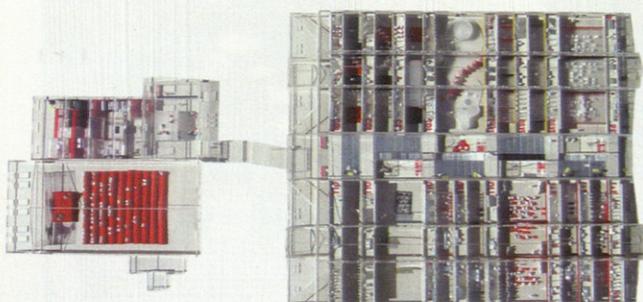
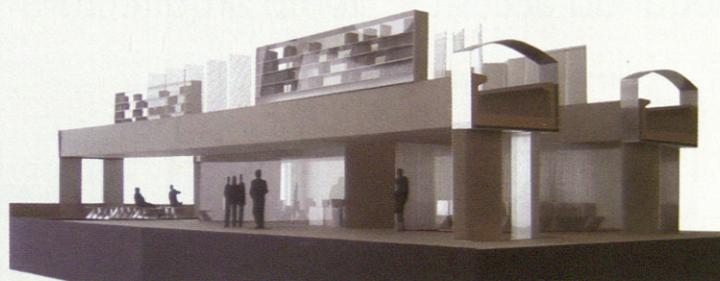
Naves 17b y 17c

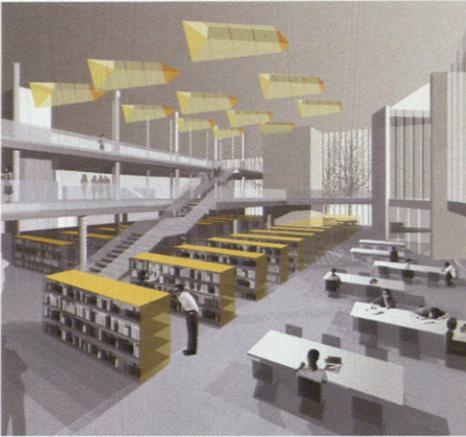
En la configuración del auditorio, la cafetería y el área de gestión se busca la máxima flexibilidad y versatilidad. Mediante el uso de paneles móviles, tímpanos y otros mecanismos escenográficos, el espacio se adapta a diversos ambientes lumínicos, acústicos y funcionales.

ARQUITECTO [MADRID]:
Antón García-Abril Ruiz

COLABORADORES:
Marina Otero, Elena Pérez, Débora Mesa,
Ignacio Canelo, Adrián Castiñeira, Helena
Serrano, Ricardo Sanz, Alba Cortés, Monika
Pitura, Pablo Gómez
Javier Cuesta, arquitecto técnico

PROMOTOR:
Fundación Germán Sánchez Ruipérez

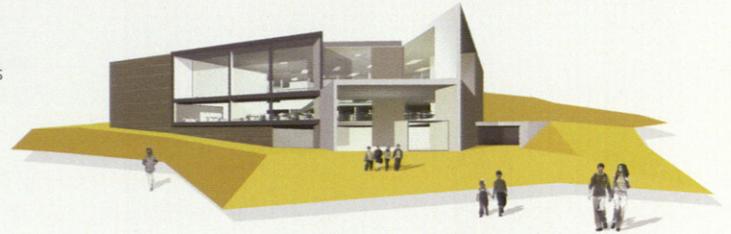




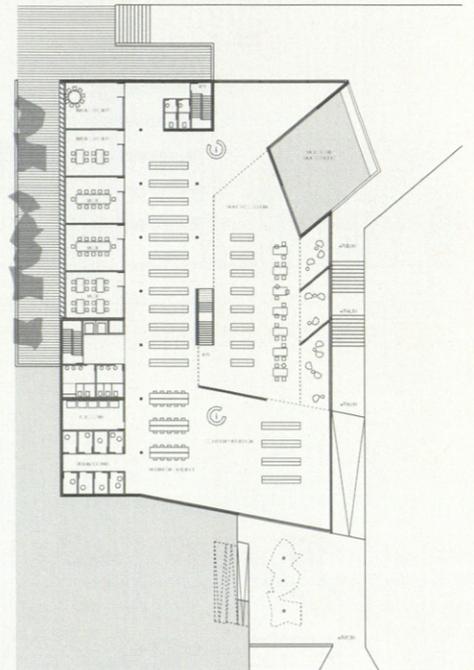
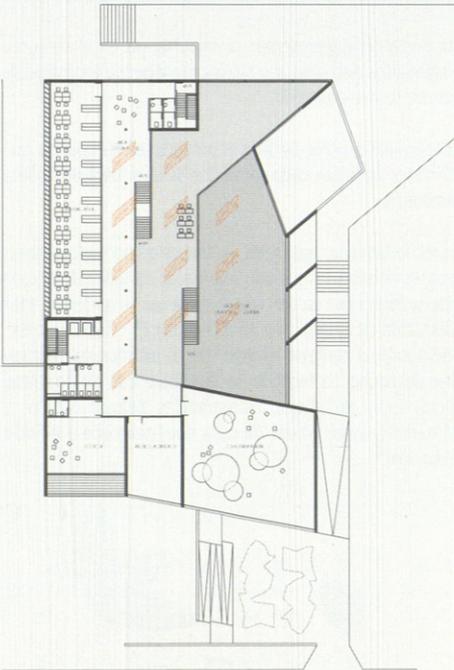
ARQUITECTO [MADRID]:
Ignacio García Pedrosa
Angela García de Paredes

COLABORADORES:
Silvia Colmenares, Álvaro Rábano, Álvaro Oliver,
Andrea Franconetti, Eva Urquijo
Aparejador: Luis Calvo
Estructura: Alfonso G. Gaité. gogaite, S.L.
Instalaciones: geasyt S.A

PROMOTOR:
Comunidad de Madrid.
Consejería de Cultura y Deportes

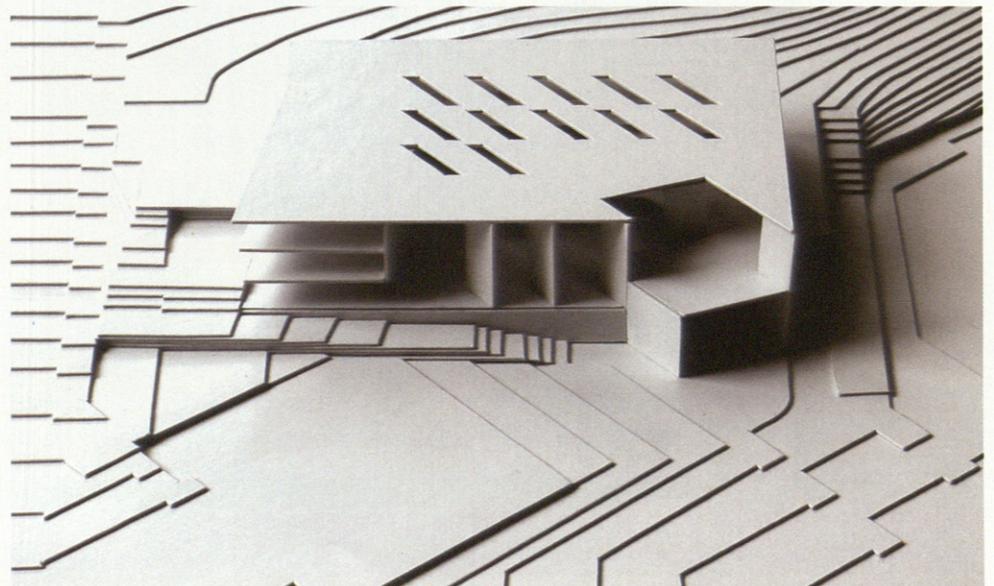


primer premio paredespedrosa arquitectos



La propuesta se origina desde el lugar en el que se apoya, con una topografía muy acusada y en un entorno urbano de edificios en altura. La biblioteca se talla en el terreno en cuatro terrazas sucesivas que miran al norte, al sur y al este. El edificio se entrelaza con el plano de apoyo formando parte del mismo y no como una actuación superpuesta a la ciudad, sucediéndose los niveles internos en paralelo a la topografía. De esta manera, el edificio pasa a formar parte del terreno con dos fachadas representativas: la que mira hacia el sur y la cubierta.

Terrazas de lectura: el edificio se recorre interiormente desde el acceso en el nivel superior hasta la sala de estudio, dos niveles más abajo y con entrada desde Arturo Soria. El interior se configura como un espacio continuo en el que los distintos niveles se entrelazan entre sí. En torno a este espacio aterrizado, se suceden las piezas de programa de la biblioteca. El interior, resuelto en bandejas, pretende ser no solo un lugar de depósito de libros o de lectura, sino un lugar para estar con los libros, un espacio con carácter propio bajo una cubierta única que se extiende a todo el interior iluminado por lucernarios que resuelven tanto la entrada de luz natural como la iluminación artificial.



14 CONCURSOS

edificio del decanato

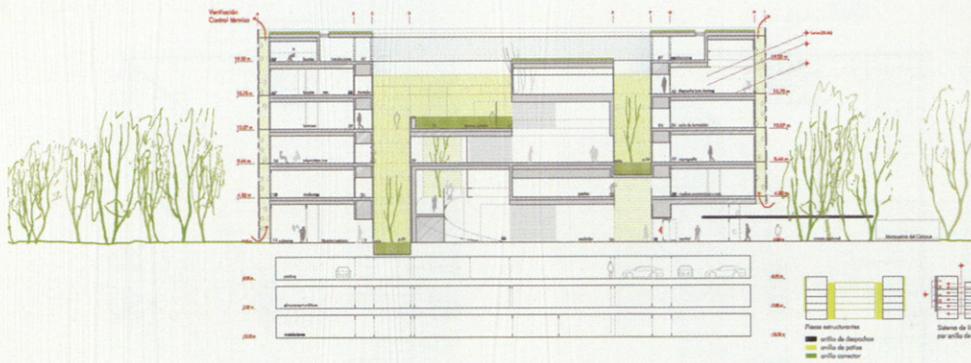
[2006]

campus de la justicia
madrid

ARQUITECTOS [MADRID]:
Rubén Picado Fernández
M^a José de Blas Gutiérrez de la Vega

COLABORADORES:
Jorge Frías Montes

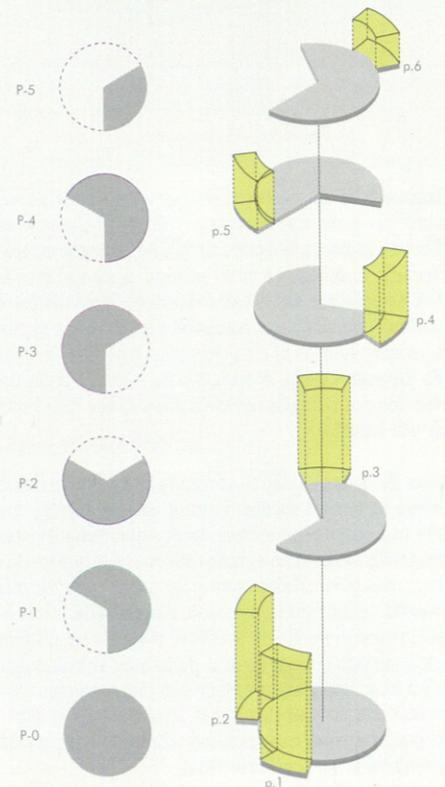
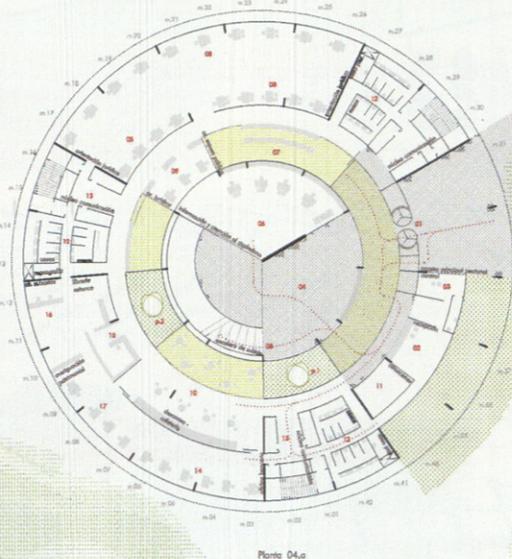
primer premio
picado de blas arquitectos



Esta pieza debe representar su importancia en el conjunto de elementos del Campus y resolver un extenso programa de oficinas: forma + función.

Por ese motivo se ha dividido el proyecto en tres piezas que ordenan y significan cada parte que se considera definidora del edificio.

La piel: la fachada, traslúcida, se troquea con huecos transparentes circulares siguiendo una pauta seriada. En la zona norte se intensifica su densidad y en la sur se minimiza. Esta pixelización de la piel sirve para producir el "efecto celosía" permitiendo el contacto directo con el exterior desde cualquier despacho. La fachada se desdibuja con un contorno incierto lleno de reflejos, transparencias, colores diluidos y multitud de puntos nítidos de color que harán que el edificio se vea vivo.





Para hacer posible un gran ahorro energético sólo es posible utilizar sistemas que no necesitan mantenimiento ni mecanismos o materiales complejos, de difícil control. Lo lógico es pensar en la doble fachada y unas cubiertas con una tremenda inercia térmica para evitar pérdidas masivas de calor/frío.

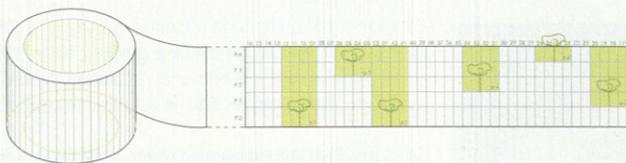
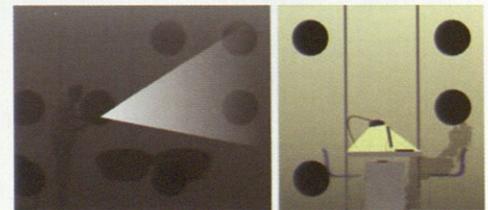
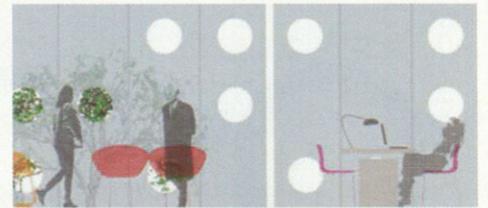
La doble piel supone el máximo ahorro energético. Se trata de una fachada accesible a través de una ligera estructura de acero para su mantenimiento por plantas sin necesidad de sistemas especiales de limpieza exterior. Los huecos sobre la piel traslúcida permiten su ventilación natural provocando un flujo de aire ascendente aliviando los cambios de temperatura con respecto al confort interior.

El núcleo: La pieza central es un artefacto que genera el orden estructural del edificio. Entre la zona de trabajo y este elemento de circulación interior se sitúa el anillo de patios.

Este anillo va iluminando naturalmente las zonas interiores del núcleo y los corredores de las oficinas. Los patios se suceden de forma que todos los niveles son distintos generando diversos paisajes interiores fundamentales para reconocer el lugar donde te encuentras.

Los anillos: Los anillos perimetrales son los que aglutinan la mayor parte del programa de oficinas. Esta crujía de 11 metros de profundidad permite 2 líneas de despachos, una principal a fachada y otra a los patios interiores más adecuadas para informática y ofimática. Este anillo deja espacios diáfanos modulares para ordenarlos a voluntad dentro de la trama planteada = versatilidad funcional.

La idea principal del proyecto se centra en este anillo de patios: que ordena, une y separa los espacios exteriores de los interiores, dotándoles a todos ellos de escala y luz.

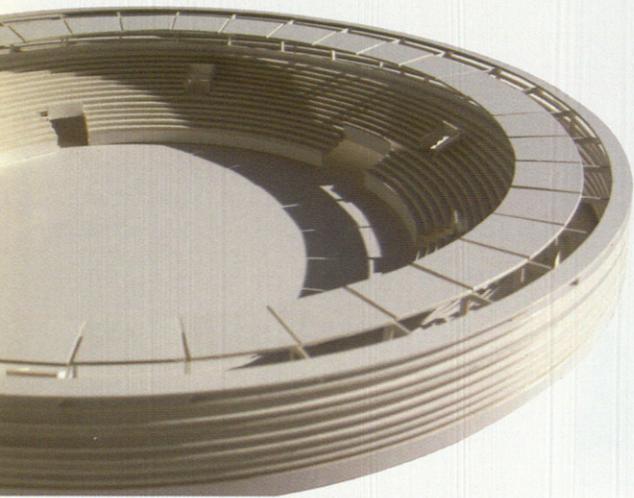


14 CONCURSOS

plaza de toros en pinto

punctum millenium
madrid

[2006]



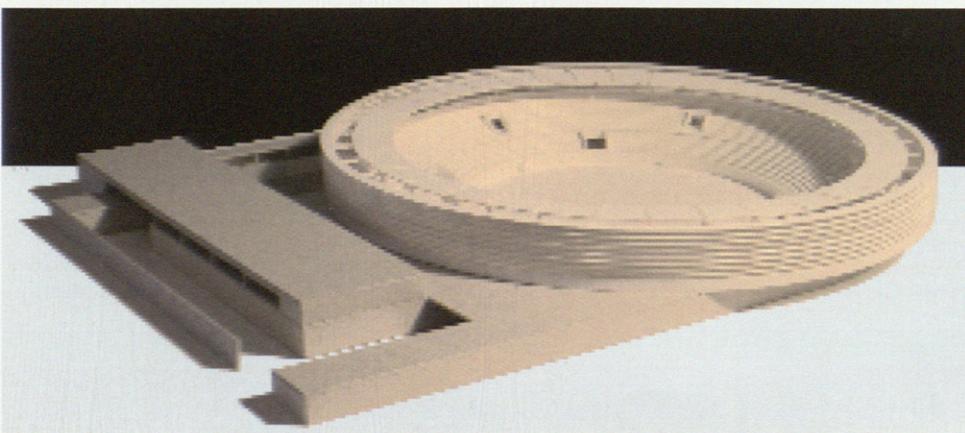
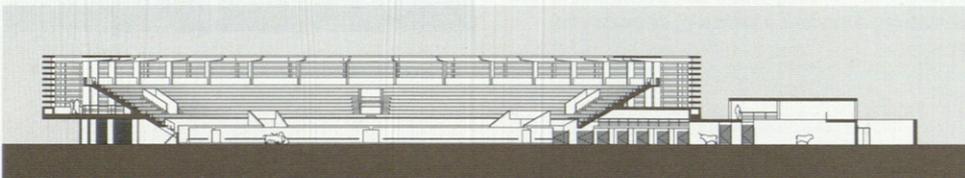
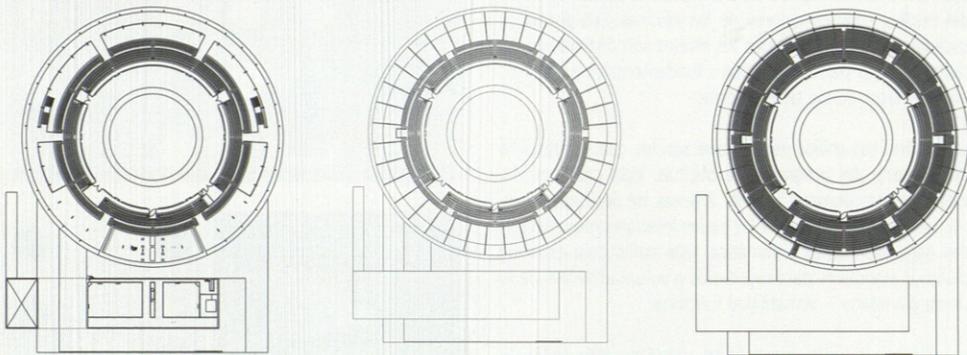
ARQUITECTO [MADRID]:
Julián Zapata

COLABORADORES:
Marcos Santos
Alai Zarranz
Gonzalo Abella
Elena Sanz
Borja Rodríguez

Asesoría Asuntos Taurinos:
José Luis Damiano Hernández

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Pinto

primer premio
julián zapata

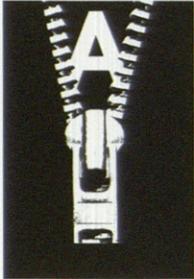


La singularidad, exclusividad, racionalidad y riqueza estética en el diseño, son los elementos principales de nuestra propuesta. Los aspectos culturales que conllevan la utilización de un edificio emblemático como este, nos hace reflexionar sobre los parámetros históricos y tradicionales que deben manifestarse en el diseño. Así pues, nos inclinamos por combinar la visión externa cilíndrica de las plazas de toros tradicionales, con la estructural de muchas de las plazas actuales que carecen de cerramiento del graderío. Consideramos importante dar una imagen rotunda con pinceladas tradicionales en la concepción, pero de una manera permeable, mediante lamas de prefabricado de hormigón blanco, que envuelven el graderío. Estas lamas simulan las tablas de un burladero creando esa misma doble piel.

Para que el edificio tenga la presencia que requiere, creamos un espacio de relación perimetral al graderío, entre las lamas y los tendidos, que permite una circulación continua del espectador para cualquier tipo de acto que se celebre.

Se ha diseñado una marquesina continua sobre los tendidos, que mejora la vista desde todos los puntos de la plaza combatiendo el posible deslumbramiento. Otro aspecto fundamental es la diferenciación de espacios y usos según los volúmenes y materiales.

Se establecen varias áreas:
Administración y taquillas, sanitaria, de toros y de toreros, caballerizas y veterinario, de instalaciones y servicios, zona reservada al público VIP, acceso de público, barrera y contra barrera, tendidos, zona de aseos públicos, aparcamiento, acceso de camiones y ambulancias.



El día 5 de octubre de 2006 se inauguró la nueva exposición de *Abierto*, cuya comisaria es María Hurtado de Mendoza, y que expuso las obras de Matos-Castillo con *Walks-Paseos* (por la arquitectura y el arte); Ignacio Borrego, Néstor Montenegro y Lina Toro con *Tres años en tres minutos*; Eduardo Belzunce, Luis Díaz Mauriño y Juan García Millán con *En construcción también*; Carmen Martínez+Rodrigo Pemjean con *Movimiento perpetuo*; Colectivo Metamadrid Rotterdam y José Luis E. Penelas con *Supercluster Metamadrid*; y José María Sánchez García con *Achicando agua*.

El mismo día se inauguró también la exposición *Monoespacios 12*, dedicada a la obra de María José Pizarro y Óscar Rueda, comisariada por Ignacio Borrego, Néstor Montenegro y Lina Toro.

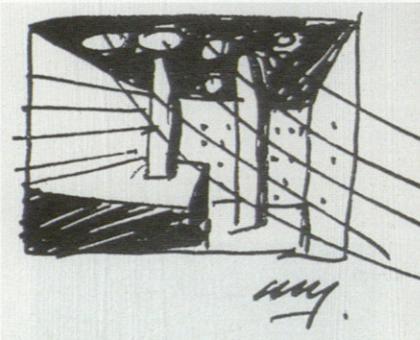
El día 5 de octubre también se inauguró la exposición sobre Ramón Vázquez Molezún y la presentación del catálogo realizado a propósito. Intervinieron en la misma Justo Isasi, comisario de la exposición, así como José Antonio Corrales, su compañero en tantas obras y proyectos, María Molezún, hija de Ramón, y el decano del Colegio, Ricardo Aroca

También durante la *Semana de la Arquitectura*, el 6 de octubre se celebró una fiesta conmemorativa de los 75 años del Colegio, en una de las naves del antiguo matadero de Madrid, construido por el arquitecto municipal Luis Bellido.



El mismo jueves 5, en la galería COAM, contigua a la Fundación, se abrió la exposición *Pensar con las manos. Los dibujos del arquitecto*, de Alberto Campo Baeza. Dice éste: "He escrito millones de veces que la arquitectura es idea construida. Y para construir esas ideas son necesarios unos planos capaces de expresar qué y cómo es esa realidad. Esos dibujos son como cortes anatómicos del nuevo cuerpo arquitectónico y son el desarrollo de otros dibujos más sencillos que han definido antes, de manera más intensa, aquel proyecto".

Coincidiendo con la *Semana de la Arquitectura*, se celebró el Primer Congreso Internacional de Arquitectura Construtec, con el título de *Arquitecturas límite*. Pueden citarse la conferencia "Leprosería en la India", de Jan Olav Jensen, "El Centro de Natación en China", de PTW Architects, o "Ecobulevar en Madrid" de Ecosistema Urbano, entre otros.



Con motivo de la *Semana de la Arquitectura*, del 9 al 15 de octubre, las actividades han sido múltiples. Destacan entre ellas, con un éxito cada vez mayor, las jornadas de puertas abiertas de edificios. También las proyecciones de películas relacionadas con la arquitectura: *Metrópolis*; *Berlín: sinfonía de la gran ciudad*; *Berlín Babylon* y *Habana Blues*.

Continuando las conferencias de "Los lunes del teatro", dentro de las actividades de la *Semana de la Arquitectura*, con gran asistencia de público el arquitecto indio Charles Correa pronunció la titulada "The Blessings of the Sky", el 9 de octubre, dedicada a sus muy diferentes obras y sus relaciones con los muy distintos lugares, sobre todo en India y en Estados Unidos.



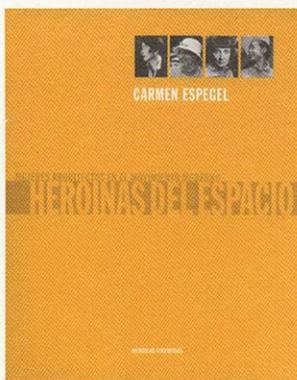
En el salón de actos de la Fundación COAM ha tenido lugar recientemente el ciclo de conferencias dirigido por Luis Martínez Santa-María, bajo el título de *el cuarto la casa la ciudad las ciudades*. Los días 21 y 28 de noviembre y el 12 de diciembre, con tres diálogos entre escritores y arquitectos. Éstos han sido Julio Llamazares y Javier Revillo, Bernardo Atxaga y Carlos Puente, y Vicente Verdú y Mariano Bayón.

El Jardín edificado ha sido el primer debate de la serie *La ciudad: legado histórico. Sesiones monográficas*, que se va a celebrar en la Fundación COAM. En esta primera mesa redonda intervinieron Francisco Marín Perellón, Juan Ignacio Mera y Ángela Souto. Moderó Vicente Patón.



FE DE ERRATAS

En el número anterior 345 se omitió por error, en la portada y en el índice –no así en páginas interiores– el nombre de Emilio Rodríguez Jiménez como coautor de la Escuela de Música en Meco. El arquitecto forma parte del estudio DOMOUSORODRÍGUEZarquitectos.



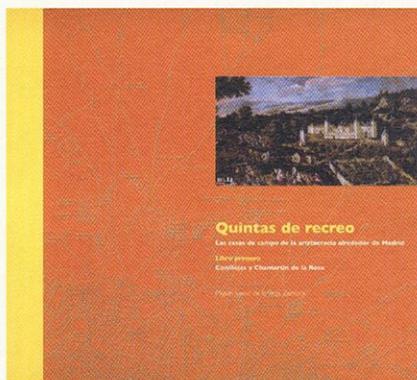
HEROÍNAS DEL ESPACIO. MUJERES ARQUITECTOS EN EL MOVIMIENTO MODERNO
Carmen Espegel

Ed.: "Memorias culturales", Ediciones Generales de la Construcción, Valencia
264 páginas, 21 x 17 cm., cubierta blanda sin solapas

Carmen Espegel ha obtenido con este libro el V Premio Milka Bliznakov que concede el International Archive of Women in Architecture Center en Estados Unidos. El jurado ha destacado que *"her text is the only comprehensive effort know to the jury that stands a chance of truly helping re-write the history of Modern Architecture in the 20th century"*.

Aún cabe destacarlo más, al margen de sus propios valores, si pensamos cuánto este tipo de revisiones están acompañadas desde hace unos años por una abundante avalancha de contribuciones que han hecho del género otro género histórico y crítico. No por casualidad, el pabellón de España en la bienal veneciana de este año ha estado consagrado a las mujeres; vemos publicadas con frecuencia en los suplementos dominicales de diarios, y en las revistas también, a las mejores arquitectas españolas e internacionales, las destacadas y las prometedoras; el Premio Nacional de Arquitectura 2004 recayó por primera vez en una mujer, la pionera española Matilde Ucelay, por su singular biografía;... También Arquitectura COAM quiso sumar su número 340 (2T de 2005), publicando diversas obras de arquitectas madrileñas encabezadas con un artículo de Zaida Muxí "Mujeres y arquitectura: teoría y práctica de la vivienda", en un número cuyo editorial rezaba "Arquitectura es femenino". Justo es decir que, entre ellas, también estaba incluida la autora, con sus viviendas de Lavapiés, por lo que –sin olvidar que actualmente es una de los subdirectores de la ETSAM–, sólo cabe reconocer su entregada dedicación a la arquitectura. En definitiva, es ésta una eclosión que no escapa, a pesar de las endémicas dificultades esgrimibles, al progresivo incremento del porcentaje de mujeres que ejercen y estudian arquitectura, y que ya sobrepasa al de sus compañeros.

El libro consta de dos partes, bien similares en su extensión. Mientras que las aventuras y logros vitales y profesionales de Eileen Gray, Lilly Reich, Margarete Schütte-Lihotzky y Charlotte Perriand –pues ellas son las "heroínas" destacadas– están glosados con más detenimiento en la segunda, la primera parte propone un repaso a la relación entre la mujer y la arquitectura –su transición de objeto a sujeto de la misma–, y a la evolución social de su rol cultural, antes de que la densa veintena de páginas de "Dos cromosomas X en la arquitectura moderna" apunte y esboce el trabajo de muchas de las mujeres que surcaron el Movimiento Moderno, por más que lo hicieran con fortunas bien dispares. Lo que la elección de sólo cuatro parecía contradecir, queda convertido también en una cuestión de número con la reseña de una parte de la *"pléyade más radical de la arquitectura del siglo XX"*. A pesar de que todavía, como la propia autora señala, se trate de un elenco del que resulta casi imposible despegar la sombra de sus prestigiosos compañeros o mentores: Anna Muthesius, Truus Schröder, Marlene Poelzig, Aino Marsio Aalto, Lotte Stam-Beese, Alison Smithson, Ray Eames,... Para empezar, en el nombre con el que tanto las admiramos. RSL



QUINTAS DE RECREO. LAS CASAS DE CAMPO DE LA ARISTOCRACIA ALREDEDOR DE MADRID
Miguel Lasso de la Vega Zamora

Ed.: Ayuntamiento de Madrid. Madrid
324 páginas, 24,5 x 24,5 cm., cubierta blanda
LIBRO PRIMERO: Canillejas y Chamartín de la Rosa

Si la primera división de la arquitectura clásica ha estado casi siempre protagonizada por obras de reyes y papas, por sus empresas y afanes, no es menos cierto que sus respectivas cortes, como debía corresponder, conformaron una suerte de segunda división donde sus arquitecturas siempre pujaron, con sus mejores ejemplos, por poder incluirse en la de honor. Ejemplos hay suficientes, en todos los países occidentales, debidamente estudiados y analizados, y de los que han dado cuenta siempre los mejores críticos e historiadores. No es fácil separar, para entendernos, las villas de Palladio ni de la conquista de la laguna por las familias vénetas ni de los correspondientes estudios de James Ackermann. Sirva sólo como ejemplo de algo que, por obvio que resulte, conviene recordar puesto que no siempre se ha entendido así: son las circunstancias y los contextos los que facilitan la definición última de los hechos, de las arquitecturas, en nuestro caso. Si empezamos en el otro extremo a considerar en esta ocasión, el específico, también resulta fácil convenir que las villas siempre nos han procurado afiladísimas semblanzas, como bien recuerda José Barbeito en la presentación del libro, puesto que trascienden cualquier afán tipologista desde el momento en que *"la villa es una creación del espíritu. Es la casa de las musas y entre sus muros encuentran natural acomodo pinturas, esculturas y objetos preciosos. Todo aquello que pueda estimular un espíritu cultivado"*. Nada que no pudiéramos extender incluso hasta hoy mismo, después de un último siglo considerado unánimemente como el de la vivienda, y en concreto de la unifamiliar.

Madrid, obviamente, en su modestia, no es una ciudad ajena a todo esto, por más que nunca se haya prestado demasiada atención aquí al tema de la casa de campo. Éste es, antes que nada, el primer valor de la que fue tesis doctoral de Miguel Lasso de la Vega, Quintas de recreo y casas de campo aristocráticas alrededor de Madrid: los Carabancheles, Canillejas y Chamartín: el amplísimo trabajo de recopilación documental y bibliográfica –que alcanza su restitución gráfica con minuciosos dibujos o el desarrollo de árboles genealógicos, como el del príncipe de Mélito– para presentar una competente posición de salida para futuros y previsibles desarrollos, con la obtención de esa ambiciosa fotofija que cabía esperar, así retratada, de nuestra aristocracia y rica burguesía.

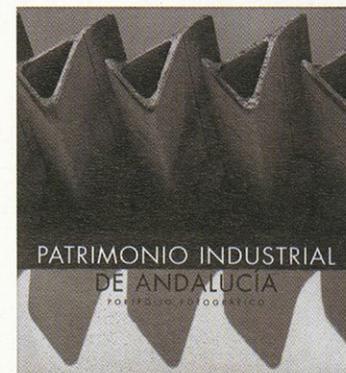
Una fotografía de algo que –como decía Català-Roca que hacía, capturando algo que ya estaba ahí, flotando en el aire– incomprensiblemente hemos dejado estar, en el mejor de los casos, sin más. Además de lo que, por tanto, tiene de palmario toque de atención, de urgente exigencia de conservación patrimonial, habría que añadir el entrañable disfrute que produce el ir descubriendo todo lo que arrastran esas avejentadas arrugas que hasta ahora sólo eran, para la mayoría de nosotros, noticias más o menos difusas de las quintas del Marqués de Canillejas o de las de los Duques de Pastrana en Chamartín. Más bien, de lo que aún queda de ellas. RSL



LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL LENGUAJE
Maurici Pla

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
128 páginas, 21,4 x 15,5 cm., cubierta blanda

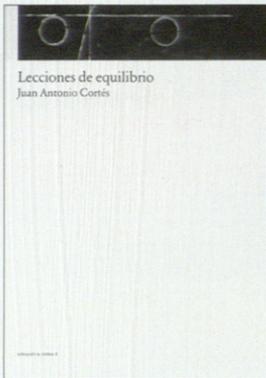
Este libro recoge una selección de los artículos y ensayos sobre arquitectura que Maurici Pla ha ido publicando y que abarcan desde las reflexiones más subjetivas hasta los textos teóricos más estructurados. La selección ha dado prioridad a aquellos textos que se mantienen más vivos por su relación con los problemas arquitectónicos actuales.



PATRIMONIO INDUSTRIAL DE ANDALUCÍA
AA.VV.

Ed.: Junta de Andalucía
223 páginas, 17,1 x 17,2 cm., cubierta rígida

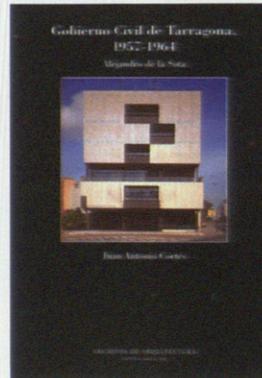
Este portfolio fotográfico recoge gran parte de la historia de Andalucía, a través de sus fábricas más importantes y emblemáticas. Los fotógrafos encargados de este recorrido han sido: Fernando Alda, Vicente del Amo, Javier Andrada, Luis Asín, Atín Aya, Jesús Granada, Antonio Iglesias, David Jiménez, Marina del Mar, Encarna Marín, José Morón, José Manuel Navia, Gloria Rodríguez y Rafael Rodríguez.



LECCIONES DE EQUILIBRIO
Juan Antonio Cortés

Ed.: Fundación Caja de Arquitectos.
Colección la Cimbra 2
200 páginas, 22 x 16 cm., cubierta blanda

Recopilación de artículos del autor que continúa la antología recogida en 1991 en la colección "Textos dispersos", publicada por el COAM y dirigida por el arquitecto Pedro Moleón. Como en aquella otra, se trata de recopilar los escritos ya publicados por el autor. Sirva como ejemplo el texto "Schindler en Mallorca", publicado por esta revista en el número 338, 4T de 2004. Se divide en 3 partes: "Cuestiones de arquitectura", "De nuevo los maestros" y "Referencias cruzadas".



GOBIERNO CIVIL DE TARRAGONA,
1957-1964. ALEJANDRO DE LA SOTA
Juan Antonio Cortés

Ed.: Archivos de Arquitectura. Almería
111 páginas, 23 x 16 cm., cubierta blanda
con doble solapa

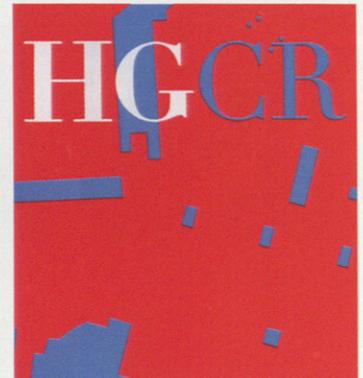
En este libro se presenta una serie de materiales diversos, tanto gráficos y fotográficos como escritos, que ofrecen un testimonio documental del desarrollo del proyecto y de las distintas facetas del edificio para el Gobierno Civil de Tarragona, proyectado por el reconocido arquitecto Alejandro de la Sota. El libro incluye también textos críticos del arquitecto y de Josep Llinás, codirector éste de las obras de restauración.



CONSTRUYENDO BARCOS
AA.VV

Ed.: Papeles de Arquitectura. Cádiz
144 páginas, 15 x 12 cm., cubierta rústica
con solapas.

Es un libro que reúne diferentes textos y documentación gráfica acerca de la construcción del muelle y edificio de servicios del puerto de Alicante, obra del arquitecto Javier García-Solera Vera. Los textos de Juan Calduch, José Morales, Antonio Miranda, Lola Alonso y Gaspar Jaén, presentan aproximaciones sucesivas que permiten una comprensión más amplia de este proyecto; mientras, la voz del arquitecto en un segundo plano, describe el proceso rescatando secuencias inéditas de la construcción. Editado en español e inglés.



HOSPITAL GENERAL DE CIUDAD REAL
AA.VV

Ed.: TF Editores. Madrid
100 páginas, 34 x 27,5 cm., tapa dura y
sobrecubierta de doble solapa

El libro publica el Hospital de Ciudad Real, de los arquitectos Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino. El edificio, que también fue publicado en esta revista en el número 340, 2T de 2005, lo acompañan en esta publicación textos de los profesores y arquitectos, el noruego Per Olaf Fjeld, el finlandés Juhani Pallasmaa y el español José León Paniagua. Con textos en castellano e inglés, el libro está lujosamente editado e ilustrado.



AFTERMATH
Joel Meyerowitz

Ed.: Phaidon. Nueva York / Londres
350 páginas, 39 x 28 cm., rígida con
sobrecubierta de doble solapa

Coincidiendo con el quinto aniversario de los ataques al World Trade Center de Nueva York, esta publicación recoge los reportajes de Meyerowitz después de la caída de las torres. A través de una serie de fotos hace un recorrido entre las estructuras, las ruinas y deterioros de los distintos edificios a los que afectó el desastre, y queda plasmado, a su vez, el estado de la grande y atractiva ciudad, en aquellos momentos.



SEIS DISEÑADORES ARGENTINOS
DE BARCELONA
Norberto Chaves

Ed.: Santa & Cole. Barcelona
279 páginas, 26 x 21,2 cm.
cubierta blanda

Desde los años 60 y 70, Argentina ha sido el país que ha aportado a España, sobre todo a Barcelona, más diseñadores destacados (Mario Eskenazi, Alberto Lievore, Jorge Pensi, Carlos Rolando, Ricardo Rousselot y América Sánchez). Norberto Chaves presenta en este libro el diálogo entre dos contextos culturales a través de seis experiencias y una moraleja. Edición bilingüe español e inglés.



FORMAS DE ARQUITECTURA Y ARTE 14

Ed.: Colegio Oficial de Arquitectos de
Ciudad Real
128 páginas, 24 x 24 cm., cubierta blanda

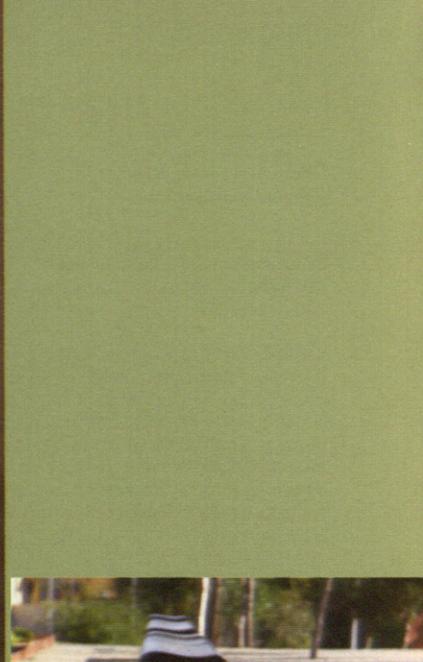
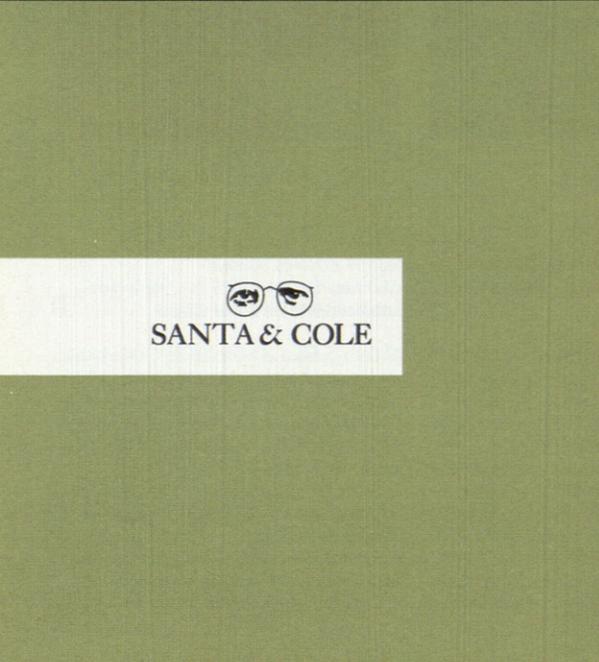
Esta publicación está concebida como una revista de periodicidad trimestral en la que se dan cita firmas nacionales e internacionales del ámbito de la arquitectura y el arte. En su primer número coinciden las reflexiones de Eva Christina Kraus con las "ventanas simultáneas" de Alberto Martínez Castillo, las opiniones profesionales de arquitectos sobre edificios de interés y los ensayos y opiniones de artistas y entendidos del mundo del arte y la arquitectura.



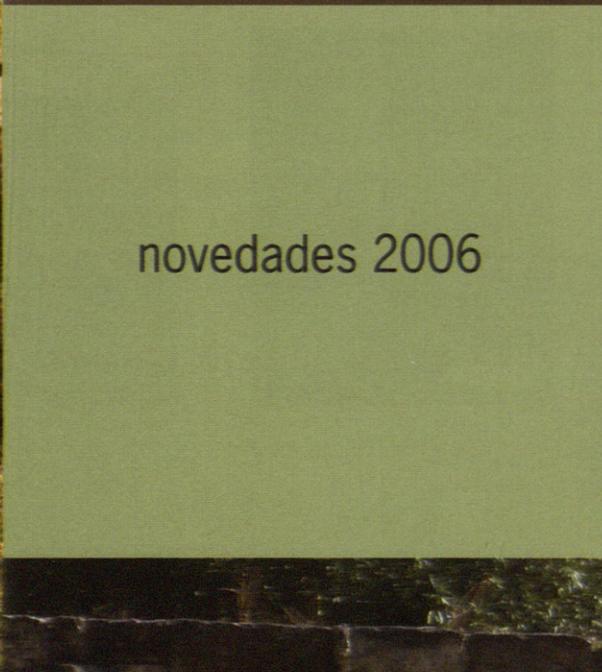
PREMIOS COAM 2005
A LA OBRA BIEN HECHA

Ed.: ea! Fundación COAM. Madrid
103 páginas, 10,4 x 15 cm.,
cubierta blanda

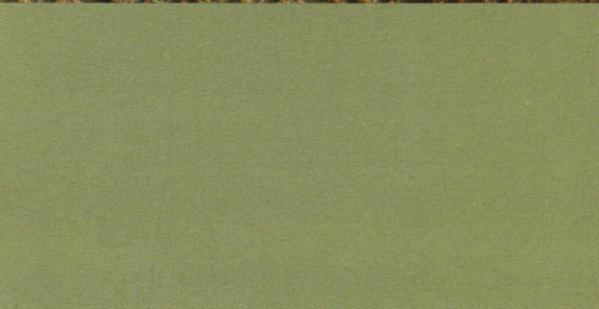
En el formato acostumbrado se publican los Premios COAM a la Obra Bien Hecha, correspondiente al año 2005 y concedidos por un amplísimo jurado y destinados a hacer figurar en el edificio una placa que atestigüe dicha condición. No obstante los premios se conceden también a libros, revistas y exposiciones. El trofeo y la placa fueron diseñados por Marrero & Roldán arquitectos.




SANTA & COLE



novedades 2006



www.santacole.com

Materia, textura, volumen, forma, luces, color... el sueño de un arquitecto

Embt Arquitectes Associats S.L.
Forjado colaborante Hiansa MT-76: 16.000 m

Porque encontrará en nuestros perfiles y paneles aislantes la más amplia gama de posibilidades constructivas en acero. Todo un mundo de soluciones al servicio de la creatividad en formas, volúmenes, luces, colores, texturas y recubrimientos. Los proyectistas y arquitectos más innovadores encuentran en **Hiansa** la respuesta para materializar sus ideas.

Pol. Ind. Dehesa de las Cigüeñas
Parcela A1
Tel. 957 198 900
Fax 957 198 910
14420 Villafranca de Córdoba
(Córdoba)

Pol. Ind. de Bayas
Parcela 64 - 65 Calle Bardauri
Tel. 947 313 911
Fax 947 312 111
09200 Miranda de Ebro
(Burgos)

Po. Ind. Zona Franca
Sector M, Calle Z
Tel. 932 237 520
Fax 932 234 757
08040 Barcelona

Hiansa Panel S.A.
Pol. Ind. Dehesa de las Cigüeñas
Parcela A2
Tel. 957 198 900
Fax 957 198 910
14420 Villafranca de Córdoba
(Córdoba)

 **Hiansa**
Grupo Hiemesa
La respuesta integral
a la construcción en acero

comercial @ hiansa.com www.hiansa.com **Pida el catálogo técnico general Hiansa**





New Silestone with Microban

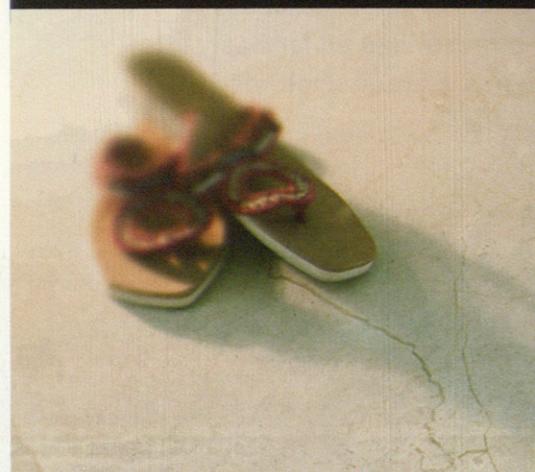


SILESTONE & NATURAL STONE

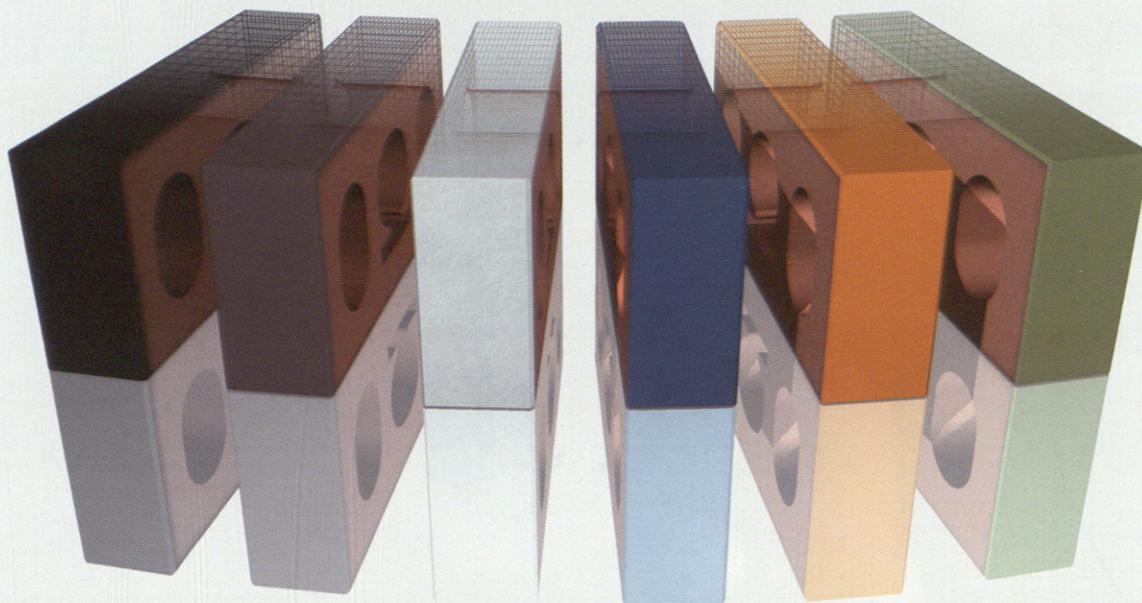
www.cosentino.es

www.silestone.com

Información Consumidor: 902 444 175



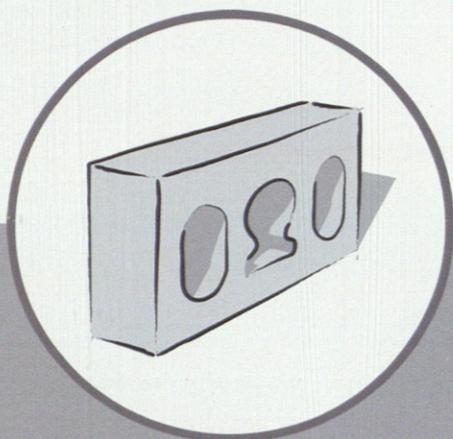
Para aquellos que buscan diferenciarse ...



Nueva

Gama Cromática

PalauGres Klinker



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

CURSOS de FORMACIÓN

Las empresas e instituciones demandan especialistas en valoración y tasación.

**INCOVA TE OFRECE
LA FORMACIÓN QUE NECESITAS**

Valora el sector inmobiliario

INCOVA es el instituto de formación multidisciplinar del sector inmobiliario. Ofrece cursos teóricos y prácticos en los que encontrará los conocimientos necesarios para ejercer la profesión de tasador y valorador. **DIRIGIDO A ARQUITECTOS, APAREJADORES, PROFESIONALES DEL SECTOR INMOBILIARIO Y FINANCIERO**

UNA SALIDA PROFESIONAL CON FUTURO



COHISPANIA

INCOVA, instituto de formación participado por Cohispania. Esta sociedad de tasación, autorizada y homologada por el Banco de España y cuenta con delegaciones en todo el país. **MÁS DE 1.200**

ALUMNOS HAN PARTICIPADO EN NUESTROS CURSOS Y UN ALTO PORCENTAJE YA TRABAJA EN LA EMPRESA



Tel.: 91 708 18 75
www.incova.es

Abierto el plazo de inscripción. Plazas limitadas
BOLSA DE TRABAJO

CURSOS 2006 - 2007



La Valoración Inmobiliaria e Hipotecaria en la Legislación Vigente



Introducción a la Valoración Inmobiliaria



Curso avanzado de Valoración Inmobiliaria



Urbanismo, Ley del suelo y Valoración Urbanística



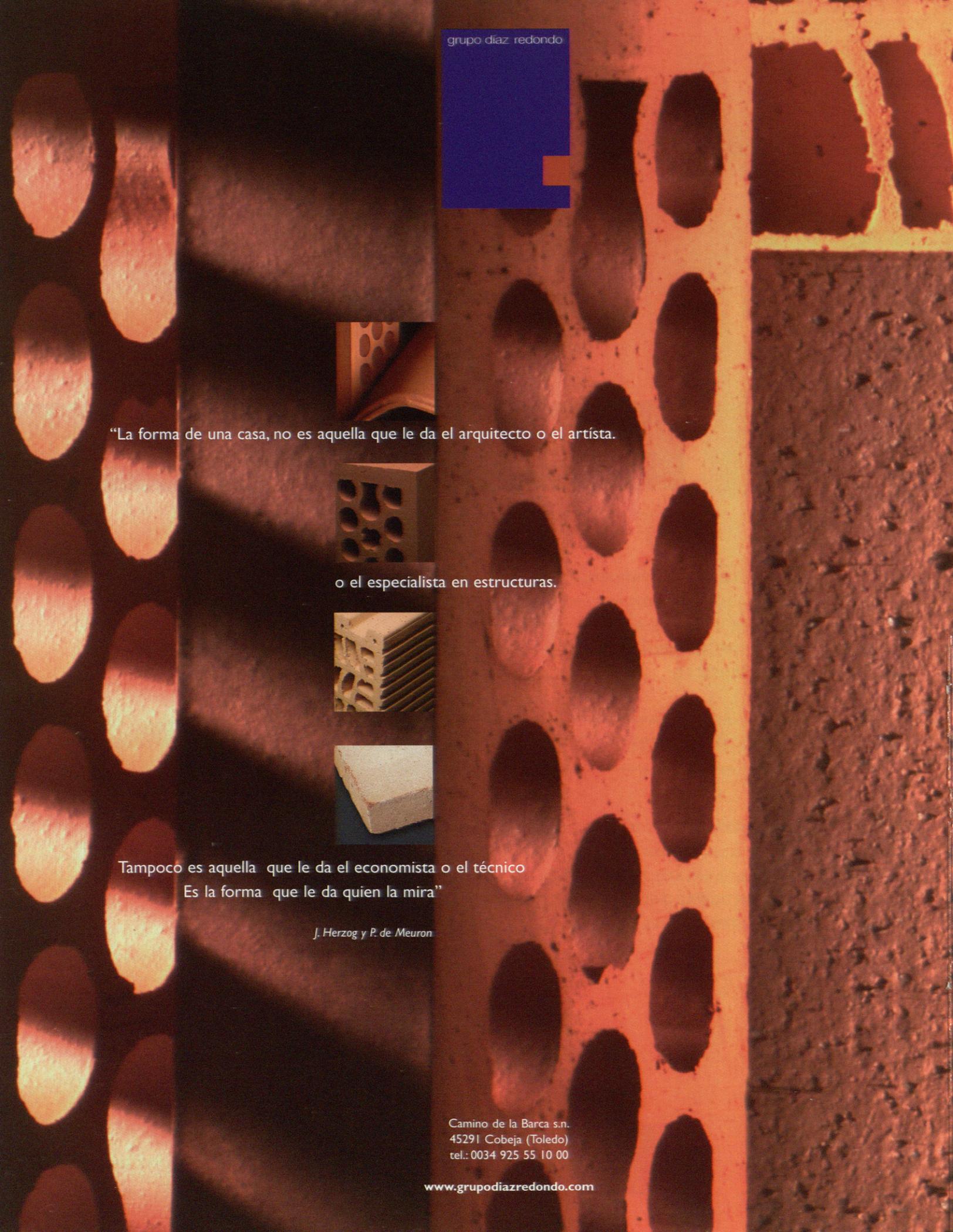
Valuación de Activos Industriales

Valoración de Empresas

Estudios de Mercado y Estadísticas

Finanzas para Valoradores y no Financieros

El Mercado Inmobiliario Español



“La forma de una casa, no es aquella que le da el arquitecto o el artista.



o el especialista en estructuras.



Tampoco es aquella que le da el economista o el técnico
Es la forma que le da quien la mira”



J. Herzog y P. de Meuron

Camino de la Barca s.n.
45291 Cobeja (Toledo)
tel.: 0034 925 55 10 00

La más amplia gama de soluciones de impresión en gran formato para arquitectura y construcción



HP Designjet 70



Impresión hasta A2+ profesional.
Bandeja de 150 hojas y rollo opcional.

869 € (SIN IVA)

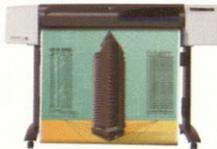
HP Designjet serie 110plus



Documentos de oficina y planos con un sólo dispositivo.
Impresión desde A6 hasta A1+.

DESDE
1.225 € (SIN IVA)

HP Designjet serie 500plus



La máxima fiabilidad al menor coste.
Recomendado para grupos hasta 3 usuarios.

Hasta tamaño A1+ y A0+

DESDE
2.295 € (SIN IVA)

PLAN RENOVE:

Hasta **500 €**
por su antigua impresora

NOVEDAD

HP Designjet serie 800



Alta calidad para grupos de trabajo.
Recomendados para grupos hasta 6 usuarios.

Hasta tamaño A1+ y A0+

DESDE
3.545 € (SIN IVA)

PLAN RENOVE:

Hasta **1.200 €**
por su antigua impresora

PROMOCIÓN:
13% DESCUENTO

HP Designjet serie Z2100



Sus presentaciones a la altura de su creatividad.
8 colores, 3 tipos de negro y 2.400 ppp de resolución.

Hasta tamaño A1+ y A0+

DESDE
2.700 € (SIN IVA)

PLAN RENOVE:

Hasta **1.200 €**
por su antigua impresora

NOVEDAD

HP Designjet serie 4000



La más alta velocidad de impresión para sus picos de trabajo.
Hasta 100 A1 por hora y 2.400 ppp de resolución.

DESDE
9.795 € (SIN IVA)

PLAN RENOVE:

Hasta **1.450 €**
por su antigua impresora

Hasta tamaño A0+

HP Designjet serie 4500



Alta producción en color más barata que monocromo.
2 rollos con capacidad de hasta 350 m de papel.

DESDE
11.895 € (SIN IVA)

PLAN RENOVE:

Hasta **2.200 €**
por su antigua impresora

Hasta tamaño A0+

Consulten las condiciones del Plan Renove HP y las promociones en: www.hp.es/granformato

Servicio técnico oficial - Plotters HP Designjet: Castillejos, 24, local 28039 - Madrid
Telf. 914 506 040 - www.mym.es - comercial@mym.es

DIFERENTES FORMAS DE FINANCIACIÓN:
Renting HP - Leasing - Pago fraccionado



Máquinas y Métodos
informática profesional

2006
Preferred Partner



Allplan Arquitectura

Muchos estudios profesionales de proyectos se encuentran hoy día con el problema de la manipulación de los datos de un proyecto con aplicaciones diferentes, que necesitan de diversas metodologías de trabajo.

La ventaja de trabajar con un sistema integrado radica en la posibilidad de gestionar todo aquello que concierne al proyecto trabajando sobre un único modelo del edificio (Building Information Modelling), con la misma interfaz operativa y con la misma filosofía de trabajo.

Allplan representa el corazón proyectual de la gran familia de Soluciones Integradas Nemetschek basadas en el BIM para diseñar, construir y gestionar proyectos de arquitectura e ingeniería.

Nemetschek

Nemetschek, líder mundial en software específico para Arquitectura e Ingeniería, basa su reputación en 40 años de experiencia práctica en el sector de la construcción.

Más de 1.000 empleados trabajan en el centro tecnológico de Munich y en más de 40 filiales en Europa y EE.UU., en la investigación, comercialización y soporte de sus sistemas.

Nemetschek abrió su filial en España en 1995. Hoy, ALLPLAN es el programa de Arquitectura 3D más usado por los arquitectos españoles, y más de 3.000 de ellos ya lo utilizan, con más de 6.000 puestos de trabajo instalados en España y otros 200.000 en todo el mundo.

Nuestro objetivo: su competitividad

Con ALLPLAN reducirá tiempos y costes de producción a la vez que mejorará el servicio al cliente y unificará toda la información. Por eso, nuestros clientes son más competitivos.

La calidad contrastada del programa, la adaptación al mercado español y el soporte, convierte a Nemetschek en su mejor socio tecnológico.

Nemetschek dispone en España de una amplia y cualificada red de Partners que apoya a sus clientes en cualquier lugar de la geografía nacional.

El soporte técnico directo de Nemetschek, los cursos de formación continuada y la consultoría in situ, garantizan la puesta en marcha más eficaz.

PROYECTO

CONSTRUCCION

GESTION

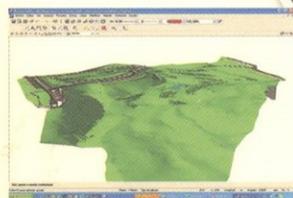


Allplan Mobile

Alzados, secciones, vistas 3D... automáticas



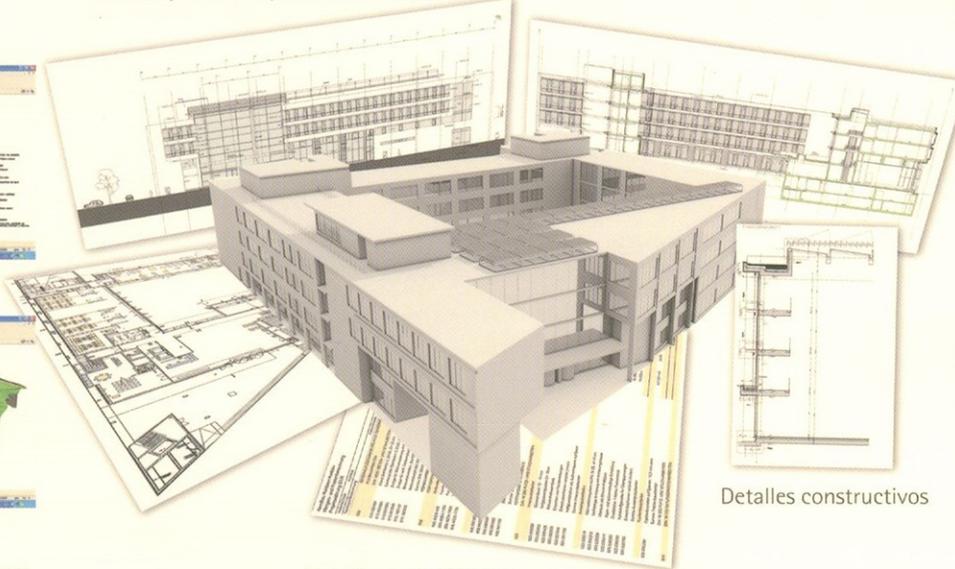
Allplan Urbanismo



Allplan Topografía

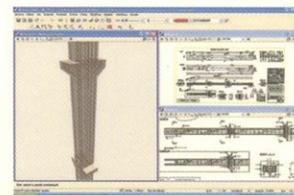


Allplan Presentaciones

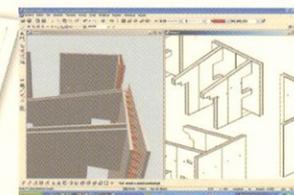


Listados y mediciones

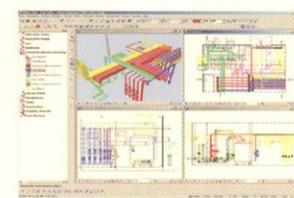
Detalles constructivos



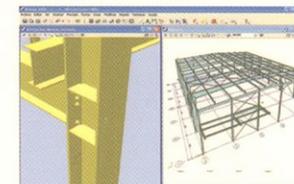
Allplan Ingeniería



Allplan Prefabricados



Allplan Instalaciones (AX3000)



Allplan Steel Design