

ARQUITECTURACOAM 347

Irisarri y Piñera
Cohn
Esteban Maluenda
Encabo Seguí
Martínez Santa-María
García Arranz
Guridi y Tartas
Gautrand
Périphériques
Capitel
Pemjean
Hernández León
Malo de Molina
SAS
Subarquitectura
Luque y Pascual
Izquierdo
Aybar y Mateos
Díaz-Mauriño
Úrculo
Del Valle
Busche y Barbas
Moya

20 euros

año 58



0 770004 370068

00347

air-in

Los mejores aireadores para el cumplimiento del CTE

air-in lateral es el aireador patentado que se integra en el hueco de la carpintería con un mínimo impacto visual.

adaptable

Compatible con cualquier tipo de carpintería. Disponible en todos los colores RAL.

exclusivo

La única solución que funciona con persianas exteriores.

saludable

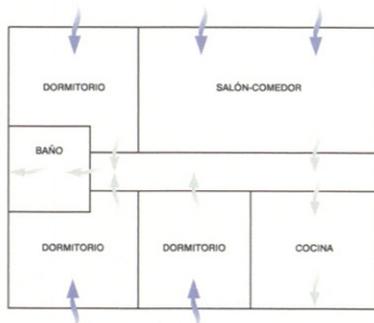
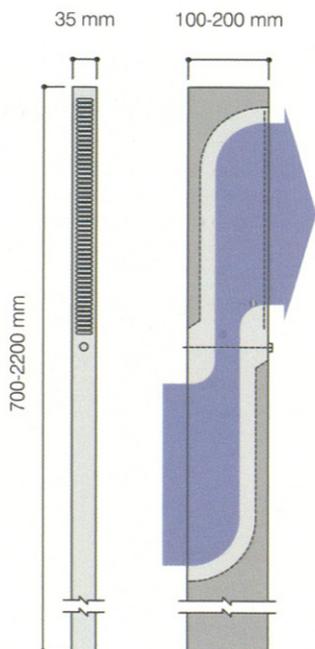
Incorpora un filtro de limpieza para mejorar la calidad del aire interior. Asegura un alto aislamiento acústico de 39 dB.

competitivo

Una solución económica y de fácil instalación.

Según el Código Técnico de Edificación (HS Salubridad):

Las viviendas deben disponer de un sistema general de ventilación. El aire debe entrar desde el exterior por los comedores, dormitorios y salas de estar (locales secos) y circular a través de la vivienda hasta las cocinas y baños (locales húmedos), con el objetivo de renovar el aire interior.



systemair PRODUCTS S.A.
DISTRIBUIDOR OFICIAL



Creatividad: B&S Fotos: Wenzel

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 kg/m^2 (equivalente a una velocidad de 250 km/h).



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

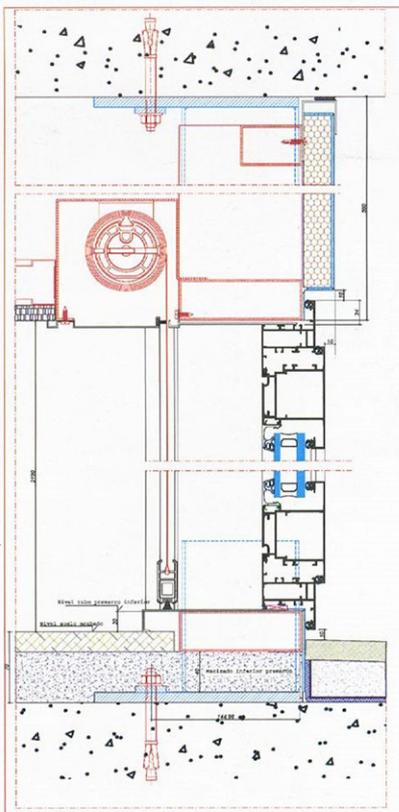
Arquitecto: Lluís Clotet e Ignacio Paricio Arquitectos

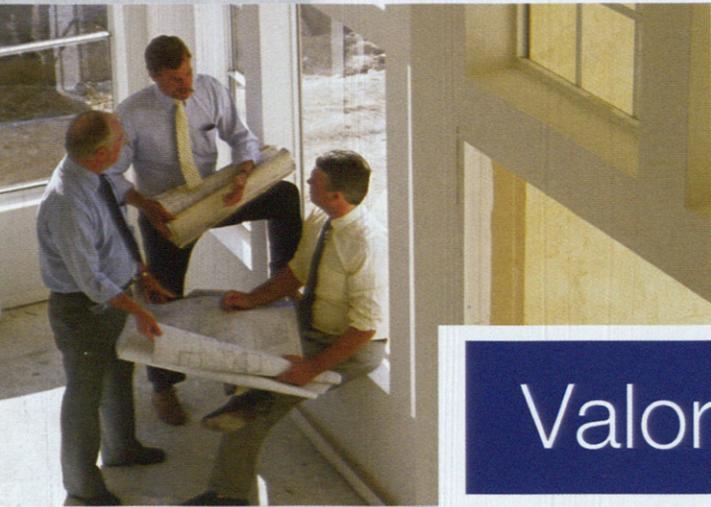
Promotor: Espais & Landscape Diagonal Mar S.L.

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



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



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



INCOVA

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



Inmuebles sometidos a Explotación Económica

Valoración de Activos Industriales

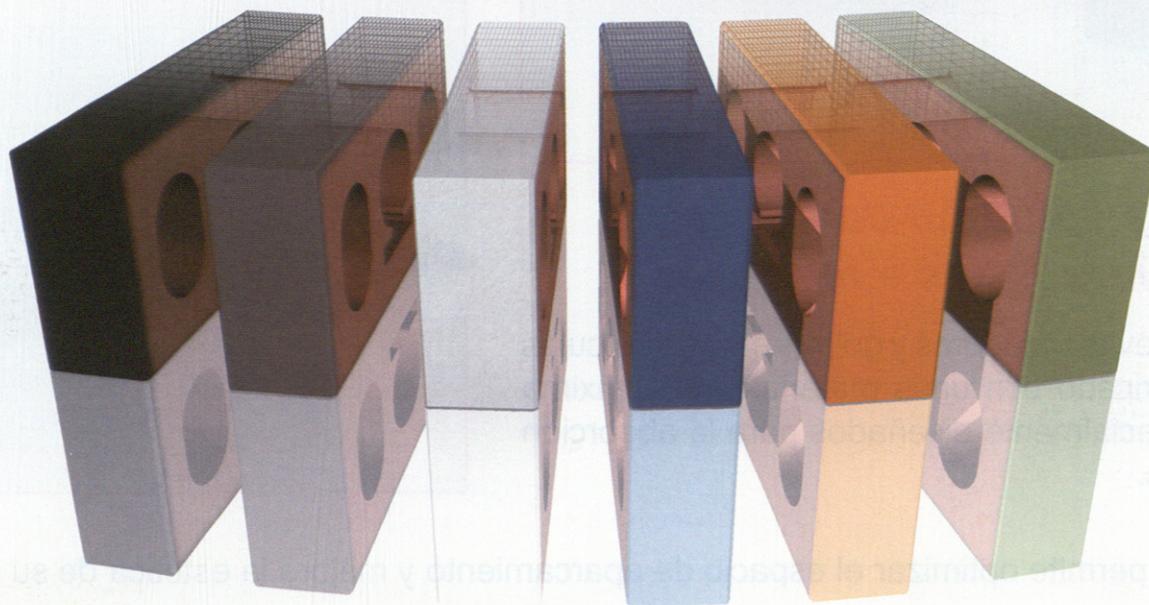
Valoración de Empresas

Estudios de Mercado y Estadísticas

Finanzas para Valoradores y no Financieros

El Mercado Inmobiliario Español

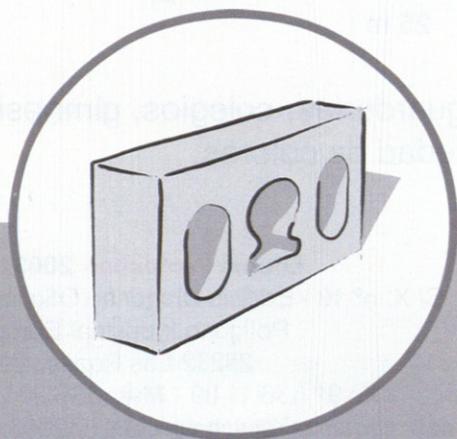
Para aquellos que buscan diferenciarse ...



Nueva

Gama Cromática

PalauGres Klinker



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

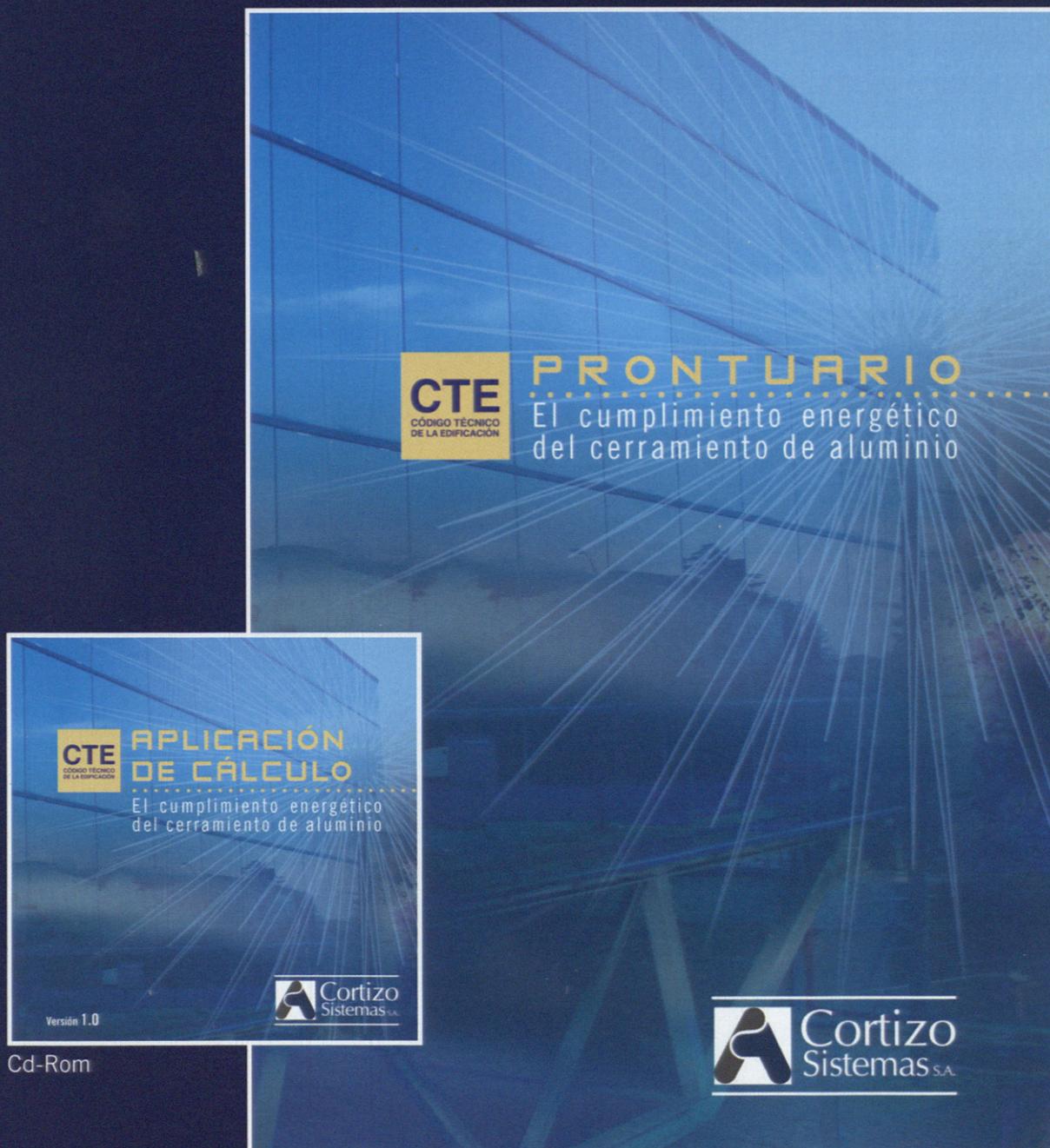


Otros productos y aplicaciones: Bobina protectora para guarderías, colegios, gimnasios, residencias de mayores, zonas infantiles de hospitales... Gran variedad de colores.



Global Protection 2003, S.L.
C/ X, nº 10 - Edificio Diagonal (Oficina 12)
Polígono Industrial Európolis
28232 Las Rozas. Madrid
Tlf.: 91 636 11 09 - Mvl.: 686 974 710
email: comercial@globalprotection2003.com
www.globalprotection2003.com
www.proteccar.com

CORTIZO SISTEMAS FACILITA SU TRABAJO CON DOS NUEVAS HERRAMIENTAS DE CÁLCULO



Cd-Rom

Prontuario

Solicítelos a través de nuestra web: www.cortizo.com



Extramundi s/n • 15901 Padrón – A Coruña
Tfno.: 981 804 213
cte@cortizo.com

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



BARCELONA
BILBAO
DUBAI
HAMBURGO
LONDRES
MADRID
MALLORCA
MARBELLA
MUNICH
VIENA

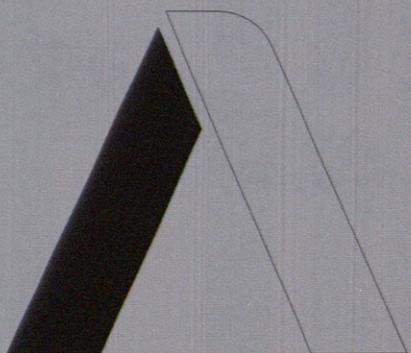
Nuestros revestimientos en piedra natural, además de permanencia y longevidad, ofrecen la mejor solución técnica a los profesionales de la arquitectura. Favorecen el aislamiento térmico y sonoro, y su sencillo sistema de fijación permite una colocación rápida y sin obras.

FACHADAS VENTILADAS

TINO

www.tino.es | 902 151 982 |

Grupo KAT sigue evolucionando en imagen, productos, calidad y servicio. Avanzamos con un objetivo principal: Hacer del lugar de trabajo un espacio a tu medida.



GRUPO KAT



KAT
MOBILIARIO

TAP
MAMPARAS

C/ Francisco Abril, 13 - 28007 Madrid T + 34 91 434 30 00
F + 34 91 552 00 59

ARQUITECTURA COAM 347

1T 2007

Revista de Arquitectura y Urbanismo
del Colegio Oficial de Arquitectos
de Madrid

Dirección

Antón Capitel
Juan García Millán

Consejero de Dirección

Ricardo Sánchez Lampreave

Redacción

Celia Armenteras
Cristina Navas
Ana Varela

Diseño Gráfico y Maquetación

Arquitectura COAM

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

Facultad en Pontevedra, de Irisarri y Piñera
Fotografía de Manuel G. Vicente

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 la opinión de la
dirección de la revista.
Los editores se reservan
la decisión de publicar los
originales recibidos y no solicitados.
Queda prohibida la reproducción total
o parcial del contenido de la revista,
aún citando la procedencia,
sin autorización expresa
y por escrito de los editores

PVP España: 20 EUROS
PVP Europa: 25 EUROS
PVP América y África: 30 EUROS
PVP Asia: 40 EUROS

01. Editorial	03
02. IRISARRI Y PIÑERA	
<i>A MARSHALL MACLUHAN</i>	04
David Cohn	
Facultad en Pontevedra	06
Centro de Salud en Muros. La Coruña	14
Vivienda unifamiliar en Redondela	20
Sede para el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Vigo	24
Equipamiento del puerto de Beluso	26
Hotel de apartamentos en Nigrán	27
03. TIPOGRAFÍAS CONSTRUIDAS	28
Inmaculada Esteban Maluenda y Enrique Encabo Seguí	
04. LUIS MARTÍNEZ SANTA-MARÍA	
Edificio de viviendas en Ciudad Pegaso. Madrid	38
Edificio de viviendas sociales en Baeza. Jaén	42
05. PILAR GARCÍA ARRANZ	
Edificio de viviendas sociales en Vicálvaro. Madrid	44
06. GURIDI, TARTAS Y VADILLO	46
Edificio de viviendas sociales en Vicálvaro. Madrid	
07. MANUELLE GAUTRAND	
Vivienda colectiva en Rennes (Francia)	50
Showroom para Citroën en París (Francia)	54
Edificio de oficinas en Amsterdam. The Black Crystal (Holanda)	58
Hotel y centro comercial en Copenhage (Dinamarca)	60
Centro administrativo en Saint Étienne (Francia)	62
08. PÉRIPHÉRIQUES	
Edificio de aulas y laboratorios en la universidad de Jussieu. Paris	64
Casa Go. Thionville (Francia)	70
09. AALTO HABLA PARA UN JARDÍN. ¿ES LA ARQUITECTURA UN ARTE?	
Antón Capitel	74
10. EMILIO PEMJEAN	
Biblioteca Municipal en Daganzo. Madrid	78
11. JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN	
Centro Internacional de Tecnologías Avanzadas. Salamanca	84
12. JULIO MALO DE MOLINA	
Salón de actos para un colegio público de Cádiz	88
13. SAS	
Casa B2. Pamplona	90
14. SUBARQUITECTURA	
Parada de tranvía en Alicante	92
15. EVA LUQUE Y ALEJANDRO PASCUAL	
Apeadero de autobuses en Écija	94
16. ARQUITECTURAS EFÍMERAS	
Sonia Izquierdo	96
17. Aybar y Mateos. 18. Díaz Mauriño y Úrculo. 19. Del Valle.	
20. Barbas y Busche. 21. Barbas y Busche. 22. Úrculo.	
23. EL PATRIMONIO Y LA ARQUITECTURA DE VALOR	
Luis Moya	108
24. Libros	110
25. Noticias COAM y actividades culturales	116

Arcelor

mucho más que soluciones en acero

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



Cubiertas

Elementos secundarios

Estructuras

Fachadas

Forjados

Obra civil



Soluciones que son mucho más que **acero**

Arcelor - Building & Construction Support Spain

C/Albacete nº3, E-28027 Madrid - Tfo: 902 100 785 / 91 596 93 42 (9394)

www.constructalia.com - www.arcelor.com - apoyo@constructalia.com

 **arcelor**
Steel solutions for a better world

Salió en la prensa que el Consejo de Ministros, a 29 de diciembre del pasado año, ha aprobado la creación del Museo Nacional de Arquitectura y Urbanismo. Pero lo cierto es que no se trata de una creación, sino de una recreación: el Museo Nacional de Arquitectura (el urbanismo se consideraba incluido) existe -o existía hasta el día 29- en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Fue creado en los años 40, a iniciativa del que había sido arquitecto director de la Ciudad Universitaria y de la Escuela, Modesto López Otero. El director nato del museo era el de la Escuela, y todos los que hayan estudiado allí recordarán algunos de sus fondos físicos: las grandes maquetas y relieves, o lo que fue la portada del Hospital de La Latina, en el acceso principal del edificio.

La idea de transformar y mejorar este museo es muy vieja. Lo es al menos desde que Antonio Fernández Alba recibió el encargo, en tiempos de la UCD, de convertir el antiguo Hospital General en lo que es hoy, el Museo Reina Sofía. Como el Estado es así, tuvo que inventarse hasta el programa y quería llevar allí el Museo de Arquitectura. Desde entonces ha llovido: la idea se fue de Bellas Artes en Cultura, a Arquitectura, en Obras Públicas y Urbanismo (luego Fomento, luego Vivienda). En el tema ya estuvo Ricardo Aroca cuando era director de la Escuela de Arquitectura y luego como Decano del Colegio, así como Gerardo Mingo cuando era Subdirector de Arquitectura. Entre otros, desde luego.

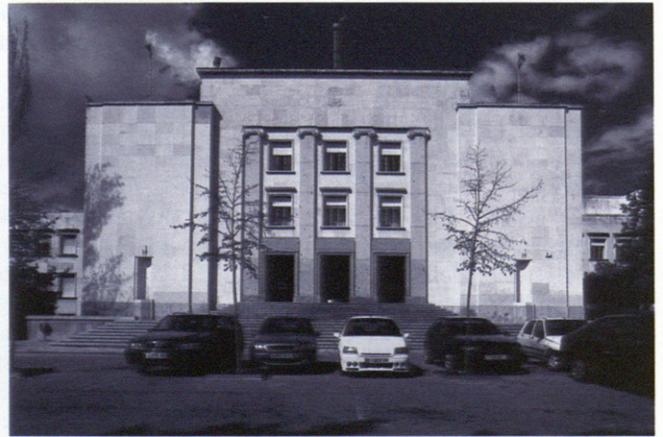
Hoy, la recreación del museo trae dos sorpresas, al menos para los que no estén avisados: la división de sedes y la

de disciplinas, arquitectura a Salamanca; urbanismo a Barcelona. También se cambia la ligadura directa del museo a la enseñanza y a la investigación universitaria: se va la institución de la Escuela de Madrid y en el patronato no se prevé ninguna representación de las escuelas.

Enhorabuena a Salamanca, que no tiene enseñanza de arquitectura, y que ve así pagado, con creces, el falso despojo del archivo de la guerra con la que tantos de la ciudad se pusieron tan insólitamente impertinentes. Enhorabuena a Barcelona, donde hubiera estado mejor el de arquitectura por la densidad universitaria de la ciudad, pero donde se va el urbanismo, pagando tributo al tópico propagandístico de que el urbanismo está bien en la capital catalana.

De Madrid y de sus escuelas de arquitectura no digamos nada, por ser lo nuestro. En cuanto a la separación entre la arquitectura y el urbanismo, esperamos ansiosos las explicaciones de aquellos profesores que la han propiciado y que, según se dice, buscan también la separación universitaria con respecto a las escuelas. Si éstas sobran, ¿se harán además Facultades de Urbanismo? ¿Para remediar el urbanismo español? Vivir para ver.

No obstante, tal parece que la historia termina y que, al fin, esté donde esté, habrá un Museo Nacional de Arquitectura y Urbanismo, con una dotación y unos medios que la Escuela de Madrid nunca tuvo ni soñó. Hay que dar las gracias a la ministra, María Antonia Trujillo, y a la Subdirectora de Arquitectura, Inés Sánchez de Madariaga.



02 A MARSHALL MACLUHAN

sobre unos trabajos de Irisarri y Piñera

DAVID COHN

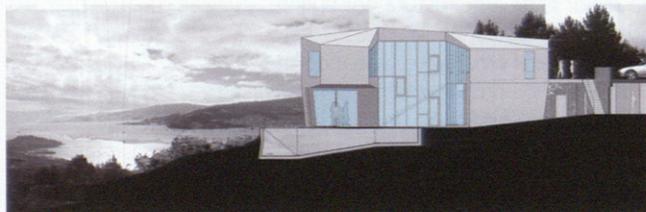
Con los últimos proyectos de Jesús Irisarri y Guadalupe Piñera, la época del ordenador ha llegado a producir, por fin, su propio sistema de composición, equivalente al legado de la era del tablero y la regla, e igualmente completo en términos de su flexibilidad, su aplicación a cualquier escala, su potencia para producir complejidad formal, su perfecta adaptación a las últimas técnicas de fabricación y construcción, y sus aportaciones a los programas funcionales y sociales. Y no estamos hablando, por supuesto, de los olvidados "blobs" norteamericanos de los años noventa.

El sistema consiste en la libre disposición de objetos predefinidos dentro de un campo delimitado, utilizando el concepto de la deriva aleatoria proporcionado por los movimientos del "ratón", y el concepto de reproducción o repetición de objetos proporcionado por las herramientas de "pinchar", "copiar" y "pegar" (la versión informática de las antiguas plantillas, llevada a un nuevo nivel de generalización). Irisarri y Piñera lo emplean en el desarrollo de plantas, fachadas, e incluso en la volumetría de sus edificios. En la Clínica Médica en Muros, por ejemplo, los patios y espacios funcionales —despachos y salas de reconocimiento— se aproximan a objetos predefinidos que los arquitectos colocan libremente dentro del campo rectangular definido por el perímetro del edificio. En las fachadas de la Facultad de Ciencias de la Educación en Pontevedra son las ventanas y aperturas de ventilación que bailan sobre sus superficies. Y en la volumetría misma de la Facultad, en la distribución de los distintos cuerpos del complejo, los arquitectos reemplazan las técnicas compositivas de Durand, o del racionalismo moderno, por un *collage* compacto y aleatorio, como si los cuerpos del edificio se hubieran agrupado por atracción magnética alrededor del punto más céntrico de circulación y distribución.

La técnica vale para todas las escalas del edificio, cada una con su propia variación de procedimiento. Tenemos el

método del salpicado aleatorio para los objetos más puntuales y repetitivos, como vemos en la distribución de células fotovoltaicas sobre la fachada sur del proyecto para el Colegio de Arquitectos de Galicia en Vigo (COAG), o en las agrupaciones de delgadas columnas que sujetan las carpas volantes de hormigón del Parque de la Parda en Pontevedra, colocadas según el nivel de estrés estructural en cada punto.

A una escala intermedia, los arquitectos utilizan el ensamblaje en cadena, colocando los muy variados componentes del programa de la Facultad uno tras otro, por el procedimiento de "pinchar" y "mover", según la lógica funcional y organizativa del conjunto. A cada cadena de componentes añaden una línea de circulación y espacios comunes, y la pieza está lista para la composición general del edificio. El resultado queda lejos de la homogenei-



EQUIPAMIENTO DEL PUERTO DE BELUSO. IMAGEN 3D

dad de elementos impuesta por los sistemas de Durand y del racionalismo. Gracias a su interpenetración con los espacios exteriores el resultado es más humano, y más fácil de utilizar que los densos paquetes de espacios técnicos sin luz que utilizan los arquitectos norteamericanos para programas complejos de este tipo.

Los arquitectos plantearon el problema de la Facultad desde la falta de espacios comunes en el programa original, y de cómo incorporarlos —y por consiguiente, incrementar el tamaño del edificio— sin incrementar el presupuesto. La solución les llevó a materiales baratos, con exteriores de policarbonato translúcido, en paneles de nueve metros de altura (con garantía de 20 años), escaleras y elementos estructurales de acero pintado, gruesos muros interiores de table-

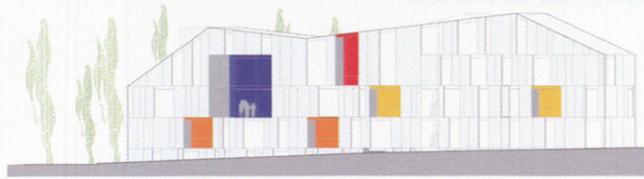


EQUIPAMIENTO DEL PUERTO DE BELUSO. IMAGEN 3D

ros de cartón-yeso con huecos habitables forrados mediante paneles coloreados de fibro-cemento en los pasillos y aulas, y otros elementos de zinc galvanizado. Para ahorrar en cimientos, el complejo se desliza por el solar, ajustándose al terreno a base de rampas, añadiendo otro factor de desorientación visual para los que piensan todavía dentro de las convenciones espaciales del tablero y la regla.

En la Clínica de Muros sin embargo los arquitectos desarrollan las operaciones compositivas de las plantas con bastante rigor, con el resultado de espacios de espera bien definidos alrededor de una espina central de circulación. El patio de entrada, situado en una esquina, y su relación con los demás patios interiores, recuerda a la cadena de patios del Museo de Arte Británico de Yale, de Louis Kahn, un edificio nada informal en su organización espacial. Y la sofisticada articulación de los espacios públicos restantes alrededor de los patios comparte conceptos derivados de la fenomenología —el umbral, el cobijo, etc.— de la obra de Aldo van Eyck.

El campo espacial, dentro del cual se produce la propagación de objetos predefinidos, introduce una nueva variación en la definición de la "planta libre" y el "espacio fluido" del Movimiento Moderno. La clave de esta diferenciación reside en el uso por parte de Irisarri y Piñera de la envoltura permeable, tanto para divisiones interiores como para lo que llaman el "sobre micro-climático" o "colchón térmico" de las fachadas. Esta membrana permeable delimita el campo espacial donde se



HOTEL DE APARTAMENTOS EN NIGRÁN. ALZADO

ubicar los objetos programables y funcionales. El resultado no es, entonces, un espacio vacío o negativo. Es un entorno filtrado y controlado, un ambiente que alimenta y mantiene los objetos programables que flotan dentro de él, como el medio de cultivo de una placa de Petri, cargada de microorganismos y nutrientes.

En el proyecto para el COAG, la piel exterior es un sobre compuesto por paneles de cristal y policarbonato. Por su lado más grueso, que incorpora la circulación vertical, funciona como una chimenea de calor en verano y un invernadero en invierno, absorbiendo radiación solar. Sigue el perfil de construcción delimitado por las ordenanzas municipales, que convierte el edificio en un volumen abstracto y escultórico –al igual que en el proyecto de los arquitectos para un hotel de apartamentos en Nigrán, que utiliza el requisito local de cubiertas inclinadas para crear una forma escultórica contundente, enfatizada por los grandes huecos aleatorios de los espacios comunes, de colores vivos–. Dentro del edificio del COAG, las oficinas también están definidas por membranas permeables, en forma de cortinas que se pueden abrir o cerrar según las necesidades de privacidad o sociabilidad.

De una manera parecida, la piel exterior de la Clínica de Muros es una lámina de cristal entre listones verticales de madera, como "una galería agrícola" comentan los arquitectos. Esta piel

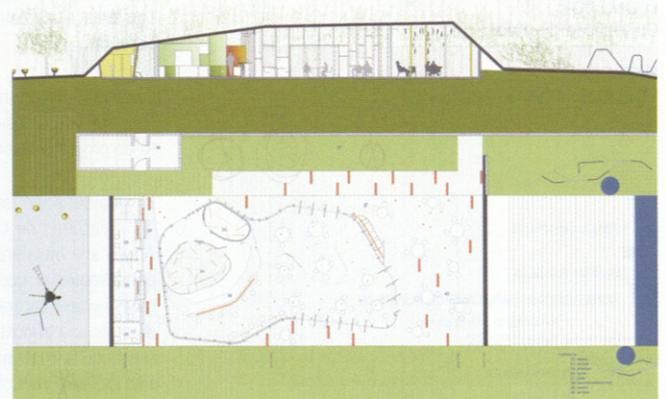
cambia según la distribución interior: a veces está cegada por su lado interior con paneles de cartón-yeso, a veces incorpora ventanas y celosías de ventilación, y a veces es una membrana fina entre uno de los patios y el exterior.

A la relación básica del objeto en deriva dentro de un campo amniótico, Irisarri y Piñera añaden otro nivel de complejidad al introducir el concepto de un envolvente no cerrado, sino abierto y dinámico, en sus proyectos para la Casa Obelleiro en Vigo y el Parque de la Parda en Pontevedra. En la casa despliegan una cinta de hormigón en tres dimensiones para los parámetros de la estructura. Empieza siendo un muro de retención contra los bordes más elevados del solar, para terminar formando un ojo vacío posado en el aire, proyectado en voladizo desde el edificio para enmarcar la vista de la ría de Vigo. Irisarri habla aquí de los "objetos vaciados" de Chillida, pero vemos también la desvoladura de una lámina desdoblada en tres dimensiones, como las facetas de un poliedro en proceso de deconstrucción, algo que podemos asociar con programas informáticos de proyectar en tres dimensiones.

En el Parque de la Parda los arquitectos distorsionan una serie de cintas de hormigón continuas y paralelas para formar piscinas, pistas de monopatín y de deporte, zonas de parras y sombra, e incluso carpas elevadas, debajo de las cuales se ubican espacios amorfos, definidos por membranas de cristal y

panelite (un panel traslúcido de resina y aluminio con estructura de panel), trazados con el azaroso puntero del ratón del ordenador, y dedicados a la cafetería, el gimnasio, etc. Debajo de la amplia sombra de las carpas, los objetos puntuales del programa se distribuyen dentro de los sobres de sus envolturas. El resultado es un programa de actividades muy denso que sin embargo mantiene el aspecto de un paisaje.

En su conjunto, la obra de Irisarri y Piñera presenta una vibración visual constante, una inquietud, una arbitrariedad formal, o quizás cuántica –como la partícula de materia que es y no es a la



PARQUE DE LA PARDA EN PONTEVEDRA. ARRIBA PLANTA Y SECCIÓN DE LA CAFETERÍA. ABAJO IMAGEN 3D.

vez–, que derivan de algún modo de la propia mutabilidad del medio informático. No hay nada parecido aquí a la cadena de decisiones definitivas e irrenunciables que conlleva trazar una línea con tinta sobre una hoja de papel. No hay resolución, sino la multiplicación de posibilidades, y la exploración libre de todas ellas. Para el ojo formado por el tablero y la regla los resultados de su método pueden parecer informales, incluso algo desordenados, pero como demostraba Marshall McLuhan hace muchos años, la introducción de un nuevo medio en nuestro entorno lo cambia todo.



02 facultad en pontevedra

Campus da Xunqueira, Pontevedra. Concurso 2002, obra primera fase 2004-2006

PRIMER PREMIO EN CONCURSO

IRISARRI Y PIÑERA

ARQUITECTOS:

Jesús Irisarri Castro
Guadalupe Piñera Manso

COLABORADORES:

Udo Thoenissen, Emilio Rodríguez Blanco,
Fátima Iglesias, Jesús Vázquez Lamas,
Maruxa Touceda, Lourdes Rey Rey,
Andrés Touceda, Cristina Vázquez Lamas,
Javier Curras Paredes, María González Ferro,
Sandra Formigo
Aparejadores: Sancho Paramo Cerqueira,
Sandra Valverde
Estructuras: Antonio Reboreda Martínez
Instalaciones: Ana Mª Vigo, Manuel Lopega, Exinor
Empresa Constructora: O.H.L.

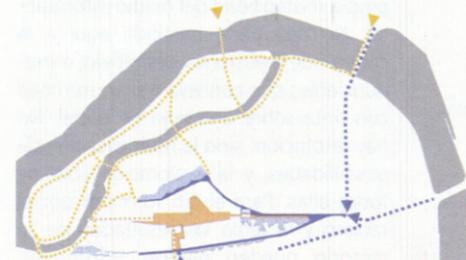
PROMOTOR:

Universidad de Vigo

FOTÓGRAFO:

Manuel G. Vicente

- ESTANCIAS VEGETALES
- ESTANCIAS FLUVIALES
- ZONAS VEGETALES / APARCAMIENTO OCASIONAL
- RECORRIDOS PEATONALES
- TRÁFICO RODADO
- APARCAMIENTOS
- PLAZA CUBIERTA REFERENCIA DEL CAMPUS
- ÁGORA DEL CAMPUS



Hoy, quizá más que nunca, la mirada de los arquitectos se dirige a través del tiempo, en múltiples direcciones, con la confianza de poder elegir el sentido de nuestra mirada, y ver a través de la abstracción objetos, sistemas, organizaciones, etc., que podamos incorporar a nuestro trabajo. Los criterios que en cada época se establecen son diferentes, pero sin duda aquellos fundados en lo que el tiempo confirma específico de la arquitectura dan lugar a resultados que mantienen su interés de referencia a lo largo del tiempo.

A esa otra mirada que buscamos afanosamente, pretendemos en nuestro trabajo darle intensidad a través de profundizar en las cualidades ambientales y en la manipulación y control de las mismas por el usuario. Trabajar con aquello permanente de la arquitectura, y su confrontación con las acciones efímeras de los hombres y las huellas que perduran.

Conseguir mecanismos de lanzamiento para abordar lo desconocido es un deseo, y desarrollar métodos de pensamiento de proyecto abiertos algo básico para ello.

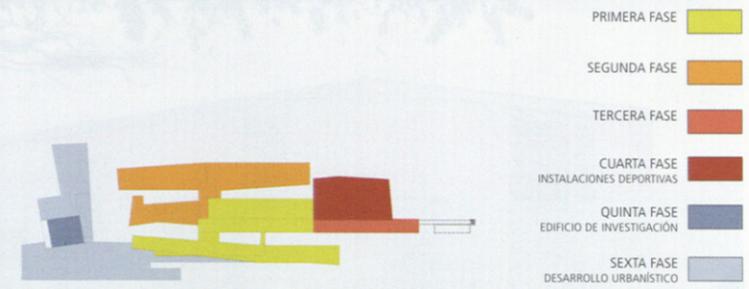
En la ordenación del Campus de Pontevedra y los edificios de la Facultad de Ciencias de la Educación y el Centro de Apoyo a la Transferencia de Investigación (CATRI), se superponen aquellas geometrías que conforman "las trazas del lugar" y una naturaleza todavía con potencial, la intención de crear una atmósfera resultado de la permeabilidad y presencia de las peculiaridades ambientales, sumado a la decisión de hacer participar entre sí a las diversas actividades de la vida universitaria a través de dos mecanismos: continuidades visuales en planta y sección, y conversión de espacios de circulación en áreas de relación. De modo que conseguimos múltiples escalas y sensaciones ambientales.

Ello lleva a aprovechar la oportunidad para revivir el río como vertebrador de la ciudad, entender y proponer el campus como espacio comunitario de cultura y ocio, y recuperar el área del campus y el río como parque y como ecozona definida.

Se peatonaliza el área central del campus y se crea un "ágora" central con plaza cubierta como lugar capaz de eventos varios, que "cosa" los edificios hoy aislados.

El tratamiento paisajístico aúna los valores del espacio natural con el lugar cultural, confluyendo una ecozona de ribera con un jardín estructurado, y se integra el campus a través de vinculación con el río en la red de recorridos de ribera que enlazan con la ciudad.

Trabajar con la densidad del arbolado de modo que sin perder la consistencia física de la ribera, se haga ésta visible y accesible en la zona central del campus, mientras se mantiene la densidad de helechos y arbolado que la hace frondosa y recogida en otras.





Un paisaje de diversas podas de la pradera central se potencia con plantas de temporada en un diálogo entre los ámbitos perenne y estacional del campus.

Su programa, con partes autónomas y diferenciadas, se organiza de modo que cada módulo ocupa una planta o un dúplex. Su vínculo es el núcleo de comunicaciones y estar envueltos en una doble piel que los unifica y permite optimizar su funcionamiento energético.

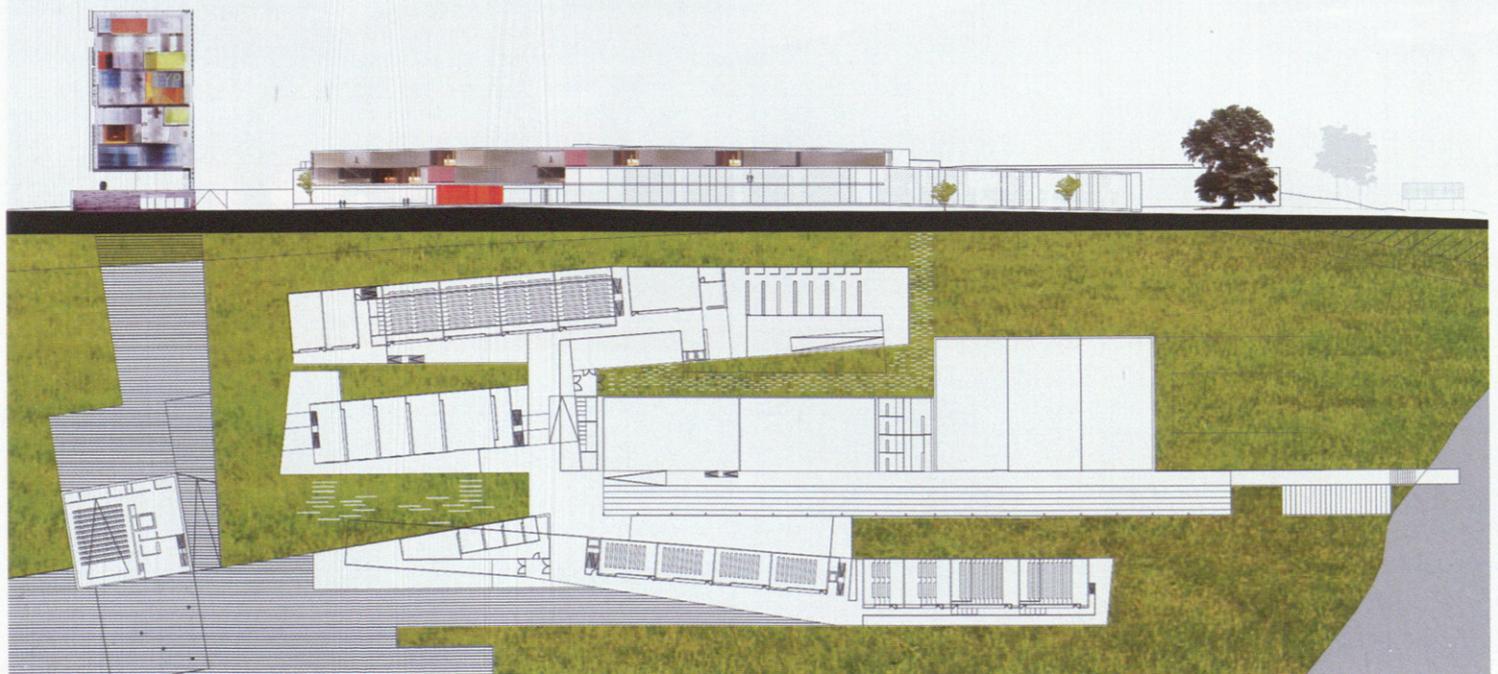
La piel exterior del CATRI se dobla conformando una plaza cubierta que se constituye en el corazón del campus, dado el clima de Pontevedra.

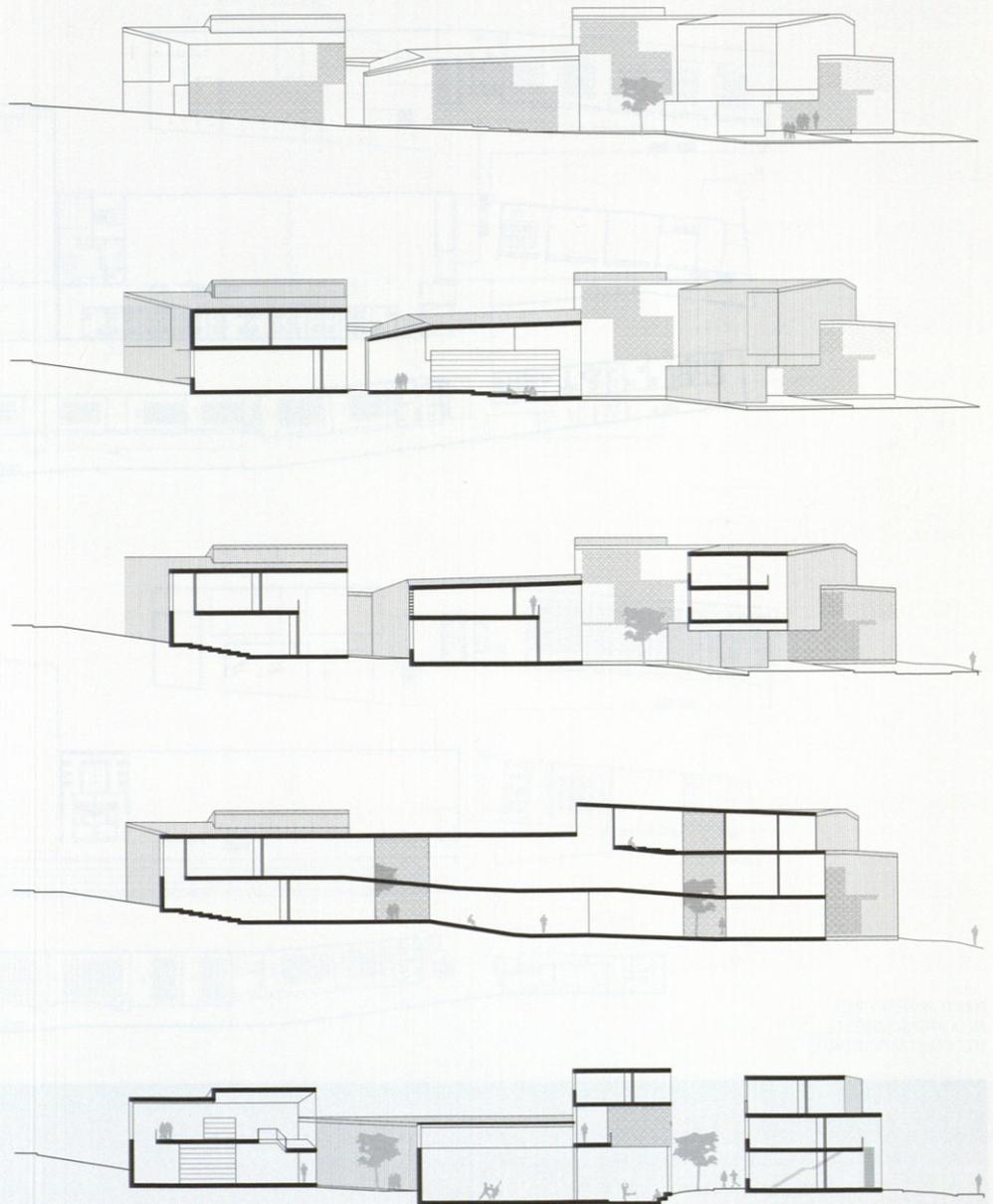
Imaginamos la construcción con una apariencia sensible a los cambios ambientales con los que interacciona, ligera y etérea pero al mismo tiempo con una presencia espacial definida. Para ello los módulos interiores revestidos con acabados de paneles de colores que evidencien los distintos módulos, llevan una capa exterior translúcida o transparente según el caso.

El lugar dónde se ubica, la deseable y cercana presencia del río, y los diversos y tan distintos usos, hacen natural un edificio de Ciencias de la Educación, que busque con decisión enlazarse y abrirse a la riqueza del sitio.

El edificio pretende explotar la enorme riqueza de escalas y actividades de su programa convirtiendo los espacios de transición y circulación en mecanismos que hagan presentes las diversas actividades. Se configura en bandas de diferentes alturas con galerías de estancia y reparto orientadas al sur y al área central del campus, separando el programa en bloques claros por usos y necesidades espaciales.

Por otra parte, el principio bioclimático está basado en la idea de la creación de un "sobre microclimático". Es decir, de una envolvente translúcida o transparente que alberga los bloques de programa internos. El paisaje protegido que se conforma entre estas dos pieles, crea un espacio semipúblico con condiciones climáticas excepcionales, donde se puede pasar más tiempo "fuera" al ofrecerse un exterior al interior.





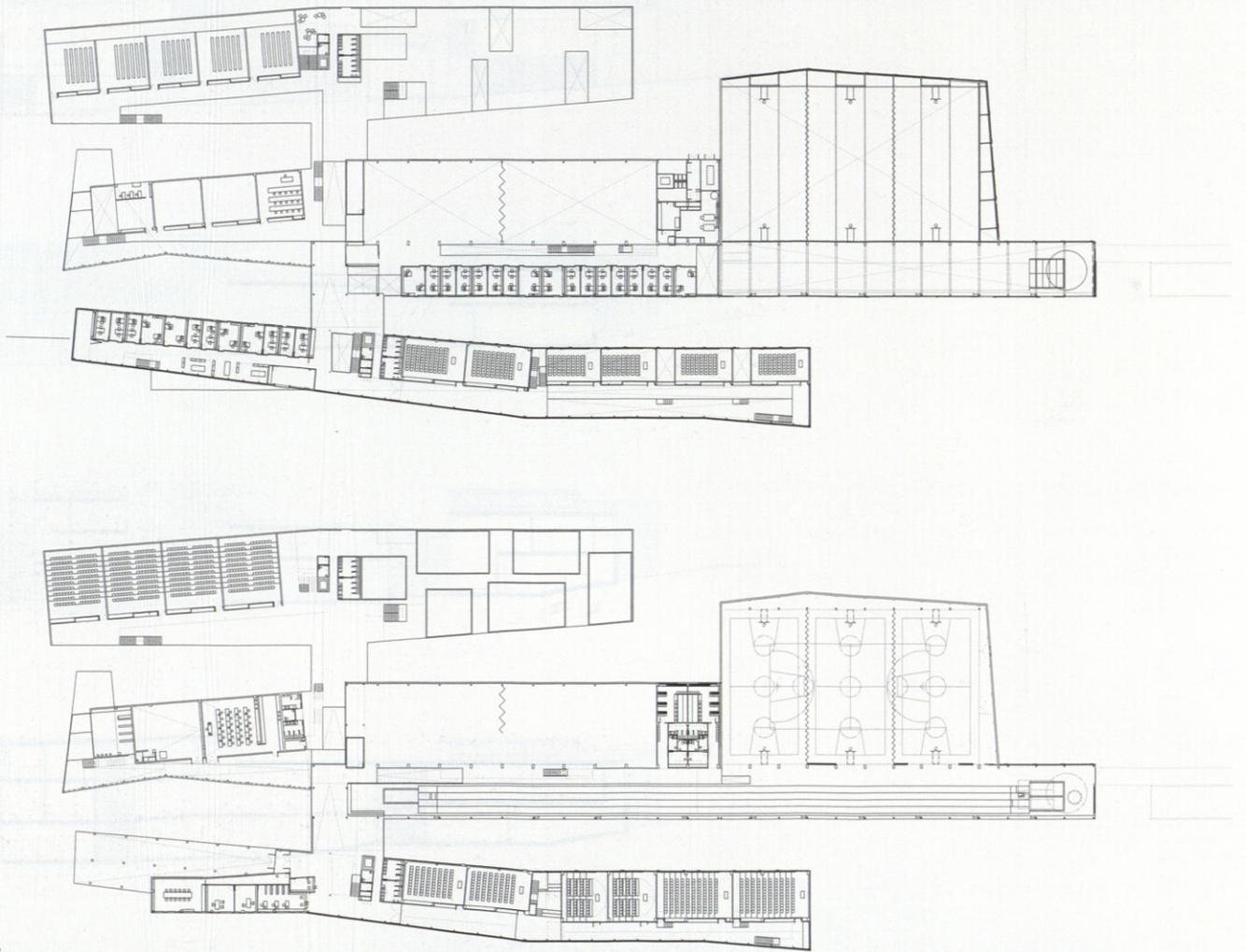
SECCIONES TRANSVERSALES
 EN LA PÁGINA ANTERIOR,
 ALZADO Y PLANTA DEL CONJUNTO



ESTUDIO IRISARRI PNERA

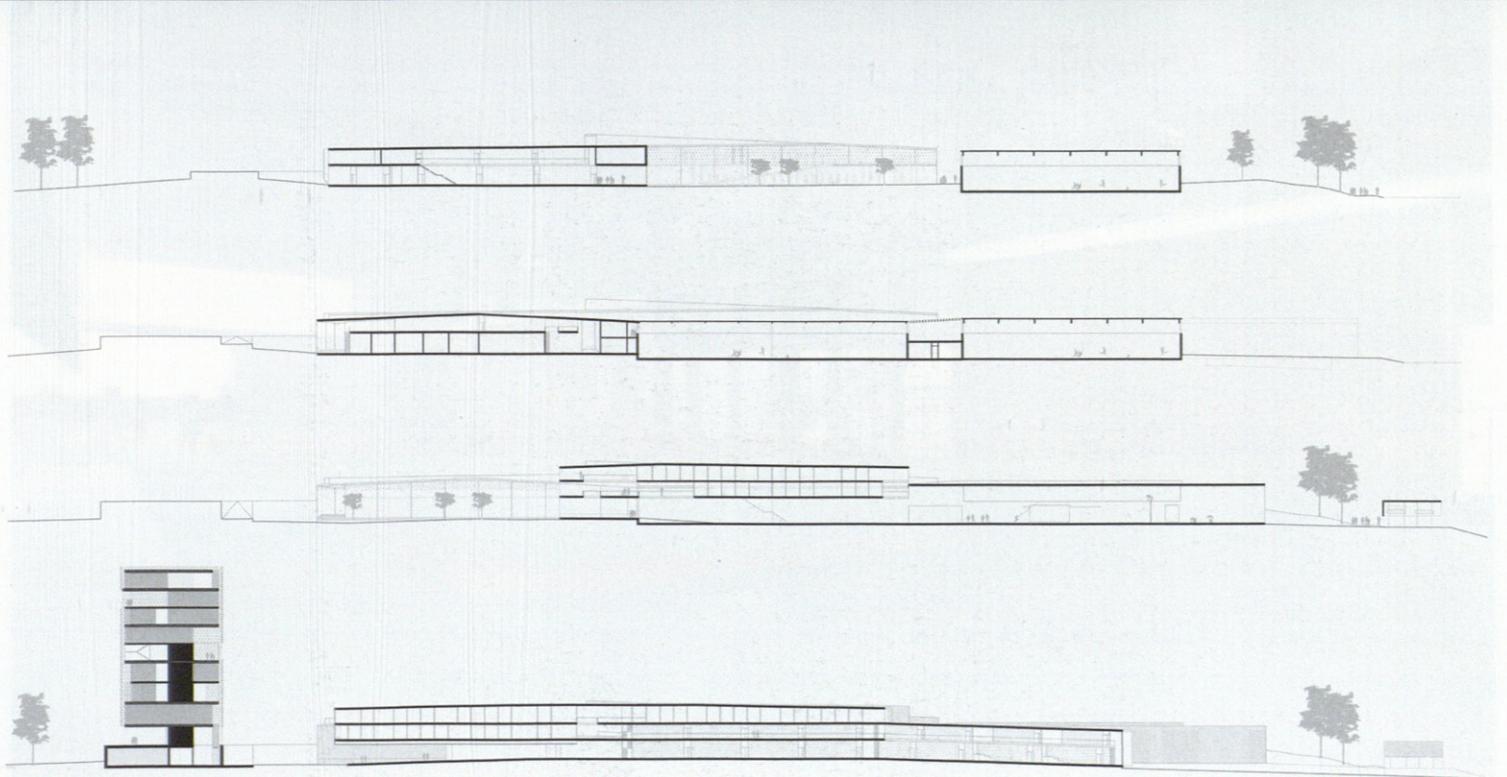


ESTUDIO IRISARRI PNERA



PLANTA PRIMERA Y BAJA
EN LA PÁGINA SIGUIENTE,
SECCIONES LONGITUDINALES











02 centro de salud en muros

Muros, La Coruña. Concurso 2002. Obra 2004-2006

IRISARRI Y PIÑERA

La atención a las atmósferas espaciales y la respuesta emocional que provocan es delicada en ciertos programas y el de la salud es uno de ellos.

Buscamos un espacio extrovertido y activo, volcado con la dinámica de la vida. Por ello, y dadas las condiciones del solar, surge una geometría capaz de generar espacios y paramentos capaces de ser o funcionar como dos cosas en distintos momentos.

El proyecto trata de controlar el entorno inmediato creando en su interior su propio paisaje, ya que las medianeras entre las que se inserta tienen un carácter temporal. Algunas existen con menor altura de la que el nuevo planeamiento permite y otras son parcelas privadas, de momento sin construir. Para ello el edificio genera un patio continuo norte-sur, matizado y enriquecido en su escala por las piezas que lo cruzan, y en el que las paredes medianeras son una fachada más mediante la superposición de celosías de madera, permitiendo cualificarlo y controlarlo desde el propio proyecto.

Así, el edificio se concibe como un bloque excavado dejando lo extraído convertido tanto en patio exterior, como en zonas de espera interiores.

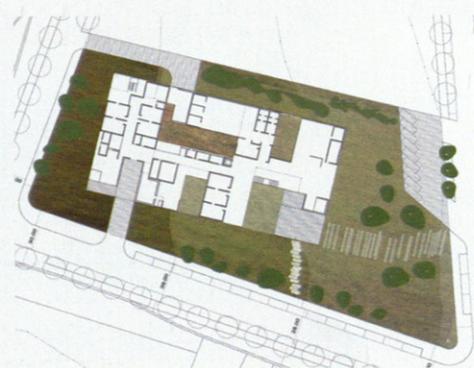
La fachada ventilada de policarbonato matiza la relación con el exterior y el soleamiento interior, dejando la presencia del aire y el "verde" en el abandonado patio de manzana y aumentando perceptivamente la dimensión del patio norte-sur, al difuminar sus límites e incrementar la luz del mismo. Por otra parte, energéticamente es muy eficaz, y permite controlar la variedad de huecos que el edificio demanda, integrándolos en una superficie unitaria.

ARQUITECTOS:
Jesús Irizarri Castro
Guadalupe Piñera Manso

COLABORADORES:
Lourdes Rey Rey, Udo Thoenissen,
Fátima Iglesias, arquitectos
Dirección de obra: Sancho Páramo Cerqueira, aparejador
Estructuras: Antonio Reboreda Martínez
Instalaciones: Ana M^a Vigo, Manuel Lopega
Empresa Constructora: Construcciones Abal

PROMOTOR:
Consellería de Sanidade. Xunta de Galicia

FOTÓGRAFO:
Juan Rodríguez Muros





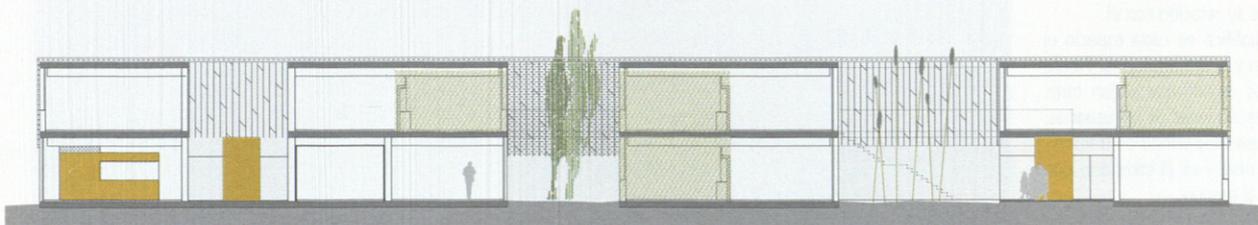




PLANTA BAJA

- 1 ENTRADA
- 2 RECEPCIÓN
- 3 ARCHIVO DE HISTORIALES CLÍNICOS
- 4 CENTRALIZACIÓN INSTALACIONES
- 5 ASISTENTE SOCIAL
- 6 POLIVALENTE
- 7 SALA DE CURAS
- 8 EXTRACCIONES
- 9 ESPERA
- 10 CONTROL RADIOLOGÍA
- 11 CABINAS
- 12 SALA RX
- 13 REVELADO
- 14 FISIOTERAPEUTA
- 15 VESTUARIOS
- 16 SALA FISIOTERAPIA
- 17 CABINAS TRATAMIENTO
- 18 DOBLE ALTURA
- 19 ASEO MINUSVÁLIDOS
- 20 OFICIO LIMPIO
- 21 OFICIO SUCIO
- 22 ENTRADA URGENCIAS
- 23 ARCHIVO
- 24 CONTROL URGENCIAS
- 25 ACCESO AMBULANCIAS
- 26 BOX OBSERVACIÓN
- 27 SALA CRÍTICOS
- 28 DESCANSO-ESTAR MÉDICOS
- 29 FARMACÉUTICO
- 30 ALMACÉN
- 31 INSTALACIONES
- 32 MEDICINA GENERAL





SECCIONES LONGITUDINALES
Y PLANTA PRIMERA

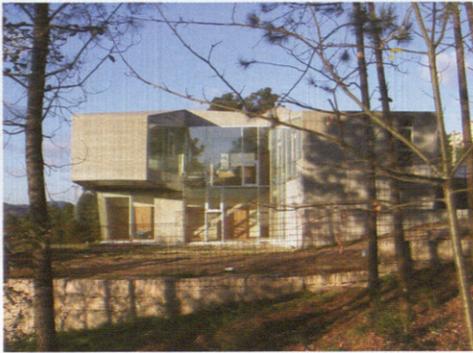
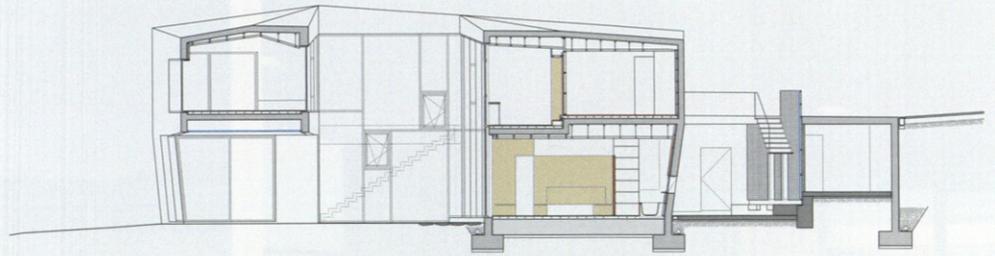
- 30 ALMACÉN
- 31 INSTALACIONES
- 32 MEDICINA GENERAL
- 33 ENFERMERÍA
- 34 MATRONA
- 35 ENFERMERÍA
- 36 PEDIATRÍA
- 37 ODONTOLOGÍA
- 38 AULA FORMACIÓN
- 39 VESTUARIOS
- 40 BIBLIOTECA JUNTAS
- 41 ESTAR MÉDICOS
- 42 DORMITORIOS URGENCIAS
- 43 DESPACHO

ARQUITECTOS:
Jesús Irisarri Castro
Guadalupe Piñera Manso

COLABORADORES:
Estructuras: Antonio Reboreda Martínez
Aparejador: Sandra Valverde
Constructor: Hnos. Sanz S.L.

PROMOTOR:
Fernando Obelleiro Basteiro
Clara Liz Losada

FOTÓGRAFO:
Jesús Irisarri



02 vivienda unifamiliar en redondela

Redondela, Pontevedra. 2007

IRISARRI Y PIÑERA

Los propietarios, como ha sido común a lo largo de la historia, eligen un lugar para asentarse.

Hoy los arquitectos mediatizamos su relación con él. Es ésta una construcción que cualifica en cada espacio el modo de mirar y sentir el entorno y el paisaje lejano. Frente a otros casos (en los que hemos dejado que surjan otras arquitecturas superpuestas por las acciones de los usuarios, preparando escenarios con una gran capacidad de transformación), aquí la arquitectura es una, y es el escenario que abre las vidas de sus moradores al mundo.

Una lámina de hormigón se repliega a modo de cáscara desde su arranque como muro de contención, formando un volumen que en su vaciado ofrece desde lugares recónditos y ocultos a la mirada, secuencias intermedias donde se deja penetrar por la naturaleza, hasta un espacio final que se dispara hacia el exterior, con la mirada dominante sobre el paisaje lejano, devolviendo a los propietarios aquella mirada detenida sobre la ría, que les hizo elegir este sitio para vivir.

La forma de la cáscara, a la vez que acoge el programa, resuelve la estructura, los planos que conducen las aguas, y las diversas escalas que conforman la diversidad espacial en el interior.

Un programa que acoge, en su parte vinculada a la tierra, las amplias necesidades de almacenaje de los productos que aquella ofrece, un continuo espacial en planta y sección formando el patio troquelado en el volumen, que será lugar de vínculos directos con la naturaleza del lugar, y que a modo de mirador se eleva y se distancia del terreno, para ofrecer un sitio autónomo y personal.

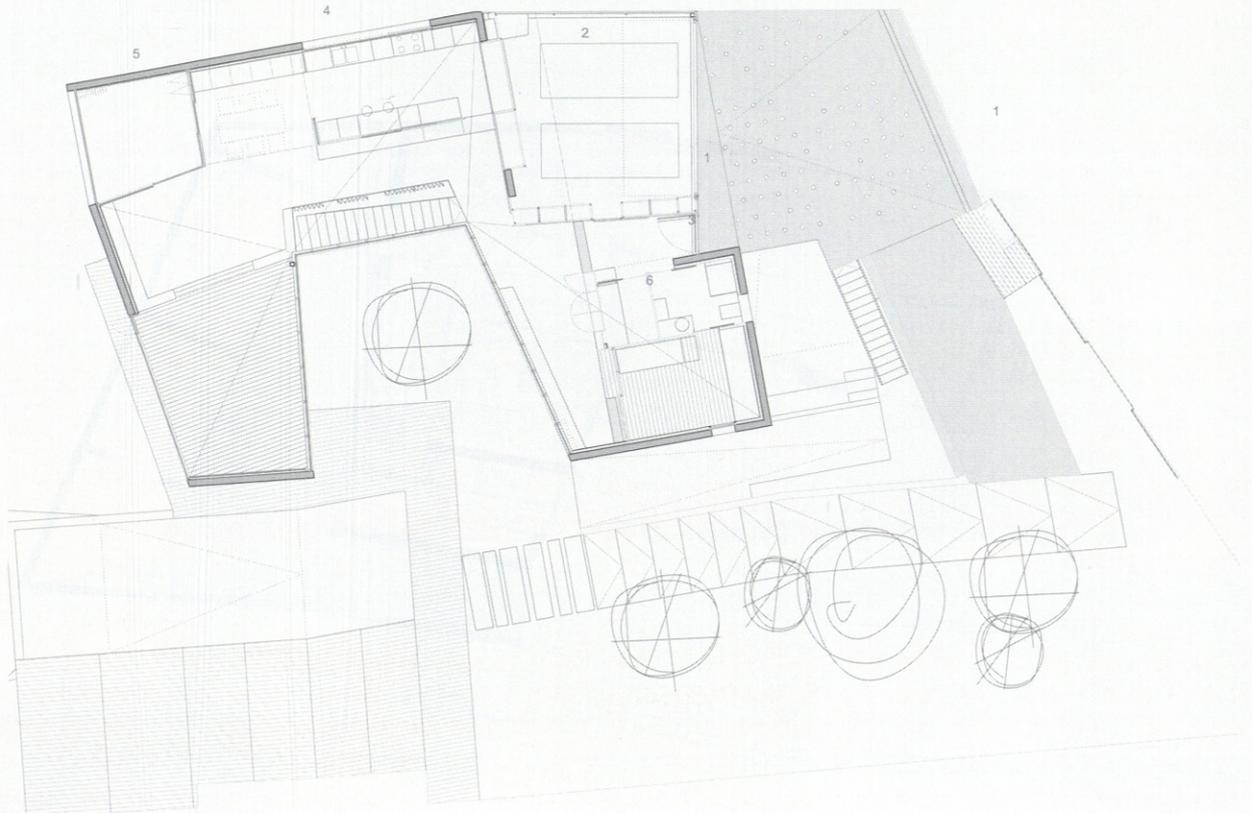
Una parcela profunda, estrecha y con fuerte pendiente que cuelga sobre la ría y el lejano horizonte del mar, con la ciudad de Vigo a los pies y un cliente especial (todos lo son), en la que se encuentran intensamente la ancestral Galicia rural y la del tiempo de la globalización.





PLANTA BAJA
EN LA PÁGINA ANTERIOR, SECCIÓN TRANSVERSAL

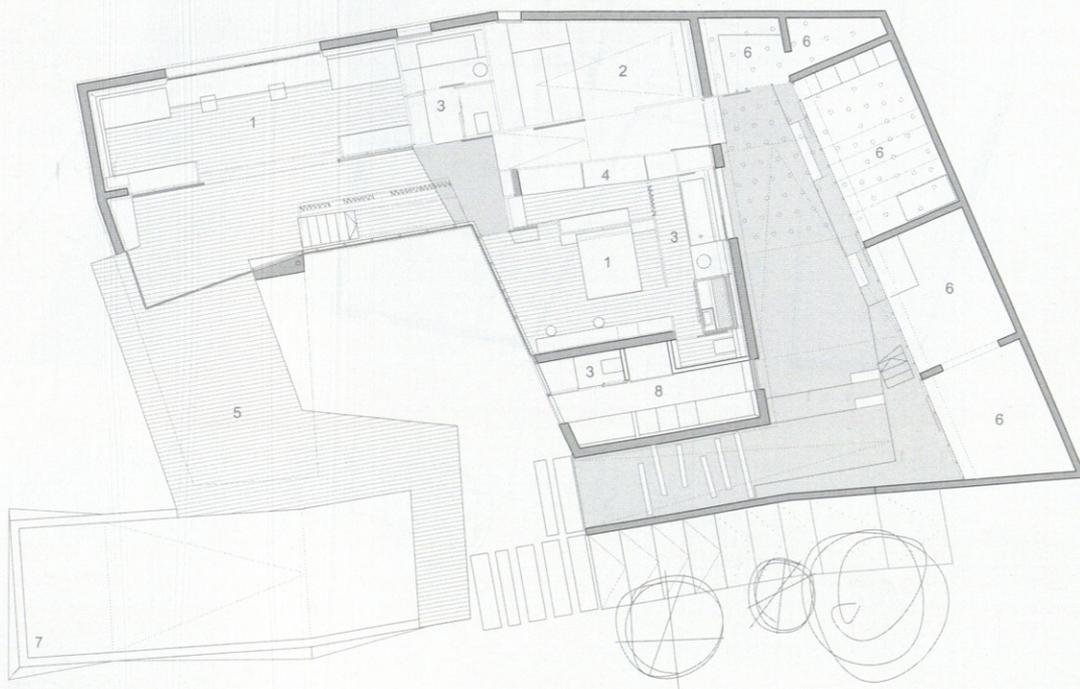
1. DORMITORIO
2. SALA DE CINE
3. ASEO
4. VESTIDOR
5. TERRAZA
6. ALMACENAJE
7. PISCINA
8. OFFICE EXTERIOR

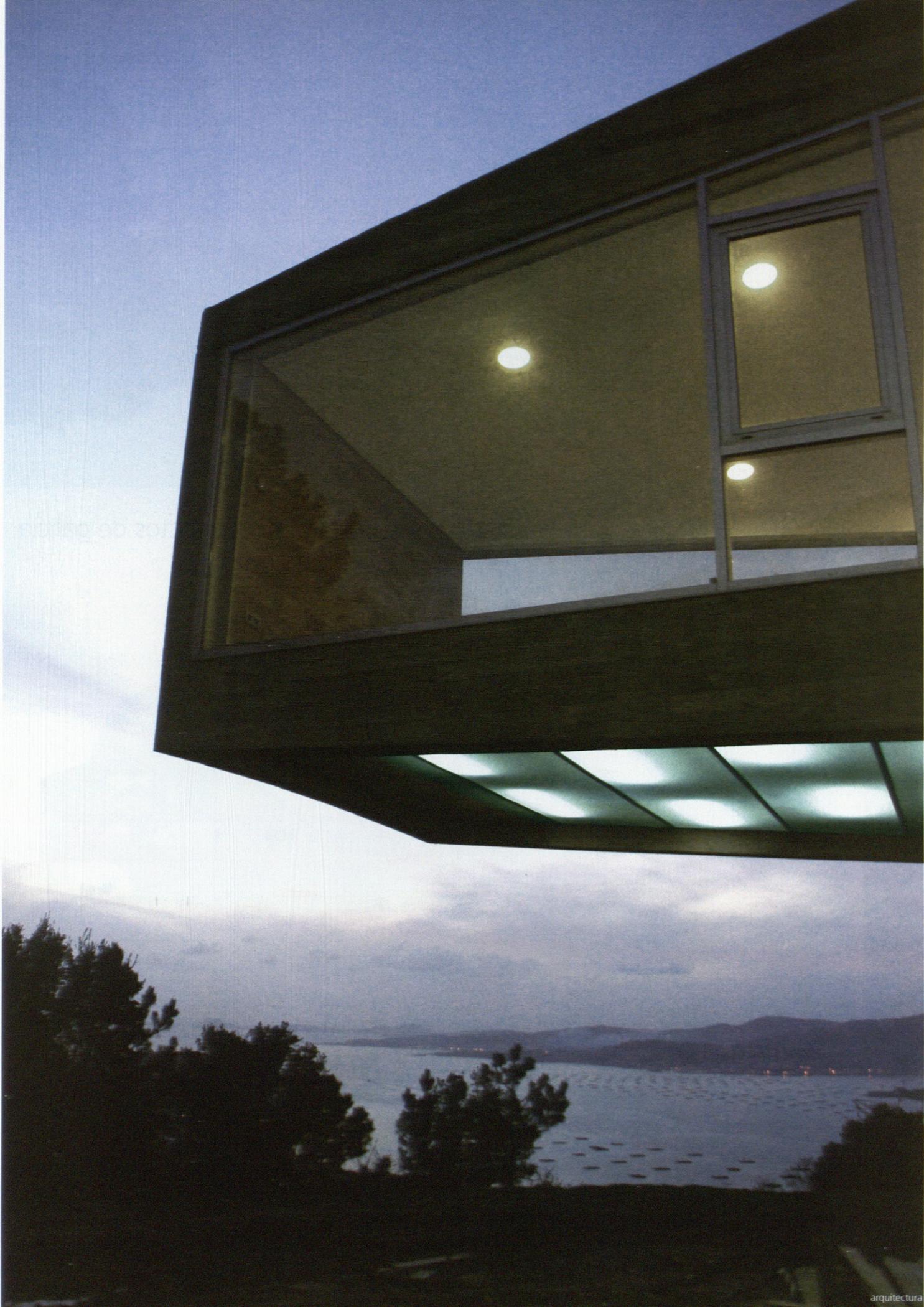




PLANTA ALTA

- 1. ENTRADA
- 2. GARAJE
- 3. ASEO
- 4. COCINA
- 5. TERRAZA
- 6. INVITADOS







02 sede para el colegio oficial de arquitectos de galicia

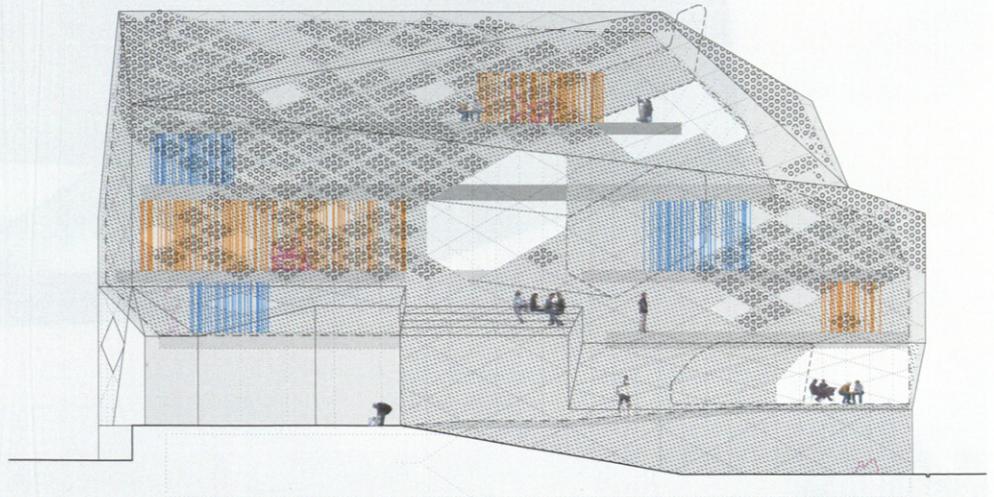
Vigo, Pontevedra. Concurso 2005. Proyecto 2006

IRISARRI Y PIÑERA

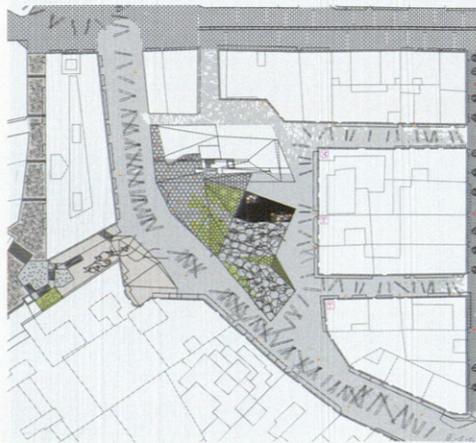
ARQUITECTOS:
Jesús Irisarri Castro
Guadalupe Piñera Manso

COLABORADORES:
Lidia Fernández García, Fátima Iglesias,
María González Ferro, Javier Curras Paredes,
Sandra Formigo, Javier Couto, arquitectos

PROMOTOR:
Colegio de Arquitectos de Galicia



ALZADO
EN LA PÁGINA SIGUIENTE,
SECCIÓN TRANSVERSAL,



Un sitio para colocarse. Y todo un vacío urbano libre para configurarse al unísono con el edificio. Lo hacen juntos, como parte de una topografía que pasa de plano a envolvente. Y con toda una coreografía de accesos y conexiones atentas a la riqueza de la traza urbana, que resuelven en continuidad las diversas cotas del lugar, vinculándolas tanto a nuestro edificio como a los otros, organizando la circulación de vehículos y creando zonas de estancia, de modo que resulte un espacio urbano unitario sin necesidad de aceras, ni muros. Quedan en ello manifestado lo efímero de las construcciones. Un condicionante ético.

Encargo donde deben confluir de modo natural los intereses de los clientes y la sociedad, con los del arquitecto. Si hay un edificio donde tienen sentido lo que hoy han pasado a ser meros tópicos de mercado, (ecología, sostenibilidad, experimentación constructiva, nuevas materias, etc.) es aquí, en la

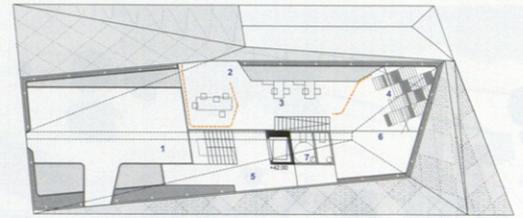
casa de los arquitectos, en la de quienes tenemos la obligación de fomentar el avance y la investigación, por contribuir al esfuerzo de tantas personas y empresas, que nos abren futuros caminos.

El edificio será capaz de acoger temporalmente e incorporar soluciones novedosas a lo largo de su vida. Y ello construye aquí el edificio y su imagen, su apariencia intencionada, la condición cambiante de la sociedad y el ambiente. Y sin menoscabo de una forma precisa y contundente.

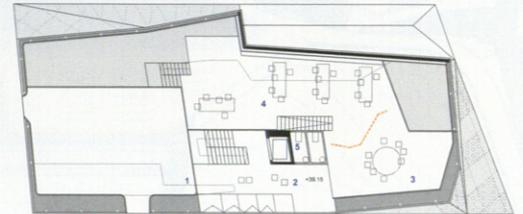
Un espacio capaz de continuas transformaciones en su uso para una profesión en cambio acelerado. Un sistema de circulaciones externas, como tronco de árbol, autónomo de las organizaciones particulares del espacio que envuelve y climatiza, que permite el funcionamiento autónomo de las partes del edificio y la anéxion entre ellas.



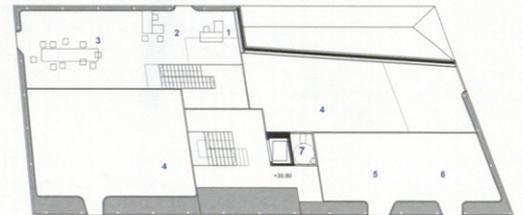
- PLANTA COTA +42,10
1. COMERCIAL EXTERNO-OFICINAS DE ALQUILER
 2. VIVEROS PARA INICIO DE LA ACTIVIDAD PROFESIONAL-DESPACHO
 3. VIVEROS-ZONA TRABAJO
 4. ZONA LECTURA-DESCANSO
 5. TERRAZA
 6. ASEOS



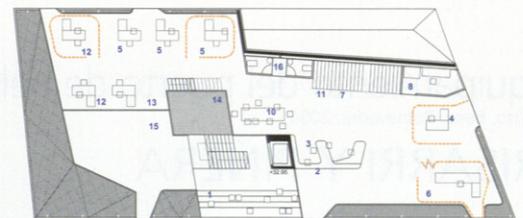
- PLANTA COTA +39,45
1. COMERCIAL EXTERNO-OFICINAS DE ALQUILER
 2. SALA DE PERSONAL INTERIOR-EXTERIOR
 3. VIVEROS PARA INICIO DE LA ACTIVIDAD PROFESIONAL-REUNIONES
 4. BIBLIOTECA-COMISIONES
 5. ASEOS



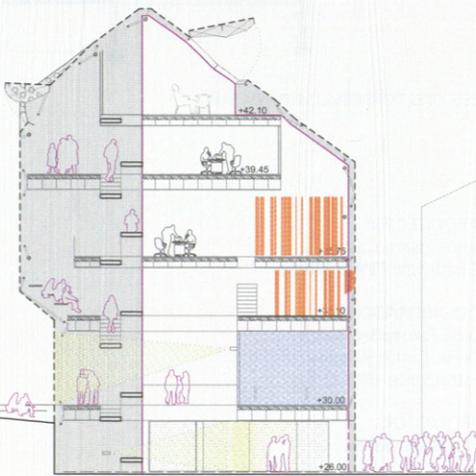
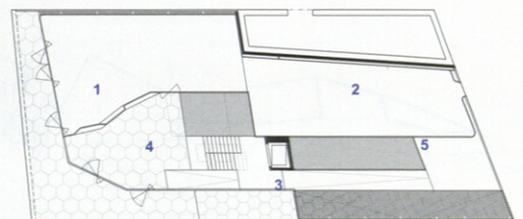
- PLANTA COTA +35,45
1. REPRESENTACIÓN-SALA DE JUNTAS
 2. REPRESENTACIÓN-PUERTO
 3. REPRESENTACIÓN-DESPACHO
 4. COMERCIAL EXTERNO-OFICINAS DE ALQUILER
 5. OFICINA DE ARQUITASA
 6. OFICINA DE OCT
 7. ASEOS



- PLANTA COTA +32,95
1. ZONA DE DESCANSO GRADERÍO
 2. MOSTRADOR
 3. PUESTOS
 4. PREVISADO
 5. VISADO
 6. SELLADO
 7. ARCHIVO VISADO
 8. ZONA DE MÁQUINAS
 9. ALQUILER EXTERNO
 10. PLANEAMIENTO-CONSULTA
 11. PLANEAMIENTO-ARCHIVO
 12. ADMINISTRACIÓN-DESPACHO
 13. ADMINISTRACIÓN
 14. VACÍO
 15. COMERCIAL EXTERNO-OFICINAS DE ALQUILER
 16. ASEOS

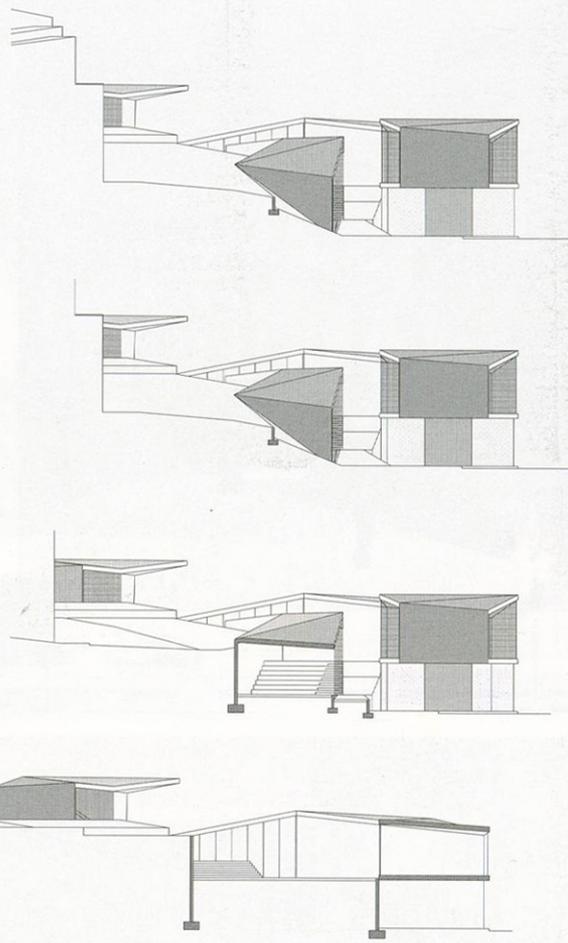


- PLANTA COTA +29,10
1. LOCAL
 2. LOCAL
 3. PANEL INFORMATIVO-TABLÓN DE ANUNCIOS
 4. RECEPCIÓN
 5. VESTÍBULO-INFORMACIÓN



La organización interna responde también a estos criterios de flexibilidad, el programa mínimo de la sede del COAG se distribuye de una forma continua en sección, dejando bolsas que, conectadas directamente con la circulación exterior, pueden ser usadas de modo independiente y diferentes horarios, alojando también entre las dos pieles los espacios de relación y descanso.

Por una parte parece deseable manifestar la presencia de la actividad pública, tan importante para la ciudad, que en él se desarrolla. Por otra, esta transparencia permitirá incorporar la vida y las ofertas culturales del edificio a las actividades ciudadanas que se desarrollen en la plaza, ampliando de esta manera su dimensión social en un entorno actualmente degradado. Huellas efímeras de momentos en la vida del edificio.

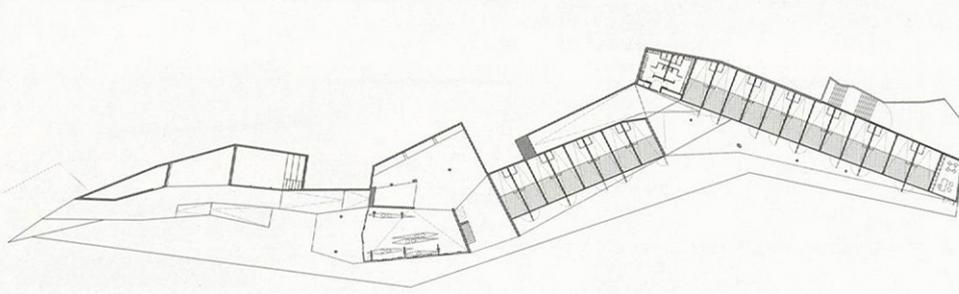


02 equipamiento del puerto de beluso

Beluso, Bueu, Pontevedra. 2004

IRISARRI Y PIÑERA

SECCIONES TRANSVERSALES Y PLANTA BAJA



ARQUITECTOS:
Jesús Irisarri Castro
Guadalupe Piñera Manso

COLABORADORES:
Lidia Fernández García
Javier Currás Paredes
Estructuras: IBINCO S.L.

PROMOTOR:
Portos de Galicia

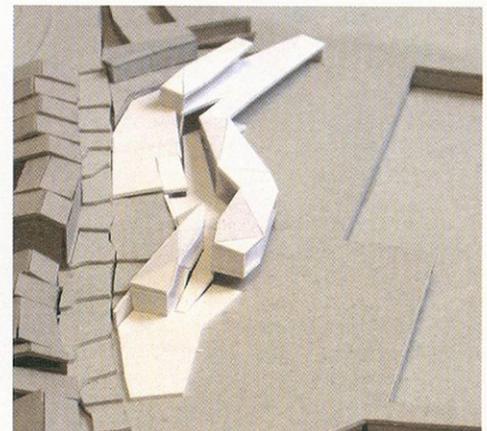
FOTÓGRAFO:
Estudio de Irisarri y Piñera

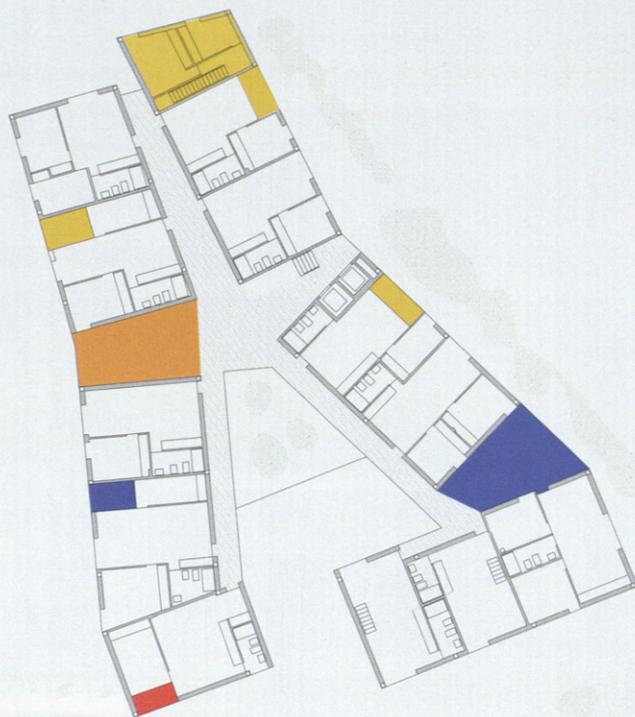
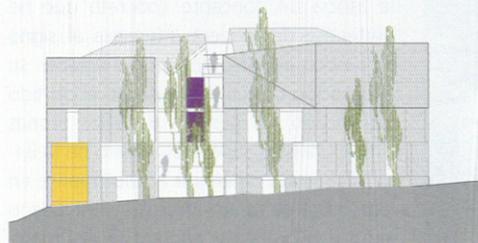
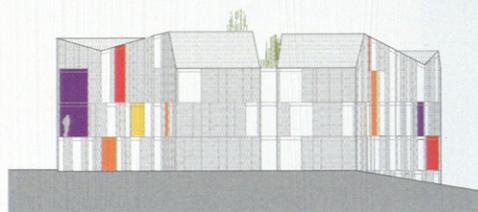
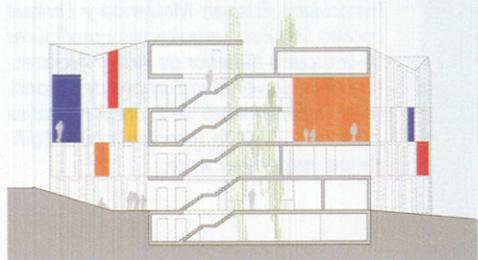
La atención al encuentro irresuelto entre la plataforma del puerto y la ladera herida lleva nuestra mirada hacia una geometría virtual de naturaleza topográfica, percibida aquí como ausencia. Tal geometría, presente ya en el lugar, permite al proyecto proponerse como la suma del recorrido ascensional desde el plano del agua y los intersticios aquí ocupados por los almacenes portuarios. La idea de dotar a una población del espacio público perdido se superpone en el proceso de dar forma, retomando una estructura urbana de calles que se entrecruzan trepando ladera arriba.

El edificio incrementa entonces su presencia y dimensión pública, ofreciendo diversos programas y momentos.

La naturaleza azarosa de la costa inunda el proyecto y éste saca partido de ello para ser capaz de alojar cualquier programa.

Como siempre a un encargo ceñido a un uso concreto (almacenes portuarios), se responde con la ambición y el convencimiento de que la arquitectura tiene un enorme poder de incidencia en la sociedad a través de crear escenarios para la vida en toda su complejidad. De ahí la respuesta, que el cliente entendió enseguida, que pretende, desde la idea de lo público vinculada a un edificio, ofrecer usos para diversos colectivos, lugares de encuentro ciudadano, escenarios de conexión entre la cultura del mar y aquellos que se van desvinculando, y recuperar la estrecha y rica relación que un asentamiento humano tenía siempre en origen con la geografía, el clima...





02 hotel de apartamentos en nigrán

Nigran, Vigo. 2004

IRISARRI Y PIÑERA

ARQUITECTOS:

Jesús Irisarri Castro
Guadalupe Piñera Manso

COLABORADORES:

Lidia Fernández, arquitecta

PROMOTOR:

Red Inmobiliaria Diz

FOTÓGRAFO:

Estudio de Irisarri y Piñera

SECCIÓN TRANSVERSAL, ALZADOS Y PLANTA BAJA



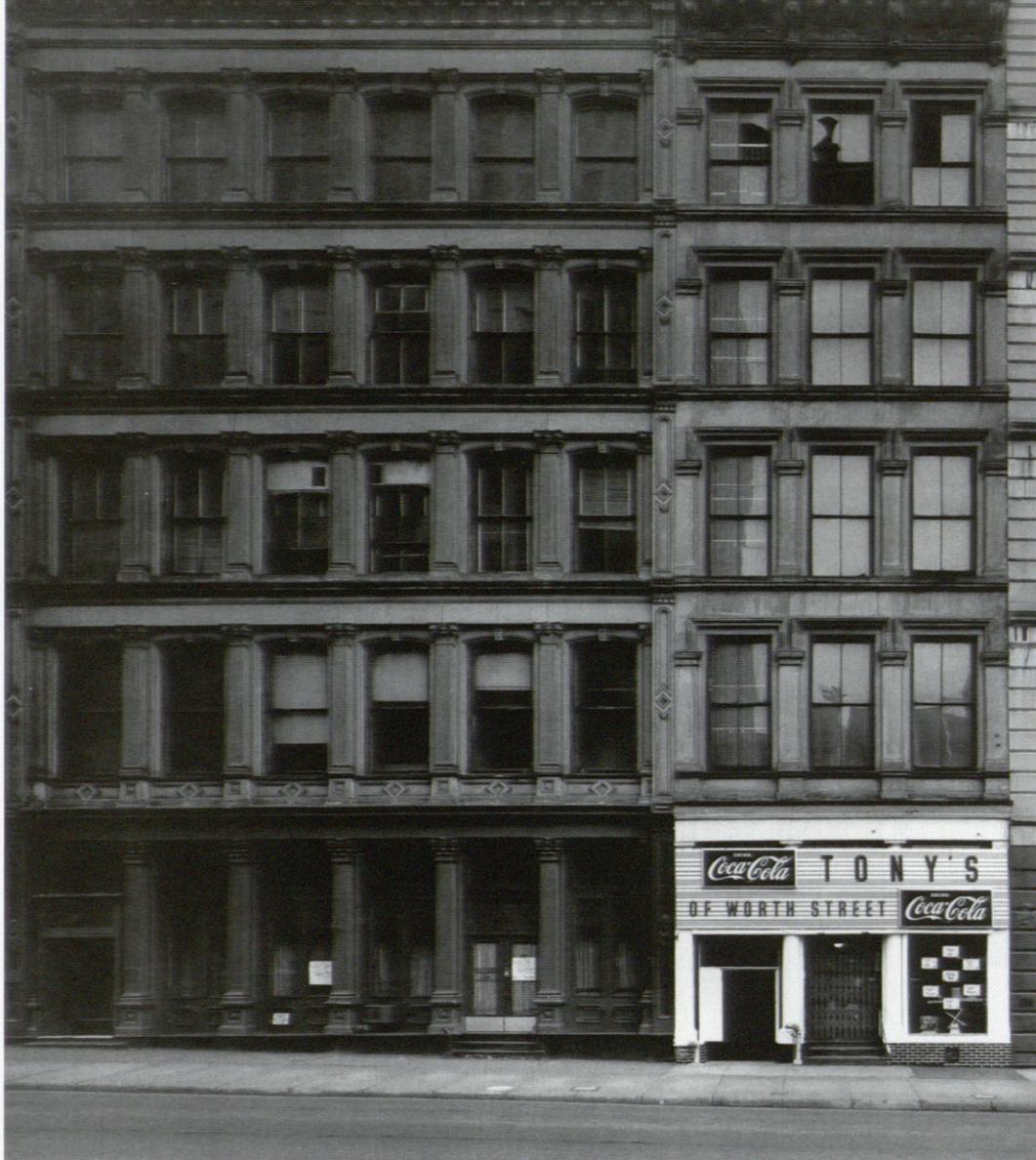
La atención al encuentro irresuelto entre la plataforma del puerto y la ladera herida, lleva nuestra mirada, hacia una geometría virtual de naturaleza topográfica, percibida aquí como ausencia. Tal geometría presente ya en el lugar, permite al proyecto proponerse como la suma del recorrido ascensional desde el plano del agua y los intersicios aquí ocupados por los almacenes portuarios. La idea de dotar a una población del espacio público perdido se superpone en el proceso de tomar forma, retomando una estructura urbana de calles que se entrecruzan trepando ladera arriba.

El edificio incrementa entonces su presencia y dimensión pública, ofreciendo diversos programas y momentos.

La naturaleza azarosa de la costa inunda el proyecto y éste saca partido de ello para ser capaz de alojar cualquier programa.

Como siempre a un encargo ceñido a un uso concreto (almacenes portuarios), se responde con la ambición y el conven-

cimiento de que la arquitectura tiene un enorme poder de incidencia en la sociedad a través de crear escenarios para la vida en toda su complejidad. De ahí la respuesta, que el cliente entendió en seguida, que pretende desde la idea de lo público vinculada a un edificio, ofrecer usos para diversos colectivos, lugares de encuentro ciudadano, escenarios de conexión entre la cultura del mar y aquellos que se van desvinculando, y recuperar la estrecha y rica relación que un asentamiento humano tenía siempre en origen con la geografía, clima etc.



Inmaculada Esteban Maluenda y Enrique Encabo Seguí son arquitectos y profesores de la Escuela Superior de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid, en el Departamento de Expresión Gráfica y Diseño y en el de Tecnología de la Edificación, respectivamente.

A cada palabra, entendida como una agrupación de fonemas (significante), se le asocia un concepto concreto que no pertenece de manera intrínseca al signo lingüístico aislado, sino que mediante su agrupación colectiva constituye el sentido (significado). El germen de estas teorías estructuralistas superó el ámbito de la lingüística hasta repercutir notablemente en la práctica de la arquitectura y del diseño industrial, gráfico y tipográfico del movimiento moderno. Al entender el lenguaje como estructura de comunicación se hace posible establecer nuevas relaciones que, a través de mensajes unívocos, empleen como soporte un elemento físico. Fueron precisamente las dudas suscitadas por la tesis estructuralista de Saussure las que generaron cierto recelo sobre el Movimiento Moderno, en lo que supone una defensa del diseñador como autor. En la década de los sesenta, con las teorías post-estructuralistas de Barthes, Foucault y Baudrillard, se abandona definitivamente la idea de que el signo lingüístico es arbitrario. Esta percepción marcará nuevamente la pauta general en el fin de siglo, coincidiendo con el despegue tecnológico de la denominada era digital.

03 TIPOGRAFÍAS CONSTRUIDAS

de la gráfica del signo a la identidad de la imagen arquitectónica

**INMACULADA ESTEBAN MALUENDA
Y ENRIQUE ENCABO SEGUÍ**

"La letra tipográfica es uno de los medios de expresión más elocuentes de cada época y estilo. Próxima a la arquitectura, proporciona el retrato más característico de un período y el testimonio más severo del nivel intelectual de un país."

Peter Behrens

LA SEMIÓTICA DEL SIGNO: LA LETRA COMO SOPORTE DE COMUNICACIÓN

La cuestión tipográfica se interpreta erróneamente si se considera segregada, al margen de la concepción del resto de los elementos del edificio, y pese al papel que desempeña en la determinación de su imagen. La arquitectura refuerza esta cuestión confundiendo texto e imagen, lo que viene siendo un argumento destaca-

ble desde los primeros noventa, cuando la influencia de las teorías post-estructuralistas incidió en el entendimiento que hasta entonces se tenía del diseño tipográfico.

De hecho, el problema es la función que debe desempeñar el signo tipográfico como un recurso útil a la propia arquitectura como lenguaje. En el análisis, ya clásico, que Ferdinand de Saussure **N1** desarrolla en 1916 sobre lingüística y semiótica se defiende abiertamente la falta de vinculación entre la palabra hablada y el concepto que representa. El lenguaje es entendido como un sistema global de comunicación que, enraizado en el soporte cultural de la comunidad, permite desarrollar una serie de acuerdos semánticos.

FOTOGRAFÍA SUPERIOR:
NUEVA YORK, POR ELLIOTT ERWITT,
1969

N1 De Saussure, Ferdinand.
*Curso de lingüística general,
semiótica y antropología,*
1916.

N2 Abbott Miller, J.; Lupton,
Ellen. *El abc de (triángulo,
cuadrado y círculo) la Bauhaus
y la teoría del diseño.* Barcelo-
na; México: Gustavo Gili,
1994.

**ALGUNOS TRAZOS HISTÓRICOS:
DEL LOGO AL BIT**

En relación con la "dualidad perceptiva" del signo tipográfico conviven dos vías de trabajo, según la letra se considere como elemento de comunicación o estrictamente como forma plástica. La confusión es mayor si limitamos el problema a la propia arquitectura, aunque quede atenuada por el papel que como diseñadores ejercieron algunos de los arquitectos más influyentes del siglo XX, y por su aportación a modo de claves sobre el buen uso de la tipografía como recurso expresivo de la arquitectura.

Peter Behrens consideraba la tipografía a partir de unos condicionantes profundos,

LA CAPACIDAD PLÁSTICA DE LA LETRA COMO SISTEMA DE COMUNICACIÓN ES UN TEMA RECURRENTE EN EL DISEÑO GRÁFICO Y, MÁS CONCRETAMENTE, DENTRO DEL CAMPO TIPOGRÁFICO. SIN EMBARGO, CUANDO LA LETRA SE INCORPORA A LA ARQUITECTURA –BIEN DESDE LA ESCALA ESPECÍFICA DE UN EDIFICIO, BIEN DESDE UN ÁMBITO URBANO–, TANTO EL CÓMO Y EL PORQUÉ DE SU UTILIZACIÓN COMO LA ELECCIÓN DE SU ESTILO (EN CUANTO A PARÁMETROS COMPOSITIVOS O Estrictamente estéticos) convierten en baldío cualquier intento de sistematización. Bajo estos planteamientos, no es éste un acercamiento que pretenda ser exhaustivo sino, a través de unas situaciones concretas, exponer una serie de pistas y apuntes sobre las relaciones entre letra y arquitectura.

intrínsecamente ligados al fenómeno cultural de un tiempo. Nos atañe aquí su labor como arquitecto y creador de la imagen de la firma, a raíz de su nombramiento como consejero artístico en 1907. Tras una experiencia previa dentro del *Jugendstil* en 1900, el logotipo de la AEG (*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*) del propio Behrens aparece como un paradigma en el diseño corporativo. Su proyecto de la Turbinenhalle (Berlín-Moabit, 1908) puede entenderse como la culminación de este proceso. Probablemente sea el primer caso en que un arquitecto desarrolla esta doble faceta de constructor de una idea arquitectónica y creador de una imagen corporativa, ejemplificando los ideales de la Deutsche Werkbund en los que el artista debía ponerse al servicio de la colectividad, entendiendo que la razón última del proceso de producción era su propósito social. Otros arquitectos repetirán la fórmula multidisciplinar de Behrens en la que el diseño es abordado desde un punto de vista integral que incluye todos y cada uno de los elementos que aúnan la identificación corporativa de la empresa, desde el diseño de la marca comercial hasta la construcción de la imagen arquitectónica de la sede. Los casos de Arne Jacobsen, con la construcción de la sede para la compañía escandinava SAS (Copenhague, 1961), o de Eero Saarinen trabajando para la TWA (Nueva York, 1962) pueden entenderse, aunque de manera puntual, como continuadores de esta experiencia previa.

De este modo, podría fijarse el mencionado año 1907 como el inicio de la simbiosis entre comunicación y arquitectura y de la incorporación sistematizada de la tipografía a la imagen arquitectónica. La letra pasa a convertirse en un soporte eficaz de transmisión en la percepción del edificio, una pieza de lo que podría denominarse un "lenguaje de la visión". Ello supone la

codificación de un conjunto de formas abstractas destinado a la percepción inmediata **N2**, superando la experiencia como un fenómeno concreto para establecerla como parte de un proceso más amplio que ya forma parte de la escala urbana.

El siguiente paso lo podemos situar en la Bauhaus que, tras la exposición *Arte y Tecnología: una nueva unidad* de 1923, aboga por dirigir el potencial que ofrecen las nuevas tecnologías puestas al servicio de la creación artística y de sus premisas industriales. Resulta irrefutable la influencia que la Bauhaus comienza a ejercer desde su aparición y la plena vigencia que aún



AEG [ALLGEMEINE ELEKTRICITÄTS-GESELLSCHAFT]. SUCESIÓN HISTÓRICA DEL DISEÑO DEL LOGOTIPOS PARA LA COMPAÑÍA POR PETER BEHRENS. 1900, 1907, 1908, 1908, 1912.

AEG. VISTA EXTERIOR. SALA DE MONTAJE DE LA FÁBRICA DE TURBINAS. [TURBINENHALLE]. BERLÍN-MOABIT. PETER BEHRENS, 1909. A LA IZQUIERDA, IMAGEN DEL LOGO DE 1908 CONSTRUIDO.



BUILT TYPOGRAPHIES

from the sign graphics to the architectural image identity

"Typographic lettering is one of the most eloquent means of expression of a particular time and style. Besides architecture, it provides the most characteristic portrait of a period and the most severe testimony of the intellectual level of a country".

Peter Behrens

THE ARTISTIC CAPACITY OF LETTERING AS A COMMUNICATION SYSTEM IS A RECURRENT THEME IN GRAPHIC DESIGN AND, PARTICULARLY, IN THE TYPOGRAPHIC FIELD. HOWEVER WHEN LETTERING IS INCORPORATED INTO ARCHITECTURE, EITHER FROM THE POINT OF THE SPECIFIC SCALE OF A BUILDING, OR FROM THE POINT OF ITS URBAN SURROUNDINGS, BOTH THE HOW AND THE WHY OF THEIR UTILIZATION AS WELL AS HOW THE STYLE IS CHOSEN (IN RELATION TO COMPOSITIONAL OR STRICTLY AESTHETIC PARAMETERS) MAKE ANY ATTEMPT AT SYSTEMATIZATION USELESS. IN ACCORDANCE WITH THIS WAY OF LOOKING AT THINGS, THIS IS NOT AN ATTEMPT TO BE EXHAUSTIVE, BUT RATHER THROUGH CERTAIN SPECIFIC SITUATIONS, TO SHOW A SERIES OF CLUES ABOUT THE RELATIONSHIP OF LETTERING AND ARCHITECTURE.

THE SEMIOTICS OF SIGNS:

LETTERING AS A MEDIUM OF COMMUNICATION

The typographic issue is wrongly interpreted if it is considered to be segregated, omitted from the conception of the other elements of the building despite the role it will play in the final appearance, a matter which is reinforced by the confusion between text and image in architecture, -which has been a notable point of discussion in architecture since the early nineties, when the post-structuralist theories started to have an influence on the understanding of typographic design held until that time.

In fact, we can frame the problem as being one of the role that a typographic sign should play as a resource that is useful to architecture as a language itself. In his, now classic, analysis developed in 1916 on linguistics and semiotics Ferdinand de Saussure **N1** openly defends the lack of connection between the spoken word and the concept it represents. Language is understood as a global system of communication which, rooted in the cultural background of the community, allows the development of a series of semantic agreements. A particular concept is associated to each word, understood as a group of phonemes (signifier), this does not belong in an intrinsic way to the isolated linguistic sign but rather through its collective grouping constitutes the meaning (significance). The seed of these structuralist theories went beyond the realm of linguistics to have notable repercussions in the practice of the architecture and industrial, graphic and typographic design of the modern movement. When we understand language as a structure of communication it is possible to establish new relationships which, through univocal messages, employ a physical element as a support. It was, to be precise, the doubts arising from the structuralist thesis of Saussure which generate a certain distrust about the modernist movement, in what can be taken as a defence of the designer as author. In the Sixties, with the post-structuralist theories of Barthes, Foucault, and Baudrillard, the idea that the linguistic sign was arbitrary was definitively abandoned. This perception once again indicates the general guidelines of the end of the century, coinciding with the technological leap of the so-called digital era.



hoy mantienen muchos de sus postulados. En este sentido, es esclarecedor el apunte que la diseñadora Ellen Lupton realiza en su *Diccionario Visual*: "Una parte del legado de la Bauhaus es el intento de identificar un lenguaje de la visión, un código de formas abstractas dirigido a la percepción inmediata, biológica, antes que el intelecto culturalmente condicionado".

A mediados de los años veinte, con el nacimiento de la *Futura* de Paul Renner (con su *A* triangular, su *O* circular y su *H* cuadrada) y de la *Universal* de Herbert Bayer, comienza un movimiento de clara oposición a las corrientes tradicionalistas, defensoras del clasicismo más férreo y del uso exclusivo de las familias romanas. El fenómeno tipográfico se encuadra dentro de una nueva posición artística que aboga por la claridad, la legibilidad, la concisión y el abandono por lo superfluo, en definitiva, por el funcionalismo. En arquitectura, paralelamente, tanto el Estilo Internacional con Mies a la cabeza como L'Esprit Nouveau de Le Corbusier, aglutinarán un amplio sector en defensa de estos preceptos que derivan de la herencia de las vanguardias —especialmente del constructivismo— y nuevamente de la escuela bauhausiana, principal promotora de la tipografía de palo seco **N3**. También el momento refleja en el campo tipográfico una clara evolución asentada en el desarrollo industrial y tecnológico, recuperando el gusto por el compás y la regla, así como por la medida y la proporción. En este sentido, ambas disciplinas abandonan lo ornamental para buscar una estética que materialice una condición eminentemente práctica. El uso de las tipografías *sans serif* se identifica con la esencia de un momento, y alcanza su máxima afinidad con la arquitectura de finales de los treinta.

Suiza tomará el relevo de la experiencia alemana. Mientras en arquitectura será la

revista *ABC* el estandarte de la Neue Sachlichkeit **N4** —opuesto enérgicamente al idealismo y estética del grupo De Stijl sobre el arte y la forma elemental—, en el campo tipográfico se iniciará el fenómeno acuñado como Nueva Tipografía de la mano de Jan Tschichold. Concedor tanto del suprematismo y del constructivismo como del clasicismo tipográfico, con su manifiesto "Tipografía Elemental" **N5** en pro de los tipos *san serif*, Tschichold fue el único difusor de las corrientes de vanguardia cuyo mensaje podía ser entendido por los impresores y la gente de las artes gráficas. El documento aboga por la recuperación de las formas y geometrías más puras en favor de la claridad y concentración en lo esencial, al tiempo que defiende la idea de proporción dinámica como solución al equilibrio y armonía del conjunto. Esta huida de lo artístico, la clara ausencia de intencionalidad expresiva y la continuada búsqueda de la funcionalidad tienen su correlato en la claridad estructural de los edificios de la etapa americana de Mies y en general del auge del Estilo Internacional.

Ahondando en la figura del arquitecto diseñador, el suizo Max Bill defendió un nuevo sistema de composición basado en la aplicación de principios básicos matemáticos que quedaron reflejados en sus diseños gráficos e industriales. Caracterizadas por su componente geométrica y por la esmerada planificación de las relaciones tonales, sus primeras experiencias en estos campos se trasladaron posteriormente a la arquitectura al emplear sus fundamentos de Diseño Concreto —cuya reinterpretación dará paso a la Nueva Simplicidad que arraigará en los noventa tras la superación del deconstructivismo **N6**—. Persiguiendo la funcionalidad a través de distintas disciplinas, en el Pabellón Suizo para la Trienal de Milán en 1936 comenzará la elaboración de una meto-

N3 Sobre este aspecto, conviene referir lo que Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock afirman en *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*: "Los lettereros en fachada son lo más cercano al adorno arbitrario a que han llegado los arquitectos del estilo internacional [...] El tipo claro y sin serifa es el más legible a buena escala y el que de manera más armoniosa se adecúa al carácter geométrico del diseño contemporáneo [...] Hay unas enormes posibilidades de lograr grandes sutilezas, tanto en la elección del tipo de letra y la distancia entre éstas, como en el uso de la iluminación, color y adecuados materiales; pero, sobre todo, la sutileza residirá en la relación de las escalas de la inscripción y del edificio".

N4 La revista *ABC* estaba dirigida por los suizos Hans Schmidt y Emil Roth, el holandés Mart Stam y el ruso El Lissitzky, y surge como consecuencia de las conexiones helvético-holandesas establecidas previamente a través de los arquitectos K. Moser y H.P. Berlage.

N5 Tschichold, Jan. "Elementare Typographie". *Typographische Mitteilungen*, 1925.

N6 Max Bill inicia su formación cursando orfebrería en la Escuela de Artes Aplicadas de Zürich (al no existir aún Escuela de Bellas Artes en Suiza) para pasar luego a estudiar tipografía en la Bauhaus de Dessau. Tras asistir a una conferencia de Le Corbusier, decide dedicarse definitivamente a la arquitectura. En 1925 había viajado a París para visitar la Exposición Internacional de Artes Decorativas, donde se encuentra con tres obras que supondrán el inicio de los postulados que defenderá a lo largo de su producción artística; se trata de los pabellones de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier (Francia), el de Konstantin Mélnikov para la URSS, y la *Ciudad Espacio* de Frederick Kiesler (Austria).

SOME HISTORIC ILLUSTRATIONS: FROM THE LOGO TO THE BIT

Two distinct lines of work co-exist in relation to the 'perceptive duality' of the typographic sign, depending on whether the lettering is considered as an element of communication or solely as an artistic form. The confusion is greater if we restrict the problem just to architecture, although some of the most influential architects of the twentieth century remain exempted for the role they have played as designers, their principles were the keys to the good use of typography as an expressive resource in architecture.

Peter Behrens looked at typography from certain deep influences, intrinsically linked to the cultural phenomenon of a time. What concerns us here is his work as an architect and creator of the image of the company, as a result of him being named as artistic counsellor in 1907. After some previous experience in the *jugendstil* in 1900, the logo for AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft) by Behrens himself appears to be a paradigm in corporate design. His project for the Turbinenhalle (Berlin-Moabit, 1908) can be understood as the culmination of this process. It is probably the first example of an architect performing the two functions of constructor of an architectonic idea and creator of a corporate image at the same time, thus exemplifying the ideals of the Deutsche Verbund in which the artist puts himself at the service of the community, understanding that the ultimate reason for the productive process is its social purpose. Other architects have copied the multidisciplinary formula of Behrens in which design is tackled from an integrated point of view which includes each and every one of the elements which make up the corporate image of the company, from the design of their trademark to the building of the architectonic image of their headquarters. The cases of Arne Jacobsen, with the construction of the headquarters for the Scandinavian company SAS (Copenhagen, 1961), or of Eero Saarinen working for TWA (New York, 1962) can be seen as continuations of this previous experience, even if in an isolated way.

In this way, we can date this previously mentioned year of 1907 as the start of the symbiosis between communication and architecture and of the systematic incorporation of typography into the architectonic image. Lettering became an effective method of transmitting the perception of the building, a part of what could be called a 'language of vision'. This supposes the codification of a complex of abstract forms destined for immediate perception **N2**, surpassing the experience as a specific phenomenon to establish it as part of a wider process which already forms part of the urban scale.

The next step we can attribute to the Bauhaus which, after the *'Art and Technology: a new unity'* exhibition of 1923, supported the idea of directing the potential which new techno-



to it". They probably refute its artistic nature from the conviction that graphics has no meaning as such but rather that it is a necessary first step before a practical action in the street, given that the whole city is considered as the target for the invasion of détournement. What is undeniable, in any case, is the influence of situationism in the incorporation of graphic messages into the urban dimension of architecture.

The activities of the Archigram group in the Sixties and the appearance of Punk in Britain in the Seventies -substituting détournement with the underground, and graffiti with the photocopy, and as a consequence, continuing with the demystification of design through a radical graphic language based on the incorporation of collage into typographic usage- which in reality flow from the same sources.

Each of the moments that we have reflected upon indicates a rupture in relation to a particular context. This happened with the vanguards as a response to the social decline in Europe, with the International Style, in support of recuperating a strict scientific discipline compared to the Free stylistic interpretation, exceeding the educational keys of the Bauhaus, it also happened with pop-art, psychedelia and eclecticism in the second half of the Twentieth century, understandable as exercises in marketing in search of a new visual experimentation rather than opposition to the preceding rigidity. From the developments of the Fifties to the Oil crisis of the Seventies, and from the exacerbated capitalism of the Eighties to the new millennium depression, these 'traces' incorporate advertising graphics and aesthetics as a means of transmission in the architectural sphere. The image of what is constructed is no longer just one: the typographic element is incorporated in an extremely effective way to this communicative noise that the urban space has become. The buildings speak to us, they express and try to overcome the blindness provoked by the excess in which they are enveloped. In the words of John Berger:

"These days appearances are volatile. Technological innovation allows us easily to separate the apparent and the existent. And this is precisely what the mythology of the present system needs to continue exploiting. It transforms appearances into refractions, as if they were illusions; but they are not refractions of light, but of appetite, of just one single appetite, the appetite for more"^{N8}.

N8 Berger, John: *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Ardora Expres, Segovia, 1997]

N9 Véase Kinneir, Jock. *El diseño gráfico en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

N10 Véase que muchas de las características señaladas son las establecidas por el autor en Chávez, Norberto. *Imagen corporativa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

N11 Jürgen Habermas nos alecciona en torno a la incidencia manifiestamente creciente del lenguaje publicitario en el mundo: "Una señal evidente que muestra la forma del hábitat urbano está cada vez más influida por relaciones sistémicas, a las cuales no se puede dar forma concreta; son, por ejemplo, los rótulos comerciales y los anuncios de neón, los cuales muestran que la diferenciación de la ciudad deja de lado el lenguaje formal de la arquitectura y sigue caminos bien distintos".

NUEVA YORK, 1968



rista, estos "rastros" incorporan la gráfica y la estética publicitaria como medio de transmisión en el ámbito de la arquitectura. La imagen de lo construido deja ya de ser una sola: el elemento tipográfico se incorpora de manera sumamente eficaz a ese ruido comunicativo en que el espacio urbano se ha convertido. Los edificios nos hablan, se expresan e intentan vencer la ceguera provocada por el exceso en el que se encuentran envueltos. En palabras de John Berger: "Hoy las apariencias son volátiles. La innovación tecnológica permite separar fácilmente lo aparente de lo existente. Y esto es lo que precisamente necesita explotar de continuo la mitología del sistema actual. Convierte las apariencias en refracciones, como si fueran espejismos; pero no son refracciones de la luz, sino del apetito, de un único apetito, del apetito de más"^{N8}.

CRITERIOS DE CONVIVENCIA.

DE LO TIPOGRÁFICO A LO ARQUITECTÓNICO.

En cuanto a la relación establecida entre el edificio y la letra, es necesario calibrar hasta qué punto la incorporación del signo tipográfico forma parte de un proceso integrado en la gestación de la propuesta arquitectónica, y desestimar tanto aquellas aplicadas a posteriori como las que desde el inicio quedan separadas del soporte o límite físico de la edificación **N9**. Se podrían establecer cuatro categorías (entendiéndolas más como situaciones que como niveles) que posibiliten diferentes campos de análisis sobre los que concretar los problemas de toda praxis y calibrar la calidad de la incorporación de la tipografía al modelo arquitectónico.

1. Desde la dimensión de la gráfica como lenguaje, se establecen como objetivos su calidad (pureza estilística), el ajuste tipológico (pertinencia al caso) y la corrección estilística (estrategia de identidad), así como la compatibilidad semántica (armonía del concepto), la inteligibilidad (intención originaria), la versatilidad (adaptabilidad al observador público) y la legibilidad (facilidad de lectura), siendo este último probablemente el más decisivo **N10**. De hecho, la legibilidad tiene que ver con el tamaño y tipo de letras empleado, pero no cabe la interpretación aislada sino que implica características tan determinantes como las formas, la relación figura-fondo, el contraste cromático, la ubicación específica dentro del contexto y también la facilidad con la que accedemos a la lectura tipográfica -en lo que influye nuestro conocimiento o experiencia previa en este campo-, luego no puede restringirse exclusivamente a parámetros objetivos.

Por supuesto, la posición y el tamaño tienen mucho que ver en la percepción global de un objeto hasta el punto de que, para muchos, basta con que la elección de estos parámetros sea correcta para que su uso sea adecuado. Es cierto que el público, inconsciente del soporte técnico y de lo acertado de las decisiones estéticas, demuestra gran tolerancia frente a cualquier decisión siempre que facilite su buen entendimiento, pero no olvidemos que con la elección del tipo se captura irrevocablemente su atracción emocional.

2. Desde la permanencia del signo y su perdurabilidad en el tiempo, se distinguen su singularidad y expresividad (carácter identificativo), la pregnancia (de la estructura sobre la forma), la vigencia (contra un envejecimiento prematuro), la reproducibilidad (de cara a intervenciones futuras, ampliaciones y operaciones de reestructuración), así como el arraigo (tolerancia al paso del tiempo). Entendida como capacidad plástica en la transmisión de una idea gráfica o desde el significado implícito en una determinada palabra o marca comercial, la expresividad es una de las constantes en la aplicación tipográfica en arquitectura, así como uno de sus mayores condicionantes. La integración del rótulo dentro de la composición general de la fachada, el protagonismo o incluso el significado que adquiere desde el punto de vista de "lo superfluo" (efecto) o de "lo esencial" (estructura) inciden marcadamente en la validez de su percepción a lo largo del tiempo.

3. Desde la elección material y su integración sobre el soporte, destacan como esenciales la sustracción (renovación material) y accesibilidad (limpieza y preservación), la durabilidad (firmeza y solidez) y armonía (concordancia del soporte), así como la flexibilidad (tolerancia técnica) y homogeneidad (identidad unitaria). Nuestras ciudades se llenan de rótulos "fantasmas" que perviven en la memoria de las fachadas, como un palimpsesto de letras antiguas.

4. Finalmente, queda abierto el debate en torno a la dimensión publicitaria del signo tipográfico como incorporación a la imaginaria arquitectónica, entendida desde esta óptica como mero soporte de comunicación. En las dos últimas décadas la publicidad ha ido acaparando cuantitativamente la atención del espectador, hasta transformar la propia ciudad en un escenario propicio para su experimentación **N11**. Este argumento viene siendo un tema recurrente no sólo en la arquitectu-



IZQUIERDA, FERRO-CHEMICAL CORPORATION, OHIO. RICHARD NEUTRA, 1957.

DERECHA, NATIONAL CHARITY LEAGUE (NCL), LOS ÁNGELES. RICHARD NEUTRA, 1953.



ra sino también en el ámbito cognitivo, psicológico y sociológico. Y es que parece transgredirse un límite en el proceso disolutivo consecuencia de la nueva estructura socio-económica –responsable del fenómeno *mass-media*– que lleva a la mutación de la arquitectura en elemento publicitario.

Evidentemente, aun cuando se puede evaluar el peso de todas estas categorías en la elección de una determinada propuesta tipográfica, estas decisiones no son interperables de manera aislada. A partir de esta reflexión se mostrará la relevancia que ha adquirido la incorporación de los caracteres tipográficos al proceso de gestación de la arquitectura, entendiéndolo como factor expresivo esencial, bien desde una componente estrictamente semántica, bien desde una dimensión iconográfica.

En este sentido, sería paradigmática la actuación del edificio PanAm de Walter Gropius (Nueva York, 1963), en la que la totalidad del remate se destina a la inclusión del logo de la compañía, y cuya situación frente a Park Avenue propicia su entendimiento inmejorable como una suerte de gran cartel publicitario. También en muchos proyectos de Richard Neutra la relación con la tipografía es algo más que circunstancial, existiendo notable cuidado y atención en la elección de los tipos y en el modo de establecer su vinculación con el propio edificio. En la sede de la Ferro Chemical Corporation (Ohio, 1957) unas letras de palo derivadas de formas puras se sitúan exentas sobre el pórtico de fachada, favoreciendo así una impresión de liviandad que acentúa el aspecto tecnológico del edificio. Ya había materializado con éxito una experiencia opuesta mediante el empleo de la robustez en los caracteres que sirvieron como insignia del edificio Aloe (Los Ángeles, 1948), unas oficinas para una empresa de material médico en las que la solución resulta acorde con la sensación de solidez y seguridad

que la empresa demandaba. Ambos ejemplos resultan muy ilustrativos en cuanto a la utilización que hace Neutra de los caracteres tipográficos, entendiéndolos desde el concepto de compatibilidad semántica que ayuda a subrayar el carácter inherente a la arquitectura de sus edificios y a la imagen de la propia compañía, defendiendo así el concepto de la gráfica como lenguaje, y considerando de esta forma la tipografía como una decisión más dentro del proceso de proyecto, no como mero añadido *a posteriori*.

OMA: EL PENSAMIENTO DIAGRAMÁTICO, SOPORTE DE TRANSMISIÓN CONCEPTUAL

Rem Koolhaas es una de las figuras más provocadoras contra la idea del edificio como arquetipo estático y, en cambio, mucho más ligada al sentido de lo público por su trascendencia como elemento de comunicación en la sociedad actual. Así sucede con uno de sus proyectos más recientes, la Biblioteca Pública de Seattle (2004), en la que el interior –al margen de la compleja geometría, resuelta en fachada como un híbrido entre la técnica del *curtain wall* y de la filosofía japonesa del *origami*– ofrece una singular experiencia espacial por el modo de establecer la configuración y comunicación entre los diversos espacios. El lenguaje de los libros se traslada a los planos plegados de sus paredes y forjados en los que la tipografía a tamaño gigante brinda una expresividad aún mayor a la singularidad de los espacios que encierran.

Nuevamente con esta visión, entre sarcástica y analítica, OMA trasmuta la letra en puro signo en el contenedor diseñado para el museo Guggenheim Hermitage (Las Vegas, 2001), que refuerza el carácter de lo proyectado: un paralelepípedo hermético alojado en un ecosistema *kistch* que sólo se vuelve expresivo en la rotunda Haettenschweiler, impresa sobre la superficie de acero de la fachada y extruida sobre el espacio principal de acceso.

CRITERIA OF COEXISTENCE. FROM THE TYPOGRAPHIC TO THE ARCHITECTONIC.

As for the established relationship between the building and the lettering, it is necessary to gauge up to what point the incorporation of the typographic sign forms part of an integrated process of managing the architectonic proposal, and reject both those applied *a posteriori* and those which are separate from the support or physical limit of the construction. Four categories can be established (to be understood more as situations rather than levels) which allow different fields of analysis on which to define the problems of all praxis and to gauge the quality of the incorporation of typography to the architectonic model.

1. From the dimension of graphics as language, establishing as objectives its quality (stylistic purity), the typological composition (appropriacy to the situation) and the stylistic correction (strategy of identity), likewise its semantic compatibility (harmony of concept), the intelligibility (original intention), versatility (adaptability to the public observer) and legibility (ease of reading), this last one being probably the most decisive. In fact, its legibility has a lot to do with the size and the type of lettering employed, but there is no room for the isolated interpretation but rather it should include characteristics which are so important, such as the forms, the relationship between figure and background, the chromatic contrast, the specific siting within the context and also the ease with which we can approach the typographic reading, which is influenced by our knowledge and previous experience in this field, –so it can not be exclusively limited to objective parameters. Of course, the position and the size has a big effect on the global perception of an object to the extent that, for many people, it is enough if the choice of these parameters is correct for their use to be adequate. Without doubt the public, unaware of the technical support or the appropriacy of the aesthetic decisions, show enormous tolerance to whatever decision as long as it facilitates good understanding, but we should not forget that the choice of type irrevocably captures its emotional attraction.

2. From the permanence of the sign and its durability in time, the distinctive elements are singularity and expressivity (identificational character), pregnancy (of the structure over the form), validity (against premature aging), reproducibility (in relation to future works, extensions, and restructuring operations), and the appeal (tolerance to the passing of time). Understood as artistic capacity in the transmission of a graphic idea or from the implicit meaning of a particular word or commercial trademark, expressiveness is one of the constants in typographic application in architecture, as well as one of the major conditioning factors. The integration of the sign into the general composition of the façade, its prominence or even the meaning it acquires from the point of view of the ‘superfluous’ (effect) or the ‘essential’ (structure) have a marked bearing on the validity of the perception through time.

3. From the choice of material and its integration on the support, the essential factors are subtraction (material renovation) and accessibility (cleaning and conservation), the durability (firmness and solidity) and harmony (concordance with the support), and also the flexibility (technical tolerance) and homogeneity (single identity). Our cities are full of ‘phantasmal’ signs which remain in the memory of the façades, like a palimpsest of old letters.

4. Finally, the debate about the advertising dimension of the typographic sign as an incorporation to the architectonic imagery is still open, it is understood from the view that it is a mere support to communication. In the last two decades advertising has increasingly dominated the attention of the spectator, so much so that it has transformed the city itself into a favourable scenario for its experiencing **N11**. This argument is a recurrent theme not only in architecture but also in the cognitive, psychological, and sociological sphere. It also appears to infringe a limit in the dissolute process as a result of the new socio-economic structure, -responsible for the mass-media phenomenon, which leads to the mutation of architecture into an element of advertising.

Obviously, even when the importance of all these categories can be evaluated in the choice of a specific typographic proposal, these decisions can not be interpreted in an isolated way. This reflection shows the relevance that the incorporation of typographic characters in the process of gestation of architecture has acquired, understood as an essential expressive factor, equally from a strictly semantic component, and from an iconographic dimension.

In this sense, Walter Gropius's work on the PanAm Building (New York, 1963) would be paradigmatic, in that the whole of the top was dedicated to the inclusion of the company logo, and its site -facing Park Avenue, gives us a clear understanding of it as a type of enormous advertising hoarding. Also in many of Richard Neutra's projects the relationship with the typography is rather more than incidental, obvious care and attention was taken in the choice of type and in the manner of its connection to the building itself. At the headquarters of the Ferro-Chemical Corporation (Ohio, 1957) some stick letters derived from pure forms stand free over the portico of the façade, thus giving an impression of lightness which accentuates the technological aspect of the building. Previously he had successfully achieved the opposite sensation by employing robustness in the characters which made up the insignia of the Aloe Building (Los Angeles, 1948), - the offices of a medical supplies company where the solution fits with the sensation of solidity and security that the company desired. Both examples are very illustrative for the use that Neutra makes of typographic characters, which are understood from the concept of semantic compatibility which helps to underline the inherent architectural character of his buildings and the image of the company itself, thus supporting the concept of graphics as a language, and in this way understanding typography as yet another decision within the project process, not as a mere addition a posteriori.

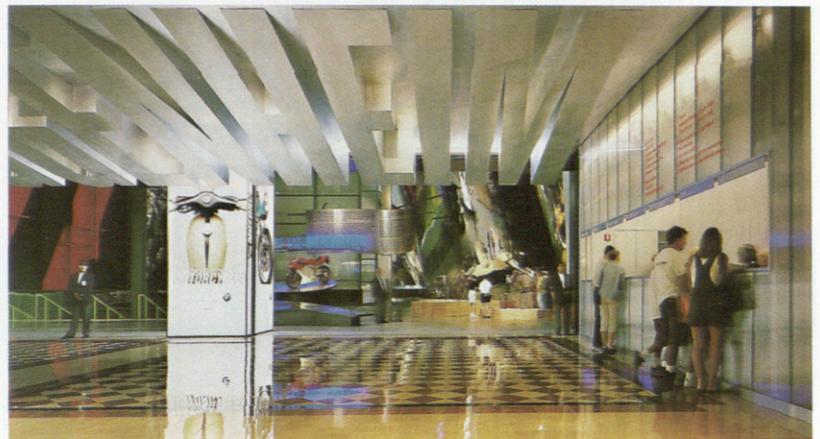
DIAGRAMMATIC THOUGHT AS A MEANS OF CONCEPTUAL TRANSMISSION

Rem Koolhaas is one of the more provocative figures, against the idea of buildings as static archetypes, and consequently far more connected to the sense of public because of its transcendence as an element of communication in present-day society. This is what happened in one of his more recent

N12 Denominada como 'El Cuento', supone el principal instrumento a nivel proyectual de lo que se denominó Deconstructivismo en arquitectura. El nombre responde, precisamente, al procedimiento creativo, ya que consiste en servirse de un texto, de una historia, o incluso de un cuento como base para fundamentar un proyecto y aplicarle, en último término, sentido común.

VISTA DEL VESTÍBULO DEL MUSEO GUGGENHEIM HERMITAGE, LAS VEGAS, NEVADA. OMA, 2001.

DIAGRAMAS DEL CONCURSO PARA LA BIBLIOTECA PÚBLICA DE SEATTLE, WASHINGTON, OMA, 2004. ABAJO, IMÁGENES EN DETALLE DEL PROYECTO CONSTRUIDO.



Mediante la ironía, Koolhaas apoya su argumentación proyectual en el desarrollo de una narrativa arquitectónica en la que la forma no debe percibirse a partir de la idea de un objeto como tal, sino como sistema o mecanismo para poner en marcha la percepción del vacío como función en sí misma. Este planteamiento se refleja en su forma de trabajar, en la que siempre están presentes el recurso a las técnicas tipo *collage* en la gráfica y al ensayo literario en lo ideológico, en muchos casos de marcados tintes políticos **N12**. Koolhaas interpreta el consumo y el desarrollo capitalista como exigencias de una sociedad que se construye a partir de esos valores. La decadencia urbana, la violencia, el desempleo y el habitar se interpretan como ecuaciones solucionables a partir de la innovación tecnológica y de la creencia que el progreso lineal llevará inexorablemente a una nueva sociedad. La arquitectura debe formar parte de una escenografía propuesta para su adecuada difusión, como si cada edificio se tratara de un enorme cartel publicitario.

FRANK O. GEHRY: DOMINIO PÚBLICO

Otro de los ejemplos más claros de metamorfosis en la interacción entre tipografía y arquitectura lo encontramos en Frank O. Gehry. A lo largo de su obra podemos apreciar un notable interés en la descontextualización del signo tipográfico, que se acentúa con el paso de los años. Para Gehry la letra es un elemento más, que sirve inicialmente como sensibilizador de un material de base, en ocasiones poco "noble" y, posteriormente -a raíz de su contacto con Claes Oldenburg-, como un hito dentro del edificio. El primer acercamiento de Gehry al elemento tipográfico se inicia a finales de los setenta con el proyecto del Centro Comercial Santa Mónica Place, donde sobrepone unas versales de doce metros de altura en un material de fabricación industrial como es la tela metálica, hasta entonces apenas empleado en "arquitecturas de prestigio". Esta actuación sirve para dotar de entidad y carácter unitario a un conjunto fragmentado de edificios de escasa altura, situado en un suburbio de Los Ángeles.

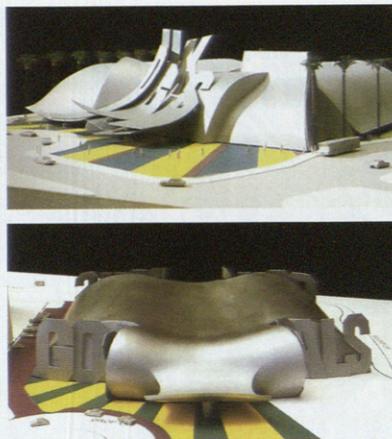
Posteriormente, la arquitectura de Gehry experimenta un progresivo acercamiento a la gramática del pop, y tras un primer intento con el Museo Aeroespacial de California (Los Ángeles, 1984) colaborará regularmente con Oldenburg, incorporando en su obra esculturas consistentes en objetos cotidianos extraordinariamente aumentados -la botella del Camp Good Day o los prismáticos-pórtico para el edificio Chiat/Day (Venice, 1985 y 1991 respectivamente)-. Estas experiencias previas sirven, sin duda, como base para la incorporación de elementos tipográficos fuera de escala en el pabellón de hockey sobre hielo (1992) de Anaheim **N13** para Disney. Gehry desarrolla este proyecto y realiza con la tipografía del equipo -una "Egipcia Americana" **N14**, muy habitual en las vestimentas deportivas de los equipos universitarios- un juego volumétrico en el que



dota de entidad física a las letras hasta transformarlas en una segunda fachada del edificio a la manera del conocido letrero "Hollywood", tal vez una referencia irónica al propio cliente. Existen varias maquetas de trabajo en las que se observan múltiples experimentos con los caracteres, siempre tratados como elementos autónomos que aparecen solapados y curvados a modo de gran marquesina, o bien como una segunda piel sobre el cuerpo de chapa de la construcción, único elemento identificable de un edificio, por otro lado, bastante convencional. Finalmente, las gigantescas letras no llegaron a realizarse.

En el último paso de esta evolución Gehry retoma las maneras de la pista de Anaheim mediante un lenguaje más sutil. En el concurso realizado en el 2000 para la sede del *New York Times* Gehry plantea desde las primeras maquetas la conversión de la gráfica de cabecera del rotativo en un gigantesco logo identificador, que queda impreso en las fachadas ondulantes del edificio. Tras unas primeras pruebas, en las que se había intentado reproducir la totalidad del nombre del periódico, se opta por emplear sólo las iniciales "N Y" que, en caracteres góticos, identifican universalmente a la propia ciudad y refuerzan, en segundo término, su significado con un énfasis particular. La identificación llega a tal extremo que la última maqueta muestra aplicada a su fachada un material continuo, blanco y traslúcido, aún más semejante al pliego impreso del diario neoyorquino. Las reminiscencias de las ideas venturianas sobre la doble escala de relación de los edificios en altura se hacen patentes en esta propuesta al igual que en el pionero PSFS de Howe y Lescaze (Filadelfia, 1932): las letras vinculan directamente al edificio con toda la ciudad.

En la obra de Gehry puede apreciarse una gradación de las conexiones entre el signo tipográfico y la arquitectura partiendo de



PROYECTO PARA PABELLÓN DE HOCKEY SOBRE HIELO ANAHEIM (PARA DISNEY ICE), ANAHEIM, CALIFORNIA. FRANK O. GEHRY, 1993-1995.

una simple adición, de la sensibilización de un material; pasando luego por una descontextualización del elemento tipográfico hasta convertirse en mera imagen o recurso estético; hasta transformarse, en una última pirueta formal, en la génesis de la idea y determinante último del aspecto arquitectónico, integrado en un soporte y al que se añade significado desde su dimensión publicitaria.

UNA REFLEXIÓN HISTÓRICA A TRAVÉS DEL TRABAJO DE H&DM

Jacques Herzog y Pierre de Meuron han centrado el corpus fundamental de su trabajo en un enriquecimiento formal y material de la piel de sus edificios, frente a la abstracción y aparente funcionalidad de sus espacios interiores. Tal interés por el tratamiento de las fachadas no podía dejar fuera la consideración de los elementos tipográficos como parte integrante de sus propuestas. Resulta excepcional su caso porque, además, va acompañado de una reflexión sobre el papel de la letra en la arquitectura, y las mutaciones que en dicho rol se producen a partir de la incorporación de nuevas tecnologías. En la arquitectura de H&DM la letra no es entendida como mero instrumento decorativo o recurso formal, sino como elemento transmisor de información. No se produce aquí, por tanto, la separación entre signo y significado, ni tampoco un trabajo sobre la estética del tipo, sino que el texto alcanza un grado esencial de significación y protagonismo. En sus propias palabras: *"Para construir muros, suelos y edificios necesitamos de materiales de construcción. Así que utilizamos lo que está disponible: ladrillos y hormigón, piedra y madera, metal y vidrio, palabras e imágenes, colores y olores... -¡no es una broma!- (...) llevamos el material usado hasta un extremo para mostrarlo independientemente de cualquier otra función que no sea la de ser"* **N15**.

N13 El encargo, por singular, merece cierta explicación. Tras el modesto éxito de un filme de la compañía Disney sobre este deporte (*The mighty ducks*, Stephen Herek, 1992), la factoría decide construir un centro deportivo que, de manera simultánea, sirva como soporte "real" al equipo infantil que protagoniza el largometraje.

N14 Véase en este mismo texto, el primer apartado del epígrafe "Criterios de convivencia. De lo tipográfico a lo arquitectónico".

N15 *El Croquis* nº 60. Extracto de la entrevista realizada por Alejandro Zaera.

projects, the Public Library in Seattle (2004) in which the interior, divorced from the complex geometry which is resolved in the façade through a hybrid of the curtain wall technique and the Japanese art of origami, offers a remarkable spatial experience through the way the configuration and communication between the different spaces is established. The language of books is transferred to the folding plans of walls and structures in which the giant-size typography gives an even greater expressiveness to the singularity of the spaces they enclose.

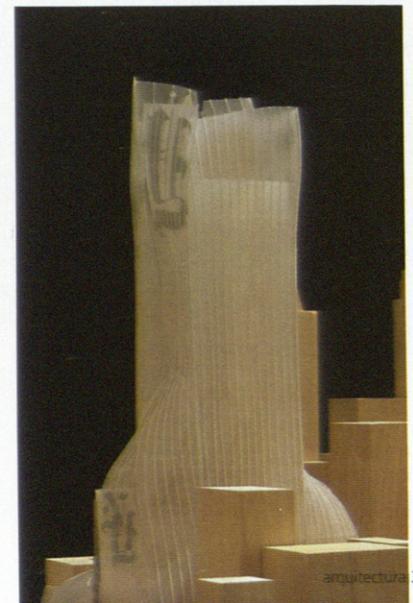
Once again with this vision, somewhere between sarcastic and analytical, OMA transmutes lettering into pure sign in the container designed for the Guggenheim Hermitage museum (Las Vegas, 2001), which reinforces the projected character, a hermetic parallelepiped housed in a kitsch ecosystem which only becomes expressive in the Haettenschweiler rotunda, impressed on the steel surface and extruded over the main access space.

By way of irony, Koolhaas supports his projectural argument through the development of an architectonic narrative in which the form should not be perceived from the point of the idea of an object itself, but rather as a system or mechanism that triggers the perception of the space itself as a function. This approach is reflected in the way he works, in which we can always find the employment of techniques such as collage in the graphics and the literary essay in the ideological, in many cases with distinct political overtones **n12**. Koolhaas interprets consumerism and capitalist development as requirements of a society which is based on these values. Urban decay, violence, unemployment, and living space are seen as equations that can be solved by technological innovation and the belief that linear progress will inexorably lead to a new society. Architecture should be part of a scenography proposed to give it sufficient diffusion, as if each building were an enormous advertising hoarding.

FRANK O. GEHRY: IN THE PUBLIC DOMAIN

We can find another very clear example of metamorphosis in the interaction between typography and architecture in Frank Gehry. Throughout his career we can notice a particular interest in the decontextualization of typographic sign, which became accentuated with the passage of time. To Gehry the lettering was just one more element, which initially served as way to raise awareness of a base material, often not very fine, and later -through his contact with Claes Oldenburg, as a landmark within the building. Gehry's first contract with typographic elements began at the end of the Seventies with the project for Santa Monica Place Shopping Mall, on which he superimposed capital letters of two metres in height on top of an industrial manufactured material, wire netting, until that time hardly used in "prestige architecture". This act served to equip with significance and a unitary character a fragmented collection of buildings of no great height, situated in a Los Angeles suburb.

Later Gehry's architecture would undergo a progressive approximation to the grammar of Pop, and after a first attempt with the Aerospace Museum of California (Los Angeles, 1984) he would collaborate regularly with Oldenburg,



PROPUESTA PARA CONCURSO DE LA NUEVA SEDE DEL NEW YORK TIMES. FRANK O. GEHRY, 2000.

incorporating sculptures representative of everyday objects extraordinarily enlarged in his work, -the bottle of Camp Good Day or the binocular-portico for the Chiat/Day building (Venice 1985 & 1991 respectively). This previous experience served, without doubt, as the basis for the incorporation of oversized typographic elements in the Ice Hockey Stadium in Anaheim (1992) **N13**, for Disney. Gehry developed this project and carried it out with the team's typographic style -Egyptian-American 16, very common on the kit of American university sports teams, a volumetric effect which gives a physical entity to the letters so that it transforms them into a second façade of the building in the manner of the famous 'Hollywood' lettering, perhaps an ironic reference to the clients themselves. Various work models exist in which we can see multiple experiments with characters, always treated as autonomous elements which appear as overlapped and curved like a large canopy, or a second skin over the bodywork of the construction, the only identifiable element of a building which, contradictorily, is quite conventional. In the end the gigantic letters were not included.

The last step in this evolution picks up again the features of the rink in Anaheim by way of a more subtle language. In the competition held in 2000 for the headquarters of the New York Times Gehry demonstrated right from the first models the conversion of the masthead graphics of the publication into a gigantic identifying logo, which is printed on the undulatory façade of the building. After some preliminary tests, in which he had tried to reproduce completely the name of the newspaper, he opted to use only the initials 'NY' which, in gothic characters, universally identify the city itself and at a secondary level reinforce its meaning with a particular emphasis. The degree of identification reaches such an extreme that the last model shows a continuous white translucent material applied to the façade, even more reminiscent of the printed page of the New York daily. The reminders of the ideas of Ventura about the double scale relationship of high buildings are obvious in this proposal the same as in that of the pioneering PSFS by Howe and Lescaze (Philadelphia, 1932): the lettering directly connects the building with the whole city.

In the works of Gehry we can appreciate a gradation in the connections between the typographic sign and the architecture starting with simple addition, of the public awareness of a material, moving on to a decontextualization of the typographic element to the extent that it becomes a mere image or aesthetic resource, until it transforms, -in one final formal pirouette, into the genesis of the idea and final determinant of the architectonic aspect, integrated in a medium and to which meaning is added by its advertising dimension.

AN HISTORICAL REFLECTION THROUGH THE WORK OF H&DM

Jacques Herzog and Pierre de Meuron have centred the main body of their work in a formal and material enrichment of the shell of their buildings, compared to the abstraction and apparent functionality of their interior spaces. Such an interest for the treatment of the façades must include the consideration of the typographic elements as an integral part of their proposals. Their case is exceptional because it also is accompanied by reflections on the role of lettering in architecture, and the mutations in that role that are produced by the incorporation of new technology. In the architecture of H&DM lettering is not understood as a mere decorative instrument or formal resource, but as an element that transmits information. Consequently, the separation between sign and meaning is not produced here, nor is there a work on the aesthetics of type, but rather the text reaches an essential degree of meaning and prominence. In their own words:

*"To build walls, floors and buildings we need construction materials. So we use what is available: bricks and concrete, stone and wood, metal and glass, words and images, colours and smells... it's not a joke!, (...) we go to extremes with the material used to show it independently of any other function which is not just that of being" **N15**.*

As in the case of Gehry, it was in competitions that the most important facet of this relationship becomes evident. At first inspection we can see this in the project for the Cultural Centre in Blois (1991). With the aim of giving a sense of unity to



BIBLIOTECA DEL CAMPUS DE JUSSIEU, PARÍS. HERZOG & DE MEURON, 1990.

Como en el caso de Gehry, en los concursos es donde se muestra la cara más significativa de esta relación. Una primera aproximación la podríamos encontrar en el proyecto para el Centro Cultural en Blois (1991). Con el fin de dotar de unidad a un programa con dos auditorios se propuso una fachada ligera, estratificada en bandas horizontales, con paneles electrónicos desde los que se emitía información -aquí es inevitable pensar en la posible influencia de la artista conceptual norteamericana Jenny Holzer y de sus instalaciones con LED (*light emitting diode*)- sobre las actividades del centro. Tanto el incesante movimiento de las letras como el despliegue continuo de información dotan al cerramiento exterior del edificio de una extraña materialidad, prácticamente inasible, que supone la puesta al día de la tradicional incorporación de

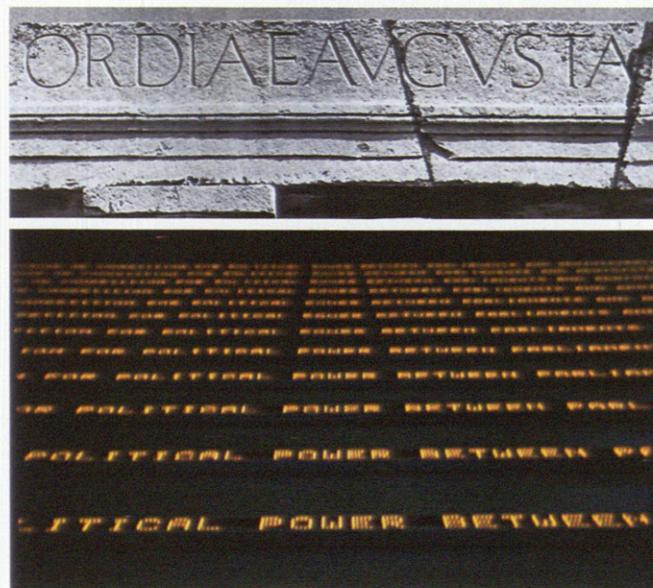
caracteres tipográficos a los frisos de las fachadas clásicas: las letras del Panteón de Agripa se transforman aquí en *bits* de información.

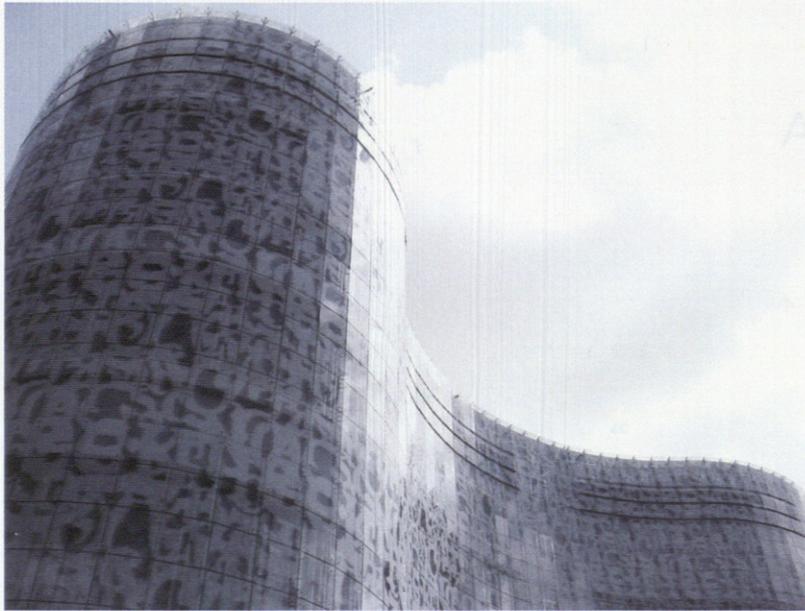
Un siguiente paso llegará dos años más tarde, con el concurso para dos bibliotecas en el campus de Jussieu. En este caso, la propuesta es de una frontalidad absoluta; el edificio, enclavado entre otras construcciones del campus, continúa con una estrategia similar al ejemplo anterior: gruesas bandas horizontales despliegan mensajes sobre soporte electrónico. Aquí se incorporan, además, imágenes de escritores y filósofos serigrafadas en vidrio sobre unas tiras inscritas entre los carteles anunciadores -la inclusión de imágenes reaparecerá en ulteriores proyectos como la biblioteca de Eberswalde, en la que el motivo fotográfico manifiesta textura e incluye la información sobre el programa de la edificación-. En el concurso (ganado) de la biblioteca de Cottbus realizan un último intento de aplicar la rotulación electrónica en fachada, que no se materializará como en el proyecto original por cuestiones de programa. Sin embargo, aquí la letra sí reaparece, transmutada en pura imagen y sobreimpresa sobre los paneles de vidrio de la nueva fachada, hasta formar una trama indescifrable que es, otra vez, sólo textura.

Posteriormente continúan esta metodología de trabajo de manera que la imagen irá ganando importancia en detrimento de la letra, relegada así a la condición de textura o filtro de luz sobre el acabado exterior. En el edificio SUVA (Basilea, 1993), sede de la empresa del mismo nombre, se produce la tercera conexión

PANTEÓN DE AGRIPPA

INSTALACIÓN CON LED (*LIGHT EMITTING DIODE*) EN EL MUSEO GUGGENHEIM, NUEVA YORK. JENNY HOLZER.





BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE COTTBUS, ALEMANIA. HERZOG & DE MEURON, 1998-2004.

ABAJO, IMAGEN DEL PROYECTO.

a programme with two auditoriums a light façade was proposed, stratified in horizontal bands, with electronic panels which show information about the activities in the centre, here it is inevitable that we think of the work of the North American conceptual artist Jenny Holzer and her installations with LEDs (light emitting diodes). Both the incessant movement of the lettering as well as the continuous display of information give the exterior of the building a strange materialness, almost unreachable, which implied an updating of the traditional way of incorporating typographic characters on the friezes of classical façades: The letters of Agrippa's Pantheon are here transformed into bites of information.

A subsequent step would arrive two years later, with the competition for the two libraries on the campus at Jussieu. In this case the proposal is totally frontal, the building is anchored between other constructions on the campus, and continues a similar strategy as the previous example: thick horizontal bands show messages using an electronic medium. Images of writers and philosophers are incorporated here serigraphed on glass over some strips written between the advertising hoardings, -the inclusion of images reappears in later projects such as the library at Eberswalde, in which the photographic motif displays texture and includes information about the programme of the building. In the competition, which they won, for the library in Cottbus they made a final attempt to apply electronic sign-writing on a façade, which because of matters of programme was eventually not done as in the original project. However, here the lettering reappears, transmuted into pure image and superimposed on the glass panels of the new façade, until it forms an undecipherable weave which is, once again, just texture.

They continued with this method of work in that the image increased in importance in detriment to the lettering, which is as a result relegated to the condition of texture or light filter on the outer covering. In the SUVA building (Basel, 1993) -the headquarters of the company of the same name, the third connection with typographic elements is produced. Although in this case we are dealing with the reform of an old office building, the action is similar in that once again they opted to place a veil of glass where the pieces, treated and engraved to dissimulate their transparency, coincide with the upper part of the old holes in the façade. Only by getting close to the detail of the façade can we appreciate that it is in fact a superimposition of the name of the company in extremely small scale. We can talk of "micro-typography". The lettering is used separately from its meaning so it is converted into a simple sieve, its integration with the medium is so complete that it manages to give it a new order.

For the extremes in their approaches these cases are paradigmatic in the analysis of how the integration between architecture and typography is established in the contemporary panorama. Unfortunately, it is much easier to expound the matter than to reach firm conclusions about it. As for the method of working with typography we can only gain an answer if we gauge all the different parameters which enter into the process, something much more difficult than just a simple choice of a size and type of letter, a simplification appropriate to a disinformed and technically competent aestheticism, but never to a complex process like architecture:

"The matter is what aspect will typography have if it does not reflect the principles but rather the behaviour, a typography whose emphasis does not lie in its ostentatious ceremony but in its behaviour and which does not reproduce institutions but processes, a typography which reflects life and not the official organisms which often make life difficult, a typography which puts into relief the specifically concrete instead of demonstrating general truths, a system which is understood without pathos. Typography is a moral and political matter. It pursues the aesthetic of a common freedom promoting the principle of unlimited communication, a language which is understood without manipulation". (Otl Aicher) N16

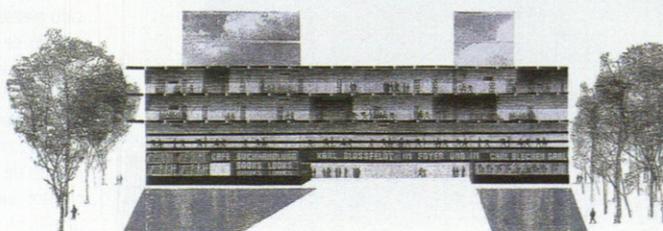
con el elemento tipográfico. Aunque en este caso se trata de la reforma de un antiguo edificio de oficinas, la actuación es similar ya que nuevamente se opta por colocar un velo de vidrio donde las piezas, tratadas y grabadas para disminuir su transparencia, coinciden con la parte superior de los antiguos huecos de fachada. Sólo un acercamiento en detalle a la fachada permite apreciar que se trata de una sobreimpresión del nombre de la empresa a escala extremadamente pequeña. Podemos hablar aquí de "microtipografía": la letra se utiliza separada de su significado para convertirse en un simple tamiz; la integración con el soporte es tan extrema que llega a dotarlo de un nuevo orden.

Por extremos en su planteamiento estos casos resultan paradigmáticos para analizar cómo se establece la integración entre arquitectura y tipografía en el panorama contemporáneo. Desgraciadamente, resulta mucho más sencillo exponer la cuestión que alcanzar conclusiones firmes al respecto. Sobre el modo de trabajar con tipografía sólo obtendremos respuesta si calibramos todos los parámetros que entran a formar parte de un proceso, mucho más complejo que una simple elección de un tamaño y un tipo de letra, simplificación propia de un esteticismo desinformado y técnicamente competente, pero nunca del proceso complejo que es la arquitectura: "La cuestión sería qué aspecto tendrá una tipografía que no refleje los principios sino los comportamientos, una tipografía cuyo énfasis no recaiga en la ceremonia ostentosa sino en el comportamiento y que no reproduzca instituciones sino procesos, una tipografía

que refleje la vida y no los organismos oficiales que a menudo dificultan la vida, una tipografía que ponga de relieve lo específicamente concreto en vez de demostrar verdades generales; un sistema que se entienda sin patetismo. La tipografía es una cuestión moral y política. Persigue la estética de una libertad común fomentando el principio de la comunicación ilimitada, un lenguaje que se entienda sin manipulación." (Otl Aicher) N16

N16 Aicher, Otl. *Tipografía*. Valencia: Campgràfic, 2004. Otl Aicher es diseñador gráfico y tipográfico, docente y cofundador de la escuela de Ulm, y autor de varios volúmenes en torno al diseño y su relación con otras disciplinas como la arquitectura, la sociología y la comunicación visual, y fundamentalmente la filosofía. Véase también, del mismo autor: *Analógico y Digital*. Col. Hipótesis. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Este texto es una adaptación de la ponencia presentada al 2º Congreso Internacional de Tipografía "Las Otras Letras" celebrado en Valencia en junio de 2006, y organizado por la Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana. Desearíamos agradecer muy particularmente su apoyo y colaboración a Dimas García Moreno y Delfina Morán Arnaldo.



04 edificio de viviendas en ciudad pegaso

Avenida Séptima 34, Ciudad Pegaso, Madrid. 2005

PRIMER PREMIO EN CONCURSO

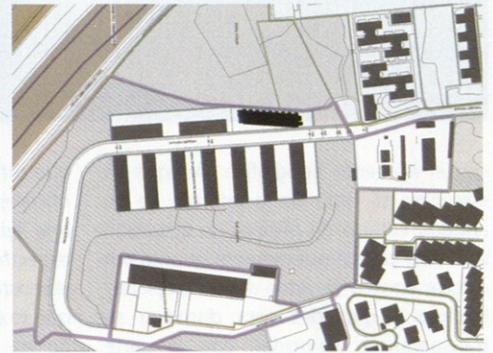
LUIS MARTÍNEZ SANTA-MARÍA

ARQUITECTO [MADRID]:
Luis Martínez Santa-María

COLABORADORES:
Alfredo Baladrón, dirección de obra
Virginia Navarro de la Flor
Miguel Delgado Olivenza
Pedro Magro de la Plaza
Luis Alió Alonso (arquitectos)
Manuel Iglesias Velasco, aparejador
Jesús Antolín, jefe de obra
Estructuras e instalaciones: Gea
Empresa Constructora: Interurbana

PROMOTOR:
Empresa Municipal
de la Vivienda y Suelo

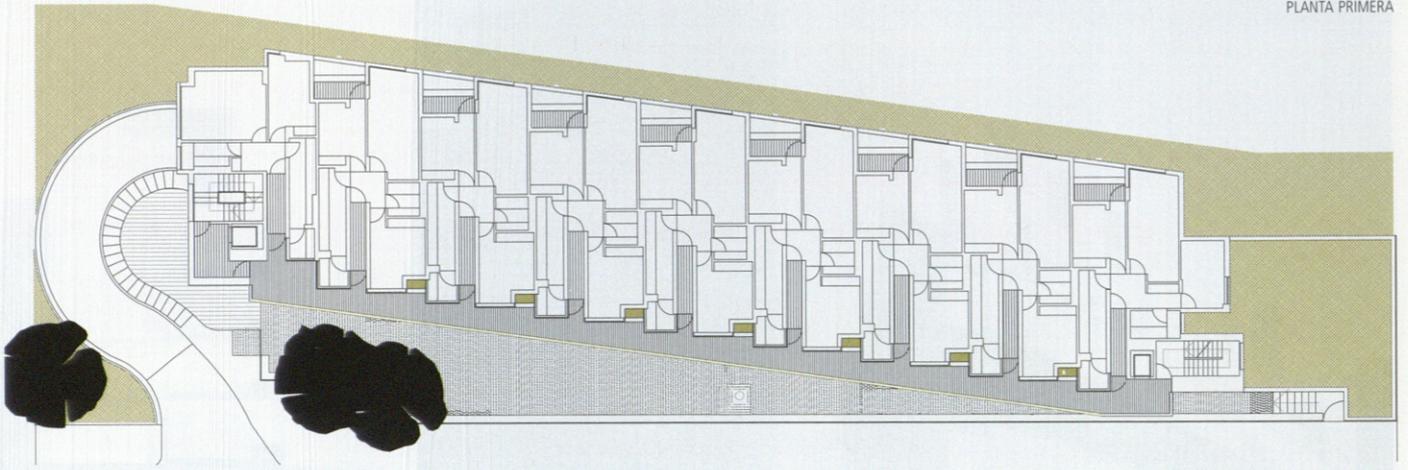
FOTÓGRAFOS:
Elena Almagro Corpas
Luis Alfonso López



Puede comprobarse en las plantas cómo se accede a cada vivienda por un pasaje profundo, una desproporcionada jamba que agranda el valor del umbral de la casa sin apenas coste de superficie útil computable. Mediante ella se llega a la casa en el centro, al corazón, lo que supone un ahorro considerable de superficie.

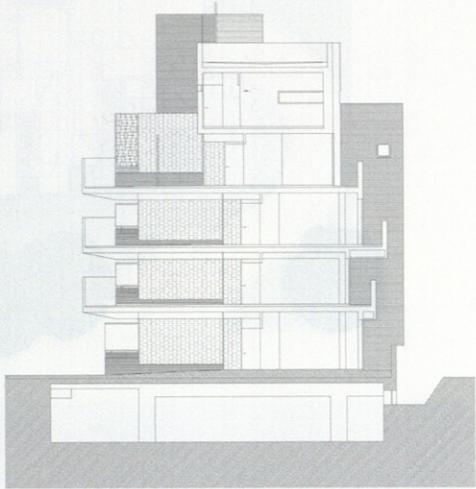
Este procedimiento de ingreso a cada vivienda adquiere mayor valor en la última planta, en el ático del edificio, donde desaparece el vecino de arriba, desaparece vivir en un piso, y el techo recupera como techumbre la vieja carga del cielo. La galería que transcurre bajo cubierto en los pisos inferiores, es entonces, en esta última planta, un camino al aire libre por el que cada propietario se dirige a su casa, a la que distingue desde lejos.

Para la construcción se ha utilizado casi exclusivamente ladrillo. Los ladrillos se han colocado al revés, por la cara mala, donde los cuidados por la pureza del color y por el acabado de la superficie, al ser menos rigurosos, han producido piezas de tonalidades y texturas mucho más vivas. Con ladrillo se resuelven también los petos de las galerías de acceso a las viviendas. Se emplea en este caso un aparejo distinto, menos masivo, para expresar que las piezas cerámicas, al soportar ser colocadas así, casi no pesan. Los mismos ladrillos, con sus agujeros expuestos se utilizan para el cerramiento de los tendederos de la última planta. Algunos paramentos verticales se tratan con baldosín catalán, afín al ladrillo en color, en tamaño y en su falta de novedad.

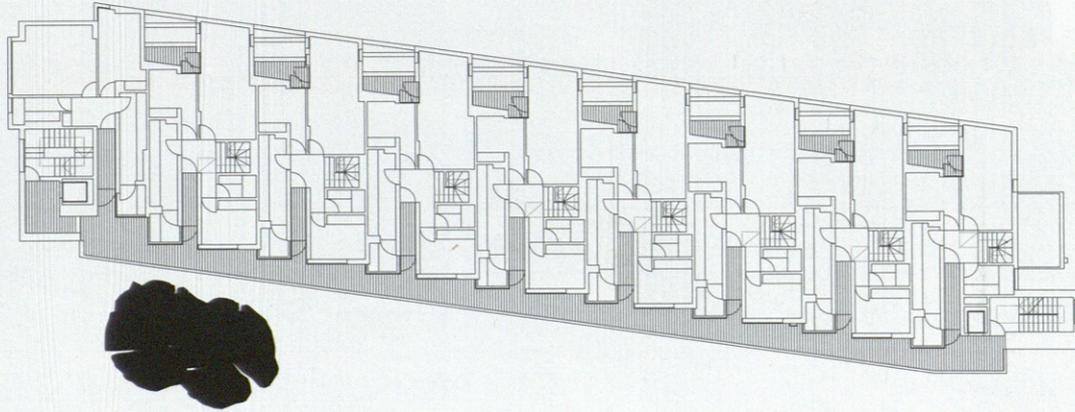
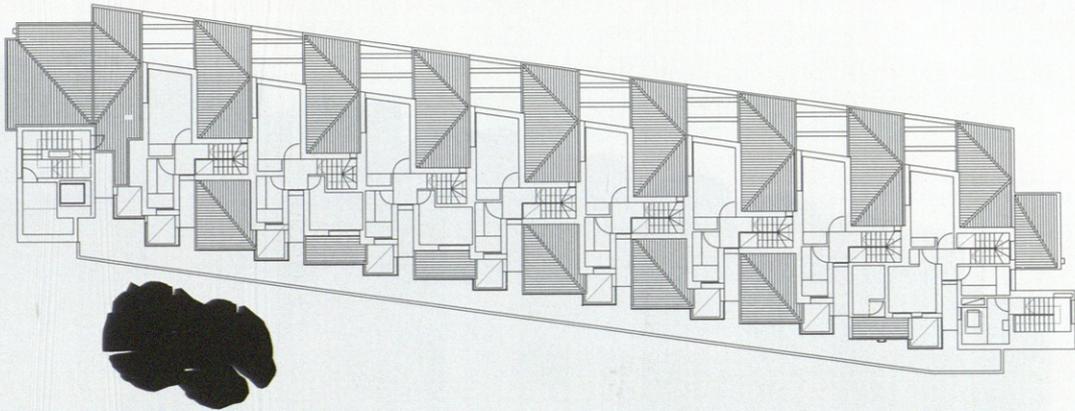


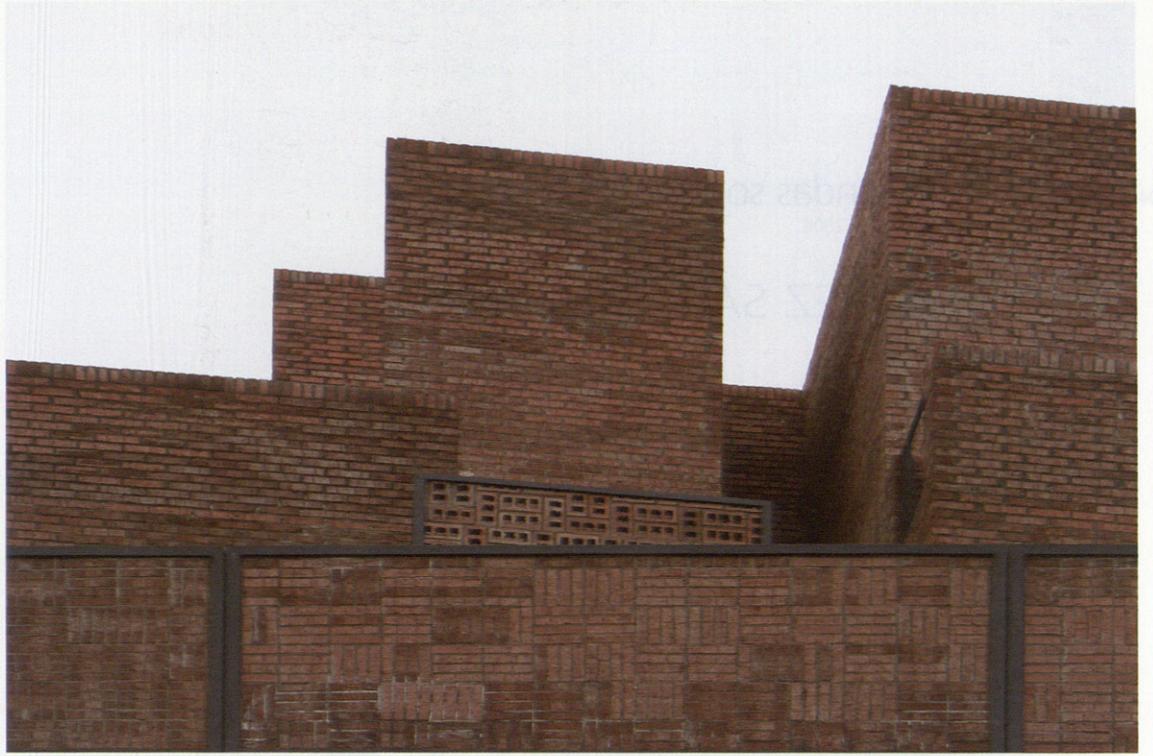


LUIS ALFONSO LÓPEZ



ARRIBA, SECCIÓN TRANSVERSAL
DEBAJO, PLANTA TERCERA Y PLANTA ÁTICO





ELENA ALMAGRO CORPUS



ELENA ALMAGRO CORPUS



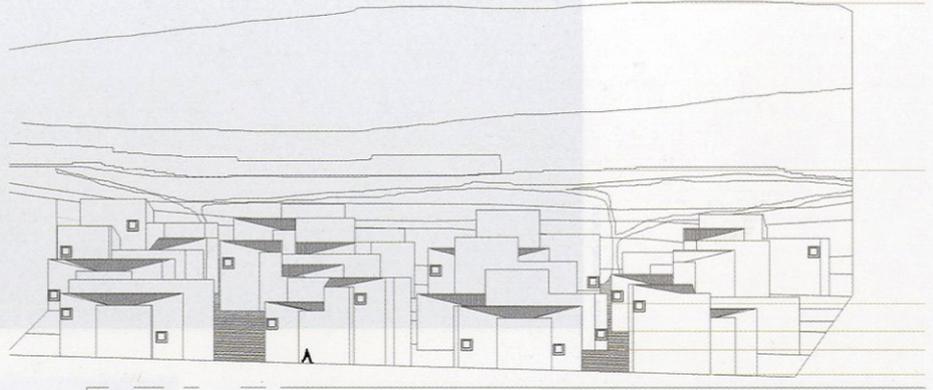
ELENA ALMAGRO CORPUS

04 edificios de viviendas sociales en baeza

Barrio de San Vicente, Baeza, Jaén. 2006

PRIMER PREMIO EN CONCURSO

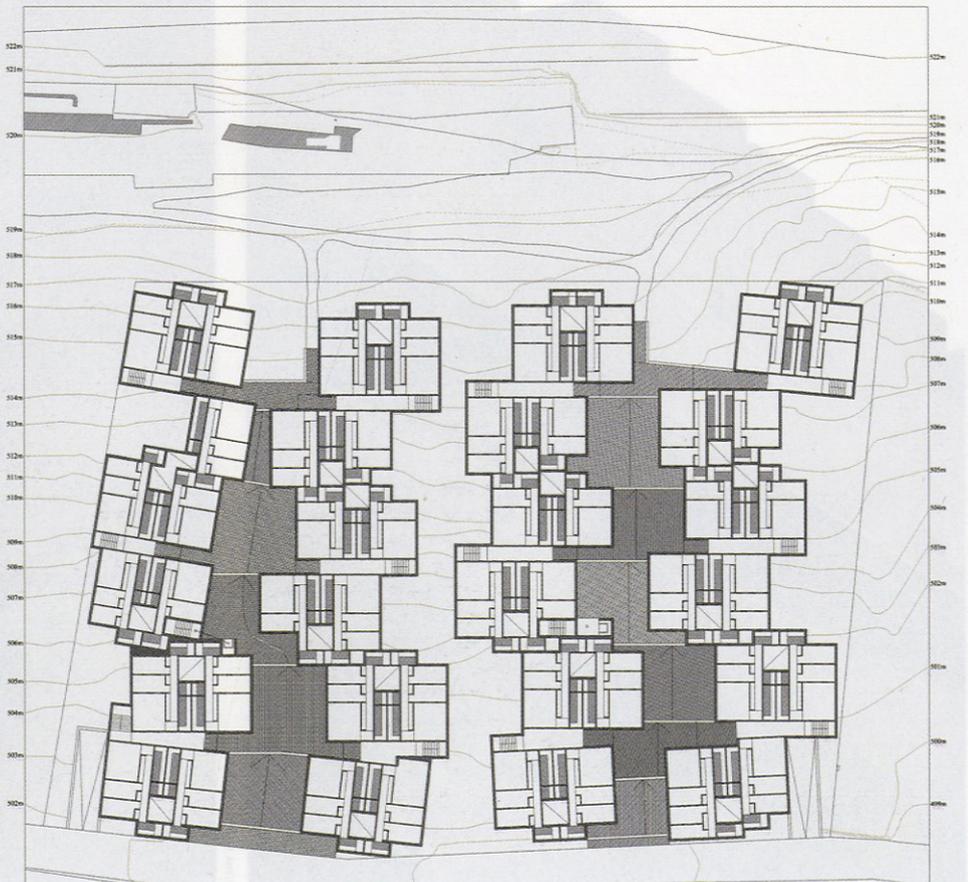
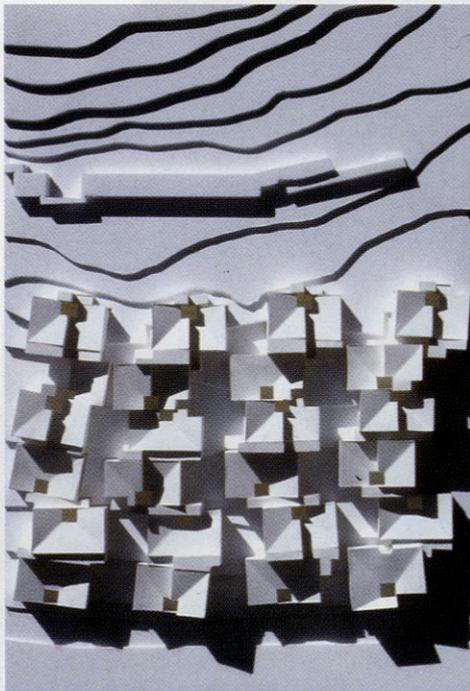
LUIS MARTÍNEZ SANTA-MARÍA

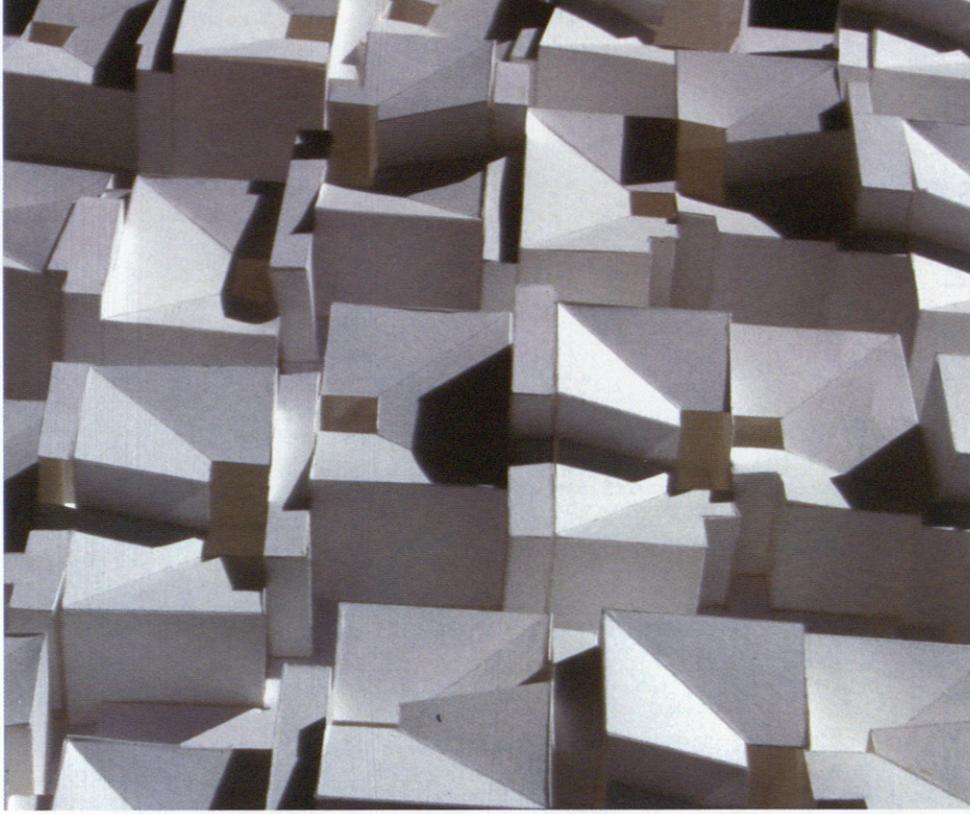


ARQUITECTO [MADRID]:
Luis Martínez Santa-María

COLABORADORES:
Rafael Prieto Arévalo
Miguel Delgado Olivenza
Pedro Magro de la Plaza

PROMOTOR:
Epsa. Oficina de Rehabilitación
del Centro Histórico de Baeza

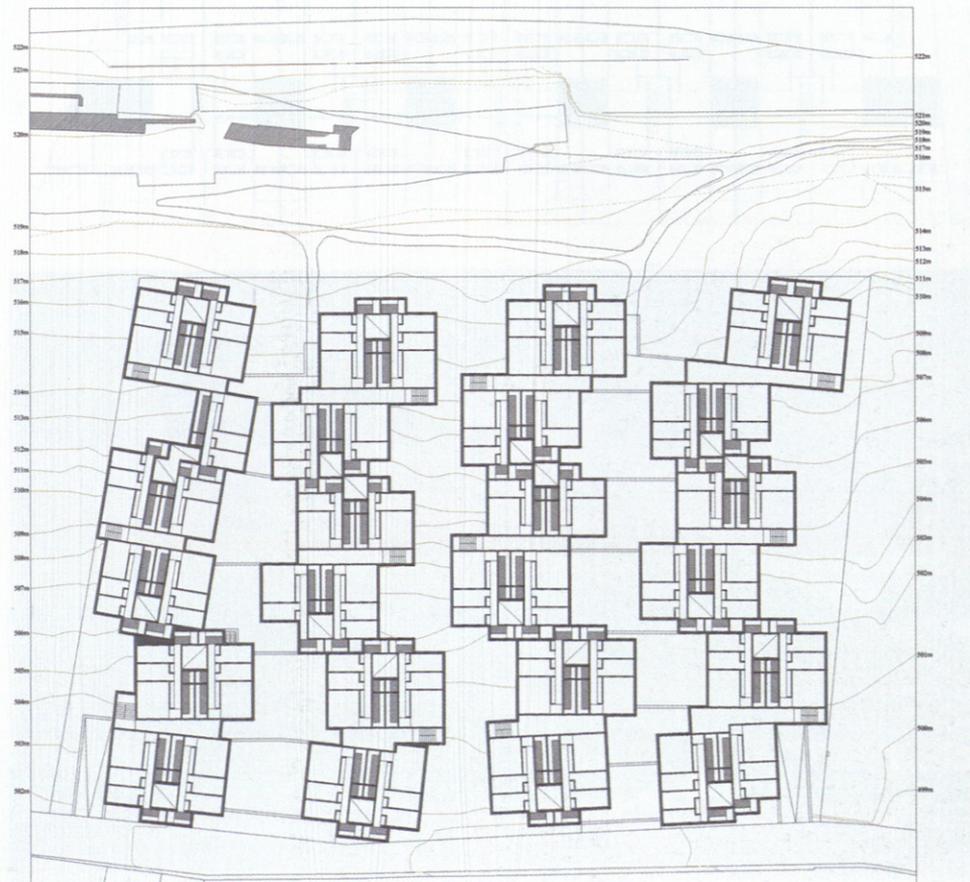
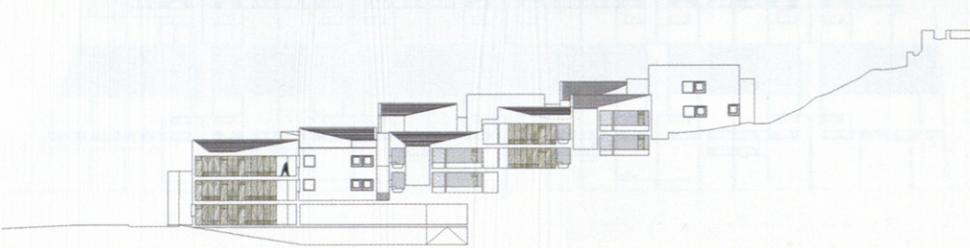




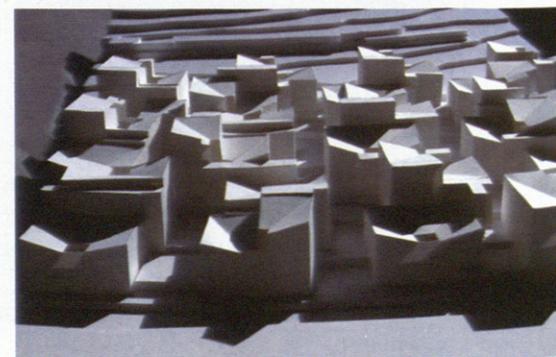
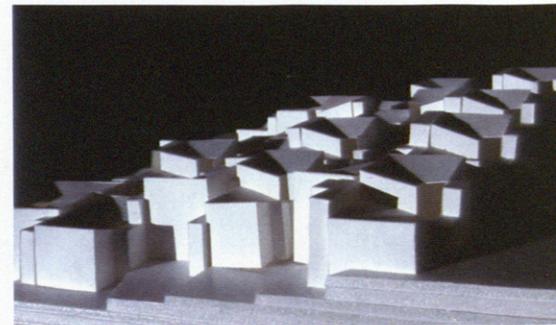
Se propone para el área de San Vicente un parque lineal, un cinturón verde que envuelva Baeza desde el este hasta el oeste y que permita una fácil conexión a pie entre la parte alta y la baja. El trazado de las vías próximas al solar propone una serie de calles transversales más pequeñas por medio de las cuales las perspectivas urbanas encuentren solución de continuidad hasta el cerro, enclave histórico de la ciudad de Baeza.

Puede observarse en la planta de la agrupación cómo las calles estrechas o pasajes ascendentes y quebrados coexisten con la ausencia de hastiales. Colocada en una ladera, no es posible conceder aquí el más mínimo valor a la fachada, sino al volumen, a la plasticidad de un conjunto que se apoya sobre las fuerzas espaciales del bulto de una montaña. El movimiento de los volúmenes crea entrantes y salientes que facilitan la distribución de las ventanas sin que ninguna fachada en concreto se vea afectada por un número excesivo de huecos. Se multiplica así la cantidad y la extensión de los paramentos ciegos, tan necesarios para una edificación que hace de zócalo a los restos de la muralla y al suave perfil de la cima del cerro.

Todo esto es, como casi siempre, sumar, restar, multiplicar y dividir. Y jugar.



EN LA PÁGINA ANTERIOR, ALZADO NOROESTE Y PLANTA BAJA
EN ESTA PÁGINA, SECCIÓN TRANSVERSAL Y PLANTA PRIMERA



05 edificio de viviendas sociales en vicálvaro

C/ Minerva 45, Vicálvaro, Madrid. 2006

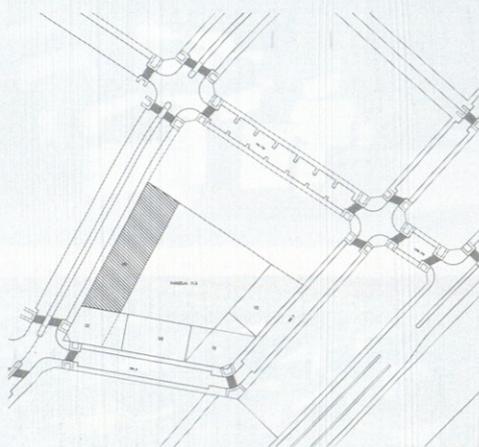
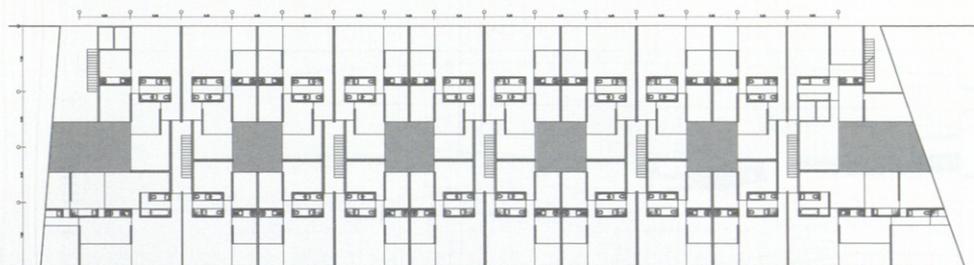
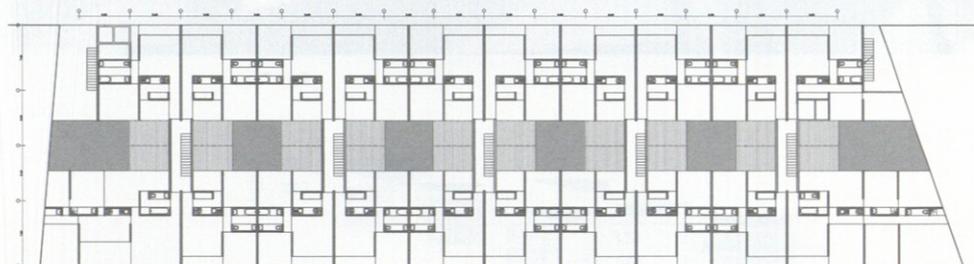
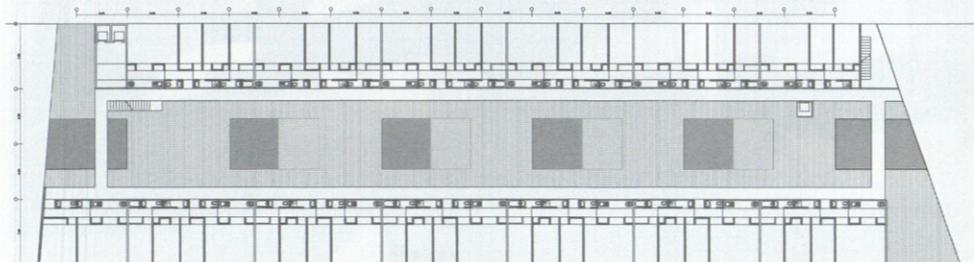
PILAR GARCÍA ARRANZ

ARQUITECTO [MADRID]:
Pilar García Arranz

COLABORADORES:
Pedro Elcuaz (concurso), Daniel Horcajada
Dirección de obra: Pilar García Arranz, Francisco Cortés
Aparejador: José Luis López-Torrens
Estructuras: Otep
Empresa Constructora: Brues Fernández

PROMOTOR:
Empresa Municipal de la Vivienda y Suelo

FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán





Entre una colonia de viviendas unifamiliares para trabajadores de la antigua fábrica de cementsos y un patio de manzana cerrado por bloques de siete alturas, se plantea, aprovechando el fondo de 24 metros, la descomposición del bloque compacto resuelto con patio de luces, en un volumen que ordene las viviendas de manera que la escala se adapte a sus respectivos bordes, sin perder edificabilidad. Una altura más hacia el interior del patio y una altura menos hacia la calle.

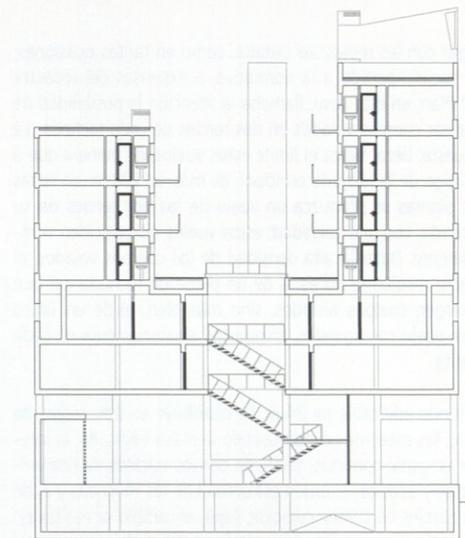
El bloque se resuelve con tres tipos básicos de viviendas: unas, las situadas en lo que podríamos entender como basamento del edificio, son viviendas que compactan más la planta, dejando unos patios para iluminación y ventilación con sólo dos alturas de profundidad. La segunda tipología, en las plantas superiores, lleva al mínimo su fondo y ordena las zonas húmedas en batería para liberar un gran espacio común de distribución y estancia. La tercera tipología son pisos dúplex de remate del edificio.

La diferencia de altura entre los dos laterales propicia el soleamiento y las vistas de un lateral por encima del otro.

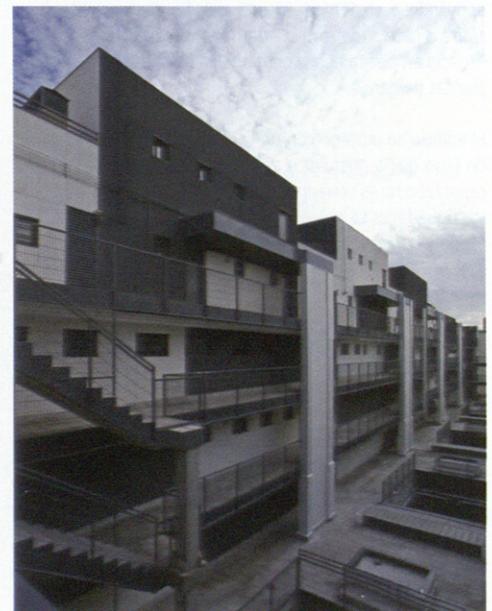
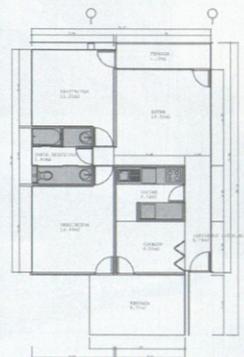
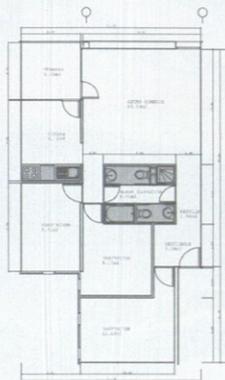
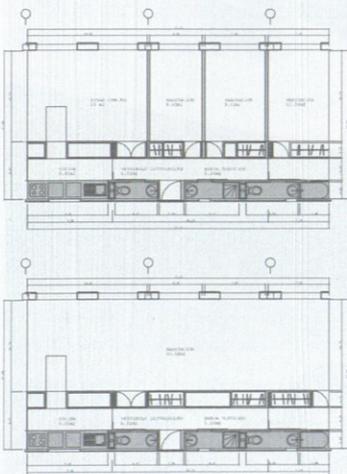
Las viviendas se han dispuesto de manera que todas las zonas húmedas den a este patio privado y los salones y dormitorios siempre al exterior.

Se busca la flexibilidad de la vivienda con la segregación de servicios y eliminación de los tabiques. Los grandes huecos modulados de la fachada contribuyen a la versatilidad y la calidad del espacio interior.

Una imagen exterior ordenada, masiva y cálida, frente a un espacio interior con un carácter más frío y técnico si se quiere, ya que está ligado a los elementos "máquina" que existen en las viviendas.



EN LA PÁGINA ANTERIOR,
PLANTAS TERCERA, CUARTA Y QUINTA,
PLANTA SEGUNDA,
PLANTA PRIMERA,
EN ESTA PÁGINA,
DETALLE DE DOS VIVIENDAS TIPO.
SECCIÓN TRANSVERSAL



06 edificio de viviendas sociales en vicálvaro

Omega 15-23, Vicálvaro, Madrid. 2005

GURIDI, TARTAS Y VADILLO



ARQUITECTOS [MADRID]:
Rafael Guridi García,
Cristina Tartas Ruiz
Eduardo Vadillo Ruiz

COLABORADORES:
Juan José Moya Bujaldón,
Roberto Gesteira Losada,
aparejadores
Estructuras: Javier
Mirasierras
Instalaciones: José Manuel
Perez Alonso
Dirección de obra: Rafael
Guridi, Cristina Tartas,
Eduardo Vadillo, Juan José
Moya, Roberto Gesteira
Empresa Constructora: Brues
y Fernández Constructor

PROMOTOR:
Empresa Municipal de la
Vivienda y Suelo

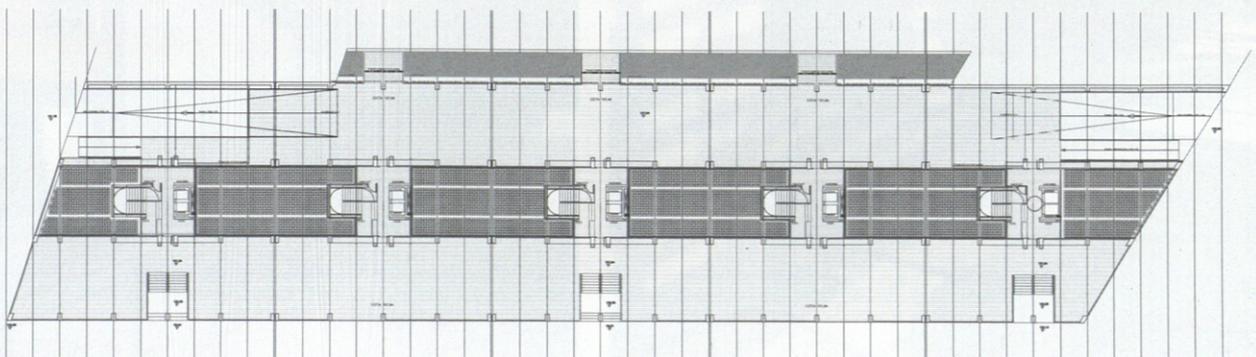
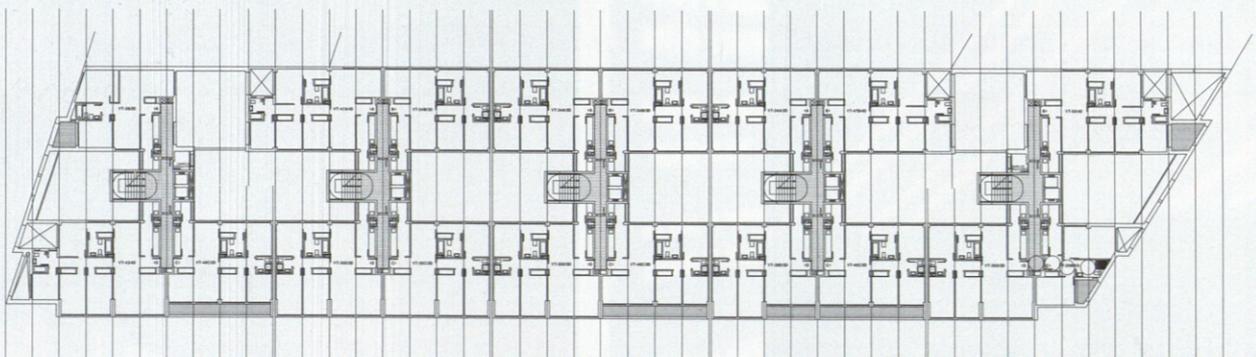
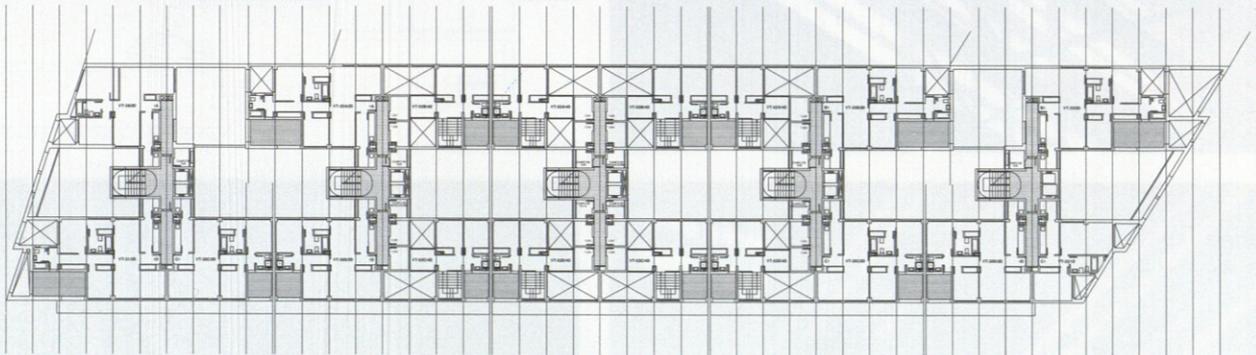
FOTÓGRAFO:
Luis Asín

Jugar con las reglas: se trataría, como en tantas ocasiones, de sacarle partido a la normativa, a expensas del redactor del Plan; en este caso, llamaba la atención la posibilidad de realizar cuerpos volados en dos tercios de cada fachada. La apuesta: llevar hasta el límite estos vuelos, de manera que a lo largo de la fachada principal, de más de 100 m. en todas las plantas se produzca un vuelo de los dos tercios de su fachada, con una salvedad: estos vuelos no coinciden verticalmente. Dada la alta densidad de los cuerpos volados, el efecto resultante no es el de un plano de fachada del que emergen cuerpos aislados, sino más bien, el de un único gran vuelo con agujeros, dispuestos aleatoriamente en cada planta.

El fondo edificable de 24 m. se distribuye en tres crujías de 8 m., las exteriores constituyendo la masa edificada, la interior un patio continuo, jalonado por los núcleos de comunicación y accesos. El orden estructural de las viviendas y el de los garajes no suelen coincidir. Aquí, el cambio se realiza en planta baja, donde el pilar metálico intermedio desaparece, apoyándose el pórtico en una costilla de hormigón (tipo *Unité d'habitation*) con un claro valor plástico que libera el espacio en planta baja y permite una fácil distribución de las plantas de garaje.

El edificio se protege con un caparazón de hormigón armado (¿un guiño nostálgico a las antiguas cementeras?). Este caparazón no es cerrado, sino poroso, inacabado. A través de sus oquedades se vislumbra una segunda piel revocada, más cálida y doméstica.





PLANTA ÁTICO, PLANTA TIPO Y PLANTA BAJA

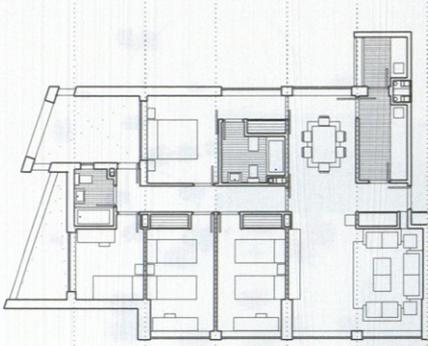


RAFAEL GURIDI

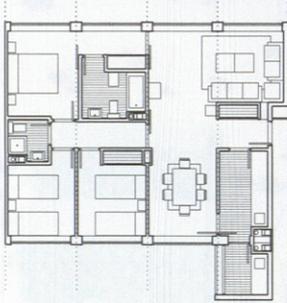


SECCIÓN TRANSVERSAL





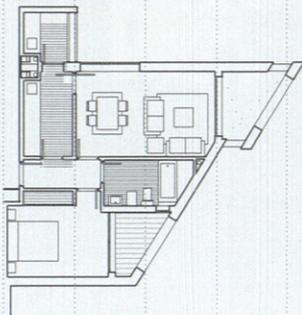
VIVIENDA TIPO 43D/4D



VIVIENDA TIPO 34A/3D



VIVIENDA TIPO 47B/4D



VIVIENDA TIPO 23C/1D



07 vivienda colectiva en rennes

Rue des Longs Prés, Rennes, Francia. 2006

MANUELLE GAUTRAND

ARQUITECTOS:
Manuelle Gautrand

COLABORADORES:
Imágenes: Platform
Estructuras: I2C Ingenierie

FOTÓGRAFO:
Philippe Ruault





Este proyecto se ha desarrollado gracias a un promotor particular. Quería construir, con la ayuda de la ciudad de Rennes, viviendas que fueran, simplemente, ejemplos de "construcción verde" y, sin embargo, no experimentales.

Por ello tuve que integrar los criterios ecológicos para viviendas colectivas:

- Incorporación del paisaje.
- Pasividad medio ambiental del edificio (minimización de energía, agua y otras formas de consumo)
- Flexibilidad de uso

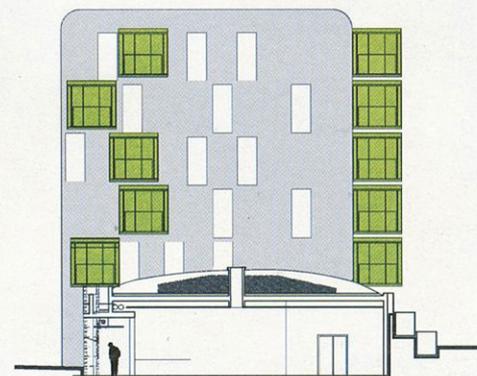
Las 110 viviendas se dividen en tres edificios lineales, orientadas norte-sur, para aprovechar al máximo las largas fachadas que encaran al sur. Entre cada edificio hay una zona de vegetación densa y caducifolia, umbría en verano y soleada en invierno. Así, las fachadas quedan expuestas al sol y muy transparentes. Todos los apartamentos son del mismo tipo, y todo el calor acumulado en la parte sur puede ser canalizado hacia las habitaciones orientadas al norte.

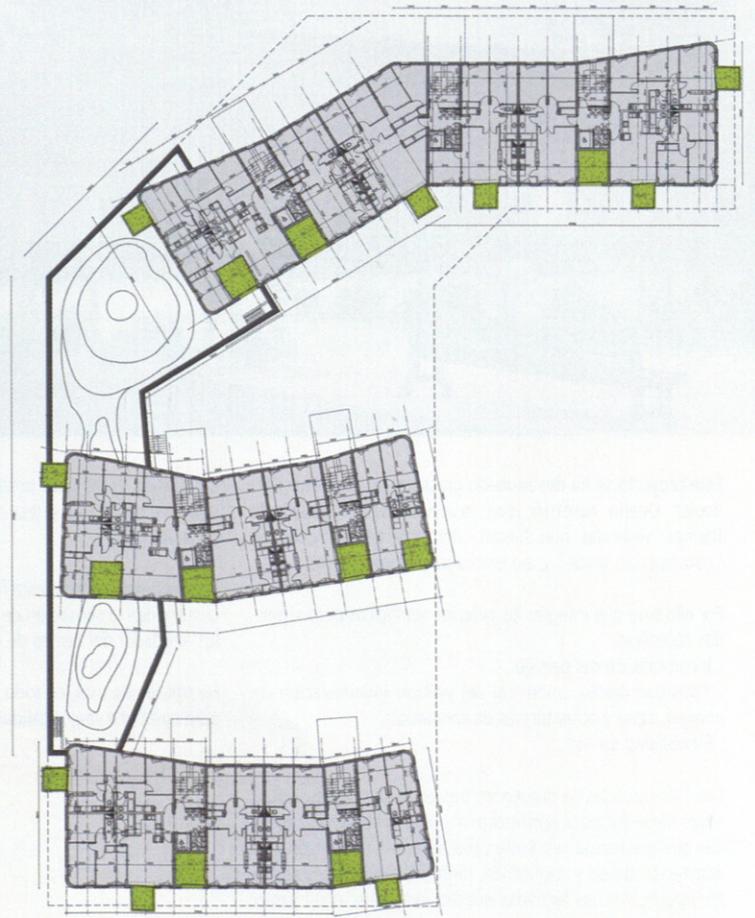
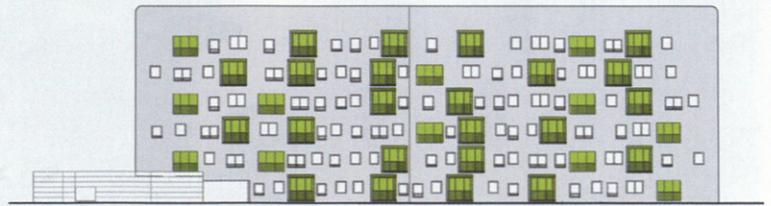
Se consigue capturar el sol con un dispositivo muy simple: una terraza cúbica de cristal, cerrada en invierno y abierta en verano. Dichos cubos de cristal están adosados de forma irregular en cada apartamento: en ángulo o insertados.

La relación entre cada terraza y el apartamento es siempre diferente por lo que ofrece muchos tipos de configuraciones y nuevos usos.

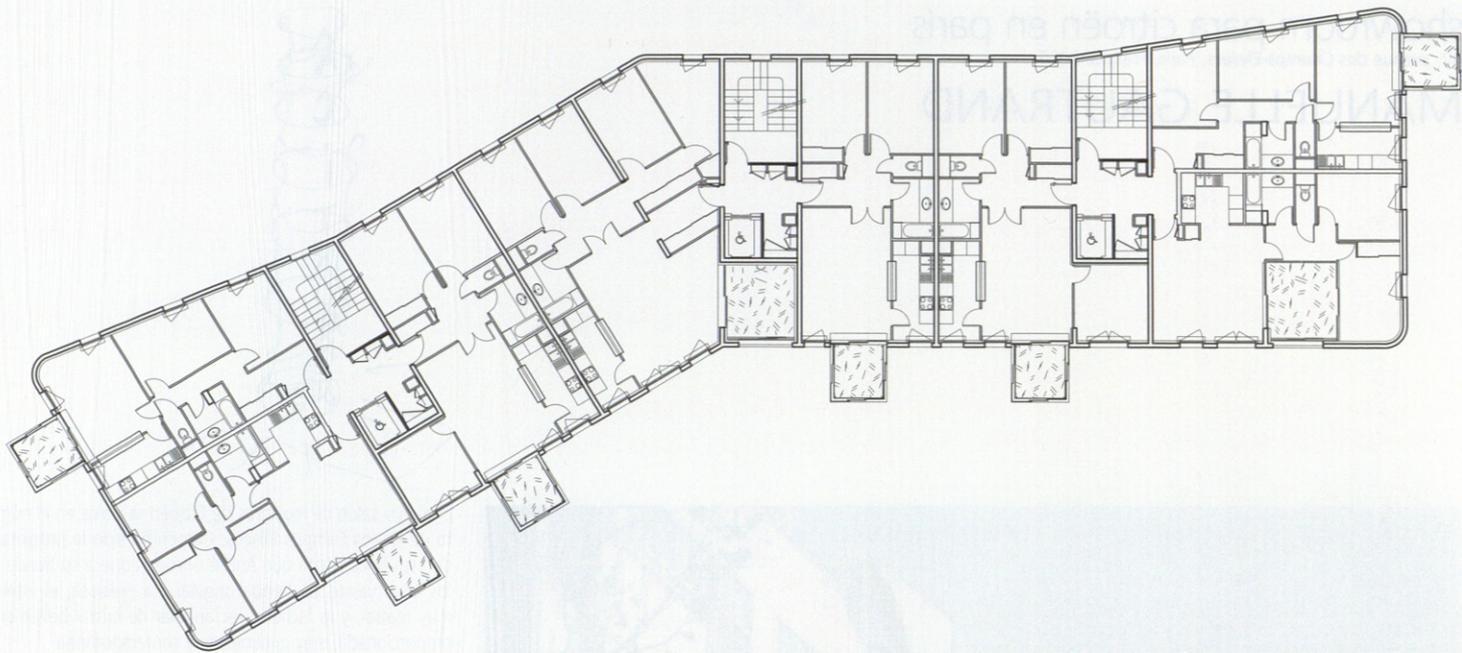
Las ventanas recorren esta fachada alrededor de las cajas de cristal y dan la sensación de estar unidas al cubo como pétalos alrededor del centro de una flor.

He tratado de usar, en todo lo posible, materiales ecológicos para crear una mejor calidad de vida, comodidad y placer.





ALZADO Y PLANTA BAJA
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
SECCION TRANSVERSAL



PLANTA SEGUNDA



07 showroom para citroën en parís

42, avenue des Champs-Élysées, París, Francia. 2006

MANUELLE GAUTRAND



El nuevo salón de muestras de Citroën se ubica en el número 42 de los Campos Eliseos. Citroën ha sido la propietaria de esta finca desde que André Citroën abriera su tienda en los años veinte. La tienda original era preciosa, el interior muy teatral, y la fachada rectangular de cristal bellamente proporcionada, muy minimalista y contemporánea.

A nivel de la calle, la fachada de cristal es minimalista y muestra cierto rigor con las superficies planas y el uso de grandes rectángulos, pero la introducción de la estructura porticada señala el comienzo de diseños mucho más originales, con formas romboidales y triángulos. Cuanto más arriba se mire el edificio más tridimensional se vuelve, con la introducción de prismas que le dan al diseño una nueva profundidad. Para finalizar, la sección superior del nuevo edificio es una gran escultura de cristal que recuerda al *origami* japonés con su complejidad. Las estructuras siguen discretamente presentes, aunque están menos definidas y más sugeridas en la forma general, y casi subliminal, en este proyecto, a medio camino entre edificio y escultura.

Al principio consideramos utilizar el rojo, color corporativo de la marca, en los paneles de cristal, pero decidimos que sería demasiado brillante desde el exterior. Nos preocupaba que el edificio no armonizara con sus vecinos de los Campos Eliseos, por lo que creamos un filtro que, a primera vista, disimula el color rojo. Este filtro totalmente original, que está construido ingeniosamente dentro del cristal acabado, también minimiza el calor del sol y, además, crea una blanca atmósfera nacrada dentro del edificio. El color rojo aún se puede ver desde el interior, reflejando los colores de la compañía.

El papel principal del edificio es el de mostrar coches, y queríamos expresar este objetivo fundamental con la forma del espacio. La del edificio está inspirada en la de un coche; no es un objeto con un frente, un tejado y una parte trasera, sino algo moldeado con curvas y fluidez que une la fachada, el tejado y la parte posterior con una continuidad que recuerda a la del coche, creando unidad entre lugar y producto, y que convierte el interior en algo rico y complejo.

Para exponer los coches hay ocho plataformas circulares unidas a un mástil central, cada una para un vehículo. Estas plataformas tienen seis metros de diámetro, giran para mostrar el coche desde todos los lados y tienen una base de espejo para que se reflejen los bajos. Alrededor del expositor, se guía al público a través de una serie de escaleras y pasarelas cuyo recorrido pasa por todos los modelos. Hemos intentado crear algo parecido a un museo o centro cultural, a un espacio que anime a la gente a pasar tiempo en él. Un ascensor panorámico conduce a la parte superior del edificio, donde se puede disfrutar de una magnífica vista de París y del cielo.

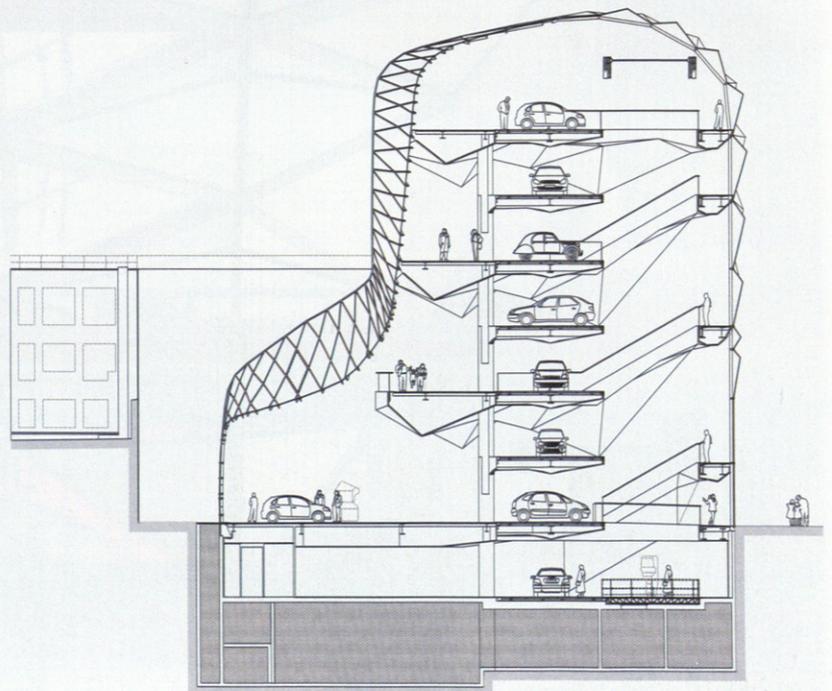


ARQUITECTO:
Manuelle Gautrand

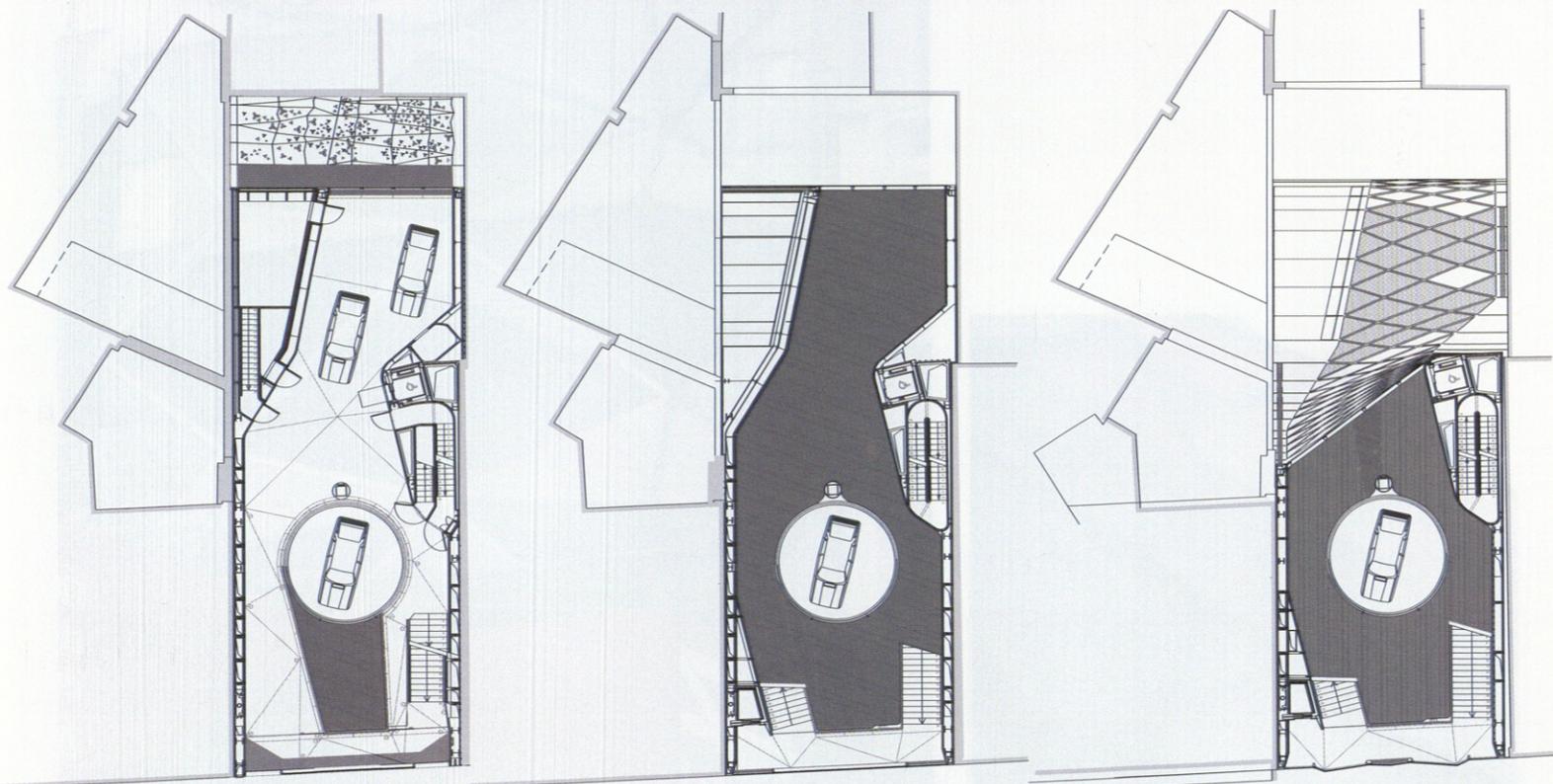
COLABORADORES:
Anne Feldmann (project manager), Philippe Solignac,
Hiroo Nishiyama, Yves Tougard, Alexandre Dumoulin,
Nicolas Vrignault, Cédric Housset, Shirin Raissi,
Miguel Silveira, Julien Rogé
Estructuras: Khephren
Envolvente: Arnaud de Bussière
Economista: Lucigny-Talhouet
Acústica: Lamoureux
Multimedia : Labeyrie

PROMOTOR
Automóviles Citroën

FOTÓGRAFO
Philippe Ruault

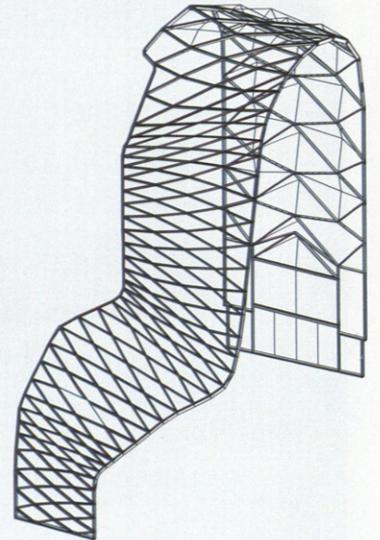
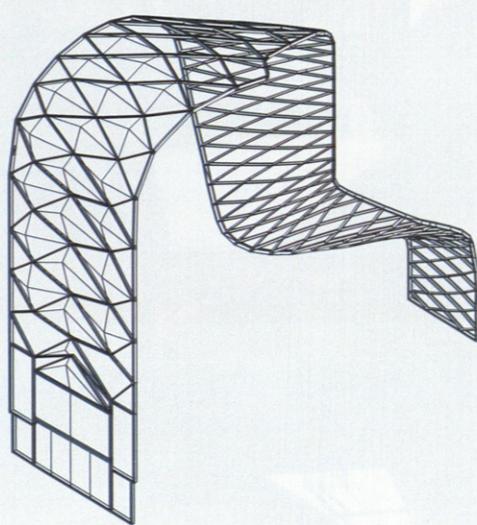
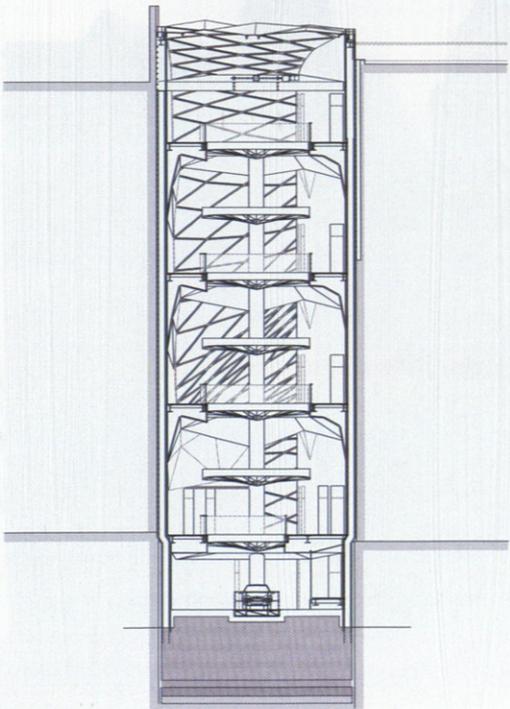
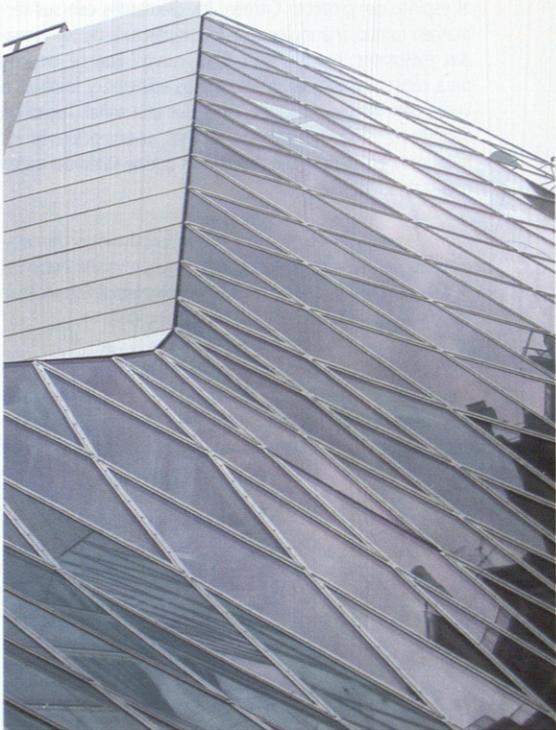


SECCIÓN LONGITUDINAL



PLANTA BAJA, PRIMERA Y TERCERA
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, SECCIÓN TRANSVERSAL





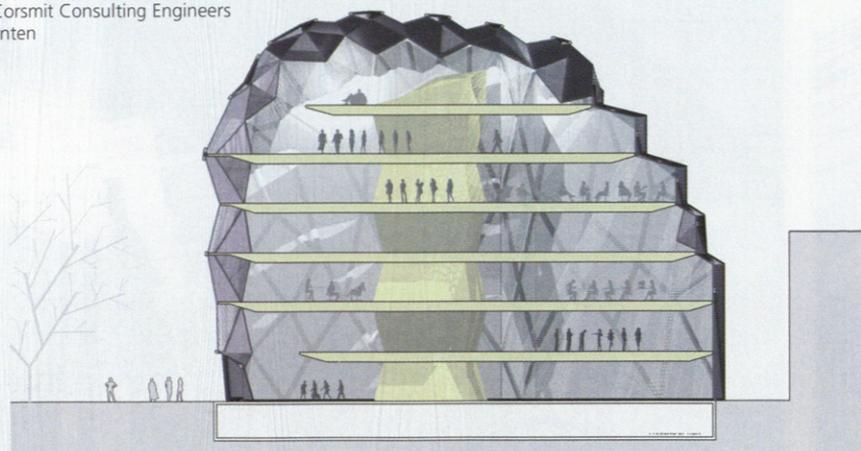
07 edificio de oficinas en amsterdam the black crystal

75, Rokin Street, Amsterdam, Holanda. 2006

MANUELLE GAUTRAND

ARQUITECTO:
Manuelle Gautrand

COLABORADORES:
Thomas Daragon (project manager)
Yves Tougard
Caroline Martin
Estructuras: Corsmit Consulting Engineers
Vidrio: Van Santen

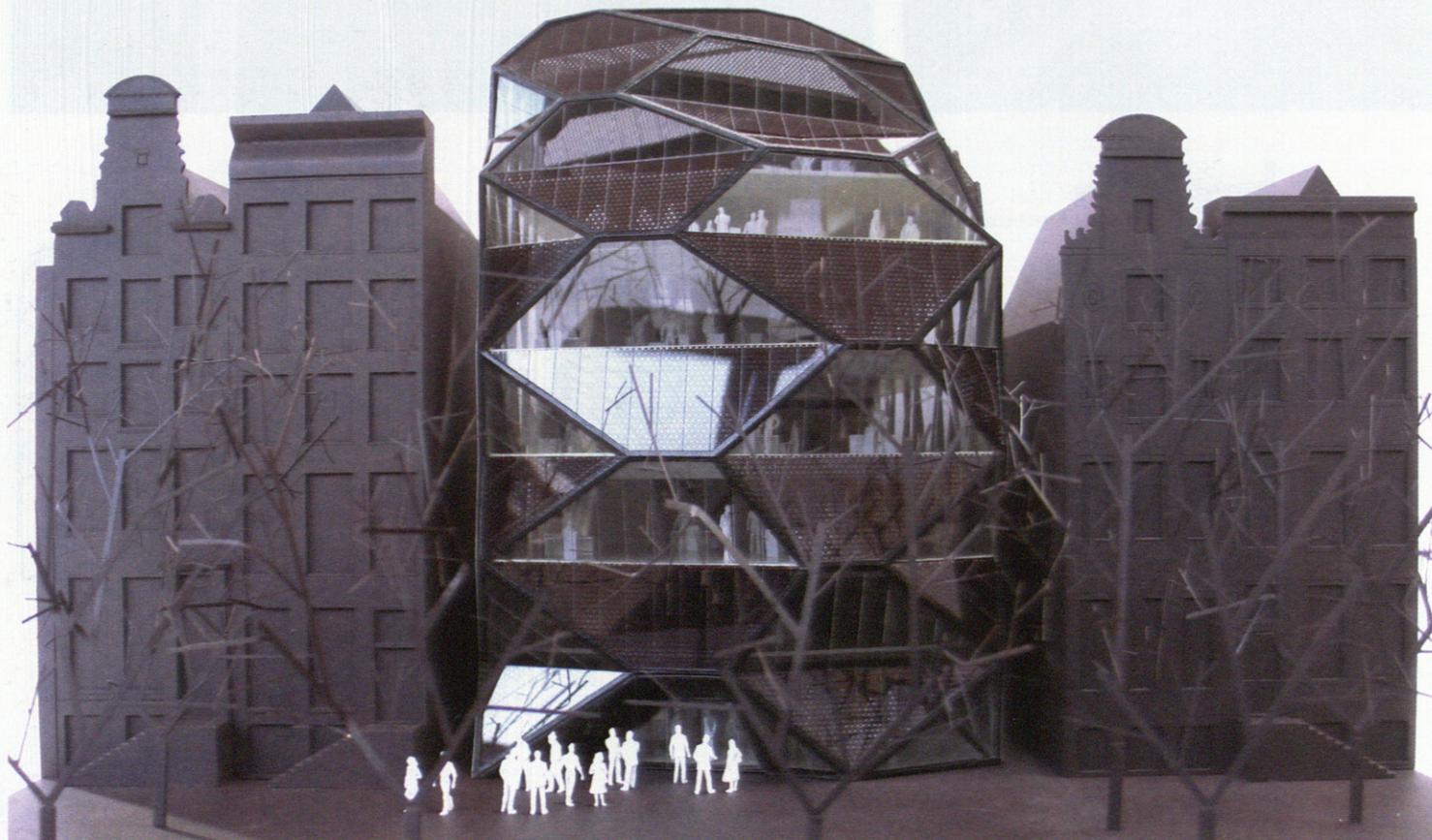


Algunas inspiraciones fueron importantes para el proyecto: el espíritu del proyecto Citroën, los diamantes con sus formas en rombo, triángulos... Y la arquitectura de las fachadas existentes: muchos miradores curvos que se crearon para conseguir más luz dentro de los edificios, y también a veces para romper la alineación y dar una señal. Todas las fachadas están alineadas con el resto, a excepción de los miradores, como pequeñas esculturas que se salen del orden preestablecido.

Algunas limitaciones fueron también importantes: la complejidad del edificio existente, con muchos vacíos entre las diversas piezas de las fachadas y los volúmenes. Esta dificultad da una imagen de edificio sin continuidad.

Por todo ello, la idea para el proyecto es crear una forma muy fluida, que lleve continuidad y precisión desde un lateral (*Rokin Street*) hasta el otro (*Ness Street*). El proyecto debe ser una escultura perfecta, al mismo tiempo bello y en consonancia con las limitaciones del contexto.

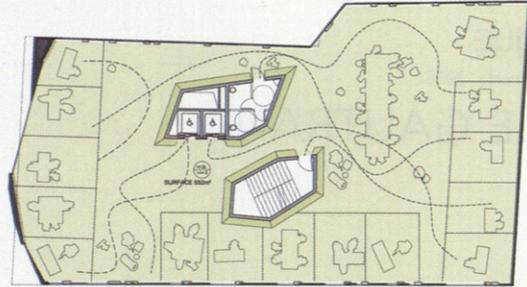
Por eso hemos trabajado sobre la idea de una gran pieza de cristal plegado. Cada pliegue se hace de una forma precisa para recibir la luz, para verse desde Rokin Street con la idea



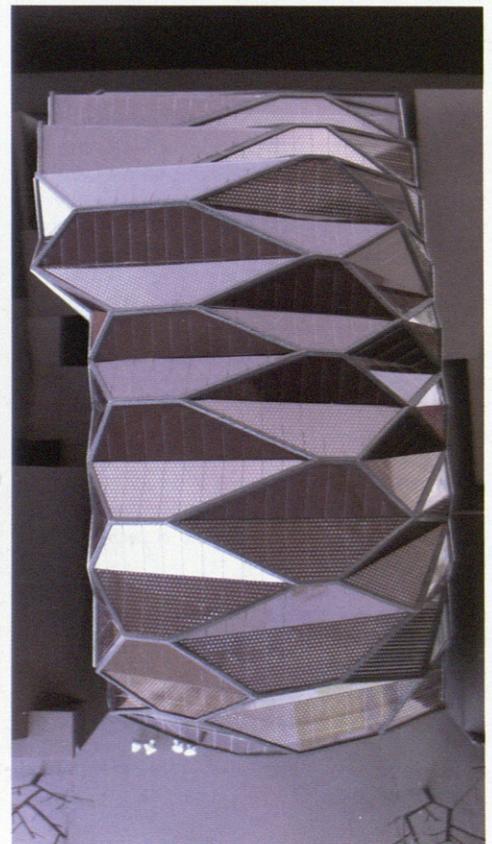
de salirse de la alineación y dar una sorpresa, y además proponer una respuesta a cada dificultad urbanística. Es una escultura compleja pero con pautas: en las formas plegadas hay una idea de hexágono (formas con seis lados). Los diferentes niveles llegan a cada forma plegada para permitir una unión clara. Los hexágonos se acoplan para formar una especie de enorme e ingenioso *origami*. A medida que los hexágonos se elevan se hacen más pequeños para incrementar la sensación de altura. Dentro de cada hexágono el cristal se pliega en dos piezas y crea un bello espacio dentro de las oficinas.

Las dos fachadas secundarias no tienen espacio para incluir pliegues, y no se necesitan, a excepción de la parte de arriba, para crear una conexión con el *origami* principal.

En cuanto a los colores, primero imaginamos un proyecto blanco y suave, pero al final propusimos un espíritu diferente, tan puro como el anterior. De hecho, nos dimos cuenta de que en el contexto existente todas las fachadas son oscuras y claras. Hay muchos ladrillos pintados en marrón, morado oscuro y negro. Las aperturas tienen pequeñas líneas blancas, y la impresión general es una bella composición en blanco y negro.



PLANTA BAJA Y SEGUNDA EN LA PÁGINA ANTERIOR, SECCIÓN LONGITUDINAL



07 hotel y centro comercial en copenhagen

Støget, Copenhagen, Dinamarca. 2006

MANUELLE GAUTRAND

ARQUITECTO:
Manuelle Gautrand

COLABORADORES:
Thomas Daragon (project manager)
Yves Tougard
Caroline Martin
Estructuras: Corsmit Consulting Engineers
Vidrio: Van Santen



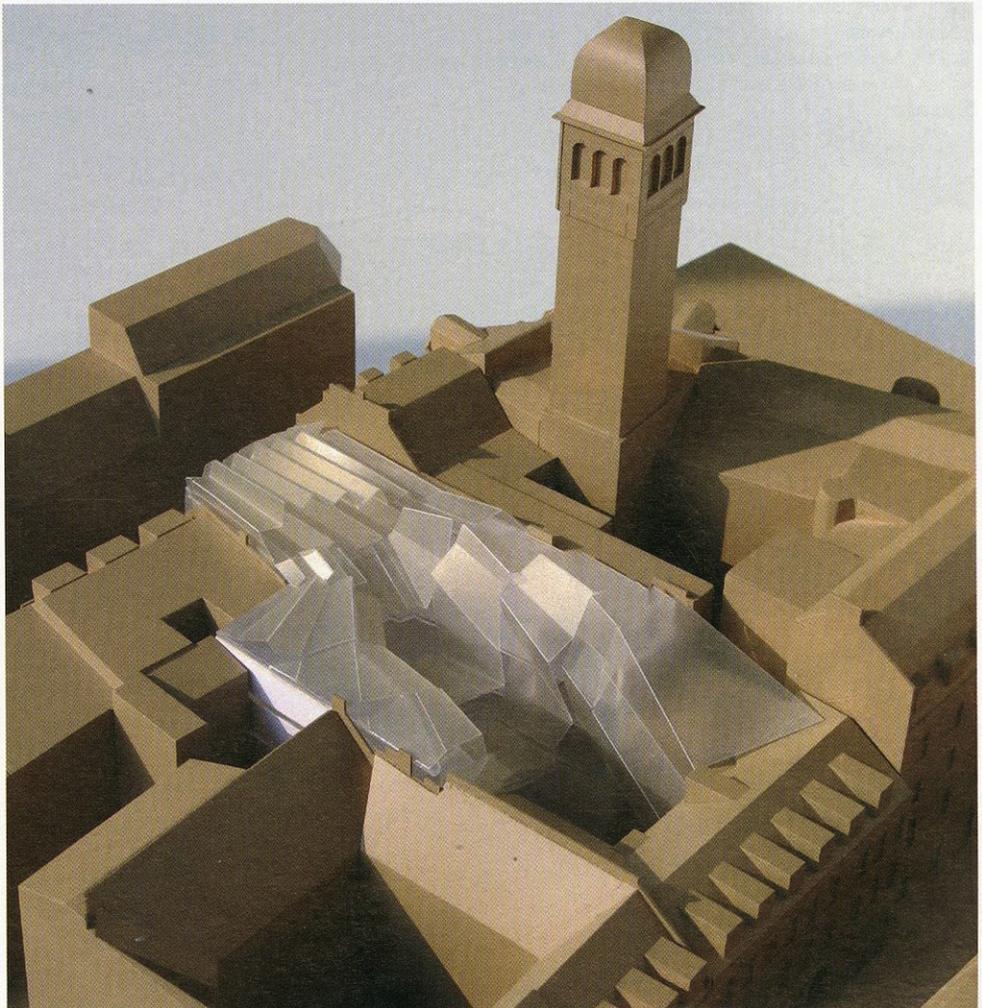
La decisión fue enfatizar el emplazamiento: la peculiar forma trapezoidal del terreno; la fachada alta y estrecha en la calle principal; la posible mezcla entre arquitectura moderna y el edificio existente...

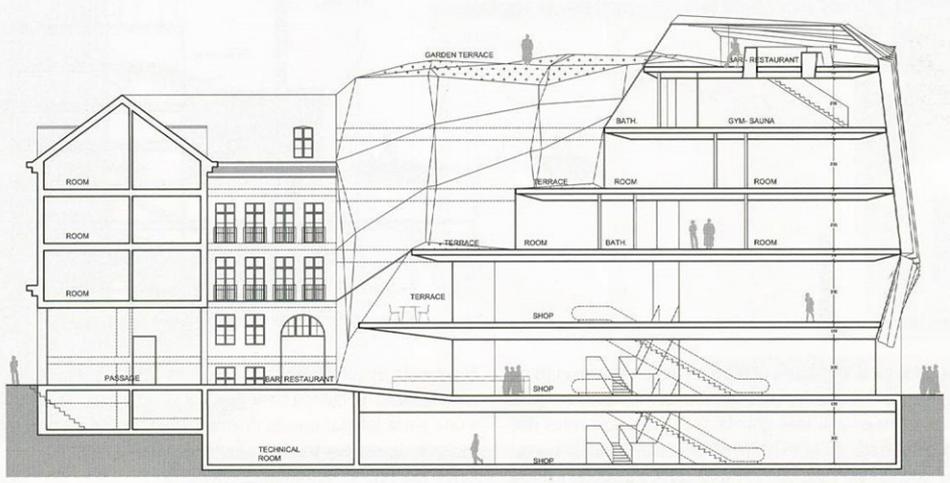
La idea era imaginar una volumetría original desde la calle principal hacia la calle opuesta. Decece paulatinamente, aunque conserva sus principios, mientras se prepara de forma gradual para encontrarse con el edificio existente y para respetar el volumen inicial de éste.

De hecho, la volumetría está envuelta en un apretado pliegue que se desarrolla progresivamente en una larga extensión, como un abanico: cuanto más se ensancha el emplazamiento, más se desdoblán los pliegues de la volumetría en extensión, se incrementan, y se prepara para adaptarse a las proporciones de los pliegues del tejado del edificio existente.

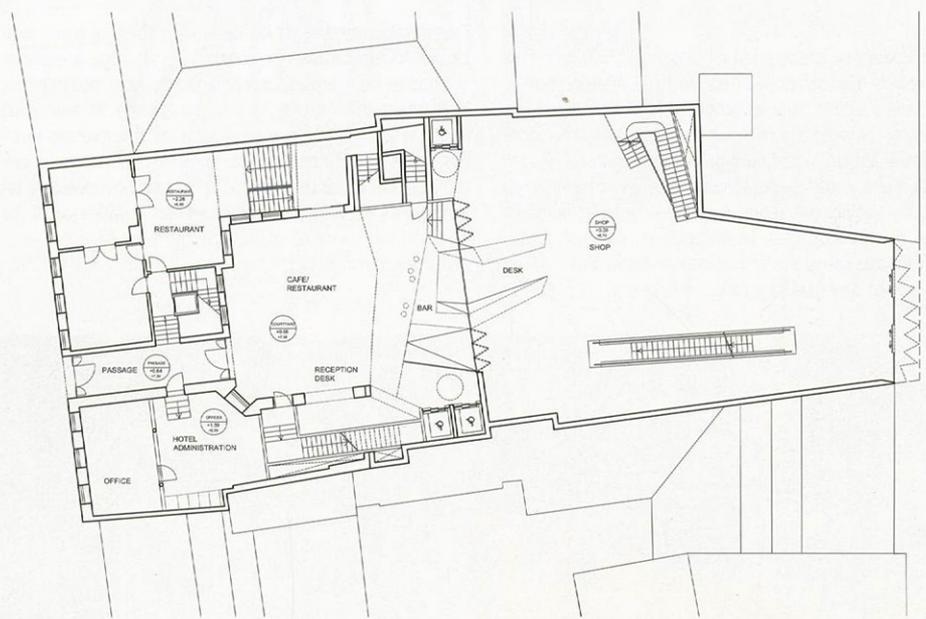
En la fachada principal, los apretados pliegues expresan lo estrecho del emplazamiento. Es como si la fachada, generosa anteriormente, hubiera sido comprimida por la llegada de dos edificios cercanos: los pliegues se aprietan, pero mantienen una importante presencia. Se benefician del ángulo desde el emplazamiento: en vez de producir dos fachadas, perpendiculares la una de la otra, los pliegues permiten un tratamiento continuo que se curva alrededor del ángulo. El proyecto adquiere así mayor fuerza, los transeúntes ven directamente la fachada entera y no el pequeño ángulo delante de la fachada principal.

Estos pliegues verticales, o ligeramente oblicuos, son acristalados e incrementan las vistas del interior del edificio. Se dan la vuelta en el interior para formar un techo suspendido transparente y traslúcido, haciendo posible prolongar el exterior hacia el interior, la calle hacia la tienda. El interior y el exterior están estrechamente conectados, para invitar a los transeúntes, con esta continuidad llena de generosidad, a entrar en la tienda.





SECCIÓN LONGITUDINAL Y PLANTA DE ACCESO EN LA PÁGINA ANTERIOR, ALZADO DEL CENTRO COMERCIAL



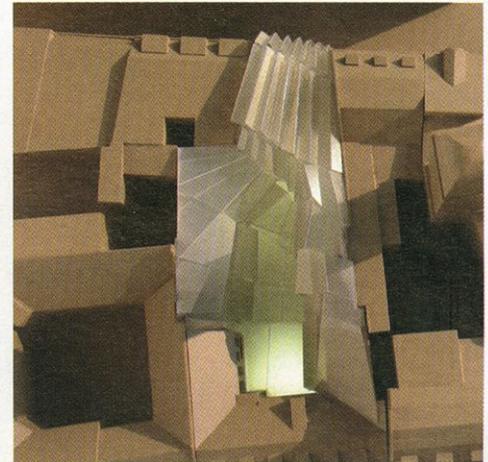
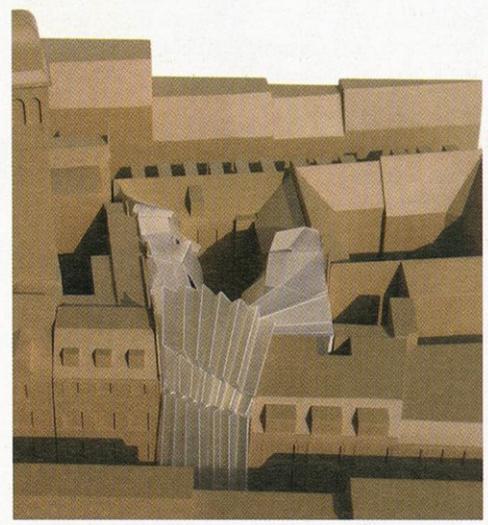
En la cubierta, los pliegues se vuelven, se hacen gradualmente opacos (metal, por ejemplo) y se despliegan para empezar el futuro vínculo con los tejados del edificio existente. El movimiento de esta forma en abanico es como el de las alas de un pájaro...

Los pliegues amplios se simplifican y se adaptan gradualmente a los otros elementos del programa: forman las terrazas accesibles desde las oficinas, envuelven los tejados, las escaleras, se convierten en fachadas y luego en cubiertas.

En el interior, los diversos elementos se armonizan con las siguientes líneas estructurales: la posición de las escaleras en el eje del plegado, los elementos técnicos o de acompa-

ñamiento se retiran cerca de los muros para dejar en el centro un gran espacio abierto, claramente, siempre en el espíritu del trapecioide y el cono.

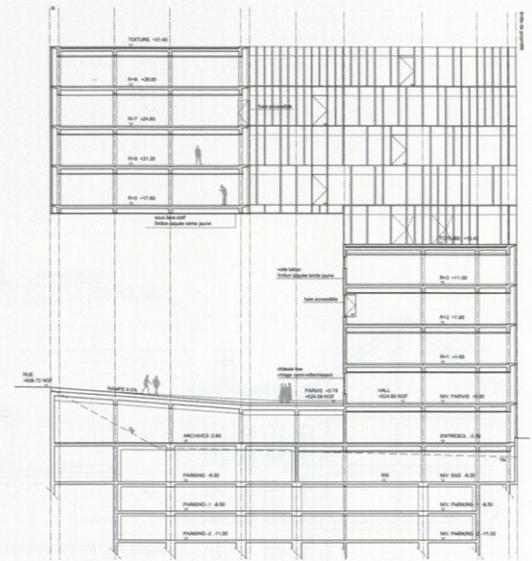
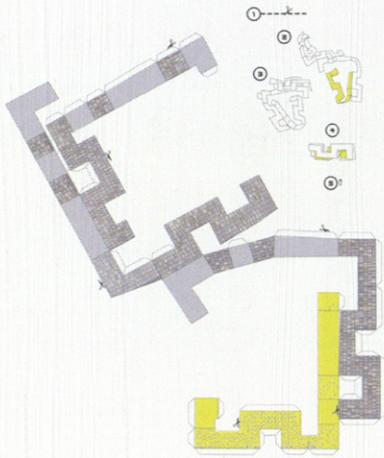
Cuanto más se adentra uno hacia el interior más espacio se abre. Uno se siente así atraído, agarrado por este vacío que se incrementa.



07 centro administrativo en saint-étienne

llôt Grüner, Zac Châteaureux, Saint-Étienne. 2006

MANUELLE GAUTRAND



El emplazamiento es un punto vital de conexión entre el centro de Saint-Étienne y el nuevo barrio de Châteaureux, que se conforma como una entrada principal. Además constituye un polo que agrupará varios edificios gubernamentales que se ubicarán aquí: las autoridades de desarrollo regional, oficinas de hacienda, Epora, Saint-Étienne Métropole, etc. Las instalaciones de servicio y ocio también serán parte de la mezcla: restaurante compartido, cafetería, oficina de turismo para el área metropolitana.

La idea es desarrollar un largo edificio continuo para interactuar con las calles adyacentes. Una construcción lineal que se alza y se pliega, pero que también abraza el nivel del suelo para formar un edificio accesible de baja altura, que abre espaciosos patios y eleva pronunciados voladizos. Cada una de sus largas crujiás sirve de ruta de acceso: la entrada principal se abre a la explanada de la avenida Grüner, que

atrae a los peatones hacia el proyecto en un movimiento de descenso. Un alto techo protege y magnifica esta entrada, que es la mejor y la más grande de las tres. Los otros dos grandes *puertos* abren el proyecto a las calles que irrigan el solar, interconectando los itinerarios de los peatones en la zona.

Nuestro deseo de continuidad en la construcción no refleja solamente la idea de construir un punto de referencia urbano unitario y legible; además proporciona la flexibilidad que necesita el proyecto. De hecho, el principio tras este *continuum* es imaginar un conjunto de partes comunicantes que permite que el usuario y las administraciones se fusionen en un todo y evolucionar según sus necesidades en armonía con los demás ocupantes. La ausencia de fracturas en las superficies asegura que las cosas permanezcan abiertas, con la posibilidad de extender o reducir el espacio.

El proyecto es como una larga serpiente azteca que se eleva en el terreno. El cuerpo tiene tres caras exteriores idénticas y una parte inferior que es diferente: una piel de plateadas escamas transparentes y un luminoso *cuello* amarillo, brillante y opaco.

Este tratamiento dual de las superficies obedece a una lógica simple compartida por dentro, que se dirige a expresar claridad en los pliegues. Dependiendo de estos movimientos, la parte amarilla puede ser una marquesina flotante o un muro vertical interior, que acompaña los movimientos internos de los peatones con su rica presencia luminosa. La cercanía de tan brillante amarillo ilumina los pavimentos y las elevaciones de vidrio, arrojando reflejos dorados como los rayos del sol... Este es un proyecto que trata de aunar amarillo y gris, oro y plata.

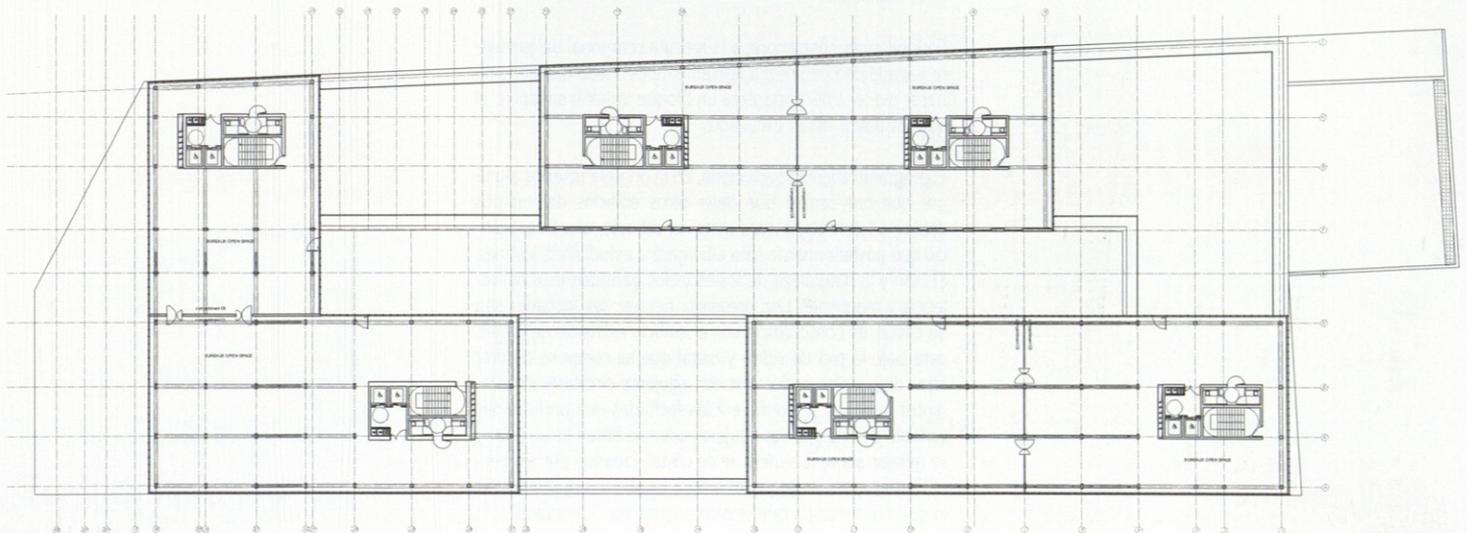
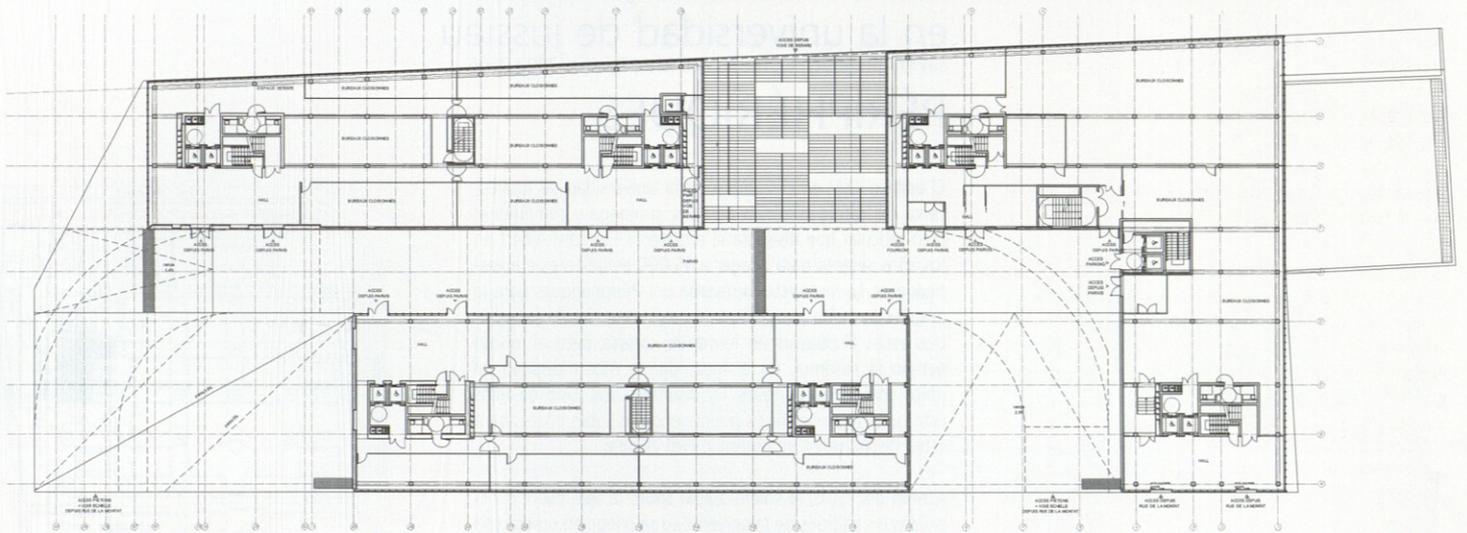


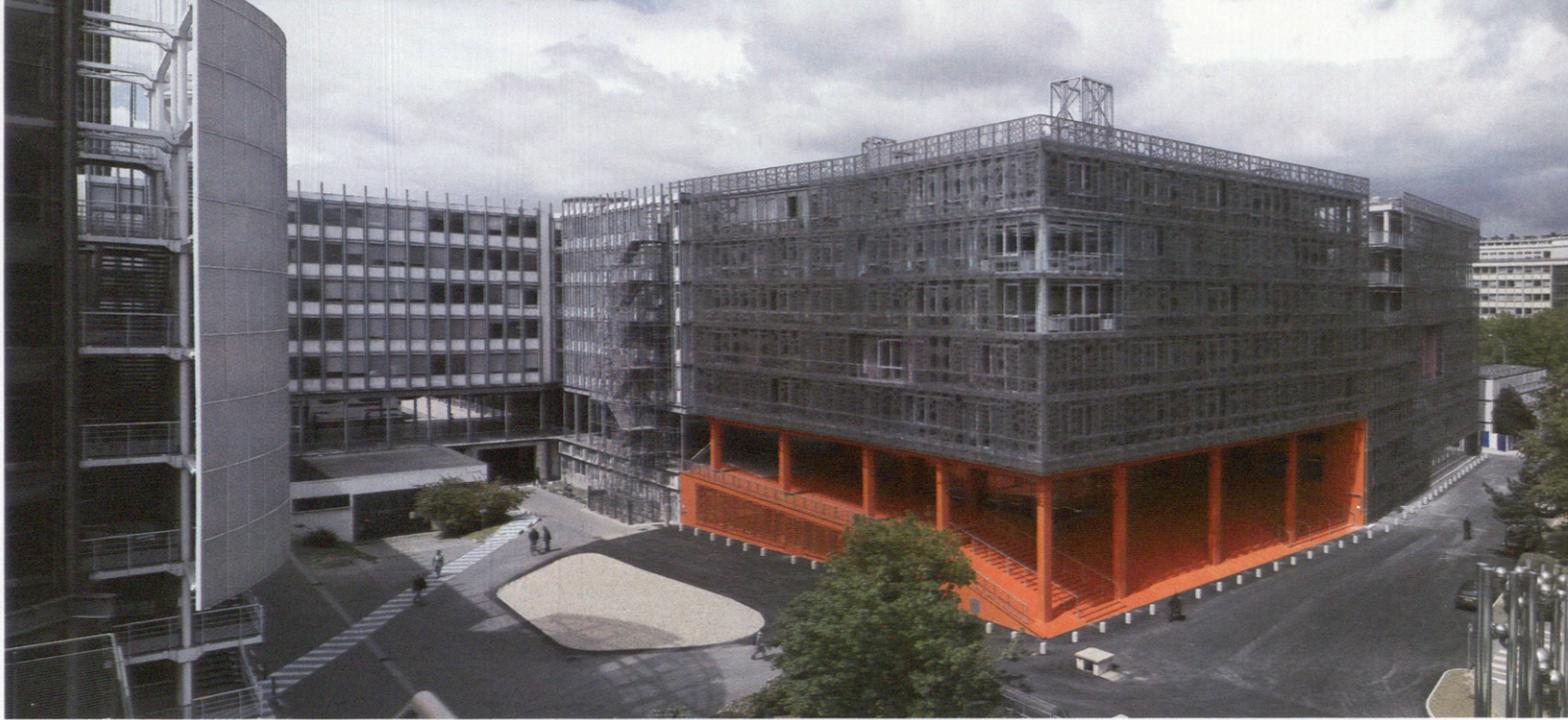
ARQUITECTO:
Manuelle Gautrand

COLABORADORES:
Miléna Wysoczynska, project manager en concurso
Yves Tougard, project manager en fase de diseño
Sandrine Puech
Anna Szczelik
Nicolas Didion
Infografías: Platform



PLANTA BAJA Y PLANTA +6
EN LA PÁGINA ANTERIOR, SECCIÓN TRANSVERSAL





08 edificio de aulas y laboratorios en la universidad de jussieu

Jussieu University 10, rue Cuvier. París, Francia. 2002-2006

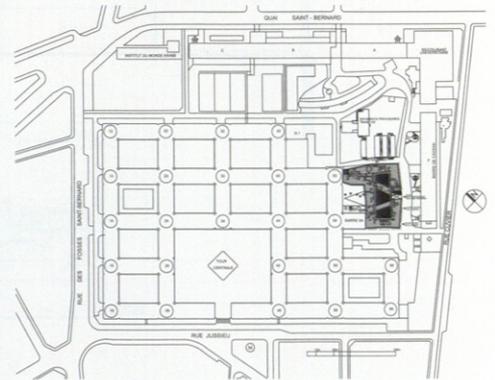
PÉRIPHÉRIQUES

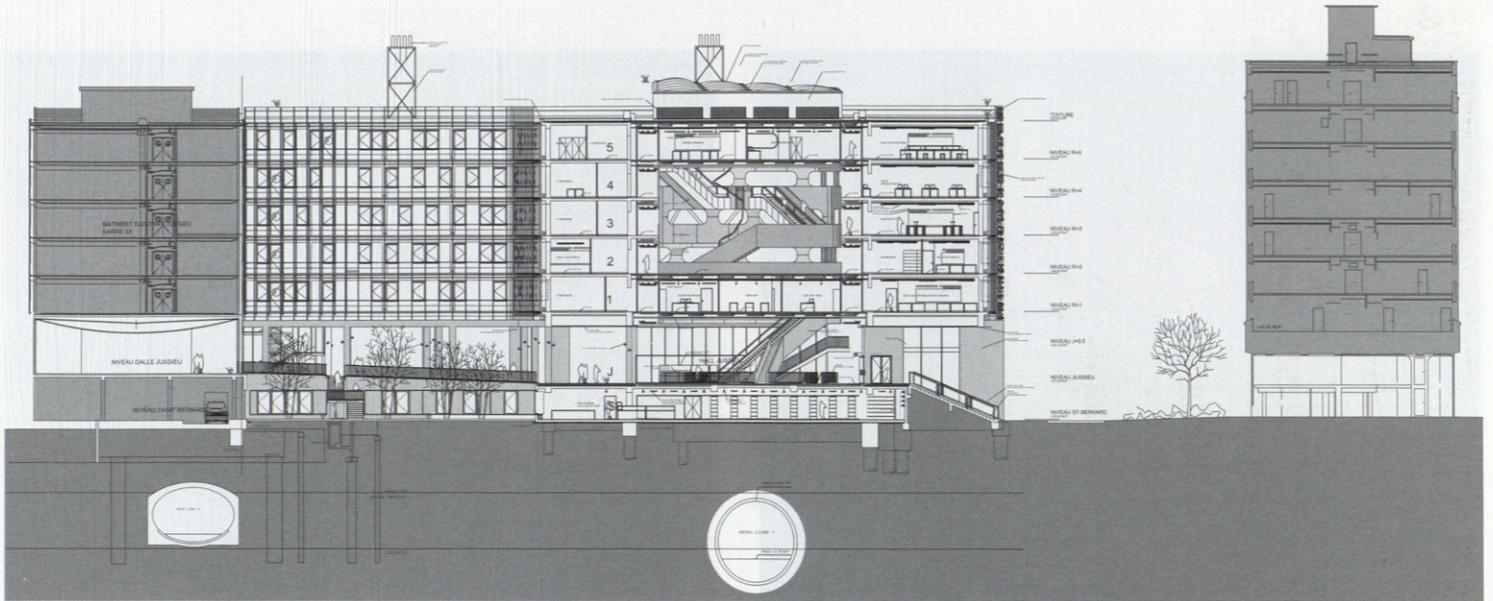
El edificio 16M en el Campus de la Universidad de Jussieu, cerca del centro histórico de París, prolonga y completa el plan reticular que diseñara el arquitecto Edouard Albert en los años sesenta para acoger a 45.000 estudiantes e investigadores. La respuesta formulada por Périphériques para la ampliación se basa en el sistema existente, donde los edificios están dispuestos en forma de corona, pero al mismo tiempo la deforma. En el lugar donde Albert dispuso un único patio, Périphériques ha diseñado dos. Uno de ellos está cubierto por edificios-puente erigidos sobre pilotes para servir de atajos en un itinerario casi circular.

A nivel del suelo, la solera actual sobre la que están contruidos los edificios de la universidad se pliega en una rampa de origami para suavizar los niveles naturales y contruidos en un movimiento fluido —eco de un conocido proyecto de Jussieu para una biblioteca— diseñada por Rem Koolhaas hace unos años.

Périphériques contrapone a la retícula ortogonal del presente trazado una geometría ligeramente desviada que tiende a hacer que el edificio parezca un bloque unitario sólido en el que los patios están excavados.

El programa además evoluciona. En la primera fase, los alumnos que han tenido que dejar otros edificios del campus debido a los trabajos para quitar el asbesto, usarán el edificio que posteriormente sólo albergará a estudiantes jóvenes. El plan y la naturaleza de los espacios permiten esta polivalencia y mantienen una presencia neutral; las fachadas son de cristal, en consonancia con el edificio existente de Albert, pero bajo la piel de vidrio y metal que se compone de diez tipos de paneles perforados con agujeros circulares de diferentes tamaños, se confiere a las fachadas una profundidad variable y compleja. Los agujeros además filtran la luz solar y se reflejan sobre la superficie de cristal, creando efectos centelleantes que hacen que el edificio cambie constantemente, lo que nos recuerda que el plan original ha "cambiado".





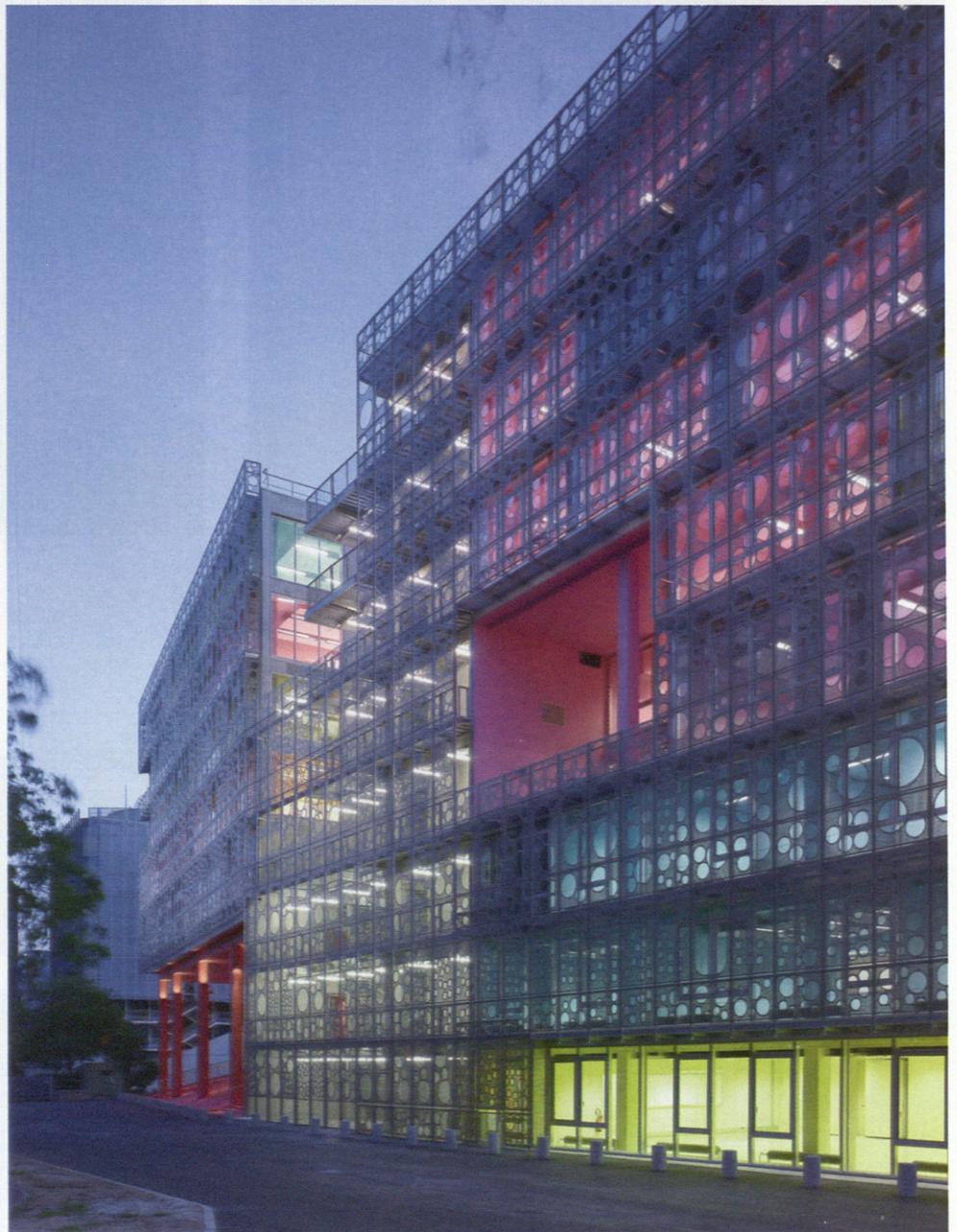
SECCIÓN 44 POR PATIOS

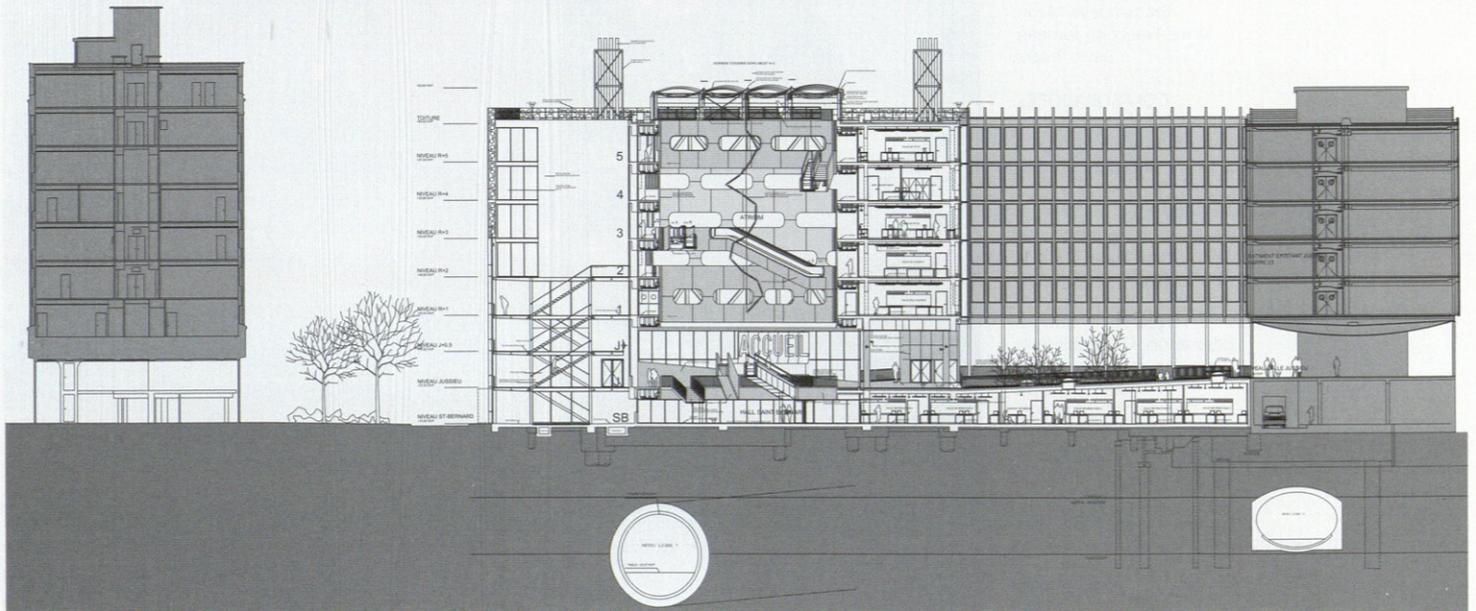
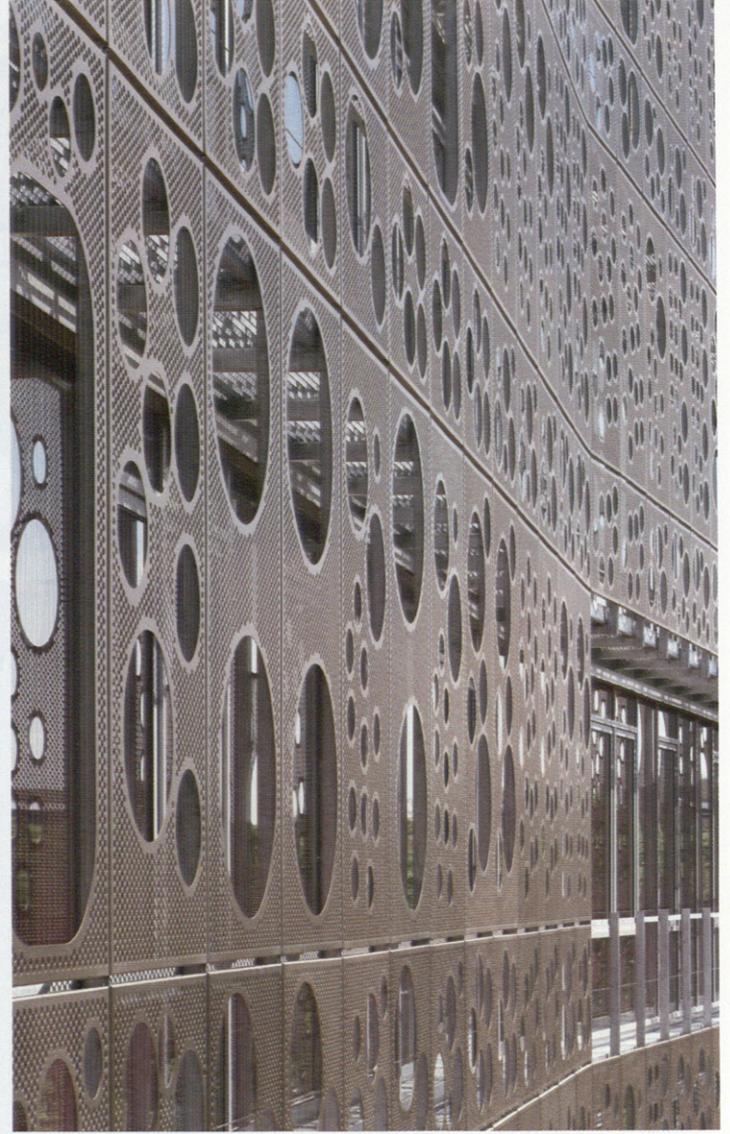
ARQUITECTOS:
Périphériques architects
Emmanuelle Marin,
Anne-Françoise Jumeau,
David Trottin

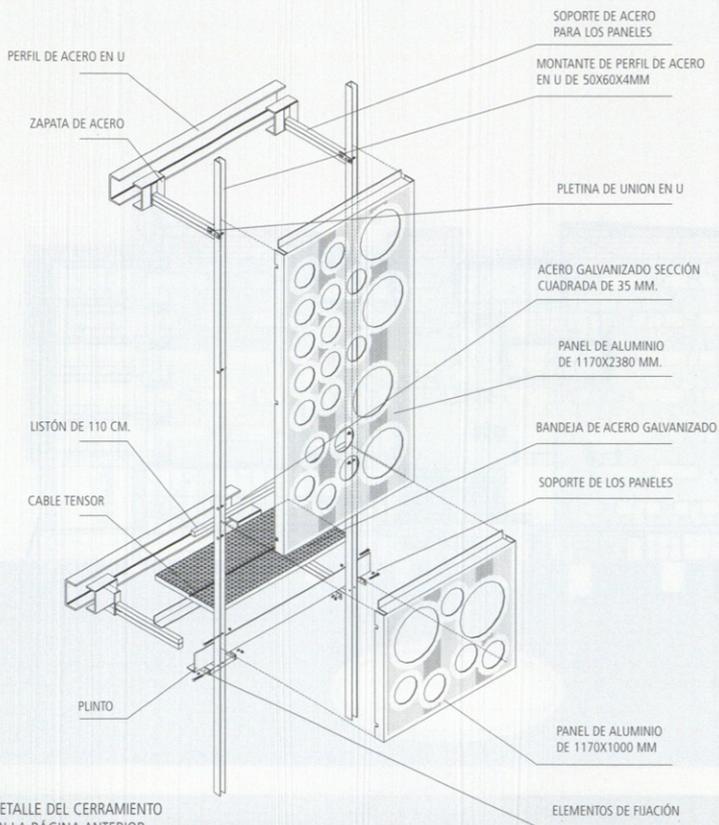
COLABORADORES:
Project Managers:
Stéphane Razafindralambo &
Sébastien Truchot
Equipo de Proyecto: A. Thuin, G. Mangeot,
N. Spinetto, G. Le Romancer, B. Stratil, P.
Pflughaupt, J. Paulre, M. Proietti Gaffi, M.
Haggarde, L. Paillard, N. Stragier, M. Tuur,
A. Perroux, T. Wegener, V. Toulkeridou,
P. Bialek, J. Raulet, P. Erhet
Maquetas: M. Haggarde, N. Stragier
Estructuras: OTH bâtiments
Acústica: Peutz&Ass
Constructoras:
CBC-SICRA (principal),
DBS (demoliciones)
BOTTE FONDATION (infraestructuras)
Pyrrhus Conception (mobiliario)

PROMOTOR:
Établissement Public du Campus de Jussieu

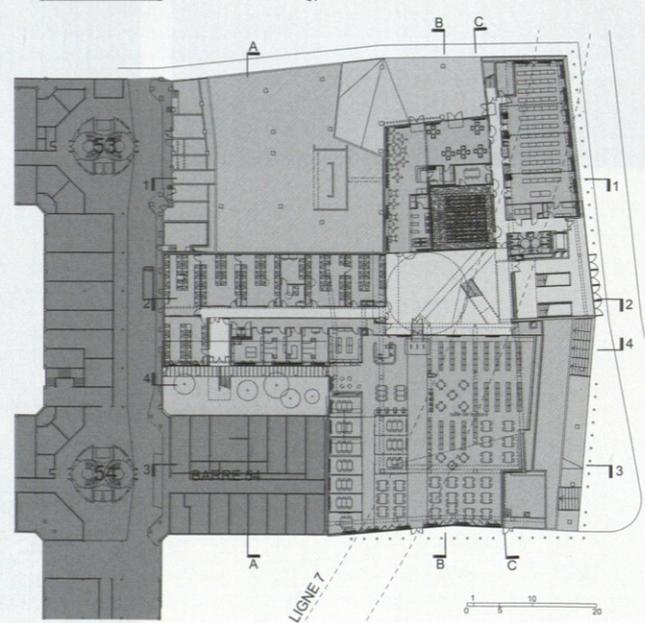
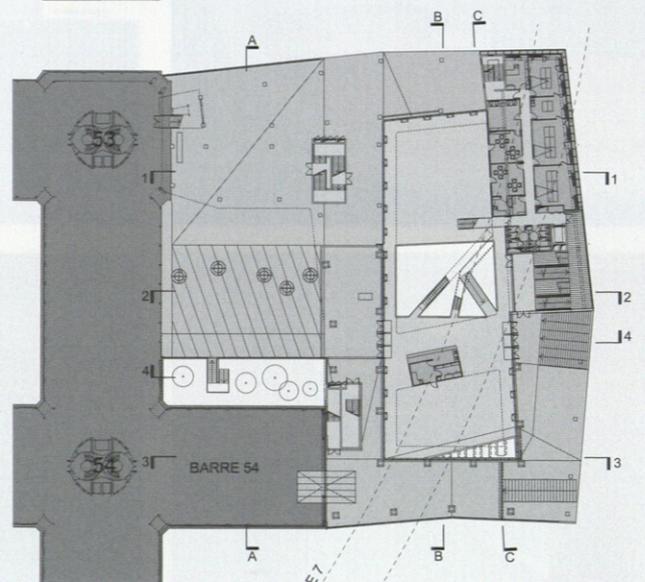
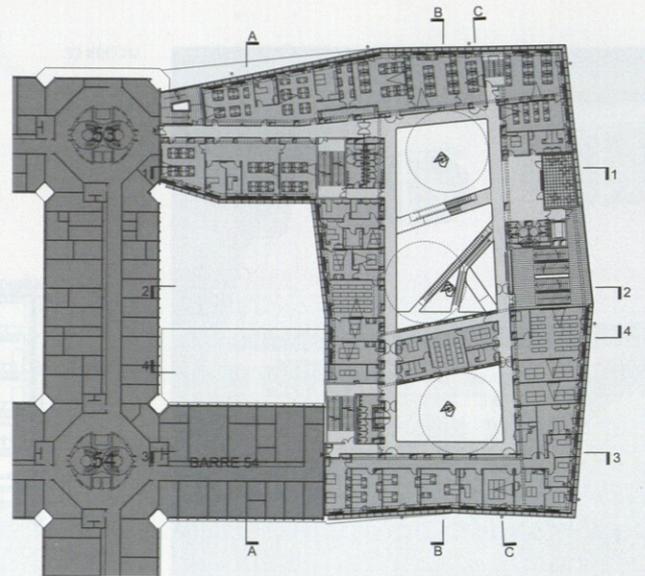
FOTÓGRAFO:
Luc Begly







DETALLE DEL CERRAMIENTO EN LA PÁGINA ANTERIOR, SECCIÓN 22

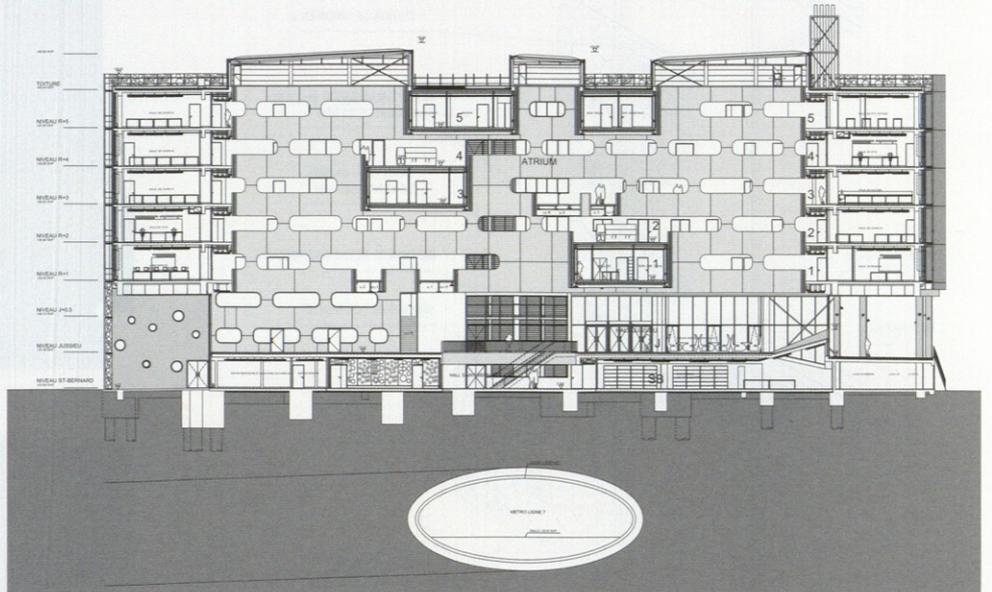


DE ARRIBA ABAJO,
 PLANTA COTA 43,40 M
 PLANTA COTA 37,00 M
 PLANTA COTA 33,80 M





SECCIÓN CC





08 casa go

57, Thionville en Moselle. Thionville, Francia. 2006

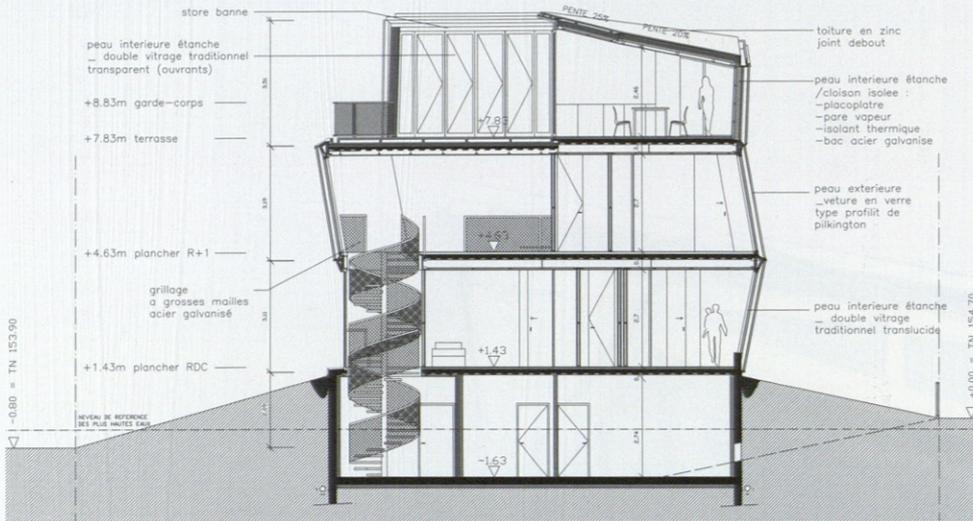
PÉRIPHÉRIQUES

ARQUITECTOS:
Périphériques architects
Emmanuelle Marin
David Trottin

COLABORADORES:
G. Mangeot, N. Stragier,
N. Spinetto, T. Wegener,
M. Neri, S. Truchot, P. Bialek

FOTÓGRAFO:
Luc Boegly



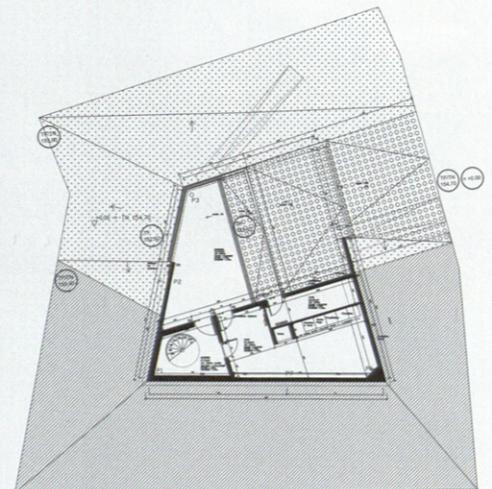
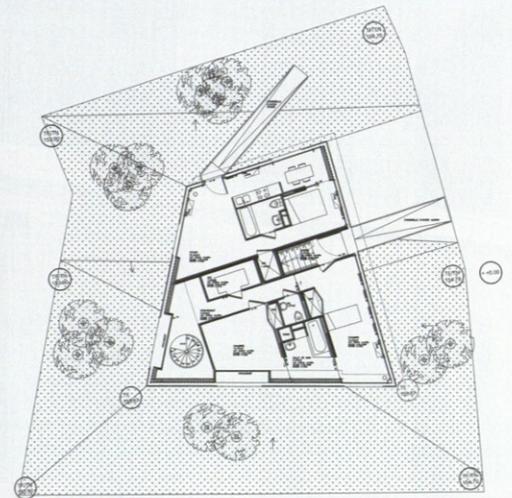
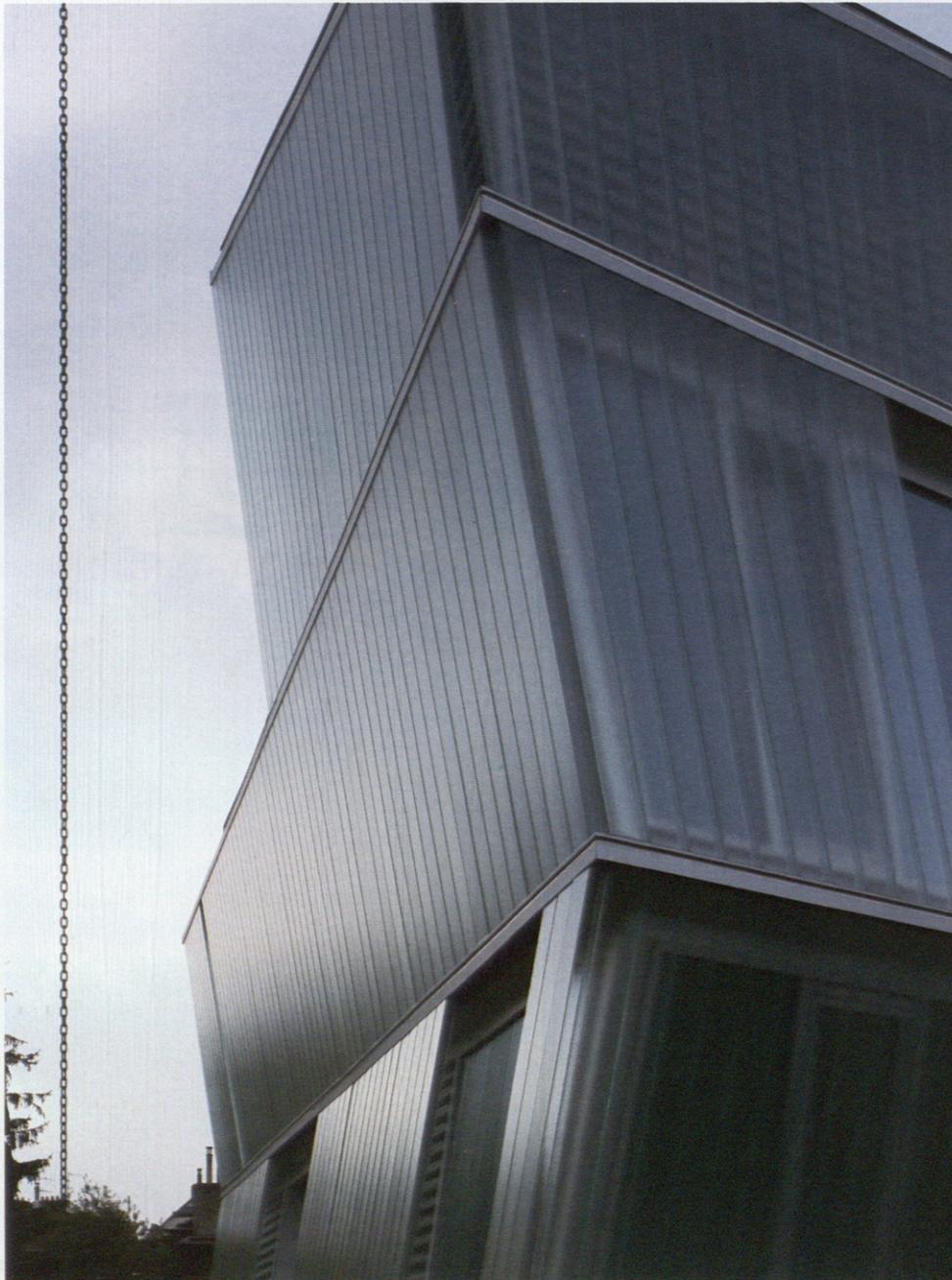


Organizada en tres niveles sobre un sótano para garaje, esta casa de estructura metálica está asentada sobre una base de hormigón. Las fachadas están hechas de contornos de cristal llamado "Profilit", que proporciona aislamiento térmico y además protege la intimidad.

Este envoltorio traslúcido está inclinado y los diferentes niveles están desplazados con respecto a los otros. Una cubierta de zinc continúa el envoltorio exterior, sigue las características de la trama de cristal.

La casa se abre con grandes ventanas. Estas ventanas de vidrio transparente están inteligentemente organizadas según las habitaciones y las vistas desde la casa, y la conecta con el exterior.

Desde la calle se accede por una rampa inclinada y, al cruzar la puerta principal, se accede al primer piso por una gran escalera. Este es el nivel de recepción de la casa y donde se encuentra una gran entrada multiusos, la habitación de los padres, un cuarto de baño y el despacho.



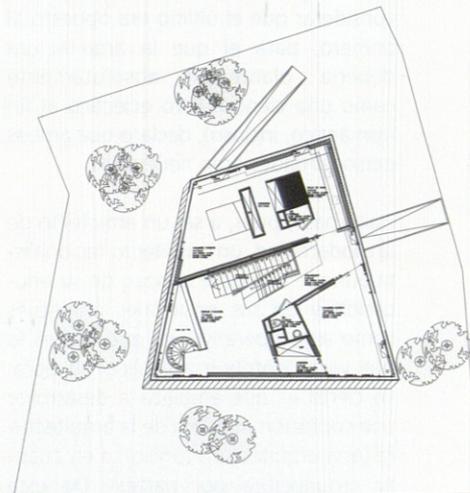
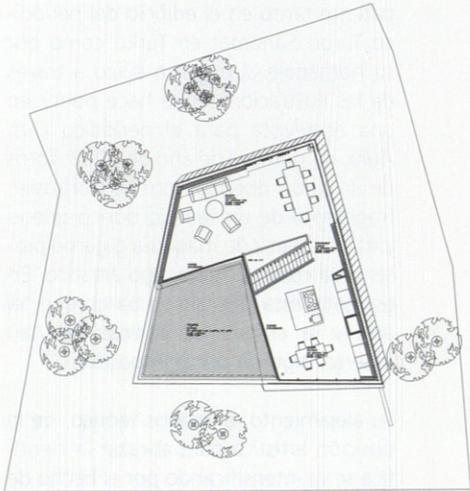
SECCIÓN TRANSVERSAL,
PLANTA BAJA Y SÓTANO
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, PLANTA SEGUNDA Y PRIMERA

Una escalera helicoidal descendiendo al nivel del jardín, donde las habitaciones de los niños se organizan alrededor de un cuarto de baño.

Desde la zona de entrada, una escalera lleva a las habitaciones diurnas del segundo piso. Aquí, el salón, la cocina y el comedor se organizan alrededor de una amplia terraza orientada al suroeste.

Una rampa de acceso conecta la calle con el garaje inferior, abierto al jardín, que se divide en dos partes: la primera tiene espacio para aparcar dos coches, y la otra se compone de dos bodegas y una entrada de servicio. Una escalera conecta el nivel del jardín y el primer piso.

Nuestra propuesta era organizar el jardín como bloques frondosos con claros abiertos enfrente de cada habitación. Esta solución protege la casa y el jardín de los vecinos. En la calle una valla metálica cubierta de vegetación cierra el jardín.



09 AALTO HABLA PARA UN JARDÍN

¿es la arquitectura un arte?

ANTÓN CAPITEL

Como es bien sabido, Aalto y Aino Marsi, su primera mujer, practicaron al principio de su carrera el llamado clasicismo nórdico. En 1921, teniendo tan sólo 23 años, Alvar pensaba que una obra maestra arquitectónica debía llevar el sello característico de su tiempo, lo que identificaba sin duda con su clasicismo, el de Asplund y el de todos los demás, pero también con las versiones del Art Nouveau nórdico, o romanticismos nacionales. Creía, de hecho, que la grandeza de Estocolmo y de la arquitectura sueca de aquel momento estaba representada por el Ayuntamiento de Ragnar Ötsberg, y la de Copenhague y la danesa por la casa consistorial que realizó mucho antes Martin Nyrop. Por ello, y a pesar de la estación de ferrocarril de Helsinki, de su admirado Eliel Saarinen, pensaba que la capital de Finlandia debería plantearse un nuevo edificio municipal para dar con él la misma medida que los países hermanos. Consecuentemente con este pensamiento tradicional, valoraba cosas como *"la ley secreta de las medidas y proporciones, omnipresente en los magnos edificios de todos los tiempos"*.

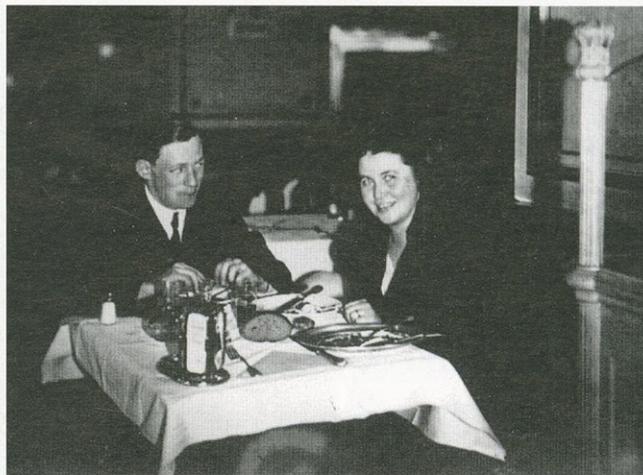
Su entusiasmo le llevaba entonces a pretender un nuevo renacimiento de la arquitectura nórdica en general y de la finlandesa en particular y, así, a añorar un pasado en el que los edificios públicos expresaban la historia mejor que los textos. Según él, había un único arte, la arquitectura, que incluía y reunía armónicamente las otras dos, la pintura y la escultura, y que era la única que *hablaba*. Se trata de la tesis de Víctor Hugo, que obsesionó al arquitecto durante toda su vida: la de la sustitución de la arquitectura por la imprenta, por la palabra escrita. El escritor romántico francés pensaba que después de la imprenta y de la extensión de la lectura,

cosas como las grandes catedrales, que *hablaban* por medio de las otras dos artes, desaparecerían.

Esta obsesión se relaciona con la condición finlandesa de aislamiento, tanto por la geografía como por la lengua, lo que le lleva a aprender muchos idiomas y decir que lo único que puede exportar el país es arquitectura y música, artes independientes del idioma. Como pintor de vocación y arquitecto por consejo de su padre, su amor por la belleza es igualmente obsesivo y le parece un tormento, ya que la belleza no se da en forma cotidiana y normal; es rara. Se opuso a la opinión de Leonardo da Vinci al pensar que el arte es una cuestión instintiva, producto del corazón y no de la mente.

Esta cuestión encerraba algunas contradicciones. La primera es el hecho de que la arquitectura de Aalto, por sensible y artística que pueda ser, está conducida por una poderosa inteligencia, aplicada desde luego no sólo a los aspectos analíticos. Otra, que las impresiones de artistas y arquitectos valen poco: su mensaje está en lo que realmente hacen, y el propio maestro nórdico lo repitió así muchas veces.

Y otra contradicción aún es que, a partir de 1927, después de practicar el clasicismo y el modo de transición que le siguió, Alvar y Aino, que se habían trasladado de Jyväskylä a Turku para trabajar con Erik Bryggman, abandonarían estos modos primeros para practicar lo que Aalto llamó casi siempre racionalismo, más que funcionalismo. Esto es, adoptando con muchísima rapidez la arquitectura moderna que su jefe y amigo les había descubierto, y con ella una mentalidad —un prurito, al menos— de actitud científica y de despego apa-



ALVAR AALTO Y AINO MARSÍ EN VIENA EN SU VIAJE DE NOVIOS, 1924

rente y verbal de todo lo que no fuera razón, de todo lo que no fuera mental.

Aalto inició su etapa moderna por un seguimiento corbuseriano. Ello queda patente tanto en el edificio del periódico Turun Sanomat en Turku como por su homenaje al maestro suizo a través de las ilustraciones que hace poner en una entrevista para el periódico *Uusi Aura*, de primero de año de 1928: fotos de un avión diseñado por Le Corbusier, fragmento de un templo dórico griego y de una pieza de máquina gigante presentada como si fuera algo artístico. En esa entrevista dice, sin embargo que *"el arte y la cultura de formas no han muerto, algo de por sí imposible"*.

Su alejamiento, al menos teórico, de la posición artística para abrazar la científica se va intensificando por el hecho de que su ideología de izquierda (en buena medida marxista) le va a hacer orbitar en torno a la figura de André Lurçat y a dudar algo más de Le Corbusier. O a considerar que el último era opuesto al primero, para el que la arquitectura debería plantearse absolutamente como una ciencia. Pero ecléctico al fin (romántico, incluso), declaró que ambas personalidades eran necesarias.

Aalto pasa, pues, a ser un arquitecto de la modernidad, un arquitecto racionalista aunque conserve el poso de su educación y de sus posiciones anteriores como algo operativo, ya que ello es lo que va a contribuir a explicar su obra. Lo cierto es que empieza a desarrollar una condición analítica de la arquitectura (una arquitectura funcional en cuanto arquitectura por partes). De esta visión funcional (biológica) y de la mitificación de la naturaleza nacerá el concepto de orgánico (ciudad orgánica, etc.) que tanto abundará en sus palabras.

COMO DICEN LOS ACTORES DE TEATRO CUANDO POR OLVIDAR EL TEXTO DEBEN IMPROVISAR, ME HE METIDO EN UN JARDÍN, Y POR ESO ESCRIBO UNA SUERTE DE CONVERSACIONES ERRÁTICAS ACERCA DE LA CONDICIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA COMO ARTE, DE SU DIFÍCIL Y OPINABLE RELACIÓN CON LA BELLEZA. UNAS DIGRESIONES, ACASO INÚTILES, QUE SON PARA UN FUTURO TEXTO Y PROMETEN SABROSAS DISCUSIONES CON LOS AMIGOS. ME HA PARECIDO QUE LA MUESTRA DE LA AUTORIDAD Y EL TESTIMONIO DEL GRAN ALVAR AALTO **N1** HAN DE INTERESAR A LOS LECTORES.

Pero distinguirá entre moderno y racionalista. Moderno era tan sólo una cuestión figurativa, opuesta a lo tradicional. El moderno puede ser formalista (forma vacía, sin contenido) y lo acertado es la nueva objetividad, como la de su amigo Ernst May. Estos fueron sus esfuerzos, casi sus torturas, para adaptarse a los nuevos tiempos, para cambiar su mente.

Al explicar Villa Mairea, en 1939, habló del programa –una casa para unos coleccionistas de arte– y no dijo casi nada de la inmensa cantidad de sutilezas conceptuales y simbólicas, del gran número de operaciones estéticas y de detalle que la casa obsesivamente tiene y a las que Aino contribuyó especialmente. Todo lo justificó además en relación a dicho programa y al carácter que éste suponía: "*Se ha intentado evitar un ritmo arquitectónico artificial, pero sin prescindir de la forma en sí [...] y aplicar un concepto especial de forma arquitectónica en conexión con la pintura moderna*". Esto es, relacionando directamente la belleza tan inevitable y deliberadamente buscada como expresión del contenido.

Realizó la biblioteca de Viipuri, transformación de un proyecto clásico en racionalista, y luego Villa Mairea y los pabellones finlandeses para las exposiciones de París y de Nueva York. A la luz de

estas arquitecturas, y ya en la segunda guerra mundial, no debe extrañarnos que en 1940 diga: "*Pero la arquitectura no es una ciencia*" y "*su propósito es armonizar el mundo material y la vida humana*". Continúa creyendo que la investigación arquitectónica puede ir avanzando en una progresión metódica, de busca de eficacia, pero que lo analítico no es su esencia. "*Siempre habrá más de instinto y de arte en la investigación arquitectónica*". Nótese que no dice en la arquitectura, sino en la investigación, que para él venía a ser algo relativo a los instrumentos de las acciones de proyectar y de construir.

Ya no era marxista. Si Lenin había concedido la independencia a Finlandia, Stalin pretendió poseerla de nuevo por la fuerza. El imperialismo soviético y la pérdida de la libertad implícita al régimen comunista le habían alejado completamente de esas posiciones. Se había convertido en un demócrata progresista, solamente, y en buena medida se había desengañado de la política en términos generales. El humanismo como si quisiera llevar a los tiempos modernos su ilusión juvenil de un nuevo renacimiento para los países nórdicos pasó a constituir una ideología casi personal. Un funcionalismo humanista, en el que el espacio (la forma, la belleza...) se consideraba necesario

N1 Muchos de los datos sobre Aalto y de sus frases están tomados del libro de Göran Schildt, *De palabra y por escrito* (Versión castellana de Alvar Aalto. In his own words). El Croquis editorial, Madrid, 2000.

AALTO SPEAKS FOR A GARDEN

is architecture an art?

As theatre actors say when they forget the text and improvise, I have come into a garden and I have written some erratic conversations, perhaps useless digressions, about the condition of modern architecture as art, about its difficult and opinion-related connection with beauty. They are meant for a future text, and they promise juicy discussions with friends. It seemed to me that the show of authority and the testimony of the great Alvar Aalto might interest the readers. As is well known, Aalto and Aino Marsi, his first wife, at the beginning of their career practiced what is called Nordic classicism. In 1921, at only twenty three, Alvar thought that an architectural master work should have the characteristic mark of its time, which he without doubt identified with his classicism, with Asplund's and others, but also with different versions of Nordic Art Nouveau, or national romanticism. He believed, in fact, that the beauty of Stockholm and Swedish architecture at the time was represented by the City Hall by Ragnar Östberg, and the beauty of Copenhagen and Danish architecture by the consistorial house made by Martin Nyrop long before. Because of this, and despite the train station in Helsinki, a work by Eliel Saarinen who he admired, he thought that Finland's capital city should consider a new municipal building that would be the equal of its brethren countries'. Consequently with this traditional thinking, he valued things such as "...the secret law of measurements and proportions, omnipresent in the great buildings of all times".

His enthusiasm led him then to yearn for a new renaissance of Nordic architecture in general and Finnish in particular and, thus longing for a past in which public buildings expressed history better than books. According to him, there was only one art, architecture, which included and harmonically combined the other two, painting and sculpture, and which was the only one that spoke. This is Victor Hugo's thesis, which obsessed the architect all his life: the substitution of architecture by the printing press, by the written word. The French romantic writer thought that after the printing press and the extension of reading, things like big cathedrals, which spoke through the other two arts, would disappear.

This obsession was related to the Finnish condition of isolation, because of its geography as well as its language, and compelled him to learn many languages and say that the only things the country can export are architecture and music –arts independent from language. As a vocational painter and architect by his father's advice, his love for beauty is equally obsessive and it seems a torment to him, as beauty does not come in a daily and normal way; it is rare. He was opposed to Leonardo da Vinci's opinion in thinking that art is an intuitive question, a product of the heart and not the mind.

This question posed some contradictions. The first is the fact that the architecture of Alvar Aalto, as sensitive and artistic as it could be, is driven by a powerful intelligence, indeed this is applied not only to analytical aspects. Another is that the impressions of artists and architects are worth little: their message is in what they actually do, and the Nordic master himself said so many times.

Yet another contradiction is that from 1927, after the practice of classicism and the transition that followed it, Alvar and Aino, who had moved from Jyväskylä to Turku to work with Erik Bryggman, would abandon these early modes to practice what Aalto almost always called rationalism more than functionalism. This is, taking on with great celerity the modern architecture that their boss and friend had shown to them, and with it a mentality –an overzealousness, at least– of scientific attitude and of apparent and verbal indifference about anything that was not reason, anything that was not of the mind.

Aalto began his modern phase following Le Corbusier. This is evident in the Turun Sanomat Newspaper building in Turku as well as in his tribute to the Swiss master through the illustrations he asked to be placed in an interview for the newspaper Uusi Aura at the beginning of 1928: photographs of a plane designed by Le Corbusier, a fragment of a Greek Dorian temple and a piece of a gigantic machine presented as if it were something artistic. In that interview, however, he said that "the art and culture of forms has not died, it is something impossible in itself".

ALVAR AALTO: DIBUJO DE INSPIRACIÓN DE LA BIBLIOTECA DE VIIPURI



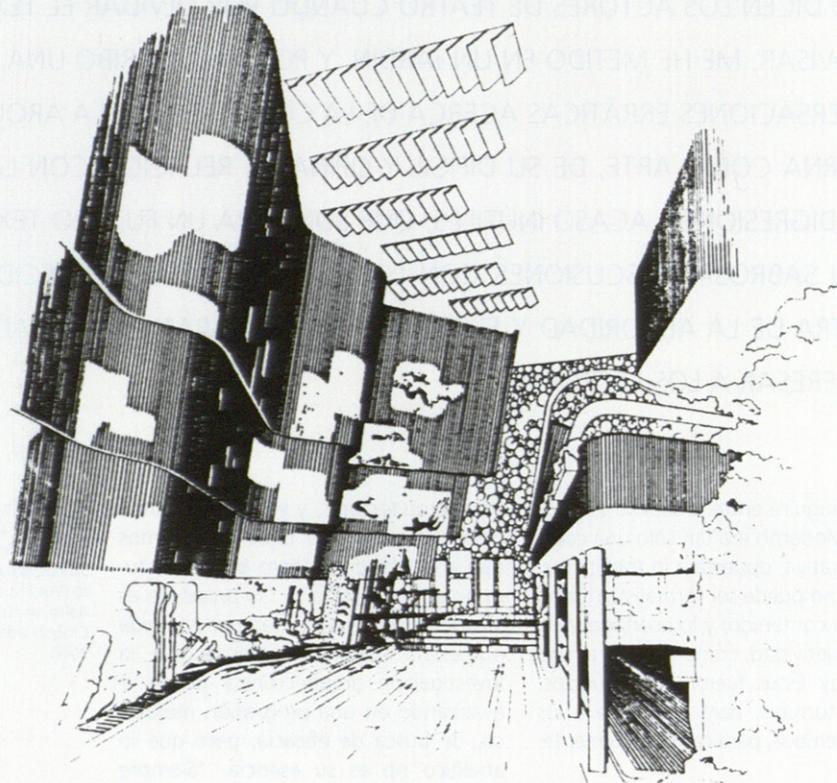
para la sana psicología del hombre. La contribución desde la arquitectura a la felicidad de sus semejantes pasó a ser su nuevo ideal, su obsesión, su utopía.

A lo largo de toda su carrera podemos observar el cultivo del placer, de la buena vida, del humor..., que Aalto va a adoptar ahora como un norte exclusivo, perdida ya la fe en la ideología socialista y perdida también –quizá mucho antes– la fe luterana de la que en ningún caso había aceptado el puritanismo, tan claro en Pallasmaa. No obstante, relacionó el sentido de lo sagrado con el arte, con lo espiritual, palabra que tantas veces empleaba.

En 1948 (muy próxima ya la muerte de Aino) es cuando responde a la encuesta de Ernesto N. Rogers en la revista *Domus* con el escrito "La trucha y el torrente de la montaña". Se trata del conocido asunto de la inspiración irracional en un dibujo no consciente de montaña con terrazas horizontales y sol mágicamente repetido **N2** que sirvió de base para imaginar la sala de lectura de la biblioteca de Viipuri. A pesar de todos estos cambios, y también de una arquitectura que, como en el Ayuntamiento de Saynatsälo –y, en general, en todas las obras de esta época– significaban una revisión del racionalismo original para plantear una modernidad otra, sus palabras no se modificaron mucho. Siguió hablando de cuestiones técnicas, de racionalismo incluso, de psicología en relación a la arquitectura, de estudio de la luz, etc.

Hablará, desde luego, del instinto que prevalece sobre la razón, pues ya al principio de los años sesenta su interés por el análisis científico de la arquitectura decaía. Pero siguió con ciertas obsesiones racionalistas como la estandarización, que quería comparar con la de la naturaleza: aparición de repeticiones de tipos o clases –flores, árboles, animales: especies– pero no de individuos, siempre únicos. Para él, una fabricación en serie, equivalente a la de los coches, no es aplicable a la arquitectura por muchas razones, entre las que destaca la condición inmueble, indisolublemente ligada al lugar, de esta última.

No empleaba mucho la palabra arte y hasta parecía pedir disculpas cuando la usaba. Es como si hubiera querido que su obra, siempre fiada a la creatividad arquitectónica intuitiva –y en aquellos años más que nunca o, mejor dicho: de



ALVAR Y AINO AALTO: PERSPECTIVA DEL INTERIOR DEL PABELLÓN FINLANDESE EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE NUEVA YORK DE 1939.

N2 V. Antón Capitel: *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Ed. Tanais, Madrid, 2004.

His distancing, at least in theory, from the artistic position to embrace the scientific, was intensified by the fact that his left wing ideology (to a large extent Marxist) is going to make him closer to the figure of André Le Corbusier and doubt rather more Le Corbusier. Or to consider that the latter was opposed to the former, for whom architecture should be approached as a science. But being rather eclectic (romantic, even), he declared that both personalities were necessary.

Aalto thus came to be an architect of modernity, a rationalist architect although he maintained the signs of his education and his previous positions as something operative, as this is what is going to contribute to explaining his work. The truth is that he started to develop an analytic condition of architecture (a functional architecture as architecture by parts). From this functional vision (biological) and the mythologizing of nature would come the organic concept (organic city, etc.) that is so abundant in his words.

But he would distinguish between modern and rationalist. Modern was only a figurative question, opposed to the traditional. The modern can be formalist (empty form, without content) and what is relevant is the new objectivity, like his friend Ernst May's. These were his efforts, almost his tortures, to adapt to the new times, to change your mind.

When he explained Villa Mairea, in 1939, he talked about its program –a house for art collectors– and said very little about the immense quantity of conceptual and symbolic subtleties, about the great number of aesthetic operations and details that the house obsessively has and to which Aino especially contributed. He justified everything also in relation to the program and the character that this supposed: "we have tried to avoid an artificial architectonic rhythm, but without disregarding form in itself [...] and to apply a special concept of architectonic form in connection to modern painting". That is, directly relating the unavoidable and deliberately sought beauty as an expression of the content.

He designed the library in Viipuri, the transformation of a classical project into rationalist, and then Villa Mairea and the Finnish pavilions for the exhibitions in Paris and New York. In the light of these works, and already in the Second World War, it should not seem strange that in 1940 he said: "But architecture is not a science" and "its purpose is to harmonize the material world and human life". He still believed that architectonic research could advance in a methodical progres-

sion, in search of efficacy, but that the analytic is not its essence. "There will always be more of instinct and art in architectonic research". Notice that he did not say architecture but research, which for him was something related to the instruments of the actions of designing and building.

He was not a Marxist at that time. If Lenin had conceded independence to Finland, Stalin wanted to take it again by force. Soviet imperialism and the loss of the freedom to the communist regime that this implied had totally distanced him from those positions. He had become a progressive democrat, he had merely been disappointed, to a great degree, with politics in general terms. Humanism –as if he wanted to take into the modern times his juvenile idea of a new renaissance for the Nordic countries– came to constitute an almost personal ideology. A humanist functionalism in which space (form, beauty...) was considered necessary for the healthy psychology of man. The contribution from architecture to the happiness of his fellows became his new ideal, his obsession, his utopia.

Throughout his career we can see the cultivation of pleasure, good life, humour..., that Aalto would now adopt as an exclusive goal, having lost his faith in the socialist ideology and also having lost –perhaps long before– his Lutheran faith, of which he had not accepted in any case its Puritanism, so obvious in Pallasmaa. However, he did relate the sense of sacred with art, with the spiritual, a word he used many times.

In 1948 (very close to the death of Aino) he answered to the interview by Ernesto N. Rogers in the *Domus* magazine with the writing "The Trout and the Mountain Torrent". It is about the well-known issue of irrational inspiration in an unconscious drawing of a mountain with horizontal terraces and magically repeated sun2 that was the basis for imagining the reading hall of the library in Viipuri. Despite all these changes and an architecture that, like the city hall in Saynatsälo and all the architecture of that time in general, meant a revision of the original rationalism to approach another modernity, his words did not change much. He still talked about technical matters, even rationalism, about psychology in relation to architecture, about study of light, and so on.

He would talk, of course, about the instinct that prevails above reason, as his interest at the beginning of the sixties for the scientific analysis of architecture was already waning.

But he still held certain rationalist obsessions such as the standardization, which he wanted to compare with nature's: the appearing of repetitions of types or classes—flowers, trees, animals: species—but not individuals, always unique. For him, mass production, equivalent to cars, is not applicable to architecture for many reasons, among which he emphasized the immovable asset condition, indissolubly linked to its site.

He did not use the word art much and seemed to apologize when he used it. As if he had wanted his work, always entrusted to intuitive architectonic creativity—more than ever during those years or better phrased, in a similar way to prior occasions but now more consciously than ever—to still be justified by indubitable reasons. The mature architect, virtuosus, can allow himself not to analyze, he does not need to or it is done for him, but he does not want this to be noticed. He knows that his intuition is superior to reason and also knows that it is not in contradiction with it, but this has to be very clear to others.

In 1955 he said: "the old dilemma about monumentality and form is still alive in our profession with the same strength as before. All the attempts to eliminate it would be as unsuccessful as attempting to erase the idea of heaven from religion". He was still concerned with formalism—form without content—, but he is equally worried about the disappearing of the aesthetic and symbolic sense, especially in the architecture of public buildings, which he believed was in grave decline with all that he believed this implied in the issue of content. "Where form is good, the activity becomes positive" (1968).

Aalto, despite the ideological disbelief of his mature stage, wanted to still grasp the juvenile hope of inexorable progress; that we will come to paradise, to a perfect world, which he, like many others, had thought modernity—architectonic and otherwise— had definitely promised. This was a lay transformation of Christianity, a Marxist vision of the Christian (or the identification between the two, if we pay attention to so many coincidences): paradise on earth, instead of in heaven, the union between the two, if you prefer. The Finnish master debated and tortured himself between his old faith and the deteriorated reality of the modern world, expressed in the visible as well as the moral. He meditated about the decadence of the public building as a terrifying symptom and he almost believed that going back would be necessary if it were not stupid to look back: but perhaps it would be possible "to create once again the indispensable order for social organization" (1953).

The nostalgia of the past also dominated the master when he thought of the aesthetic decadence of cities, and in the old and modern difficulty of them being beautiful; when he remembered thus his beloved Italy and the Saint Mark's Square in Venice, or Siena, and "What is beautiful?, he wondered. Something he knew that could not be answered" (1966).

But let's not finish with the melancholic Aalto in old age, a state of mind in which his health problems had much importance. Let us remember some words of his mature phase (1957), when he said before the masters of works of the Swedish city of Malmö: "Architecture has a second intention that is always latent: creating a paradise", thus aiming that the constructors became aware of what they were producing, or should produce. And later: "Architecture is the cheapest and most beautiful game in the world", meeting the protests about high costs typical of those professionals. That is, as if saying: if you built a road, how many kilometres would you have if you applied the budget for a public building? And: if architecture has to be a paradise—as you would want for your own houses— could it avoid being beautiful? Would this beauty cost that much?

Uniting sentiment and reason, would in the end be, like for Leonardo, for the classics, Aalto's ultimate position? It seems it was, and we would wish that when such a fertile and intense life, in which he had so much joy, declined he had felt this renaissance plenitude that he wanted to awaken in his youth. To Göran Schildt, his biographer, he said in 1972: "Realism provokes in general the most powerful stimulus in my imagination". And at a much later time difficult to date, he said: "We must be very cautious, because rational calculations are not more accurate than a belief or a dream".

un modo semejante a las ocasiones antiguas pero ahora más conscientemente que nunca— siguiera justificada por razones indudables. El arquitecto maduro, virtuosus, puede permitirse ya no analizar, no lo necesita o lo hacen por él, pero no quiere que se note. Sabe que su intuición es superior a la razón y sabe también que no se contradice con ella, pero esto ha de aparecer bien claro ante los demás.

En 1955 dijo: "el viejo dilema de la monumentalidad y de la forma permanece vivo en nuestra profesión con la misma fuerza que antaño. Todos los intentos de eliminarlo serían tan infructuosos como querer aniquilar de la religión la idea de cielo". Sigue preocupado con el formalismo—la forma sin contenido—, pero se preocupa igualmente por la desaparición del sentido estético y simbólico, especialmente en la arquitectura de los edificios públicos, a los que ve en grave decadencia, con lo que piensa que ello significa en el plano de los contenidos. "Donde la forma es buena, allí la actividad se vuelve positiva" (1968).

Aalto, a pesar del descreimiento ideológico de su etapa de madurez, quería aferrarse todavía a la juvenil esperanza del inexorable progreso: de que llegaríamos a un paraíso, a un mundo perfecto, que a él como a tantos les había parecido que la modernidad arquitectónica y no prometió con firmeza. Era ésta una transformación laica del cristianismo, una visión marxista de lo cristiano (o una identificación entre las dos, si hacemos caso de tantas y tantas conciencias): el paraíso en la tierra, en vez de en el cielo; la unión entre los dos, si

se prefiere. El maestro finlandés se debate y tortura entre ésta su antigua fe y la realidad deteriorada del mundo moderno, expresa tanto en lo visible como en lo moral. Medita en la decadencia de la edificación pública como síntoma aterrador y casi cree que habría que retroceder si no fuera estúpido mirar atrás: pero quizá se pudiera "volver a crear aquel orden imprescindible para la organización social" (1953).

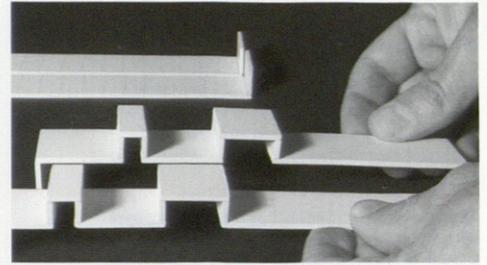
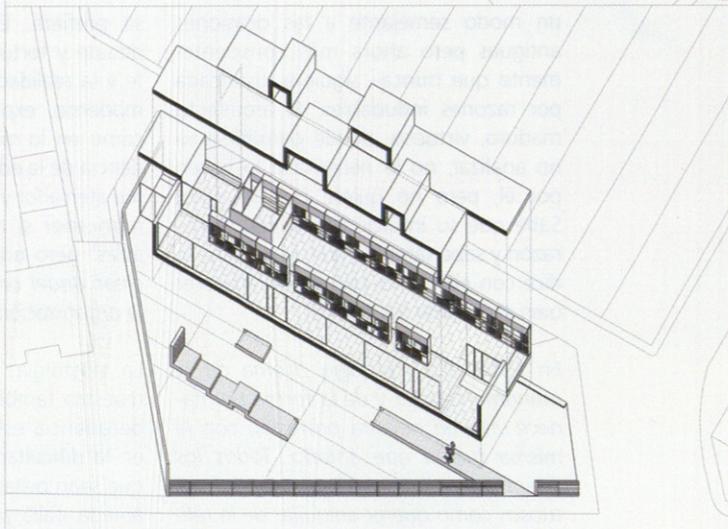
La nostalgia del pasado domina al maestro también cuando piensa en la decadencia estética de las ciudades, y en la dificultad antigua y moderna de que sean bellas; cuando recuerda así su amada Italia y la plaza de San Marcos en Venecia, o Siena, y "¿Qué es bello?", se pregunta al respecto. Algo que sabe que no se puede responder (1966).

Pero no acabemos con el Aalto melancólico de la vejez, estado de ánimo en el que los problemas de su salud tuvieron mucha importancia. Recordemos algunas palabras de su etapa madura (1957), cuando dijo ante los maestros de obras de la ciudad sueca de Malmö: "La arquitectura tiene una segunda intención que siempre permanece latente: la de crear un paraíso", intentando así que los constructores fueran conscientes de lo que fabricaban, o debían fabricar. Y, luego: "La arquitectura es el juego más barato y hermoso del mundo", saliendo al paso de las protestas de carestía típicas de aquellos profesionales. Esto es, como diciendo: si construyeran ustedes una carretera ¿para cuántos kilómetros tendrían si aplicaran el presupuesto de un edificio público? Y: si la arquitectura ha de ser un paraíso como ustedes querían sin duda para sus propias moradas, ¿podrá evitar ser bella? ¿Tanto costaría esa hermosura?

Unir sentimiento y razón ¿sería al fin, como para Leonardo, como para los clásicos, la posición última aaltiana? Tal parece que sí, y bien deseáramos que, al declinar una vida tan fértil e intensa y en la que tanto gozó, hubiera sentido esa plenitud renacentista que en su juventud ambicionó despertar. A Göran Schildt, su biógrafo, le dijo en 1972: "El realismo provoca por lo general los estímulos más poderosos en mi imaginación". Y en una fecha bastante tardía pero que no es posible precisar, dijo: "Debemos ser muy precavidos, pues los cálculos racionales no son más seguros que una creencia o que un sueño".

ÓLEO DE AKVAR AALTO DE 1949.





ARQUITECTOS [MADRID]:
Emilio Pemjean Muñoz

COLABORADORES:
Jesús Barranco Herrezuelo
Beatriz González Kirchner
Barbara García Sos
María Luisa García Martín
Jesús Gómez Picazo, dirección de obra
Empresa Constructora: Protectora Urbana

PROMOTOR:
Consejería de Cultura y Deportes.
Dirección General de Archivos Museos y
Bibliotecas de la Comunidad de Madrid.

FOTÓGRAFO:
Eduardo Sánchez López
Emilio Pemjean Muñoz

10 biblioteca municipal en daganzo

Carretera a Fresno de Torote s/n, esquina C/ Velázquez y C/ Goya, Daganzo, Madrid. 2006

EMILIO PEMJEAN





La percepción del mundo en forma espacio-tiempo (desde las vanguardias), supone al hombre como espectador dispuesto a disfrutar de la experiencia de la Arquitectura. Esa experiencia se desarrolla en medio de las formas que recorre o ante las formas que contempla.

El espacio pasa de ser un lugar de reposo, a ser el lugar a descubrir a través de los posibles movimientos.

"Son realidad y tienen valor aquellas cosas que suceden y por lo tanto se transforman" (Argan).

"En contra de la regulación del tiempo en el espacio pondré otra forma del tiempo en el espacio, al cual habré de referirme como espacio narrativo. CONTAR la Arquitectura pasada y futura, narrarla, podría ser entonces el paradigma alternativo al proyecto tradicional que se propone para integrar tiempo y espacio" (Sennet).

El pasado (los procesos del proyecto y la construcción) y el presente (el estado durante la observación), el proceso de

elaboración y el edificio como objeto se mezclan. El interés por el proceso, por el proceso como sistema capaz de mantener la sensación de totalidad, donde el valor del edificio se equipara a la idea, al croquis, a las conversaciones y reflexiones preparatorias de la misma.

La obra no es el producto final, la contemplación del edificio, el propio acto de percepción se vuelve reflexivo. "Hacer y percibir".

El edificio se organiza longitudinalmente, situándose en el borde sur de la parcela, buscando las vistas y circulaciones que proceden del centro de Daganzo, de las antiguas escuelas y de la carretera adyacente.

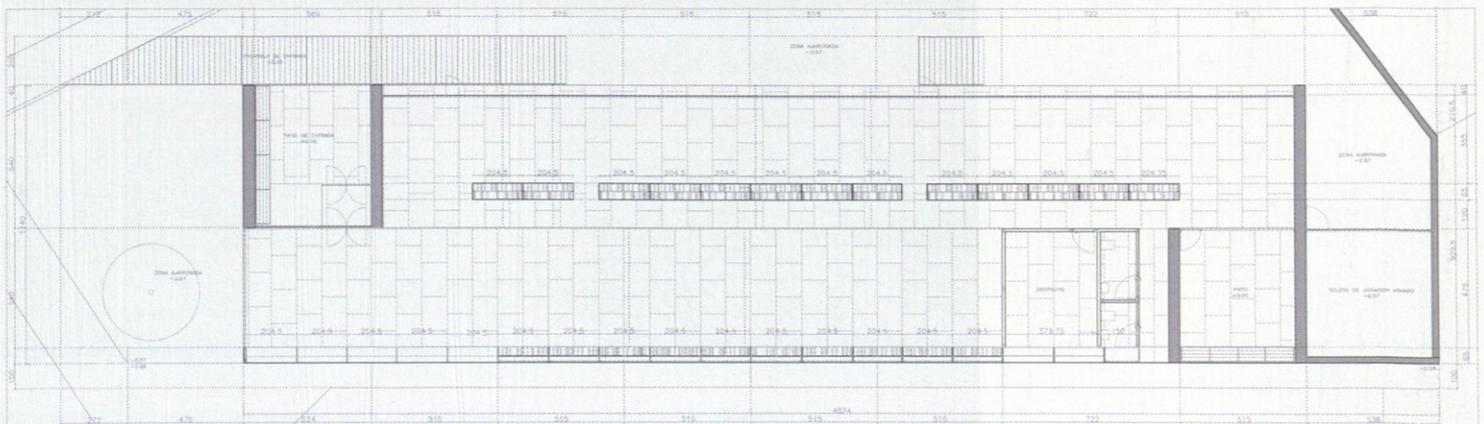
La biblioteca se separa del terreno y se relaciona con él a través de puentes que establecen claramente el paso desde el mundo de lo cotidiano al mundo de las cosas por descubrir.

El plegado, desplazamiento y rotación de los planos que conforman el suelo y techo de la biblioteca y las señales

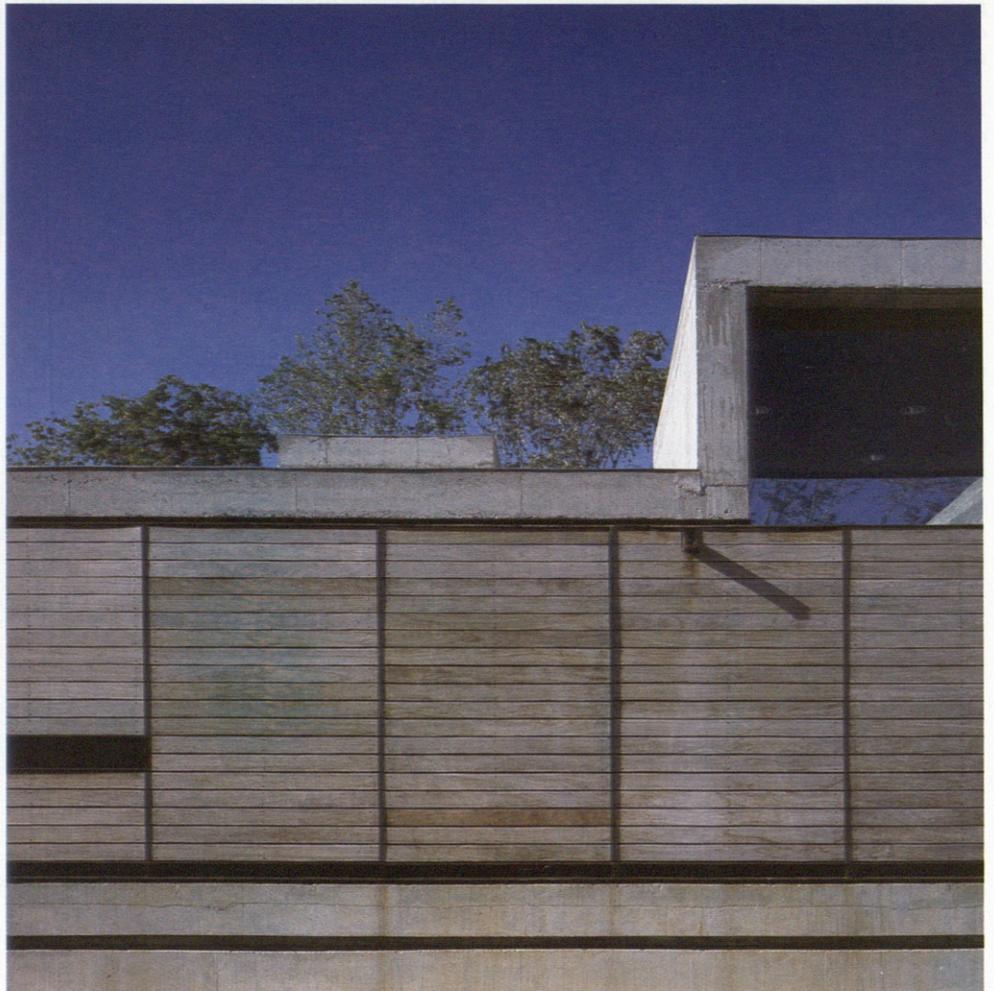
producidas tras estas operaciones, activan el espacio narrativo e introducen transparencias, relaciones entre las caras sur y norte del edificio, relaciones entre dos tipos de luz y de paisaje (la intensa y cálida del sur y que debe ser controlada, y la más fría y uniforme del norte que es la adecuada para un espacio de lectura).

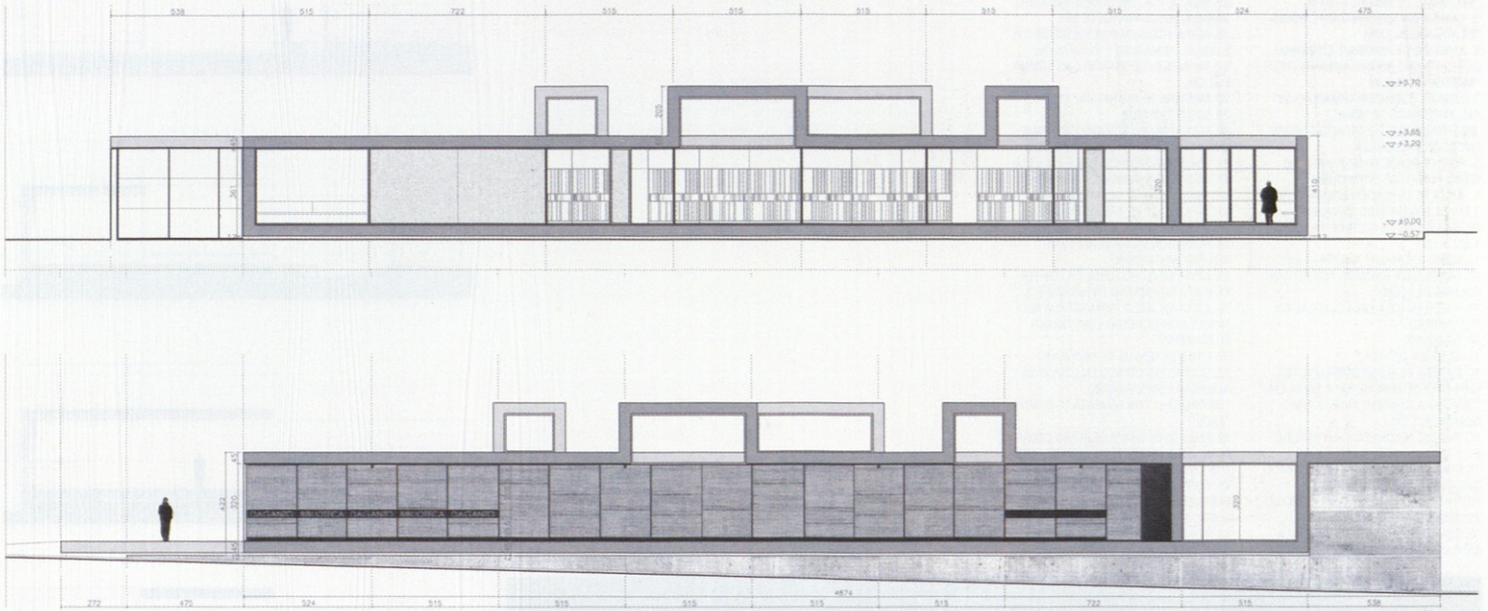
Entre los dos planos plegados de hormigón se sitúan los muebles-contenedores de libros, que actúan como filtros y elementos de relación entre los espacios que dejan entre ellos creando secuencias desde la máxima transparencia y apertura de los espacios que dan a la zona ajardinada a los más cerrados de la sur.

La biblioteca se manifiesta como tal, hacia el espacio urbano, por la visión desde el exterior de los muebles-contenedores de libros como símbolo y razón de ser del edificio.



PLANTA BAJA



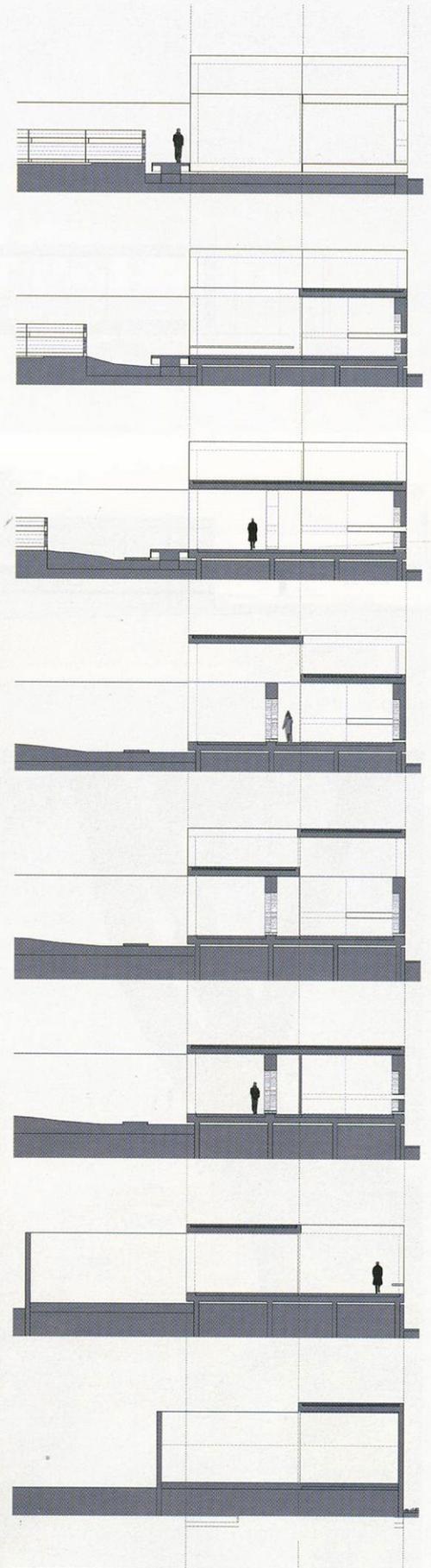


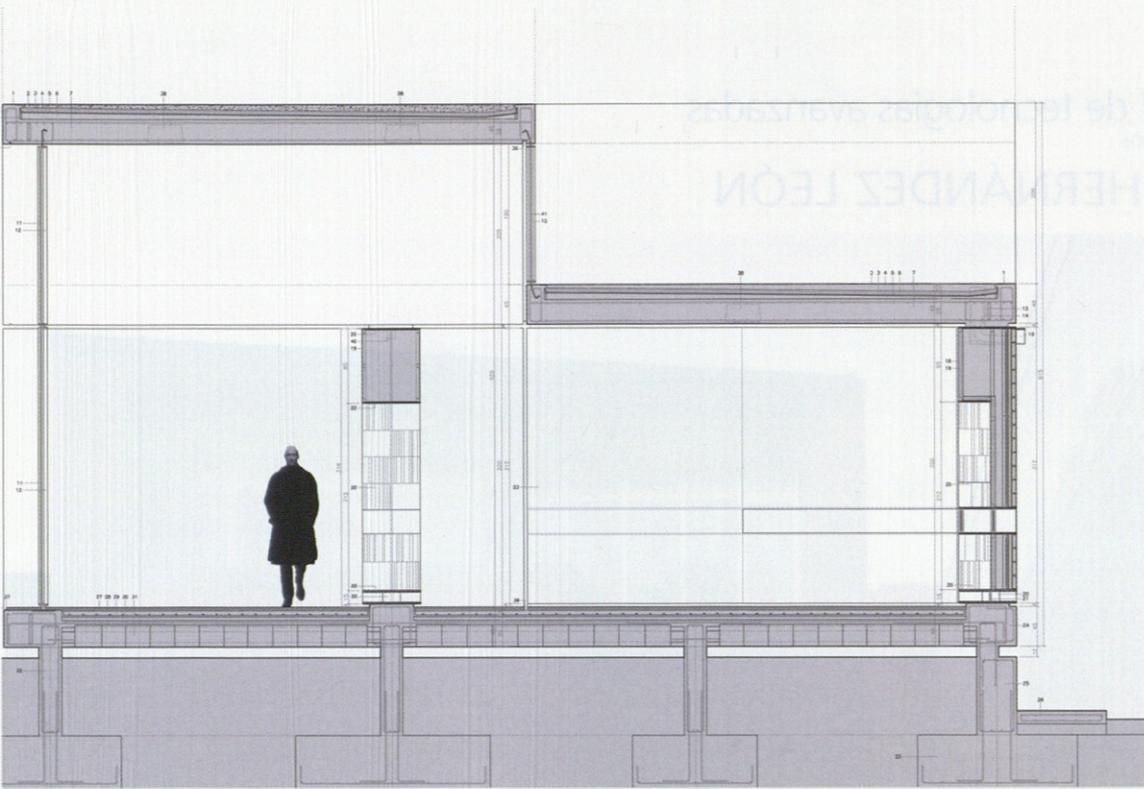
ALZADO CARRETERA A FRESNO DE TOROTE
ALZADO CALLE GOYA



1. REMATE SUP. BORDE DE LOSA, HORMIGON EN MASA HIDROFUGO, ACABADO FRATASADO-BRUÑIDO, PENDIENTE 5% CON 4 MANOS DE IMPERMEABILIZANTE
2. GRAVA DE MACHAQUEO DE PIEDRA CALIZA, GRANULOMETRIA 10/25
3. CAPA SEPARADORA, FIELTRO GEOTEXTIL FILTRANTE
4. POLIESTIRENO EXTRUIDO TIPO "ROOFMATE" O SIMILAR, E=5 CM.
5. LAMINA IMPERMEABILIZANTE, POLIESTER ARMADO E=2 MM.
6. MORTERO DE PENDIENTE CON ARIDO DE PERLITA MAS ADITIVO AIREANTE TIPO "MORTER" O SIMILAR
7. LOSA DE HORMIGON ARMADO E=28 CM., ENCOFRADO DE TABLA MACHIEBRADA, DOSIFICACION SEGUN DIRECCION FACULTATIVA
8. PETO DE BORDE DE LOSA, ARMADO SEGUN PLANOS DE ESTRUCTURA
9. JUNTA DE DILATACION FORMADA POR 2 CM. DE POLIESTIRENO EXPANDIDO
10. FORMACION DE GOTERON EN LOSA 1.5X1.5 CM.
11. VIDRIO "CLIMALIT" 4+4/8/4+4 MM.
12. CARPINTERIA FORMADA POR RECTANGULARES DE ACERO
13. HUECO EN LOSA PARA COLOCACION DE SUMIDERO
14. SUMIDERO
15. GARGOLA DE ACERO
16. MADERA DE IROCO CANTEADA, TRATADA PARA INTEMPERIE, 5X14.5X204 CM. TORNILLERIA DE ACERO INOX., JUNTA ABIERTA DE 1 CM.
17. TABLERO AGLOMERADO HIDROFUGO E=19 MM.
18. CHAPA DE ACERO E=3 MM., ACABADO OXIDADO Y BARNIZADO SEGUN D.F.
19. PLANCHA DE POLIESTIRENO EXTRUIDO 25 KG/M3, ESPESOR 5 CM.
20. CHAPON DE ACERO E=15 MM., ACABADO OXIDADO Y BARNIZADO SEGUN D.F.
21. VIDRIO "STADIP" 3+3 MM., BUTIRAL TRANSLUCIDO
22. CHAPON DE ACERO E=15 MM., ACABADO PINTADO BLANCO
23. TABLERO CONTRACHAPADO E=20 MM., ACABADO BARNIZADO MATE
24. VIGA DE BORDE DE FORIADO AUTORRESISTENTE, ARMADO SEGUN PLANOS DE ESTRUCTURA
25. VIGA DE H.A., ENCOFRADO METALICO, ARMADO SEGUN PLANOS DE EST.
26. ACERA FORMADA POR SOLERA DE H.A. E=15CM., ARMADURA 7/10/15X15 CM.
27. PAVIMENTO DE GRANITO GRIS SERENA E=2 CM.
28. MORTERO DE AGARRE E=2 CM.
29. SUELO RADIANTE
30. POLIESTIRENO EXPANDIDO ALTA DENSIDAD CON BARRERA DE VAPOR E=2CM.
31. FORIADO AUTORRESISTENTE 25+5 CM.
32. VIGA DE H.A., ARMADO Y DIMENSIONES SEGUN PLANOS DE ESTRUCTURA
33. ZAPATA DE H.A., ARMADO Y DIMENSIONES SEGUN PLANOS DE ESTRUCTURA
34. HORMIGON EN MASA HM-20 DE RELLENO HASTA FIRME
35. JUNTA EN TECHO FORMADA POR PERFIL U.40.2 EMPOTRADO EN LOSA DE H.A.
36. JUNTA EN SUELO FORMADA POR RECTANGULARES DE ACERO, EMPOTRADOS EN PAVIMENTO
37. L.30.3 DE REMATE DE PAVIMENTO
38. CUERPO EMPOTRADO EN LOSA PARA ALBERGAR LUMINARIA TIPO "DOWNLIGHT" CON LAMPARA TC-D TIPO "ERCO"
39. REGLETA DE CHAPA DE ACERO COLOR BLANCO CON SOPORTE DE FIJACION, PARA TUBO FLUORESCENTE 36 W.
40. CUERPO EMPOTRADO EN MUEBLE PARA ALBERGAR LAMPARA HALOGENA LINEAL SLUZ 1950 300 W.
41. VIDRIO "CLIMALIT" 6/12/6 TEMP COOL LITE KN155

SECCIONES TRANSVERSALES





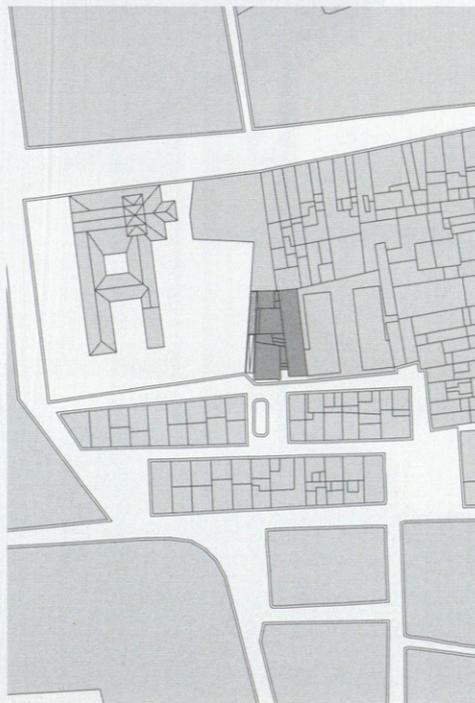
SECCIÓN CONSTRUCTIVA
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
SECCIONES TRANSVERSALES



11 centro internacional de tecnologías avanzadas

Peñaranda de Bracamonte, Salamanca. 2006

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

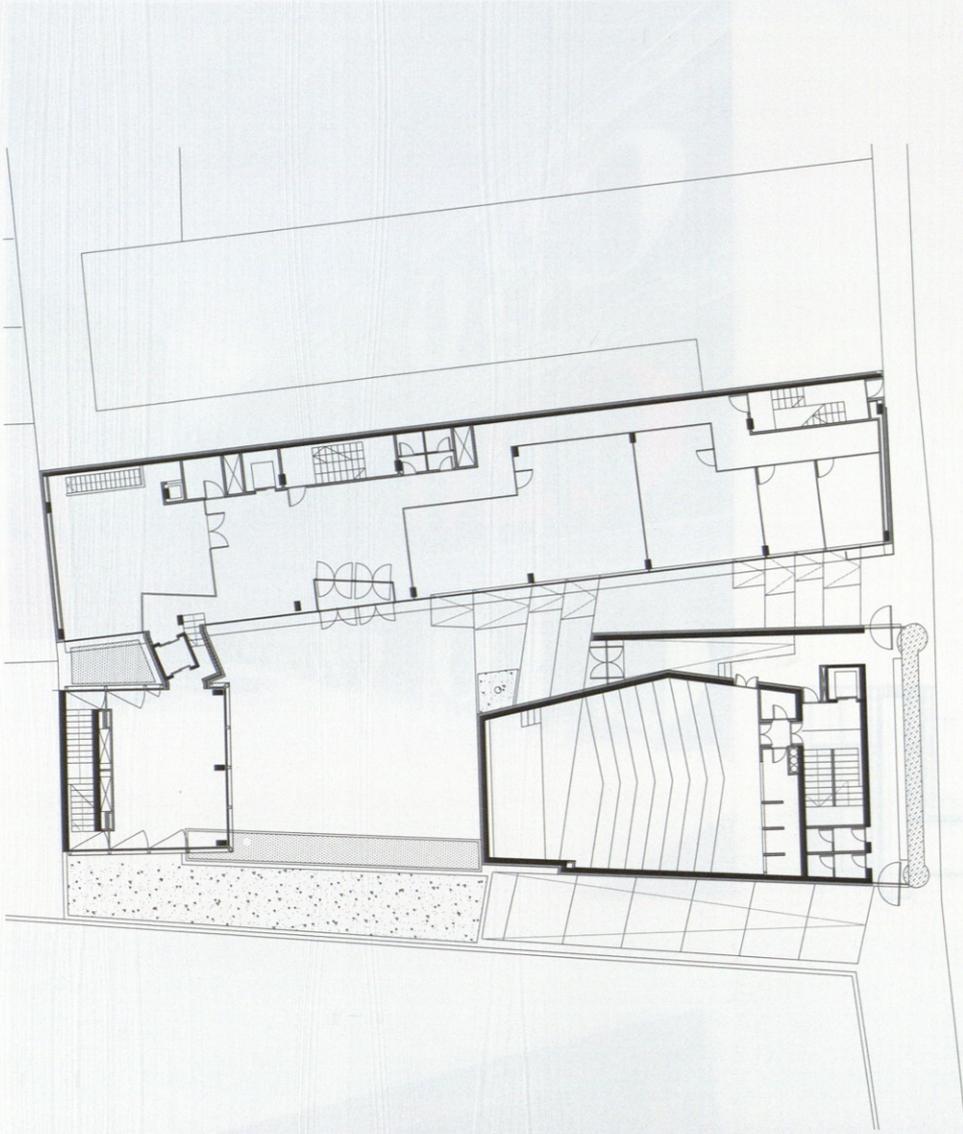


Este edificio se realiza por encargo de la "Fundación Germán Sánchez Ruipérez" (FGSR) con el objeto de la construcción del "Centro internacional de tecnologías avanzadas" (C.I.T.A.)

La FGSR es una institución privada de carácter cultural sin fines de lucro, reconocida, clasificada e inscrita en el Registro de Fundaciones Culturales Privadas por Orden del Ministerio de Cultura de 3 de Diciembre de 1981 (BOE de 7 de enero de 1982)

Para la realización de su objeto social y fines, entre otros, la promoción y ejercicio de todo tipo de actividades culturales, la generación de recursos destinados al bien común y a la satisfacción de necesidades materiales o intelectuales y el incremento de la cultura de las comunidades y de los individuos; puede llevarlos a cabo a través de una serie de actuaciones, entre las cuales cabe señalar la realización de obras de nueva planta en inmuebles destinados a fines culturales.

La FGSR, en este sentido, para poner en marcha y llevar a cabo una serie de actividades y actuaciones relacionadas con la cultura y el desarrollo social y económico de la zona donde se ubica uno de sus actuales centros: Peñaranda de Bracamonte; y donde estará así mismo, el Centro Internacional de Tecnologías Avanzadas (C.I.T.A.); se planteó acudir a la convocatoria de la Iniciativa Comunitaria INTE-



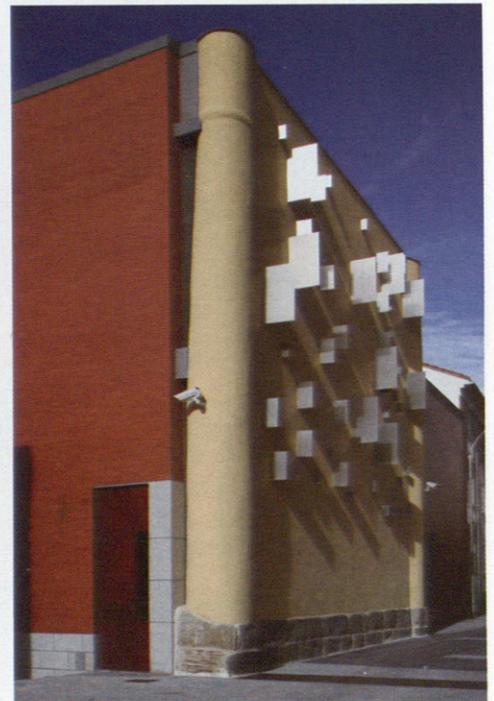
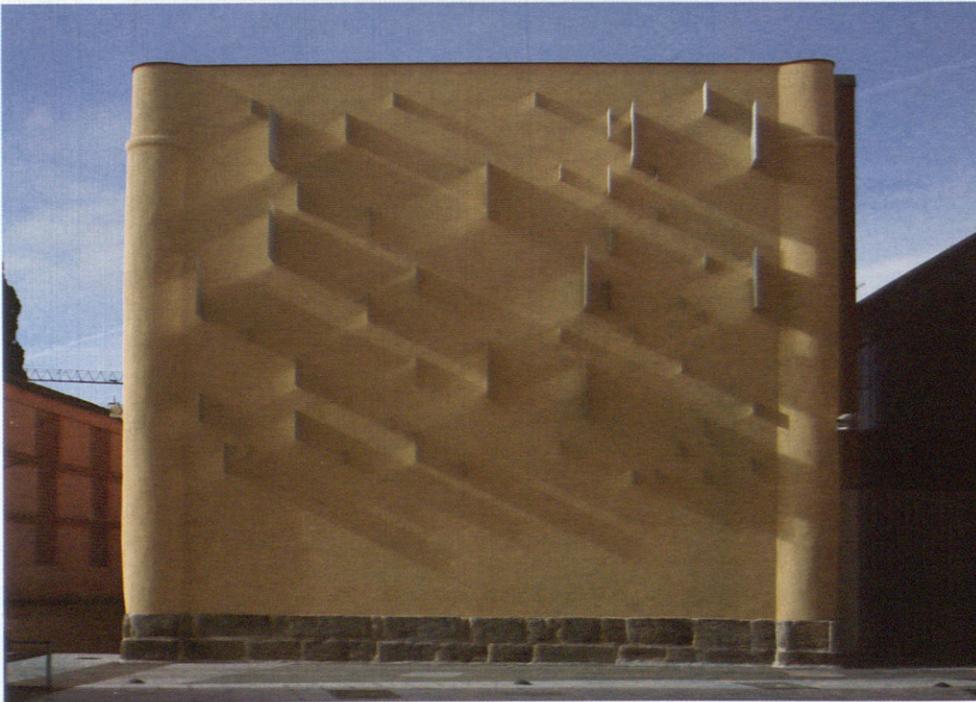
ARQUITECTO [MADRID]:
Juan Miguel Hernández León

COLABORADORES:
Álvaro Hernández Altozano, Iñaki Ortega Belmonte,
José Luis Rayos Sánchez
Arquitecto Técnico: Bernardo Valdés Bermejo
Jefe de Obra: Cecilio López
Consultores Arquitectura: Alvaro Siza
Consultores Ingeniería: PROINTEC
Paisajismo: Luis Vallejo
Diseño Gráfico: Alberto Corazón
Empresa Constructora: Ferrovial Agromán S.A.

PROMOTOR:
Fundación Germán Sánchez Ruipérez

FOTÓGRAFOS:
Ricardo Santonja
Hans Grunert

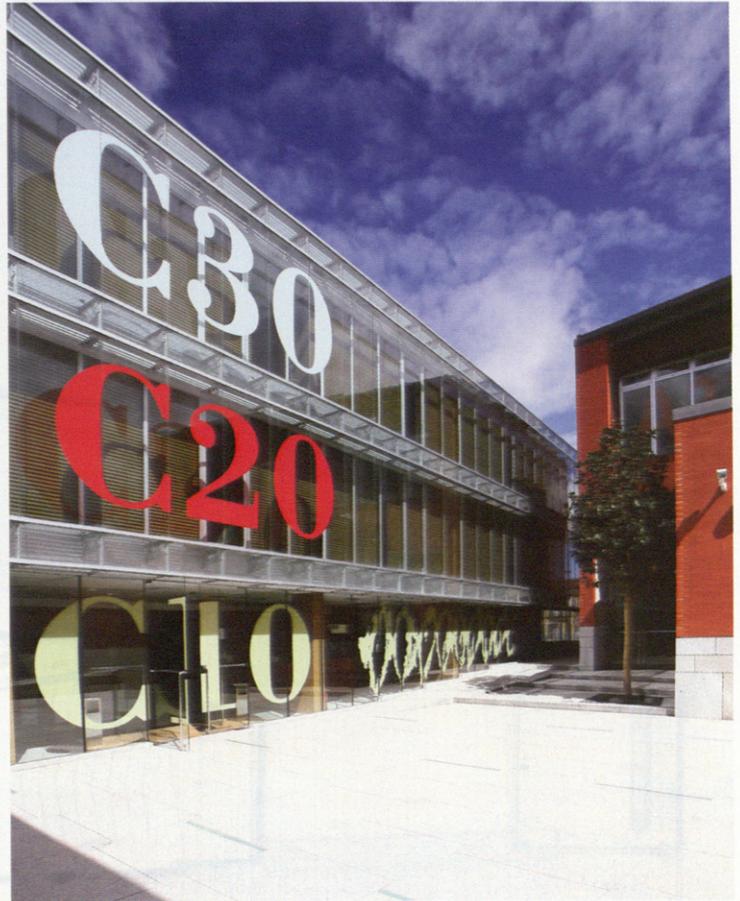
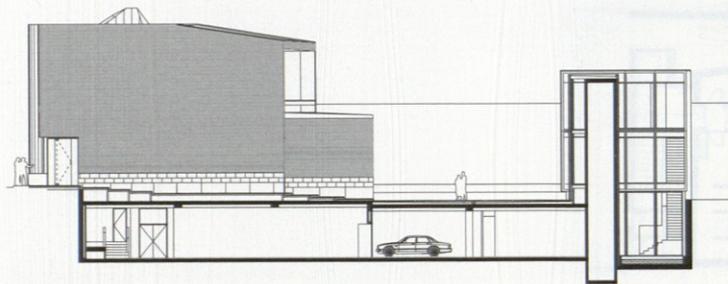
PLANTA BAJA
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, SECCIÓN LONGITUDINAL



RREG III A España-Portugal, junto con otros dos socios portugueses con intereses similares en estos ámbitos: Belgais-Centro para o Estudo das Artes y la Câmara Municipal de Castelo Branco.

El proyecto "Espacios de Excelencia Transfronterizos" (ETT) aprobado y que ya se ha puesto en marcha, tiene como uno de sus objetivos prioritarios el desarrollo social y económico a través de la cultura y las nuevas tecnologías. La modernización de las zonas donde se desarrolla, es necesaria, en el sentido de que hay que romper la marginalidad de estas regiones; incorporándose a la realidad social actual, cuyos signos más visibles son la globalidad y el uso de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación.

En este contexto general, se hace sentir y existe la necesidad de dotarse de las infraestructuras necesarias para el acceso a estas tecnologías. La creación de un "Centro" que sirva de igual manera a la difusión de esas herramientas tecnológicas y a la adaptación de la Sociedad de la Información y de la Comunicación al territorio es imprescindible.





12 salón de actos para un colegio público en Cádiz

Calle Tolosa Latour, Cádiz. 2006

JULIO MALO DE MOLINA

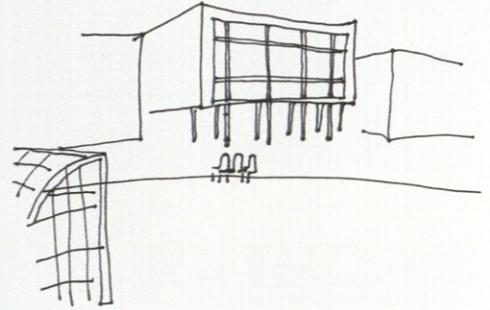
ARQUITECTO:
Julio Malo de Molina

COLABORADORES:
Miguel Ángel Leonseguí, aparejador
Francisco Montero, delineante
Empresa Constructora: Elecno, S.A.

PROMOTOR:
Diputación Provincial de Cádiz

FOTÓGRAFO:
Javier Reina

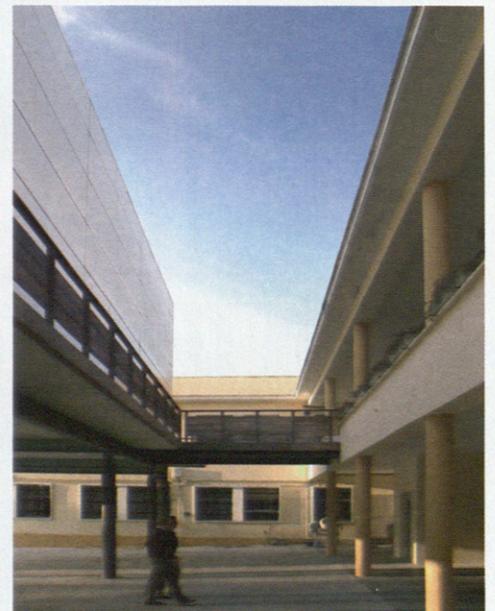
COMENTARIO CRÍTICO:
Ramón Picó



Nuestro almuerzo duró apenas quince minutos. Otro más de esos días irrelevantes en los que circulas por la vida a ritmo vertiginoso e inconsciente, a través de telepagos, autopistas, restaurantes de comida rápida,... lugares habituales de nuestro actual universo del zapping. En este contexto, el término 'lento' se ha convertido, para la mayoría de los mortales, en una referencia de tono cercano a lo peyorativo. Películas excesivamente pausadas, soporíferas, trabajadores de ritmo cansino, deportistas derrotados, reciben sin dudar el calificativo de lento.

La arquitectura no es ajena a esta realidad, que se manifiesta en una imperiosa necesidad de deglutir imágenes como hamburguesas. Así, balaustradas, tejas, arcos, óculos, farolas fernandinas... constituyen todo un catálogo de elementos pertenecientes a una arquitectura clásica de gran valor (culto o popular) que, utilizados hoy ajenos a sus verdaderas formas, materiales y escalas, se convierten en la 'comida rápida' de la arquitectura contemporánea: imágenes fácilmente reconocibles, asimilables rápida y cómodamente por sus usuarios para su tranquilidad mental. Y es que, en una época tibia, desideologizada y trivial como la nuestra, devorar imágenes sin necesidad de masticarlas no es sino una más de las múltiples maneras de mantenernos a todos en una dulce inopia.

Sin embargo, a veces encontramos alguna arquitectura que va más allá, que bucea en las ideas, se preocupa de cuidar las relaciones con el lugar e indaga en las soluciones técnicas



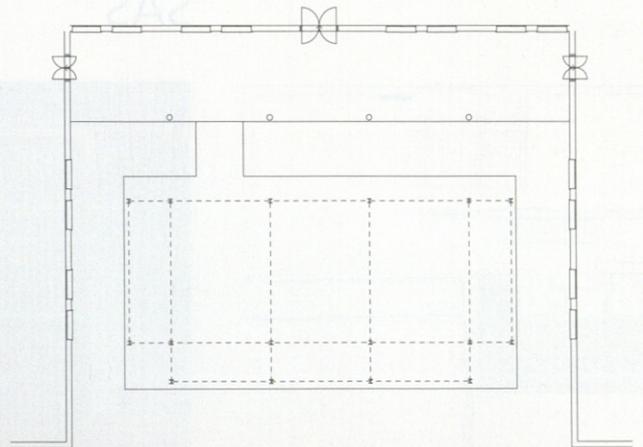
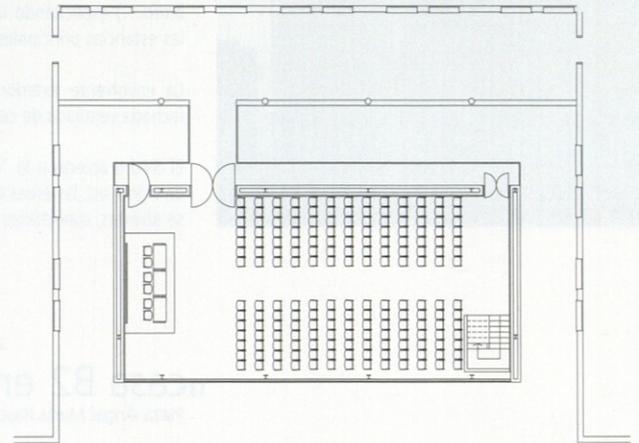
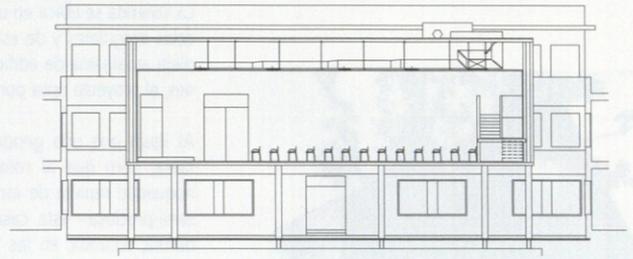
y programáticas en busca de economía, precisión y rigor. Más allá de una mera figuración cómoda, se esfuerza en buscar verdaderos valores de la arquitectura. Y es que a la hora de elaborar un proyecto, resulta difícil saber bien dónde se encuentran estos valores, ni que aspecto tienen, de modo que es necesario ir con los ojos muy bien abiertos a todas partes, deteniéndose ante cualquier indicio que permita ir montando, enjaretando, una verdadera obra de arquitectura. Una labor que, como la buena cocina, requiere tiempo y sosiego.

Este verano visitamos el recién concluido Salón de Actos de la Institución provincial Gaditana, una obra lenta, deliciosamente lenta, en la que Julio Malo de Molina ha sabido tender, desde la serenidad de sus formas y texturas, los lazos indispensables de relación con nuestra cultura y tecnología contemporánea y con la arquitectura en cuyo interior se sitúa.

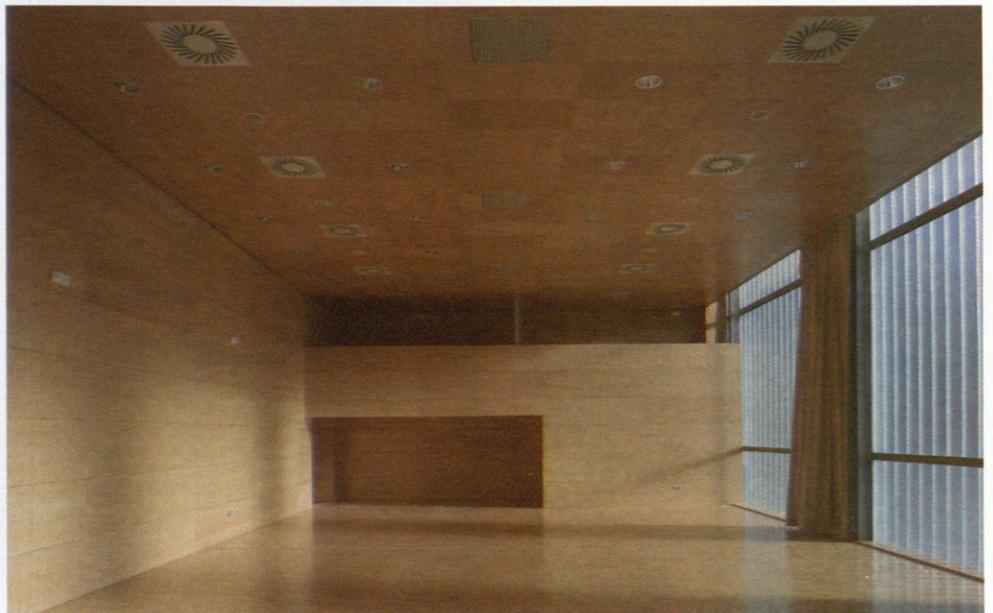
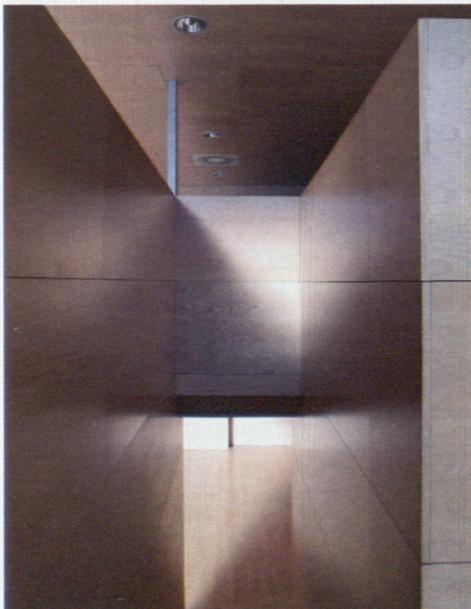
La sorpresa se adueña de la vista al entrar en el patio de la Institución, cuando aparece ante nuestros ojos el 'microondas'. Encajado entre las formas limpias y escasamente pretenciosas de un colegio construido en los años sesenta, el nuevo pabellón asume su papel de diferencia, ensimismándose y apartándose del vecino para conformarse como una caja neutra y compacta, flotante sobre unos ligeros 'pilotis' que liberan su planta baja y lo convierten en abrigado porche para los juegos escolares, sin deprender el patio original.

Construido con tecnología propia de la arquitectura seca, su tersa piel exterior se apoya en el empleo del panel de aluminio y el vidrio colado Uglas, elementos que establecen un rico contraste con los revocos y aleros de las formas vecinas. En el interior, la fuerza de la luz gaditana se amortigua con el empleo masivo de revestimientos de madera. Cálidos planos que entretienen la luz y la distribuyen por el intenso espacio interior.

Pocos asimilarán esta obra rápidamente, y con toda seguridad surgirán comentarios tan 'curiosos' como el de aquel alcalde que, tras recibir el mejor paseo marítimo construido en los últimos años en nuestra provincia, no dudaba en largar a la prensa unos jugosos titulares: 'El paseo no está acabado y, además, no me gusta'. A toda velocidad, un delicado paseo frente al Coto de Doñana se vistió con un traje populachero y nuestro alcalde pudo respirar tranquilo, una vez que su pueblo reconocía, sin necesidad de pensarlo demasiado, aquello que el imaginario popular entiende por 'paseoalborderdelmar'. Los votos estaban a salvo.



SECCIÓN,
PLANTA DEL SALÓN DE ACTOS
Y PLANTA NIVEL DEL PATIO





La vivienda se ubica en una pequeña insula lotizada en parcelas irregulares y de escasas dimensiones. Ante una compleja amalgama de edificaciones, ordenaciones y circulaciones, el proyecto opta por encerrarse, y mirar hacia el sur.

Al igual que una geoda –formación mineral amorfa por fuera, pero que al romperse o abrirse se descubre una hoquedad repleta de estructuras cristalizadas de naturaleza semi-preciosa– esta casa propone una envolvente neutra, oscura, rotunda, en las caras que conforman el cubo, y a modo de corte, excavación u hoquedad aparece una formación geométrica diferente, de color rojizo (teja, ladrillo, barro...) explicitando la riqueza interior de la casa, donde las estancias principales se abren hacia el Sur.

La envolvente exterior oscura, está compuesta por una fachada ventilada de cerámica sobre estructura de aluminio.

El diedro abierto a la "geoda", está compuesto por cierres de vidrio, así, las áreas de estar y de piscina pueden quedarse abiertas, conectadas con el pequeño jardín.

Estos cierres disponen de una segunda fachada-celosía, cuya misión es la de proteger del sol y la intimidad. Estas celosías se componen de piezas cerámicas de color teja, huecas, unas sobre otras, que hacen que la fachada sea flexible, móvil y ligera, que se puede adecuar a las diferentes necesidades internas, matizando la luz interior, e incluso el propio color de la luz filtrada.

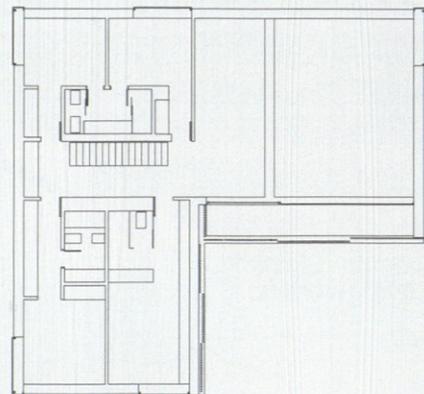
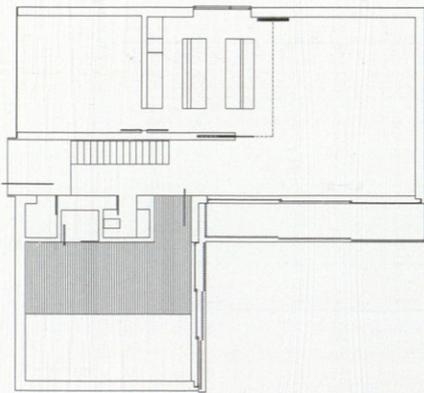
La vivienda se distribuye en dos plantas y un pequeño sótano. La planta baja dispone de tres espacios: el garaje, el estar y la piscina. El estar se desarrolla en dos alturas pero se formula como un espacio flexible, conformado por varios ámbitos de distinto tipo y a diferentes alturas.

La planta superior se destina a los dormitorios, que dispuestos en esvástica, buscan las cuatro orientaciones. Una perforación vertical, que acompaña el recorrido de la escalera, comunica el núcleo de la vivienda y proporciona luz cenital al espacio más oscuro.

13 casa B2 en pamplona

Plaza Ángel María Pascual 7, Pamplona. 2006

SAS



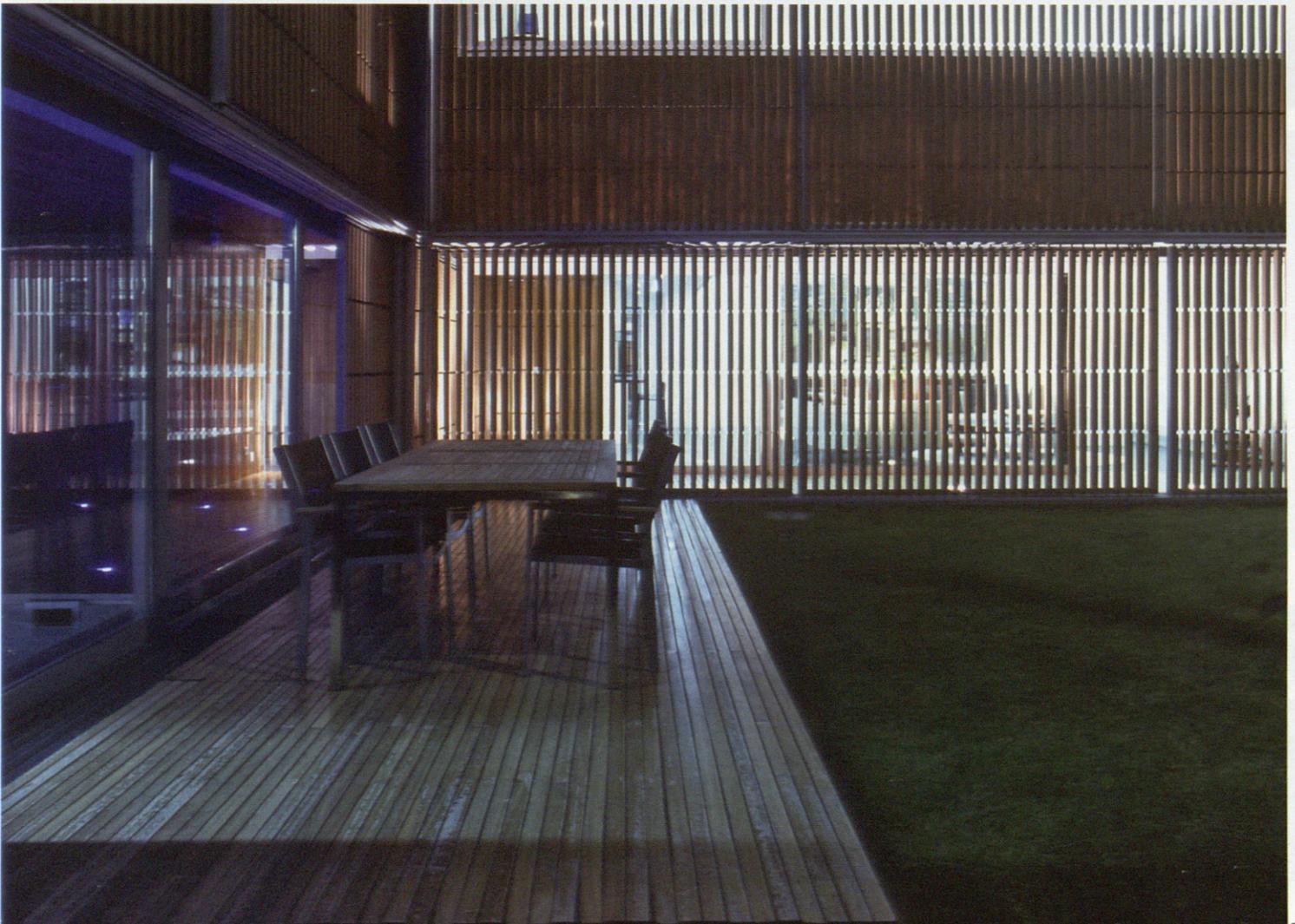
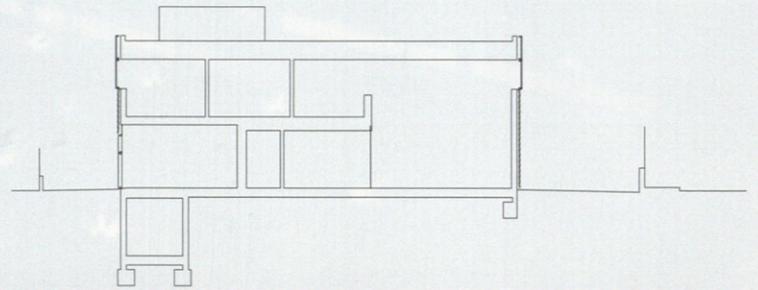
PLANTA BAJA Y PRIMERA
EN LA SIGUIENTE PÁGINA, SECCIÓN TRANSVERSAL



ARQUITECTOS :
Antonio Vallo i Daniel
Juan L. Irigaray Huarte

COLABORADORES:
Maite Damboriena, arquitecta
José Ignacio Sola-Julián Damboriena, aparejador
Estructura: Javier Errea Argai - Dasein.Ingenieros
Instalaciones: Luis Miguel Navarro
Dirección de obra: Benjamin Izquierdo
Constructor: Construcciones Conslau S.L.

FOTÓGRAFO:
Joan Mundó



14 parada de tranvía en alicante

Rotonda de Sergio Cardell, Alicante. 2006

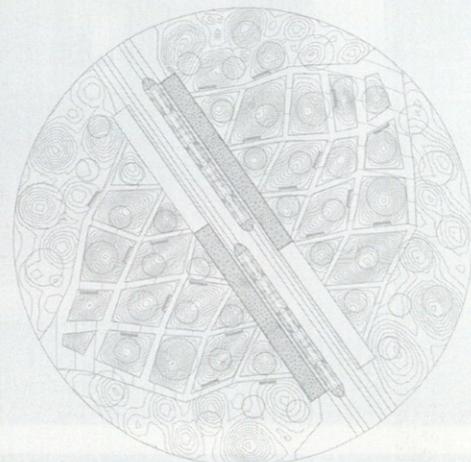
SUBARQUITECTURA

ARQUITECTOS:
Andrés Silanes
Fernando Valderrama
Carlos Bañón

COLABORADORES:
Empresa constructora: UTE ECISA + COMSA

PROMOTOR:
FGV [Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana]

FOTÓGRAFOS:
Subarquitectura
José Alberto Vicente



La construcción de la parada de tranvía supuso la oportunidad de devolver a la ciudad un espacio que le había sido sustraído: convertir una rotonda de circulación en una plaza pública.

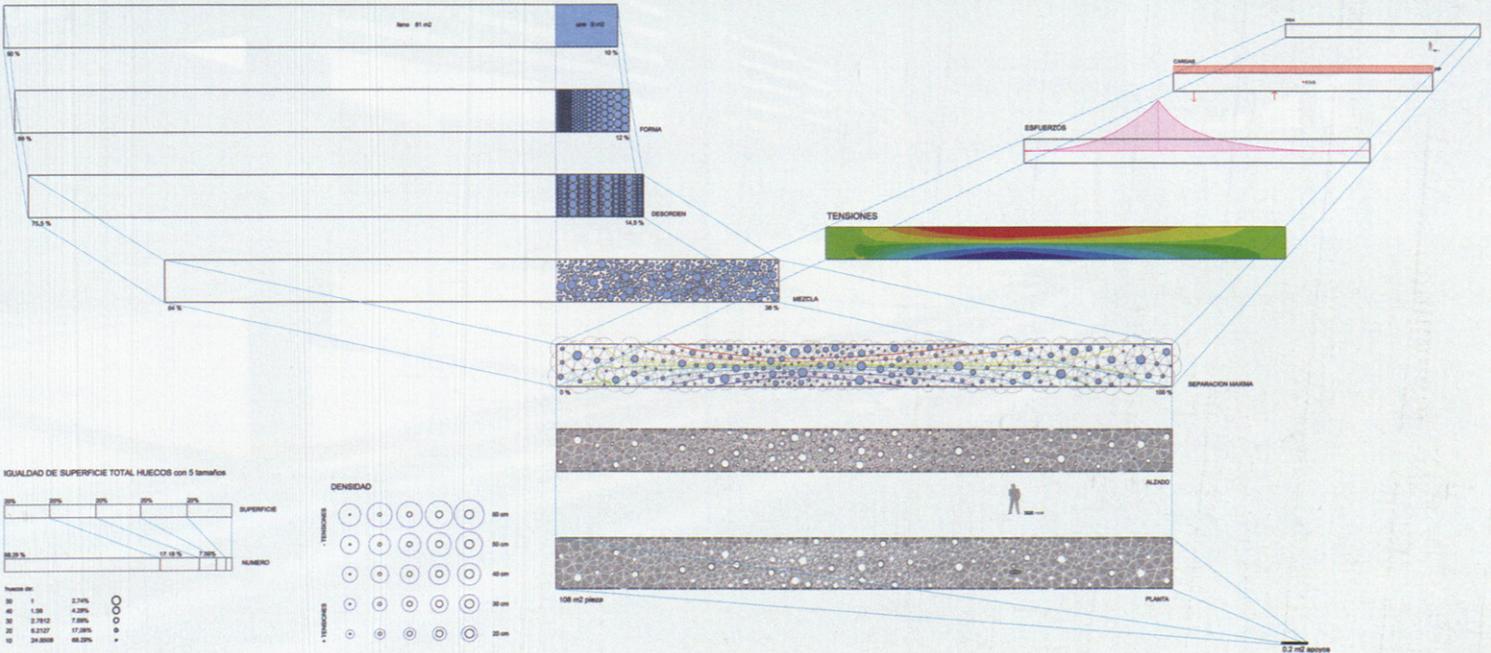
Mediante un sistema fractal de caminos que sorte la vegetación existente se accede frontalmente a cada andén de 32 maneras posibles.

Sobre ellos, dos cajas huecas de 36 metros de longitud, 3 metros de ancho y 2.5 metros de alto crean un vacío flotante ligeramente por encima de las cabezas del viajero con una escala más próxima al tranvía que al mobiliario urbano.

No existe distinción entre acabado y estructura, ni entre paramentos y cubierta. Se trata de un material isótropo en su concepción y en su construcción.

Ochocientas perforaciones circulares aligeran al mismo tiempo que confieren resistencia frente a las tensiones normales. La luz y el aire atraviesan sus poros, suavizando la sombra y ofreciendo una brisa en los meses de verano a la vez que generan una menor resistencia al viento.

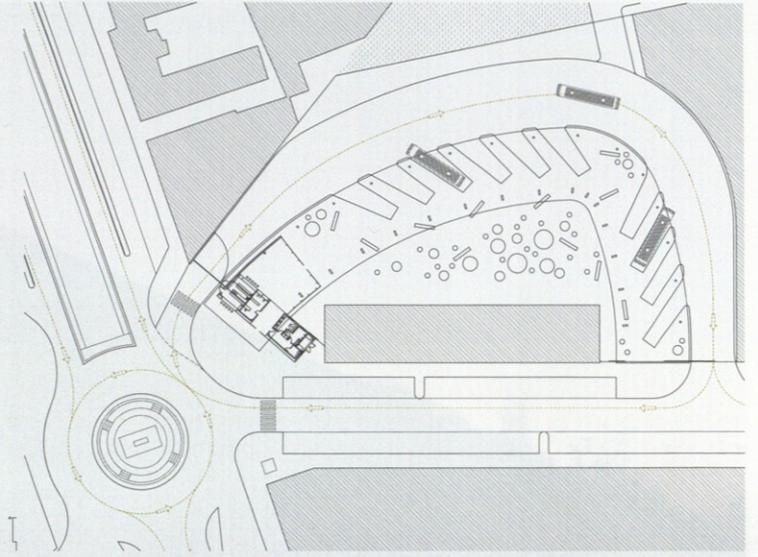
De noche se convierten en dos lámparas gigantes que iluminan directamente el andén. Los bancos se sitúan vinculados a los caminos, permitiendo al usuario esperar al tranvía en contacto con la vegetación, alumbrando suavemente el recorrido.



15 apeadero de autobuses en ecija

Ecija, Sevilla. 2005

LOS DEL DESIERTO



ARQUITECTOS:
Eva Luque García
Alejandro Pascual Soler

COLABORADORES:
Fernando Matilla Galindo, arquitecto
Aparejador obra: Manuel Martín Muñoz
Estructuras: Alejandro Pascual Soler, Ingeniero de caminos
Empresa Constructora: Contrat Ingeniería y Obras s.a

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Écija
Empresa Pública de Suelo de Andalucía
Junta de Andalucía

FOTÓGRAFO:
Jesús Granada



El solar se sitúa estrangulado entre medianeras y solares por construir. Se asoma al exterior por dos fachadas, una desde la rotonda situada en la avenida del Genil y otra en la calle perpendicular a ésta.

La ordenación de la propuesta se resuelve en un solo gesto, una línea de unión entre los puntos de entrada y salida del apeadero. Una losa de hormigón de canto constante se despliega en su desarrollo, respondiendo en cada punto a las diversas situaciones. En la entrada se apoya sobre una caja metálica y vuela dos metros y medio sobre la pequeña plaza de entrada. Después se levanta para generar una curva que acompaña al movimiento de los autocares y cubre diez andenes antes de doblarse en el muro que cierra la alineación de salida. Debido a la escasa capacidad portante del terreno la losa se articula en los pilares mediante apoyos de neopreno que impiden la transmisión de momentos flectores. Las vigas que soportan la losa se invierten para disponerse en la cubierta y generar una visual continua del espacio cubierto.

Una fachada de cristal pintada en verde con grandes letras en negro anuncia su presencia entre el desorden de situaciones próximas. Un ligero retranqueo de la alineación nos permite disponer de una pequeña plaza pública de entrada a la que se asoma el ojo de la cafetería. Durante la noche la fachada se ilumina mediante focos empotrados en la cámara de aire para seguir reclamando su lugar público.

Una entrada embudo de baja altura nos conduce hasta el vestíbulo previo a los andenes. Aquí una caja de cristal nos envuelve y muestra por completo la perspectiva de la marquesina, donde los números dibujados en los pilares nos hacen comprender su escala. Un parasol de biondas de carretera se descuelga de la losa en una longitud de recorrido marcada por la orientación solar. Se utiliza la misma pieza metálica como elemento de protección en las puertas de acceso de vehículos.

Junto a los andenes, en el vacío que abraza la marquesina, se había previsto una plaza verde como lugar de espera. En el proceso de ejecución decidimos que sería más interesante atomizarla y dispersarla por todo el acerado en forma de círculos que, agujereando el pavimento, aparecieran en zonas inesperadas. Contrastamos de esta forma el ritmo predecible de la estructura con el orden caótico de los orificios. Los bancos, realizados in situ como pilares de hormigón de cuatro metros de longitud tumbados en el suelo, se revisten de una lámina de pvc negra que puntúa el espacio abierto y refuerza el orden aleatorio de la vegetación.



16 ARQUITECTURAS EFÍMERAS

SONIA IZQUIERDO

Sonia Izquierdo es arquitecta y profesora de Expresión Gráfica en la Universidad CEU San Pablo

EPHEMERAL ARCHITECTURES

Ephemeral constructions are characterized by the shortness of their lives, the depuration of their constructive solutions and the economy of means to adapt them to the place. Despite their intrinsic threat of disappearance, they have been with us since our first steps on earth. The term ephemeral architecture is contradictory, as architecture, as an art, will never be under the menace of disappearing but of constant evolution.

The construction of the first houses had an ephemeral character as the need to move, in contrast with durability, was the priority. Organic materials like wood or fabrics like animal hides and inorganic materials like ice or mud were used for temporary shelters in places with good climatic conditions or with food resources. Many of the forms generated by the use of these perishable materials were later adopted in constructions with long-lasting materials like stone. After this nomadic period, ephemeral constructions provided, with the same purpose, temporary shelter for Roman legions forming camps whose organization was a model for urban planning of big cities. Even with the establishment of permanent settlements, ephemeral constructions did not disappear but changed their function. Commerce, entertainment and commemorations generated transportable and provisional constructions like markets, sets, stages, bullrings, burial mounds and triumphal arches. These constructions, mainly commissioned by the monarchies and the church, had a great peak during the Renaissance and the Baroque period. Spanish ephemeral constructions have been the object of research by important architects like Juan Miguel Hernandez Leon, José María Gentil Baldrich and Ignacio Hualde **n2**. In those historical moments, the virtual and ephemeral city worked like a mask of the real city and approached utopia. Currently, ephemeral construc-



N1 De Saint-Exupéry, Antoine, *El Principito*, Ed. Alianza, Madrid, 1971, p. 68

N2 Hernández León, Juan Miguel, Tesis "El discurso utópico" Gentil Baldrich, José María, Yanguas Álvarez de Toledo, Ana y Martín Pastor, Andrés "Una ciudad efímera. Rito y fiesta. Una aproximación a la arquitectura efímera sevillana" Ed. FIDAS COAS, Sevilla, 2004 Vicens Hualde, Ignacio, Tesis "Arquitectura efímera barroca: un estudio de las estructuras funerarias españolas del siglo XVII"

N3 García, Ascensión, "Paisaje, land art e ingeniería" I.T. Nº55, 2001, p.15

ESCU LTURA DE ANDY GOLDSWORTHY REALIZADA TALLANDO NIEVE. "MOVIMIENTO, CAMBIO, LUZ, CRECIMIENTO Y DECAIMIENTO SON LOS FLUIDOS VITALES DE LA NATURALEZA. LAS ENERGÍAS QUE TRATO DE CANALIZAR A TRAVÉS DE MI TRABAJO. NECESITO LA EXPERIENCIA DEL TACTO, LA RESISTENCIA DEL LUGAR, DE LOS MATERIALES Y DEL CLIMA, LA TIERRA COMO FUENTE. LA NATURALEZA EXISTE EN ESTADO DE CAMBIO Y ESE CAMBIO ES LA CLAVE PARA ENTENDERLA. QUIERO QUE MIS OBRAS SE MUESTREN SENSIBLES Y ALERTA A LOS CAMBIOS EN LOS MATERIALES, LAS ESTACIONES O LA CLIMATOLOGÍA. CADA TRABAJO CRECE, PERMANECE, MUERE. PROCESO Y DESAPARICIÓN ESTÁN IMPLICITOS. LA FUGACIDAD EN MI TRABAJO REFLEJA AQUELLO QUE ENCUENTRO EN LA NATURALEZA". ANDY GOLDSWORTHY

"-Tengo también una flor.

-No anotamos las flores -dijo el geógrafo.

-¿Por qué? ¡Es lo más lindo!

-Porque las flores son efímeras.

-¿Qué significa efímera?...

-Significa que está amenazado por una próxima desaparición."

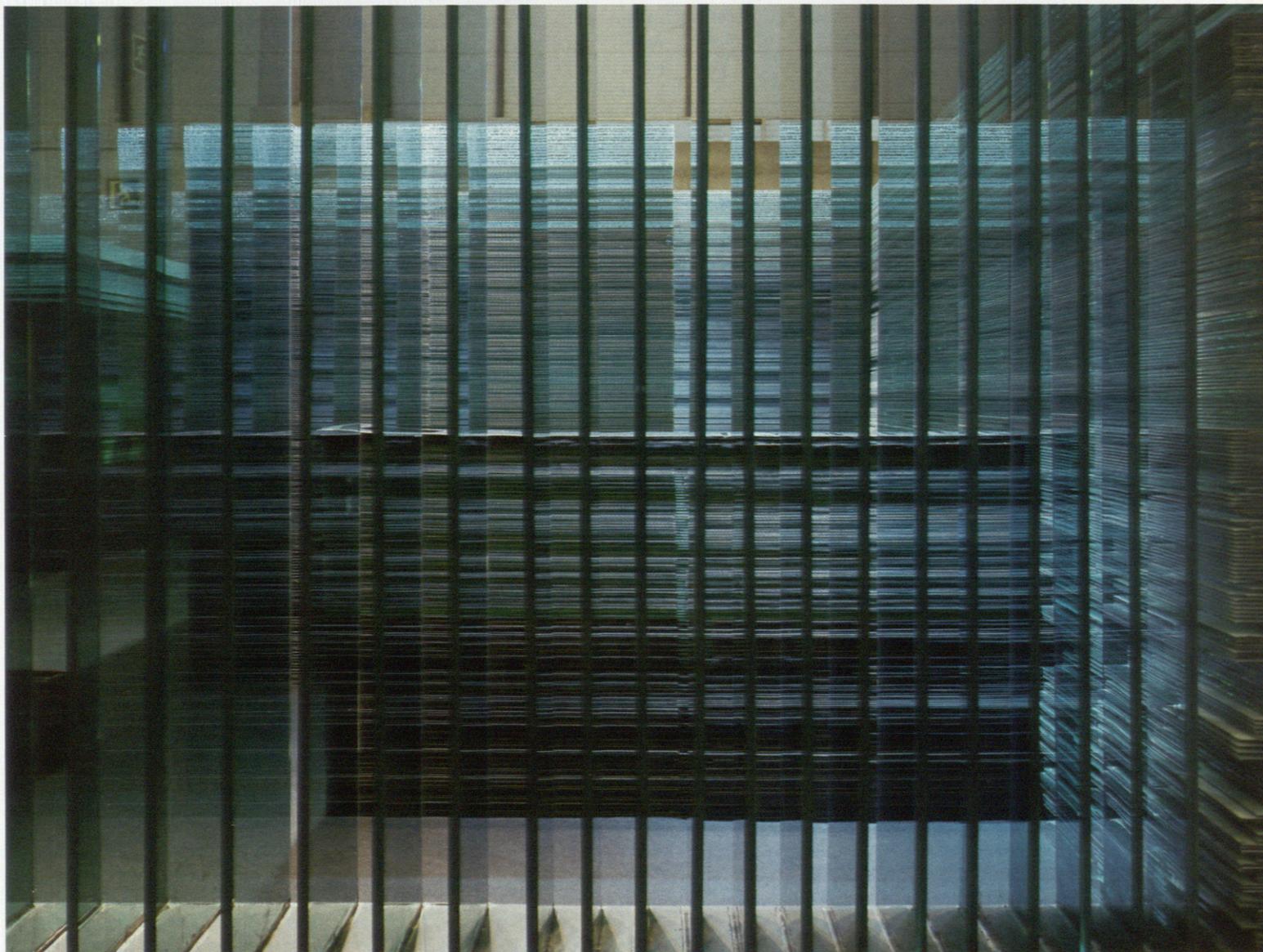
Antoine de Saint-Exupéry **N1**

Las construcciones efímeras se caracterizan por la brevedad de su vida, la depuración de sus soluciones constructivas y la economía de medios para adaptarse al lugar. A pesar de su intrínseca amenaza de desaparición, éstas nos han acompañado desde nuestros primeros pasos sobre la tierra. El término arquitectura efímera es contradictorio, pues la arquitectura como arte nunca estará amenazada de desaparición sino de una evolución constante.

La construcción de las primeras viviendas tuvo un carácter efímero, ya que primaba la necesidad de movilidad frente a su durabilidad. Materiales vegetales, como la madera o los tejidos, animales como las pieles, o inorgánicos como el hielo y el barro se utilizaron para refugios temporales en lugares con condiciones climáticas benignas o con recursos alimenticios. Muchas de las formas generadas por la utilización de estos materiales perecederos se adoptaron posteriormente en construcciones con materiales duraderos como la piedra. Posteriormente a esta etapa de nomadismo, las construcciones efímeras sirvieron con el mismo fin de cobijio temporal a las legiones romanas formando campamentos cuya organización sirvió como modelo al urbanismo de grandes ciudades. Incluso con el establecimiento de asentamientos permanentes, las construcciones efímeras no desaparecieron sino que cambiaron de función. El comercio, el ocio y la conmemoración generaron construcciones ambulantes y provisionales como los mercados, decorados, escenarios,

plazas de toros, tribunas, túmulos funerarios y arcos triunfales. Estas construcciones, encargadas principalmente por las monarquías y la iglesia, tuvieron gran apogeo en el renacimiento y el barroco. Las construcciones efímeras españolas han sido objeto de estudio por importantes arquitectos como Juan Miguel Hernández León, José María Gentil Baldrich e Ignacio Vicens Hualde **n2**. En esos momentos históricos la ciudad virtual y efímera sirve de máscara a la real y se aproxima a la utopía.

Actualmente, las construcciones efímeras siguen dedicándose al comercio, ocio y actos conmemorativos, pero a mayor escala como los *stands* para ferias, los pabellones de las exposiciones universales o los grandes escenarios y carpas para acontecimientos internacionales como competiciones o espectáculos. También siguen existiendo los campamentos como refugio temporal en zonas de guerra, catástrofes y, por otro lado, la carrera espacial ha avanzado en la construcción de estaciones para la investigación. Algunas construcciones efímeras se destinan a la agricultura y la construcción como los invernaderos y las casetas de obra. Existen construcciones efímeras de carácter artístico como el fenómeno del *land-art*. Walter de María fue el primero en acuñar el término en los años sesenta, cuando el artista se refiere a sus trabajos en el paisaje **n3**. Una de sus obras más conocidas es *The Lightning Field*, de 1977, que consistió en distribuir cuatrocientos postes de acero de seis metros de altura en el desierto de Nuevo Méjico con el



17 pabellón vitro cristalglass
Feria Veteco, IFEMA, Madrid. 2006

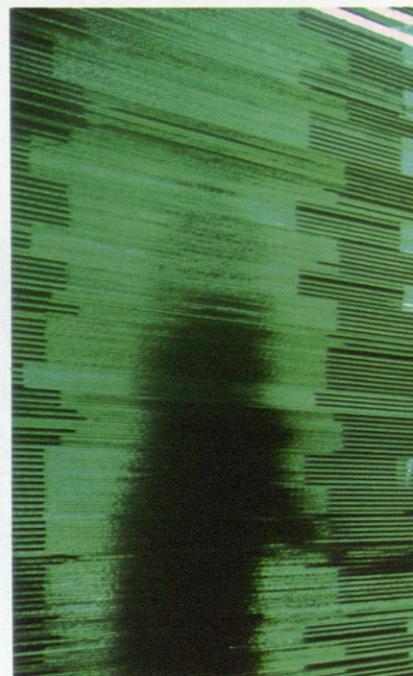
CAMILA AYBAR
JUAN JOSÉ MATEOS

ARQUITECTOS [MADRID]:
Camila Aybar
Juan José Mateos

PROMOTOR:
Vitro Cristalglass

CONSTRUCTORA:
Grupo Dicobi

FOTÓGRAFO:
Roland Halbe



tions are still used for commerce, entertainment and commemorative acts but on a bigger scale like the stands for fairs, the pavilions for universal exhibitions or the big stages and marquees for international events like competitions or shows. In addition, camps still exist as temporary shelters in war zones, in catastrophe areas and, on the other hand, the space race has progressed in the construction of stations for research. Some ephemeral constructions are dedicated to agriculture and building like plastic greenhouses and work sheds. There are ephemeral constructions of artistic character like land art.

"Walter de Maria was the first to coin the term in the sixties, when the artist referred to his works on the landscape"**N3**. One of his best known works is "The Lightning Field", from 1977, which consisted in distributing four hundred steel poles six metres high in the desert in New Mexico with the object of capturing the sublime instant when they become lightning conductors of electrical discharges from storms. This work, along with other works of a smaller scale -like Christmas decorations in our cities-, "frame the scene and play with light"**N4**, establishing an architectonic space, in this case, ephemeral. Will ephemeral constructions still be with us in this millennium we have just started?

Italo Calvino detailed six proposals for this millennium: lightness, speed, exactness, visibility, multiplicity and consistency. Terms related to ephemeral constructions. In relation to lightness, which characterizes these constructions in time and space, Calvino asserted: "The second industrial revolution is not introduced like the first one, with overwhelming images like laminators or steel casting, but like bits of an information flow that run through circuits in the form of electronic impulses"**N5**. As for speed, which dominates its assembly and dismantling, he said that "the century of motorization has imposed speed as a measurable value, whose records mark the history of the progress of man and machines"**N6**. He explained that exactness means for him "A well defined and calculated work design and the evocation of clear, incisive and memorable images"**N7**. Ephemeral constructions evoke clear and defined images in contrast with the evocation of the architectonic term of ruin. In fourth place, he proposes the value of visibility and stated that "Nowadays the quantity of images that are assaulting us is such that we do not know how to tell apart direct experience from what we have watched on television for a few seconds"**N8**. Ephemeral constructions share this characteristic producing images that shock us positively or negatively and often our experience of an interior space does not last more than the images of any other building known through films or television. Finally, the proposal of multiplicity said that "Nowadays a totality has become inconceivable if it is not potential, conjectural and

N4 Pallasmaa, Juhani, "La imagen vivenciada" A+a arquitecturanimación, Colegi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2002, p. 69

N5 Calvino, Italo, "Seis propuestas para el próximo milenio", Siruela, Madrid, 1998, p. 20.

N6 Calvino, Italo, op.cit. p. 59.

N7 Calvino, Italo, op.cit. p. 71.

N8 Calvino, Italo, op.cit. p. 107.

N9 Calvino, Italo, op.cit. p. 131.

N10 Pallasmaa Juhani, "La imagen vivenciada" A+a arquitecturanimación, Colegi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2002, p. 71

LAS ICNITAS SON HUELLAS FOSILIZADAS, GENERALMENTE DE DINOSAURIOS QUE DURANTE EL TERCIARIO, HACE DECENAS DE MILLONES DE AÑOS, HOLLARON TERRENOS BLANDOS Y EL AZAR QUISO QUE ALGUNAS QUEDASEN IMPRESAS MIENTRAS EL MATERIAL SE ENDURECÍA HASTA CONVERTIRSE EN UNA ROCA. TRAS SALTAR DESDE EL MÓDULO LUNAR, NEIL ARMSTRONG PISÓ LA SUPERFICIE DE LA LUNA POR PRIMERA VEZ. MINUTOS DESPUÉS, EDWIN ALDRIN TOMÓ UNA FOTOGRAFÍA DE SU PROPIA HUELLA. COMO LA LUNA CARECE DE ATMÓSFERA, ESTAS HUELLAS PERMANECERÁN ALLÍ QUIZA DURANTE CIENTOS O TAL VEZ MILES DE AÑOS.

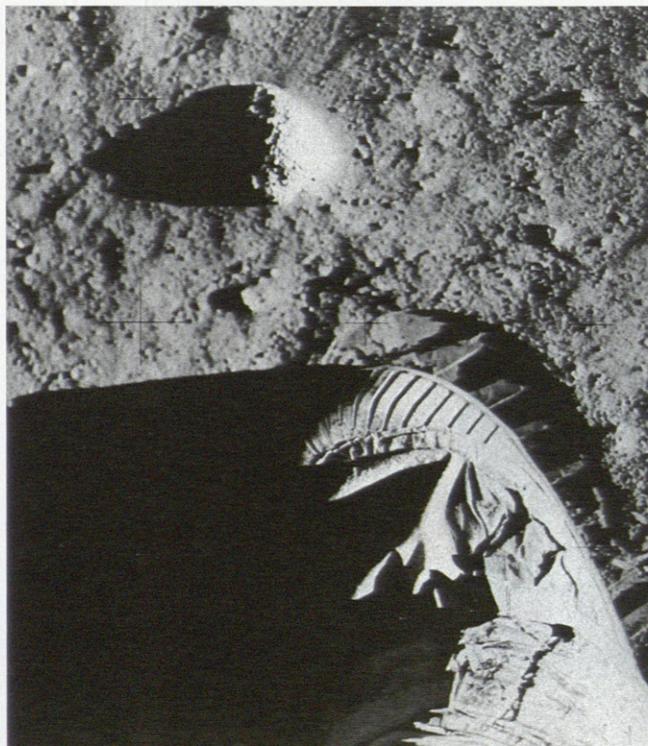
objeto de captar el instante sublime en que éstos se convierten en rayos de las descargas eléctricas de las tormentas. Esta obra, junto con otras de menor escala como las decoraciones navideñas de nuestras ciudades, "encuadran la escena, contienen es-cala y juegan con la luz"**N4** estableciendo un espacio arquitectónico, en este caso, efímero. ¿Seguirán las construcciones efímeras acompañándonos en este milenio que acabamos de estrenar?

Italo Calvino detalla seis propuestas para el próximo milenio: la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad y la consistencia; términos relacionables con las construcciones efímeras. Respecto a la levedad que caracteriza a estas construcciones en el tiempo y en el espacio, Calvino afirma "La segunda revolución industrial no se presenta como la primera, con imágenes aplastantes como las laminadoras o coladas de acero, sino como los bits de un flujo de información que corre por circuitos en forma de impulsos electrónicos"**N5**. De la rapidez, que domina su montaje y desmontaje, constata "el siglo de la motorización ha impuesto la velocidad como un valor mensurable, cuyos records marcan la historia del progreso de las maquinas y de los hombres"**N6**. Explica que la exactitud quiere decir para él "un diseño de una obra bien definido y calculado y la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memo-

rables"**N7**. Las construcciones efímeras evocan imágenes nítidas y definidas en contraste con la evocación del término arquitectónico de ruina. En cuarto lugar propone el valor de la visibilidad y constata que "Hoy la cantidad de imágenes que nos bombardea es tal que no sabemos distinguir la experiencia directa de lo que hemos visto unos segundos en la televisión"**N8**. Las construcciones efímeras comparten esta característica produciendo imágenes que impactan positiva o negativamente y muchas veces nuestra experiencia de su espacio interior no dura mucho más que las imágenes de cualquier otro edificio conocido a través del cine o la televisión. Por último la propuesta de la multiplicidad alude a que "Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural y múltiple"**N9**. Calvino aplica los adjetivos de acumulativa, modular y combinatoria a la literatura, pero también son aplicables a las construcciones efímeras.

Calvino nos propuso reflexionar sobre la visibilidad, con la que nos alertó sobre la dificultad de distinguir la experiencia directa de lo visto unos segundos en televisión. Uno de los alicientes de las construcciones efímeras es precisamente su provisionalidad, ya que la posibilidad de experimentar su arquitectura es limitada en el espacio y el tiempo. Juhani Pallasmaa afirma "La Arquitectura protege y almacena silencio y tiempo para el futuro. Sin las pirámides nuestro tiempo experiencial sería diferente"**N10**. En cambio las construcciones efímeras son ventanas abiertas que nos permiten atisbar por un breve periodo de tiempo el futuro arquitectónico. Algunas de las ventajas de este tipo de construcción son, entre otras, la posibilidad de una mayor experimentación para los arquitectos a nivel formal, espacial y constructivo y una sensibilización sobre el destino final de los materiales. El espacio arquitectónico va a ser utilizado durante unas horas, unas semanas o unos meses como máximo, pero el tiempo experiencial de los que han vivido su espacio será imposible de olvidar.

La asistencia a conciertos, exposiciones internacionales o acontecimientos culturales y deportivos con marcos arquitectónicos efímeros marcan





18 stand de nuevas adquisiciones
comunidad de madrid

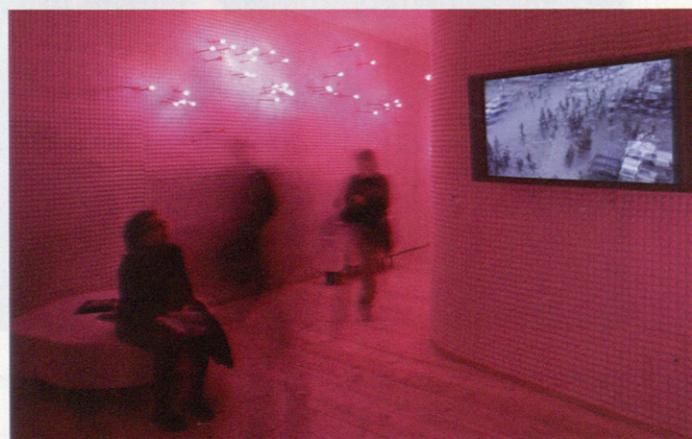
Feria de arte ARCO, IFEMA, Madrid. 2006

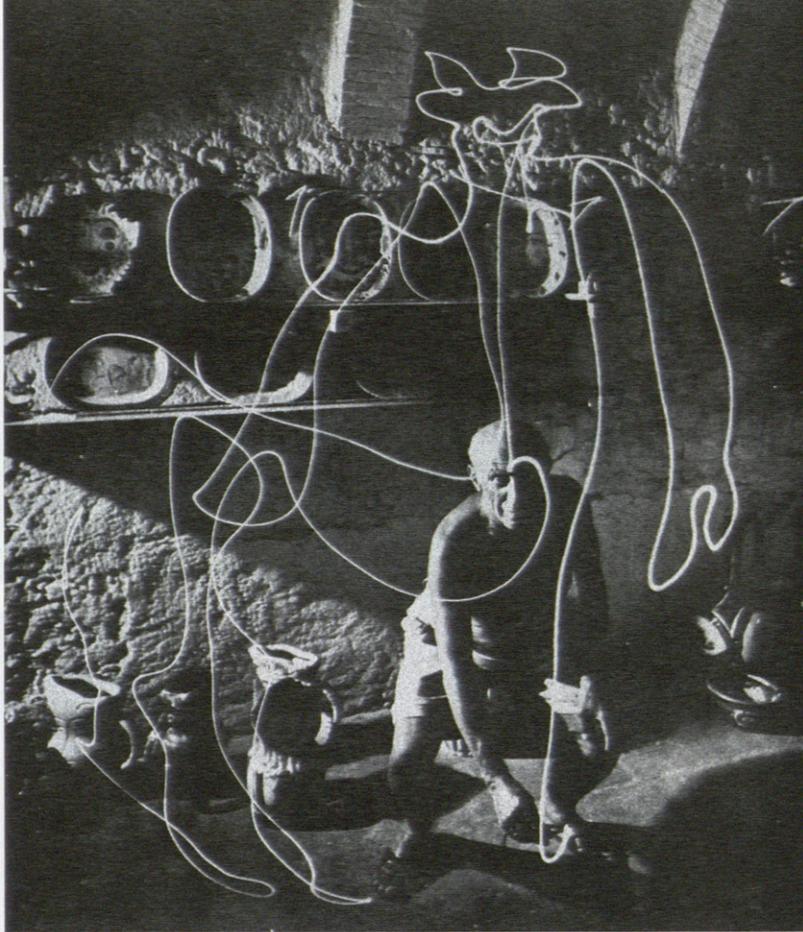
LUIS DÍAZ MAURIÑO
LUIS ÚRCULO

ARQUITECTOS [MADRID]:
Luis Díaz Mauriño
Luis Úrculo

CONSTRUCTORA:
Montajes Horche

FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán





EN 1949, APENAS INSTALADO EN SU ESTUDIO DE VALLAURIS, EN LA COSTA AZUL, EN EL QUE DESCUBRIÓ LA CERÁMICA Y DESARROLLARÍA CASI TODA SU LABOR DE CERAMISTA, PABLO PICASSO, YA CON SESENTA Y OCHO AÑOS, ENCIENDE UNA LINTERNA ELÉCTRICA Y CREA UN EFÍMERO CENTAURO EN EL AIRE

nuestro tiempo experiencial y nos diferencian de aquellos que no han podido vivirlos. La celebración de acontecimientos puntuales, pero de gran dimensión, requiere espacios urbanos que generalmente, una vez acabado el evento, se destinan a otros usos. La necesidad de uso polivalente de los espacios públicos ha promovido la construcción de edificios destinados a desaparecer o trasladarse. La necesidad de mayor espacio para nuestras urbes en constante crecimiento y la rapidez con que algunos elementos arquitectónicos se quedan obsoletos son dos motivos de interés de las construcciones efímeras en la actualidad.

La técnica constructiva ha avanzado enormemente durante el siglo pasado produciendo instalaciones, acabados, y cerramientos mucho más seguros y eficientes. Esta posibilidad, sumada al cambio de estética cada vez más rápido, favorece una mayor utilización de materiales efímeros.

El condicionante temporal implica la elección de materiales poco costosos, pues no es necesario que tengan gran durabilidad. Esta tendencia ha originado la utilización de materiales industriales que no eran habituales en la arquitectura, materiales como el aluminio, el fibrocemento o los plásticos. Además la necesidad de un

rápido montaje y desmontaje ha propiciado el uso de la estructura metálica como la más adecuada frente a otras estructuras más lentas y costosas de construir y desmontar. Por otro lado los materiales utilizados suelen ser ligeros y modulares; en muchos casos prefabricados para agilizar su fabricación y puesta en obra, como las estructuras textiles o metálicas espaciales entre otras. Asimismo, la tendencia actual tiende al uso de materiales de dimensiones pequeñas. Los prefabricados de grandes dimensiones y de materiales pesados como el hormigón requieren maquinaria especial de montaje e incluso vías y medios de transporte que no siempre están disponibles o compensa utilizar. Actualmente la mayoría de los elementos constructivos suelen ser reciclables como materia prima una vez finalizado su uso. Materiales como la madera o el corcho permiten producir aglomerados con los que se recupera, al menos en parte, la inversión realizada. Por último, la incorporación del uso de instalaciones audiovisuales sustituye a muchos elementos expositivos físicos, además permite la actualización y divulgación de la información de una manera más rápida y amplia.

Por otro lado, los arquitectos que consideran las construcciones efímeras como poco sostenibles alegan

multiple nº9. Calvino applied the adjectives of accumulative, modular and combinatory to literature but they are also applicable to ephemeral constructions.

Italo wanted us to think about visibility, on which he warned us about the difficulty of distinguishing the direct experience from what was seen on television for a few seconds. One of the attractions of ephemeral constructions is precisely their provisionality, because the possibility of experiencing their architecture is limited in space and time. Juhani Pallasmaa affirms: "Architecture protects and stores silence and time for the future. Without the pyramids our experiential time would be different" nº10. Ephemeral constructions, however, are open windows that allow us to discern for a brief period of time the architectural future. The advantages of this type of construction are, amongst other, the possibility of greater experimentation for architects on a formal, spatial and constructive level and an awareness of the final destiny of the materials. Architectonic space is going to be used for a few hours, a few weeks or a few months at most, but the experiential time of those who have lived their space will be impossible to forget.

Going to concerts, international exhibitions or cultural and sport events with ephemeral architectonic frames mark our experiential time and makes us different from those who have not been able to experience them. Hold specific, but huge events requires urban spaces that generally, once the event is over, are destined to other uses. The need to use public spaces in different ways has encouraged the construction of buildings designed to disappear or to be moved. The need for bigger spaces for our ever-growing cities and the speed with which some architectonic elements become obsolete are two reasons for interest for ephemeral in the constructions of the present.

Constructive technique has developed enormously in the last century, producing more secure and efficient fittings, finishing



19 pabellón del ayuntamiento
de madrid

Feria del Libro, Parque del Retiro, Madrid. 2006

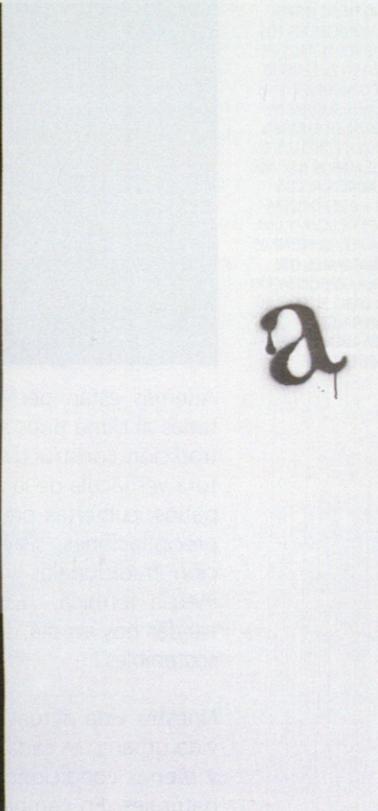
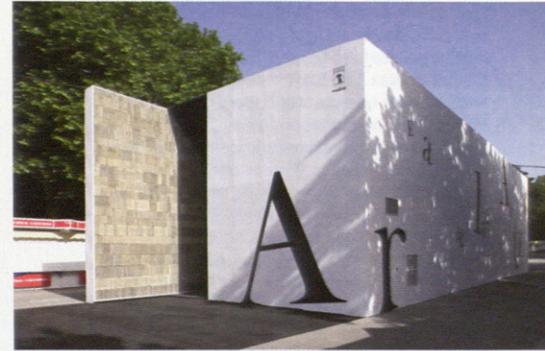
RAÚL DEL VALLE

ARQUITECTOS [MADRID]:
Raúl del Valle González
Artemio Fochs Navarro

COLABORADORES:
Constructora: Imagen & Producto
Gráfica: Boamistura

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Madrid
Área de las Artes

FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán



and enclosing materials. This possibility, added to the change in aesthetic which is ever quicker, favours a greater use of ephemeral materials.

This temporal conditioning implies the choice of inexpensive materials, as it is not necessary for them to be durable. This tendency has given rise to the use of industrial materials that were not normal in architecture such as aluminium, fibroce- ment or plastics. Also, the need for quick assembly and dis- mantling has propitiated the use of the metallic structure as the most adequate in contrast with other structures that are slower and more expensive to be built and be removed. On the other hand, the materials used are usually light and modular, in many cases readymade, to speed up their manu- facture and setting them up. Textile or metallic spatial struc- tures are used amongst others. Likewise, the present ten- dency is to use small dimension materials. Big, heavy readymade material, such as concrete, requires special machinery for assembly and even routes and modes of trans- port that are not always available or worth making use of. Currently, most constructive elements are recyclable as raw material once they have been used. Materials like wood or cork make it possible to produce agglomerates through which at least part of the amount used is recoverable. Finally, the incorporation of the use of audiovisual installation substi- tutes many physical exhibition elements, as well as permit- ting the updating and divulgation of information in a faster and more ample way.

On the other hand, architects who consider ephemeral con- structions as scarcely sustainable claim that the traditional objective of architecture has been permanence. The antonym for ephemeral is lasting, which means perpetual, remaining for a long time. Vitruvius' concept of *firmitas* has lead archi- tecture to monumental works of great beauty, like the Pyra- mids mentioned by Pallasmaa. Architecture built with massive materials like stone or concrete. These works are beautiful as well as sustainable in the sense that they are generally built with local materials and constructive systems that cause little pollution. They are also perfectly adapted to the climate as they usually adopt the constructive tradition of the vernacular architecture of the area, including courtyards, roofs prepared for rain, traditional heating systems and walls with great ther- mal inertia. Would these works be equally sustainable built nowadays?

Our present life and urban life above all, is more artificial and less conditioned by natural cycles. Instead, we are influenced by other variables that have to do with fashion, innovations and the economy. The difficulty of changing interior finishing, the high value of land, the quick economic changes and, finally, the price of materials and workforce make the use of more ephemeral elements that can be substituted or recycled essential. Can ephemeral constructions help to create a more sustainable world in these situations? Perhaps part of the answer is in the choice that vernacular architecture offers us the integration of lasting and ephemeral elements.

In the less singular architecture, the exploitation of autoch- thonous materials, the economy of means and the need to adapt to the climate has made possible the integration of

que el objetivo tradicional de la arqui- tectura ha sido permanecer. El antóni- mo de efímero es perdurable, que significa perpetuo, que dura mucho tiempo; perdurable es sinónimo de duradero y permanente. El concepto vitrubiano de *firmitas* ha llevado a la arquitectura a obras monumentales de gran belleza, como las pirámides que mencionaba Pallasmaa. Arqui- tectura construida con materiales masivos como los pétreos o los hor- migones. Estas obras, además de bellas, son sostenibles en el sentido que generalmente están construidas con materiales locales y sistemas constructivos poco contaminantes.

dos por otras variables que tienen que ver con las modas, las innovacio- nes y la economía. La dificultad de sustitución de acabados interiores, el alto valor del suelo y los rápidos cam- bios económicos y por último el valor de materiales y la mano de obra obli- gan a la utilización de mayor número de elementos efímeros que se pue- den sustituir o reciclar. ¿Pueden las construcciones efímeras colaborar en estas situaciones a crear un mundo más sostenible?. Quizás parte de la respuesta se encuentre en la lección que nos ofrece la arquitectura verná- cula integrando elementos perdura- bles y efímeros.

EL TRABAJO DE WALTER DE MARIA "THE LIGHTENING FIELD" (1977) CONSISTE EN CUATROCIENTOS POS- TES DE ACERO DE SEIS METROS DE ALTURA SITUADOS EN EL DESIERTO DE NUEVO MÉJICO. SU OBJETIVO ES CAPTAR EL INSTANTE SUBLIME EN QUE SE CONVIERTEN EN PARARRAYOS. LA OBRA NO LA CONCLUYE EL ARTISTA CON SUS MANOS, HAY UNA VOLUNTARIA RENUNCIA AL CON- TROL ABSOLUTO - QUE POR OTRA PARTE SIEMPRE ES FICTICIO- Y UNA CONCESIÓN A LA ALEATORIEDAD DE LOS PROCESOS NATURALES, QUE CONTRIBUIRÁ A LA CONFORMACIÓN DE LA OBRA Y A DARLE SU SENTIDO FINAL. ES LA NATURALEZA LA QUE PRODUCE AZAROSAMENTE LA MÁXI- MA EXPRESIÓN DE LA OBRA.



Además están perfectamente adap- tadas al clima pues suelen adoptar la tradición constructiva de la arqui- tectura vernácula de la zona, incluyendo patios, cubiertas preparadas para las precipitaciones, sistemas de calefacci- ón tradicionales y muros de gran inercia térmica. ¿Estas obras, cons- truidas hoy en día, serían igualmente sostenibles?

Nuestra vida actual, y sobre todo la vida urbana, es cada vez más artificial y menos condicionada por los ciclos naturales. En cambio estamos influi-

En la arquitectura menos singular, el aprovechamiento de materiales autóctonos, la economía de medios y la necesidad de adaptación al clima han obligado a la integración de ma- teriales tanto efímeros como perdu- rables. Esta integración reserva los materiales perdurables para las par- tes del edificio que requieren mayor resistencia a las cargas y a los agentes climatológicos y los combina con ele- mentos efímeros.

Podemos dividir los elementos efíme- ros en exteriores, por su localización

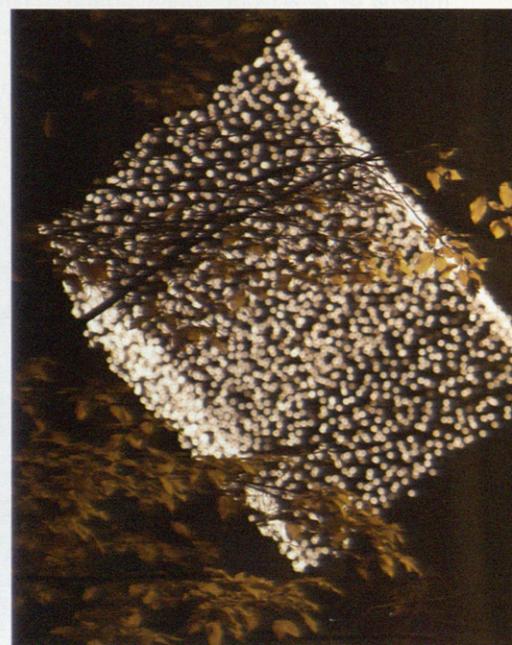
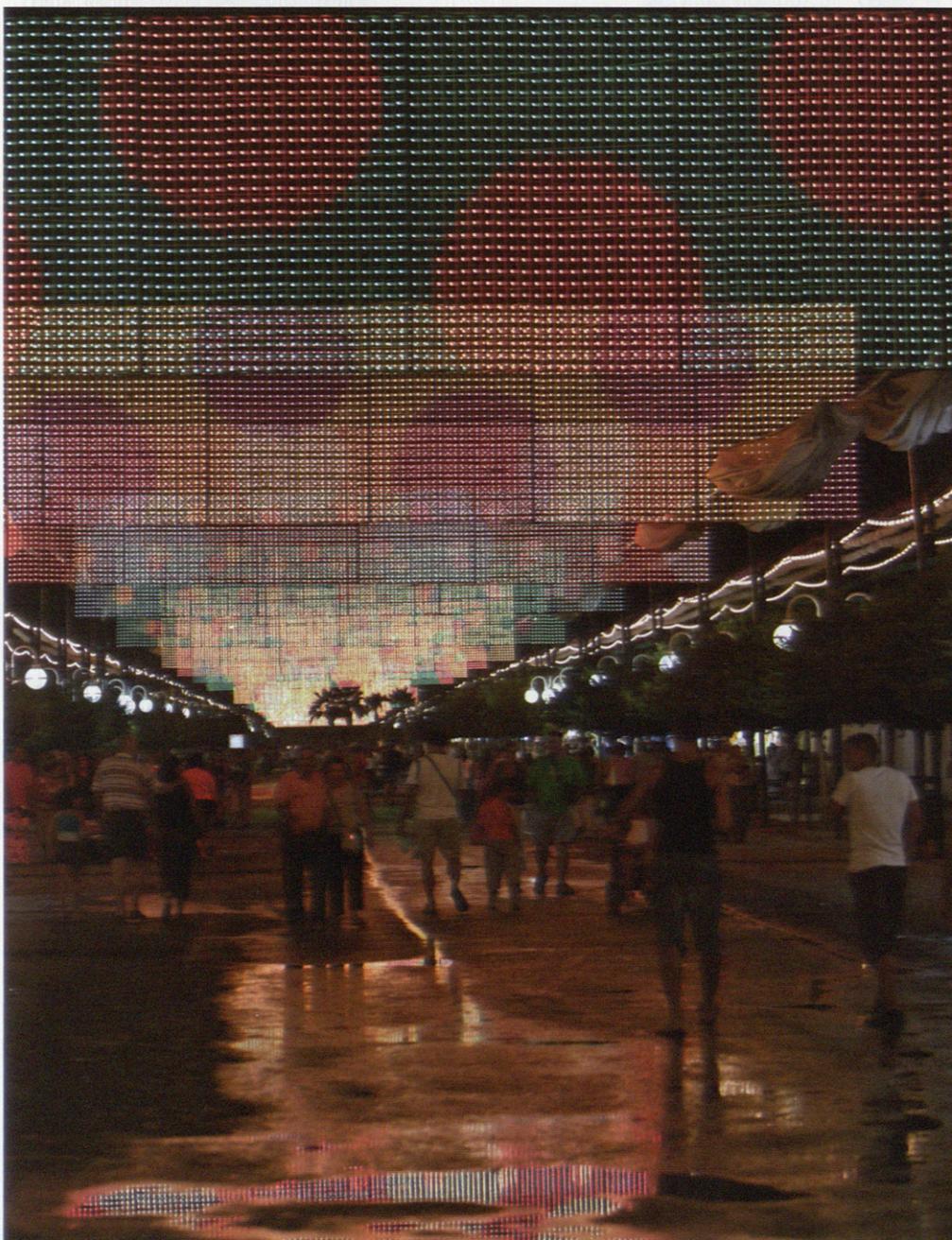
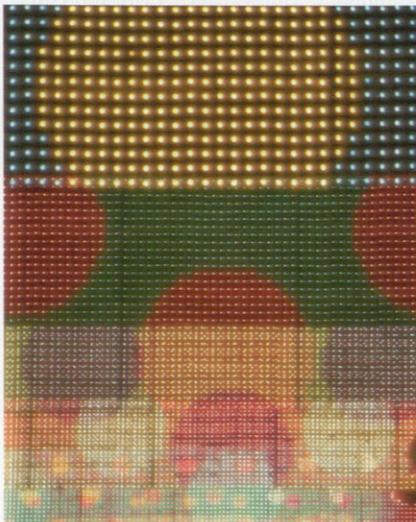
20iluminación nocturna

Feria de Agosto de Málaga. Recinto Ferial Cortijo de Torres, Málaga. 2006
Iluminación navideña, Madrid. 2006-2007

ISABEL BARBAS BEN BUSCHE

ARQUITECTOS:
Ben Busche e Isabel Barbas

FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán



a la intemperie, y en interiores, por su localización dentro del edificio. Los elementos efímeros exteriores se destinan fundamentalmente a la adaptación al clima y los más utilizados son toldos, contraventanas, celosías, encalados, tejas, persianas, jardineras y fuentes. Las estructuras frágiles obligan a un mantenimiento cíclico o periódico, como el tratamiento de la madera o el retejado, que relaciona a los habitantes con la arquitectura. Los elementos efímeros interiores se utilizan en la arquitectura vernácula para crear espacios de usos polivalentes debido a la escasez de espacio disponible. Los más utilizados son mamparas, estrados, biombos o escaleras portátiles.

El tipo de edificio efímero que más ha atraído a los arquitectos del siglo XX ha sido el pabellón de las Exposiciones Internacionales. Dichas exposiciones siguen atrayendo mucho público, ya que la participación en un acontecimiento irreplicable y la posibilidad de experimentar espacios que desaparecerán en un corto periodo de tiempo atrae a los visitantes. Si como afirma Pallasmaa "Además de darnos refugio físico, la arquitectura nos provee de un horizonte primario de entendimiento del mundo", las Exposiciones Internacionales nos han acercado, e incluso creado la necesidad, de experiencias innovadoras. Entre ellas destacan, en materia de transporte, el ascensor, la pasarela mecánica o el tren eléctrico elevado que se mostraron en Chicago en 1893 y en materia de atracciones cinematográficas, el Panorama mostrado en París en 1900 con el que "el individuo podía observar las nuevas condiciones de la vida moderna desde una perspectiva distanciada y protegida"

N11. La palabra pabellón proviene del antiguo francés *paveillon*, edificio que constituye una dependencia de otro mayor, inmediato o próximo a aquél **N12.** Esta condición le libera de contenidos y permite a los arquitectos un mayor grado de experimentación. Afirma Moses Punte: "como las mariposas, en francés *paveillon* y papillon provienen de la misma raíz latina papillo, el pabellón vuela posándose de solar en solar: su vida es tan corta como la suya (un solo día) y su construcción a base de velas y lonas" **N13.** Los pabellones actuales recogen la tradición del pabellón de jardín oriental como un lugar de refinamiento que pauta el paseo. Su función principal es representar en un pequeño espacio la casa de un país, una ciudad, un acontecimiento o una industria. En muchos casos los pabellones son obras maestras que se han convertido en hitos de la historia de la arquitectura moderna a pesar de su temporalidad y pequeña escala.

Entre los arquitectos que han construido pabellones en exposiciones internacionales en el último siglo y medio destacan el inmenso *Crystal Palace* de Paxton de 1851, el carácter innovador de Le Corbusier con *L'Esprit Nouveau* en 1925 y con el Philips en 1958; la rigurosidad de Mies van der Rohe de Barcelona; la integración de tradición y modernidad de Alvar Aalto y Oscar Niemeyer en 1939; la audacia de Frei Otto y Buckminster Fuller en 1967; y por último Kenzo Tange y los espectaculares pabellones de Kodak, IBM y Mitsubishi en 1970.

Entre los arquitectos españoles recordamos a Sert y Lacasa con el pabellón de la República, edificio que consistió

N11 Canogar, Daniel, Exposiciones Universales: espectáculo y tecnología, Julio Ollero, Madrid, 1992.

N12 Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

N13 Punte, Moses, "100 pabellones de exposición", Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 13.

ephemeral materials as well as lasting materials. This integration reserves lasting materials for the parts of the building that require greater resistance to weights and climatic agents and combines them with ephemeral elements.

We can divide ephemeral elements into exterior, for their outdoor location, and interior for their location within the building. Exterior ephemeral elements are basically destined to adapt to the climate and those most used are canopies, shutters, lattices, whitewashing, roof tiles, blinds, flower pots and fountains. Fragile structures need cyclical or periodic maintenance, like wood treatment or roof retiling, which connects the inhabitants with architecture. Interior ephemeral elements are used in vernacular architecture to create spaces to be used in different ways due to the scarcity of available space. The most used are: partitions, platforms, folding screens or portable stairs.

The ephemeral building that has attracted the twentieth century architects most is the pavilion for International exhibitions. These exhibitions still attract large of public, because participating in an unrepeatable event and the possibility of experimenting spaces that are going to disappear in a short period of time attracts visitors. If, as Pallasmaa said "As well as giving us physical shelter, architecture provides us with a primary horizon for understanding the world", International Exhibitions have drawn nearer and have even created the need for innovating experiences. Among them stand out, in relation to transport, the lift, mechanical stairs or the elevated electrical train that were exhibited in Chicago in 1893, and in relation to cinematographic attractions, the Panorama shown in Paris in 1900, with which "the individual could see the new conditions of modern life from a distanced and protected perspective" **N11.** The word pavilion comes from the old French word *paveillon*, building that is part of an adjoining or nearby bigger building **N12.** This condition liberates it from contents and allows architects a greater level of experimentation. As Moses Punte said "like butterflies, in French *paveillon* and *papillon* come from the same Latin root *papilla*, the pavilion flies and lands here and there: its life is short, like butterflies (only one day) and its construction with sailcloth and canvas, reminds us of their wings" **N13.** Present pavilions recall the tradition of the oriental garden pavilion as a place of refinement that guides the walk. Its main function is to represent in a small space the house of a country, a city, an event or an industry. In many cases pavilions are works of art that have become a landmark in the history of modern architecture despite their temporality and small scale.

Among the architects who have built pavilions at international exhibitions in the last century and a half are noteworthy the immense *Crystal Palace* by Paxton, in 1851; the innovative character of Le Corbusier with the *Esprit Nouveau* in 1925 and with the Philips in 1958; the thoroughness of Mies van der Rohe in Barcelona; the integration of tradition and modernity of Alvar Aalto and Oscar Niemeyer in 1939; the boldness of Frei Otto and Buckminster Fuller in 1967, and finally Kenzo Tange and the spectacular pavilions for Kodak, IBM and Mitsubishi in 1970.

EL IKEBANA ES EL ARTE FLORAL JAPONÉS. PROVIENE DE UNA ANTIGUA TRADICIÓN QUE TENÍAN LOS BUDISTAS CHINOS DE HACER OFRENDAS FLORALES A BUDA. SE BASA EN LA ARMONÍA DE UNA SIMPLE CONSTRUCCIÓN LINEAL Y LA INCLUSIÓN DE ELEMENTOS NATURALES (FLORES, HOJAS, CEREALES, HIERBAS, RAMAS, SEMILLAS, FRUTAS, VEGETALES, ETC.). OTRO ASPECTO IMPORTANTE ES EL DISEÑO, BASADO EN EL COLOR, LA FORMA, LA TEXTURA Y LA LÍNEA. EL COLOR Y LA FORMA VIENEN DADAS POR LA PROPIA NATURALEZA DEL ELEMENTO ESCOGIDO; LA TEXTURA POR LA SUPERFICIE DE LOS MATERIALES USADOS Y LA LÍNEA ES EXPRESADA POR LA RAMAS.





21 intervención en la fachada de EDP

Marquês de Pombal, Lisboa, Portugal. 2006-2007

ISABEL BARBAS
BEN BUSCHE

ARQUITECTOS:
Ben Busche e Isabel Barbas

COLABORADORES:
Promoción y gestión de producción: Action4

PROMOTOR:
Edp, Energias de Portugal

FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán

Among the Spanish architects we remember Sert and Lacasa with the pavilion of the Republic; a building that was an open air museum with works by the best artists of the time, Miró, Picasso, Calder Alberto Sánchez; the pavilion of the hexagons by Corrales and Molezún, so called because of the shape of its module which permitted the creation of a luminous and flexible space; the rotundity of the concrete volumes by Carvajal in New York, the harmonious play of fullness and emptiness by Cano Lasso in the Seville exhibition, Cruz and Ortiz and the contrast between the hermetic exterior and the ample interior courtyard of the pavilion in Hanover in 2000; the lattice full of colour by Zaera in Aichi in 2004 and we are waiting for the next pavilion by Mangado in Zaragoza in 2008.

These buildings share Calvino's proposals of spatial and temporal lightness, speed in assembly and dismantling, well defined precision of the work, visibility as they create images we remember and multiplicity because they are built with accumulative, modular structures and are a product of the combinatorial.

They are constructions that integrate ephemeral and lasting elements in a similar way to vernacular architecture, as they are also conditioned by the adaptation to the climate in the summer months in each of the countries where they are built and by the need to make the most of the available space because their dimensions are limited by the laws of the society of the exhibition organizer. They are usually equipped with a single space, ample and diaphanous, which is used for different activities during the day and requires ephemeral elements for its consequent adaptation.

Ephemeral elements are equally found in the exterior and the interior as this limit disappears to a great extent with the modern movement. Their classification has more interest depending on the variables of mobility, durability and final destiny.

Moreover, pavilions respond to the characteristic of ephemeral constructions with some notable tendencies that are products of their evolution as are the increase of number and temporality of the ephemeral elements of the most recent pavilions in relation to previous ones. Also, the areas with more ephemeral elements are the exhibition zone and the courtyard. The courtyard or square is usually the space with the largest dimensions in the pavilions. Ephemeral elements are controlled with a computer but still need a cyclical or regular maintenance.

In summary, ephemeral constructions are part of the history of architecture from its beginnings. Their function has changed from providing shelter to promoting commerce and entertainment. They have common constructive characteristics derived from the conditioning of their ease of assembly and dismantling. The importance of the mentioned ephemeral constructions is not, from our point of view, their scale or budget but being a field for experimentation and innovation for architects. Vernacular architecture integrates ephemeral and lasting elements to adapt their space to the climate and achieve multipurpose interior spaces. Among ephemeral constructions we have highlighted some pavilions that have become master works of modern international architecture. All of them have shared constructive characteristics and integrate ephemeral and lasting elements.

en un museo al aire libre con obras de los mejores artistas de la época como Picasso, Miró, Calder o Alberto Sánchez; el pabellón de los hexágonos de Corrales y Molezún, llamado así debido a la forma de su módulo que permitió crear un espacio luminoso y flexible; la rotundidad de los volúmenes de hormigón de Carvajal en Nueva York; el armonioso juego de llenos y vacíos de Cano Lasso en la expo de Sevilla; Cruz y Ortiz y el contraste entre el hermético exterior y la amplia plaza interior del pabellón de Hannover de 2000; la celosía llena de color de Zaera en Aichi 2004 y esperamos el próximo pabellón de Mangado en Zaragoza 2008.

Estos edificios comparten las propuestas de Italo Calvino de levedad espacial y temporal, rapidez de montaje y desmontaje, exactitud de la obra bien definida, visibilidad –ya que crean imágenes que recordamos– y multiplicidad, pues están contruidos con estructuras acumulativas, modulares y producto de la combinatoria.

Son construcciones que integran elementos efímeros y perdurables de una manera similar a la arquitectura vernácula, pues también están condicionados por la adaptación al clima de los meses de verano de cada uno

de los países donde se construyen y por la necesidad de aprovechar el espacio al máximo, pues sus dimensiones están limitadas por las normativas de las sociedades organizadoras de las exposiciones. Suelen disponer de un único espacio amplio y diáfano que se utiliza para distintas actividades a lo largo del día y que requiere elementos efímeros que lo adecúen.

Los elementos efímeros se encuentran indistintamente en el interior y el exterior, ya que este límite desapareció en gran medida con el movimiento moderno. Su clasificación tiene más interés dependiendo de las variables de movilidad, durabilidad y destino final.

Además, los pabellones responden a las características de las construcciones efímeras con algunas tendencias destacables fruto de su evolución, como son el aumento del número y temporalidad de los elementos efímeros de los pabellones más recientes respecto a los anteriores. Además, las zonas con más elementos efímeros son las zonas de exposición y el patio. El patio o plaza suele ser el espacio de mayores dimensiones de los pabellones. Los elementos efímeros se controlan por ordenador, pero siguen necesitando un mantenimiento cíclico o periódico.

Resumiendo, las construcciones efímeras forman parte de la historia de la arquitectura desde sus primeras épocas. Su función ha variado desde proporcionar cobijo a promocionar el comercio y el ocio. Tienen unas características constructivas comunes derivadas del condicionante de su fácil montaje y desmontaje. La importancia de las construcciones efímeras mencionadas no es, desde nuestro punto de vista, su escala o presupuesto, sino ser un campo de experimentación e innovación para los arquitectos. La arquitectura vernácula integra elementos efímeros y perdurables para adaptar sus espacios al clima y conseguir espacios interiores polivalentes. Entre las construcciones efímeras hemos destacado algunos pabellones que se han convertido en obras maestras de la arquitectura moderna internacional. Todos ellos tienen características constructivas comunes e integran elementos efímeros y perdurables.

YURI SOLOVIEV, BAILARÍN DEL BALLET SOVIÉTICO KIROV DE SAN PETERSBURGO, UNO DE LOS GRANDES DEL KIROV JUNTO A MAKAROVA, NUREYEV Y BARISHNIKOV, EJECUTA UN SALTO EN "EL PÁJARO AZUL" Y PARECE DETENERSE EN EL AIRE, EN UN INSTANTE MÁGICO FUERA DEL TIEMPO Y AJENO A LA FUERZA DE LA GRAVEDAD





22 instalación para una fiesta

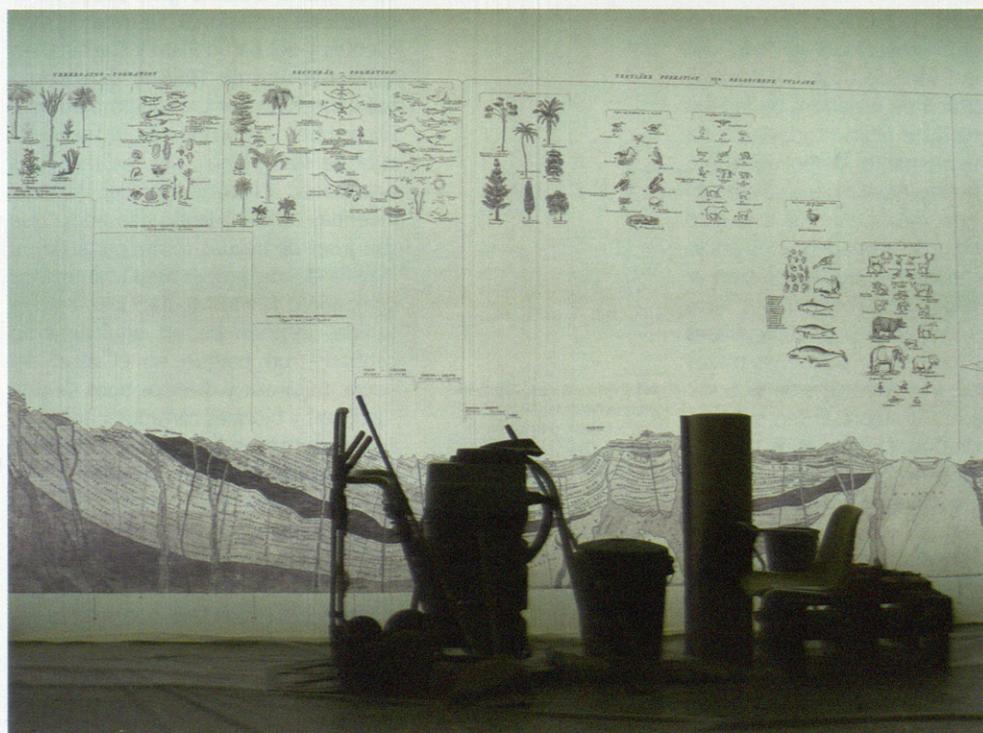
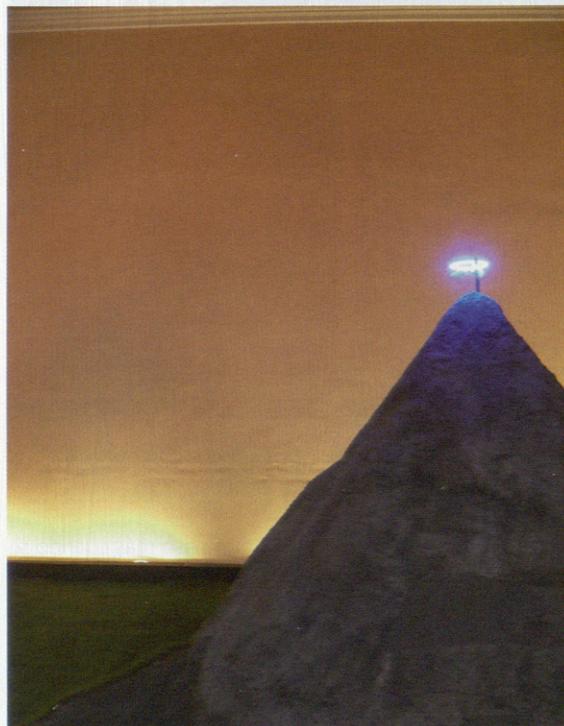
Boadilla del Monte, Madrid, 2006.

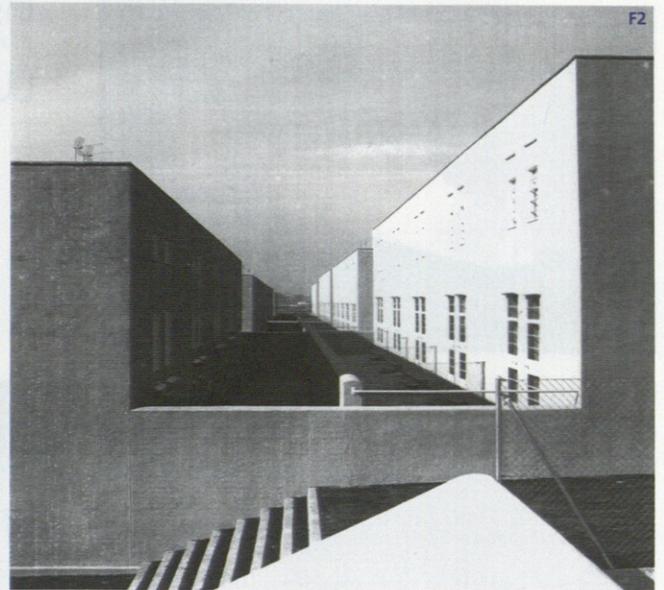
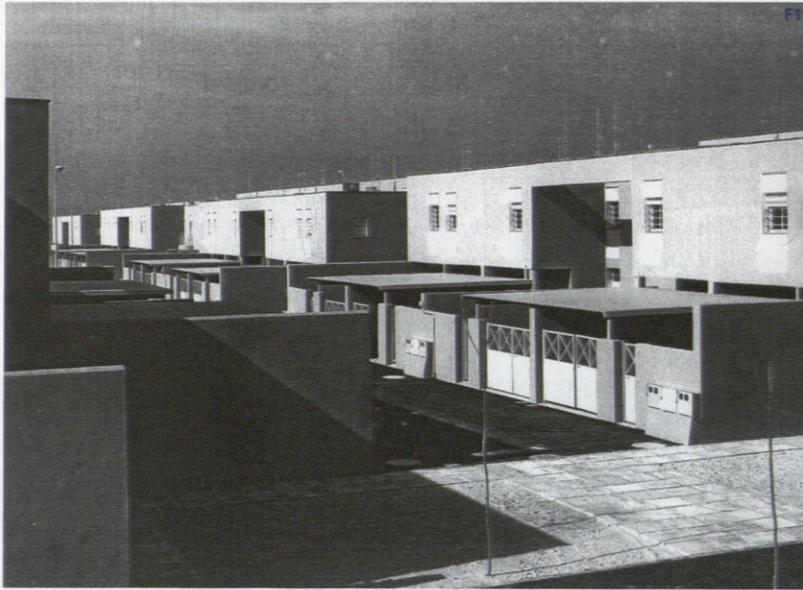
LUIS ÚRCULO

ARQUITECTO [MADRID]:
Luis Úrculo Cámara

COLABORADORES:
Germán Díaz (Viuda de Ramírez)
Jorge López Conde, Jesús Carrasco
Alex Muñoz de Escalona, Verónica
Manrique, Cristóbal Suarez
Pablo Padilla (espacio sonoro)
David Picazo, Javier Somoza
Daniel Robert
Construcción: Empty S.L

FOTÓGRAFOS:
Miguel de Guzmán
Estudio Luis Úrculo





23 EL PATRIMONIO Y LA ARQUITECTURA DE VALOR

LUIS MOYA

En el verano de 1976 un grupo de arquitectos, dirigidos por Juan López Jaén y Enrique Balbín, redactamos un Plan Especial de Protección del "Madrid Construido". El título tenía la intención de manifestar que considerábamos que la arquitectura defendible tenía valores intrínsecos independientemente de su fecha de construcción. Quizá es necesario recordar que en aquellos años se habían demolido magníficos edificios del siglo XIX y principios del XX, y desde luego la arquitectura moderna no estaba ni considerada por personas defensoras de los bienes culturales. Aquel Plan no fue aprobado y poco después se redactó el Plan Especial de la Villa de Madrid que al menos recogió el Pre-católogo redactado en 1975, y tuvo en cuenta algunos edificios catalogados en el Plan del "Madrid Construido", pero sólo aquellos con más o menos un siglo de existencia.

Así ocurre que se siguen demoliendo edificios, por Ayuntamientos pretendidamente cultos, como por ejemplo "la pagoda" de Miguel Fisac. Pero la ciudad también está constituida por edificios corales residenciales de gran valor arquitectónico que algunas veces, aunque estén protegidos, caen también bajo la piqueta por justificaciones varias que esconden la verdadera y conocida razón del valor del suelo y la presión inmobiliaria **N1**, o conjuntos de gran valor pero sin protección, como el de

Plata y Castañar, el caso que relato después. Estas viviendas han sido denominadas chabolas por la prensa, no se sabe si por desconocimiento del periodista o porque él mismo lo deduce del hecho de que la Administración tenga la intención de demolerlas. Se trata, también en este caso, de hacer una gran promoción aprovechando los cada vez más escasos terrenos públicos.

Es el caso del Poblado de Absorción A de Fuencarral proyectado en 1957 por Francisco J. Sáenz de Oíza y el Poblado de Absorción B de Alejandro de la Sota de 1956 **N2**. Éste último todavía no ha sido suficientemente demolido como para que no merezca la pena su conservación y restauración, aunque haya sido desahuciado y sólo queden unas pocas viviendas habitadas. Su adaptación al terreno movido, su arbolado, sus tipos mezclados de bloques y unifamiliares adosadas, sus calles y pequeñas plazas de vecindad, y sus viviendas de 37'5 m² de superficie útil, representan un conjunto de una época que, lejos de olvidarla, deberíamos valorar frente a los bloques impersonales que se van construyendo en su lugar. Las viviendas pequeñas se adecuan perfectamente a las propugnadas por el Ministerio de Vivienda destinadas a jóvenes, mayores, divorciados o separados e inmigrantes, para cubrir una etapa de transición. Estos conjuntos constituyen, en una ciudad de gran densidad como es

F1 y F2 CONJUNTO PLATA Y CASTAÑAR RECIENTE TERMINADO (FOTOS J. AZURMENDI)

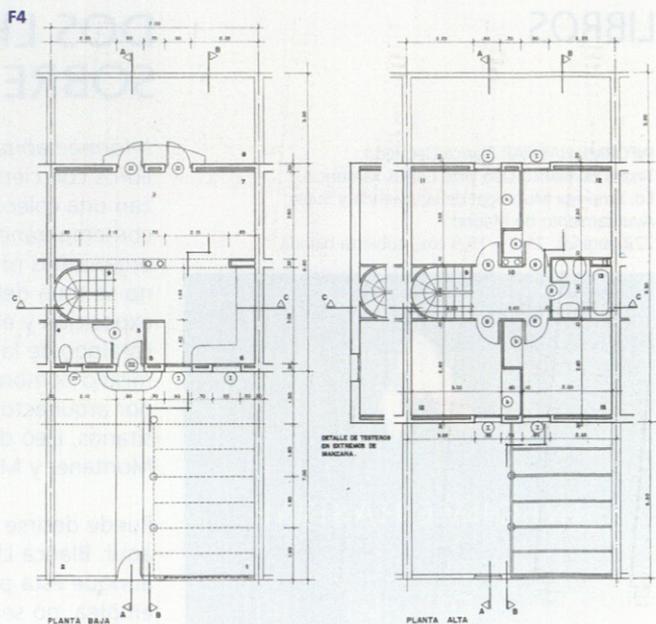
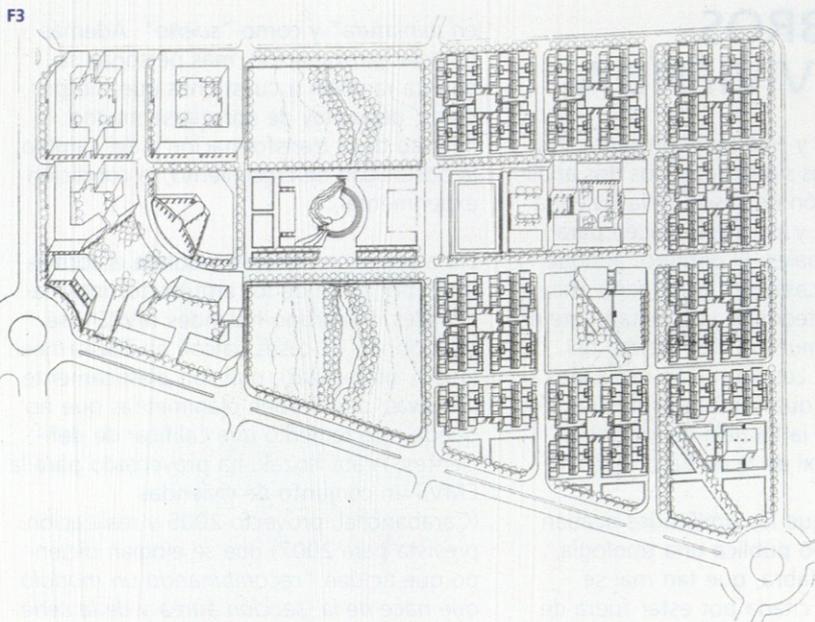
Madrid, auténticos oasis urbanos de tranquilidad y vida vecinal.

Pero quiero dar un paso más cuando se trata de otro barrio de gran calidad arquitectónica, proyectado por un arquitecto madrileño, no tan conocido como de la Sota, especializado en viviendas sociales en general, con particular dedicación a conjuntos para la etnia gitana durante gran parte de su trayectoria profesional. Se trata de Juan Montes y del barrio Plata y Castañar en Villaverde Alto de 1986 **F1**. Este barrio fue concebido por un equipo pluridisciplinar buen conocedor de la forma de vida de los gitanos, sin los prejuicios habituales. El conjunto de las 100 viviendas unifamiliares adosadas que van a ser demolidas forma parte de un Plan Parcial del propio Juan Montes y su compañero Mario Muelas; bien estructurado, dispone de un equipamiento centrado, un parque en el paso del arroyo Butarque y diversos tipos de unifamiliares y bloques cerrados y abiertos. Se encuentra en una suave pendiente hacia mediodía, con amplias vistas sobre el paisaje del entorno. Las 100 viviendas formaban parte de un total de 220 en una organización similar y un equipamiento pensado para la integración de sus ocupantes al conjunto del Plan Parcial y de Villaverde Alto.

Desgraciadamente, esta promoción de calidad, novedosa del IVIMA, quedó a

N1 Es el caso de los pequeños edificios del Madrid moderno "aplastados" por los grandes bloques circundantes. Léase el bien documentado y argumentado artículo de Javier García-Gutiérrez Mosteiro en *ArquitecturaCOAM* nº 334

N2 Sobre estos poblados, sus características dentro del proceso histórico y la importancia para la ciudad de su permanencia puede leerse el artículo de la Comisión de Patrimonio del COAM, presidida por Consuelo Martorell, en el nº 341 de la revista *ArquitecturaCOAM*.



medias: no se completó el Plan Parcial, ni el parque, ni las viviendas unifamiliares para los gitanos. Pero sobre todo no se completó un programa que no terminaba con la construcción de las viviendas, sino que continuaba con todo un proyecto de integración que se extendía en el tiempo.

Perdida esta dimensión urbanística, querría destacar el valor arquitectónico de las mencionadas viviendas. Se organizan en una retícula adaptada al terreno aprovechando el desnivel hacia mediodía, con gran variedad de espacios libres públicos y privados adaptados a la forma de agrupación de la etnia gitana: linajes, familias extensas y parentelas. Se evitan por tanto grandes espacios comunitarios y el control que puedan ejercer unas familias sobre otras.

Cada manzana tiene cuarenta viviendas y está atravesada por dos ejes, nortesur y este-oeste, que son calles semiprivadas **F2**, y se encuentran en una pequeña plaza con intención de formar un espacio arquitectónico. Las calles exteriores a la manzana son públicas, unas de aparcamiento y otras de paseo, incluso con un bulevar asimétrico a mediodía. Las parcelas son amplias, 7x17 m., y dan lugar a dos patios, uno pequeño e íntimo y otro más grande para aparcar el vehículo y el almacenaje, necesario para una

población que vive de la venta ambulante y el chatarreo **F3**.

La distribución de las viviendas es también diferente a las habituales, especialmente en planta baja, que forma un gran espacio alrededor del hogar central, punto de reunión de la familia **F4**. La estructura es de muros de carga de un pie y la cubierta plana invertida. El equipamiento construido consiste en una guardería y un local social, que resulta el más imprescindible para este tipo de población en el que el índice de niños es muy elevado y el objetivo principal la integración, no sólo entre gitanos y payos, sino también entre los propios gitanos.

La composición del conjunto es plásticamente de gran belleza en un estilo Movimiento Moderno minimalista, que afortunadamente no corresponde al manoseado postmodernismo de su fecha de construcción **N3**.

El abandono del ambicioso programa con que fue planteado, y luego el olvido y la marginación de la población que lo habita, ha conducido a una enorme degradación **F5**. Sin embargo, esto no justifica la demolición de un barrio construido en los años '80 pues, además de los argumentos arquitectónicos esgrimidos para su defensa, existen argumentos económicos obvios: destruir un barrio tan reciente es un despil-

F3 PLAN PARCIAL AÑOS "80" DE PLATA Y CASTAÑAR; LO PROYECTADO POR J. MONTES SON TRES MANZANAS QUE LINDAN CON EL VIAL SITUADO MÁS AL NORTE. LA QUE DA A LA GLORIETA Y LAS DOS SIGUIENTES HACIA EL OESTE (EN LA PLANTA LAS TRES DE DEBAJO DE LA COLUMNA SITUADA A LA DERECHA)

F4 PLANTAS. PLATA Y CASTAÑAR

F5 PLATA Y CASTAÑAR EN SEPTIEMBRE DE 2006

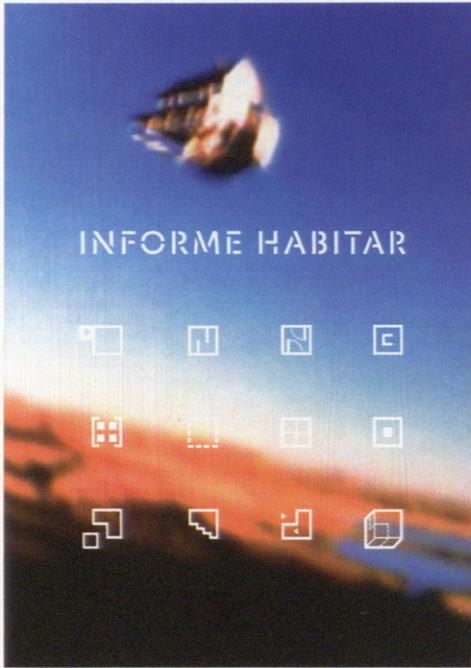
N3 Las figuras 1, 2, y 4 han sido cedidas por Juan Montes Mieza, autor del Proyecto: Proyecto de 140 viviendas y edificio social para gitanos en el polígono Plata-Castañar de Villaverde - Madrid, de Febrero de 1985

farrow incoherente con el bajo nivel de inversión de la Administración en vivienda social, con todas sus proclamas a favor de la sostenibilidad, cuya base es la durabilidad (traducción literal francesa).

El problema es general, aunque aquí hayamos hablado de casos particulares. La "cultura" que predomina en Madrid es la de destruir lo construido sin estudiar antes su valor intrínseco y las posibilidades de rehabilitación para resolver el problema presente. En el caso de Plata y Castañar parece que acabar con la marginación pasa por destruir el barrio, sin pensar de qué barrio se trata y sin valorar las ventajas urbanísticas y económicas de su mantenimiento e integración. La ciudad pierde su arquitectura de valor, aunque conserve su patrimonio singular construido, lo que significa perder su riqueza, su diversidad, y sus características intrínsecas. No es una frase si terminamos deseando que realmente cambie el rumbo.



INFORME HABITAR Blanca Lleó (ed.)
Textos de Blanca Lleó y de Carlos Sambricio.
Ed. Empresa Municipal de la Vivienda y Suelo.
Ayuntamiento de Madrid.
223 páginas, 21,4 x 15,5 cm., cubierta blanda.



DOS LIBROS SOBRE VIVIENDA

Informe habitar y *Habitar el presente* son libros con ciertas similitudes. Los dos analizan una colección de casos de la vivienda contemporánea y los dos lo hacen para organismos oficiales. El primero, aunque no se trata del catálogo, acompaña una exposición y el segundo es exactamente el catálogo de la muestra de vivienda del mismo nombre. Los dos están realizados por arquitectos que son profesores universitarios, Lleó de la Escuela de Madrid, y Montaner y Muxí de la de Barcelona.

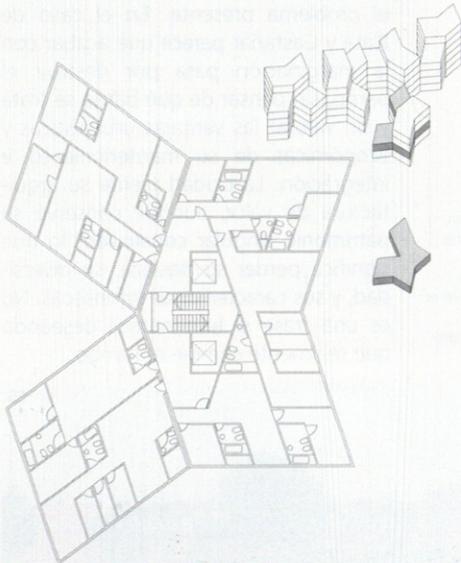
Puede decirse que las similitudes acaban aquí. Blanca Lleó publica una tipología, aunque esta palabra, que tan mal se emplea, no sea citada por estar fuera de moda. Pero esto es, de hecho, lo que hace: un estudio, clasificación y análisis de tipos (espacio cambiante, espacio común, espacio continuo, vivienda núcleo, vivienda desde la sección, y otros apartados de nombre más conspicuo), agrupando los distintos modelos o ejemplares residenciales.

En ellos valora lo poético, lo espacial, los alardes formales, la vivienda como "paraíso

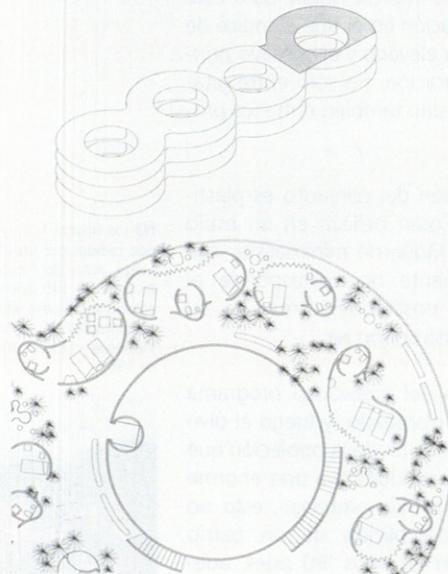
en miniatura" y como "sueño". Además de esta aproximación, más personal, se apunta también a cuestiones que, no por viejas, dejan hoy de apreciarse mucho: la libertad de la transformación y del cambio, la posibilidad de crecimiento, la condición experimental,...

En la selección concreta abunda el formalismo por parte de los arquitectos internacionales. Del grupo holandés MVRDV se seleccionan las casas balcón en Zoetermeer (1997, sin realizar), que son plásticamente efectivas, pero tienen planimetrías que no queda otro remedio que calificar de deficientes. Arata Isozaki ha proyectado para la EMVS un conjunto de viviendas (Carabanchel, proyecto 2005 y realización prevista para 2007) que se elogian diciendo que actúan "recombinando un módulo que nace de la sección áurea y de la serie de Fibonacci". Pero las planimetrías son oblicuas y picudas, bastante absurdas, feas y poco funcionales. Da gusto encontrarse en la página siguiente con un tranquilo proyecto catalán (de Jaime Valor, redactado para Barcelona en 2002 y sin realizar).

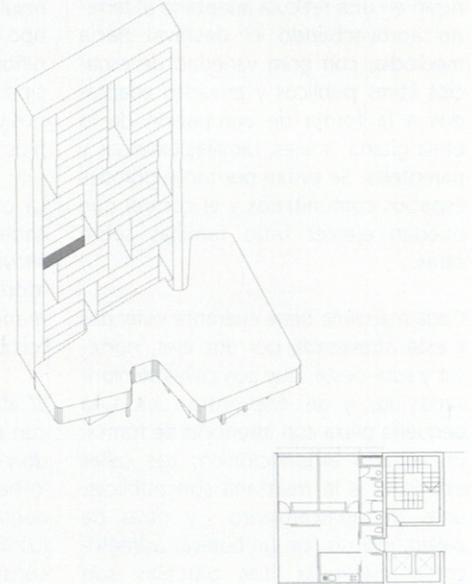
Torres redondas y oblongas, formas picudas y formalismos diversos, salpican el libro, si bien no constituyen la mayoría. Otro de los casos más exacerbados es de



PLANTA Y VOLUMEN DEL PROYECTO PARA CARABANCHEL, MADRID, DE ISOZAKI.



PROYECTO DE VIVIENDAS EN VALENCIA, DE TOYO ITO.



PROYECTO DE TORRE DE VIVIENDAS EN VITORIA, DE ARANGUREN Y GALLEGOS.

Toyo Ito (proyecto para Valencia de 2004, a construir en el 2007). Se trata de una planta de anillos concatenados con la coartada de espacios abiertos y comunes. No creo que todo haya de ser frívolo en Valencia, ni que allí siempre sea verano. El edificio de MVRDV y la autora, muy divulgado ya (concretamente, por esta revista -en proyecto y en obra realizada: núm. 340, 2T 2005- es en Sanchinarro, Madrid, de 2001-04) debería de haberse evitado en esta ocasión, aunque sea de la EMVS, pues su espectacularidad conceptual, de volumen y de imagen, no está acompañada por las unidades de vivienda, de gran variedad, pero sin que importen gran cosa como disposición. De David Chipperfield (cuyo proyecto y obra para la EMVS el libro olvida con acierto) se publica un proyecto para Hangzhon (China, 2004, no se ha construido). Con viviendas abiertas y medio divididas por núcleos (sistema de la cocina, baños, circulaciones verticales, habitación de trabajo) es para un número máximo de 6 personas y mide en torno a 415 metros cuadrados, incluidas circulaciones. Se ve que en China no hay clase media.

Algunas otras propuestas para resolver la indiferencia funcional han de disponer una cantidad de servicios higiénicos algo dispartada. En una vivienda, habitada como

mucho por 8 personas, hay 4 duchas, 5 inodoros y 5 lavabos. En otra, cuya cabida no es posible averiguar (quizá 5 personas) hay 4 inodoros, 3 lavabos, una bañera y una ducha, todos ellos con relaciones poco claras entre sí y anti-higiénicas: abren hacia donde sea. Estos defectos, y otros, se parecen a los que nos esforzamos en corregir en las escuelas.

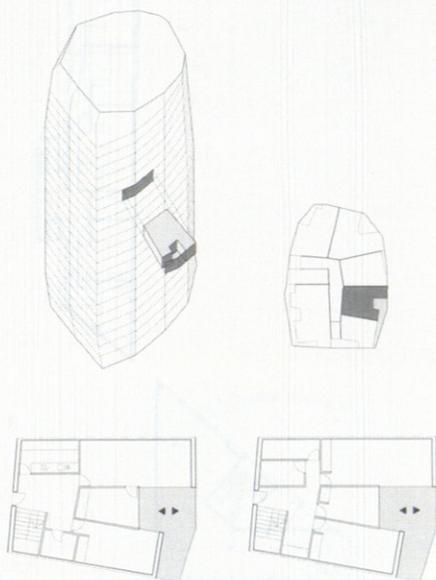
Interesante y nada formalista es, por el contrario, la torre de Yves Lion (1987), proyectada como investigación. Igualmente pueden destacarse por su calidad y sensatez proyectos de María José Aranguren y José González Gallegos, como el de European en Cartagena (1986) y el de Salbura (Vitoria, 2001, publicado en esta revista, núm.333, 3T de 2003). El de Carabanchel de la EMVS es demasiado conocido para comentarlo aquí. Entre los extranjeros no famosos se ve con agrado el edificio del finlandés Erkki Kairamo (Espoo, 1982-83). Resulta también curioso ver que Toyo Ito olvida el formalismo en su propio país, esto es en el edificio para Kotu-Ku (1999-2003).

Es de destacar también el hecho de que aparezcan algunas lecciones recogidas todavía del madrileño edificio Girasol (del barcelonés José Antonio Coderch), como

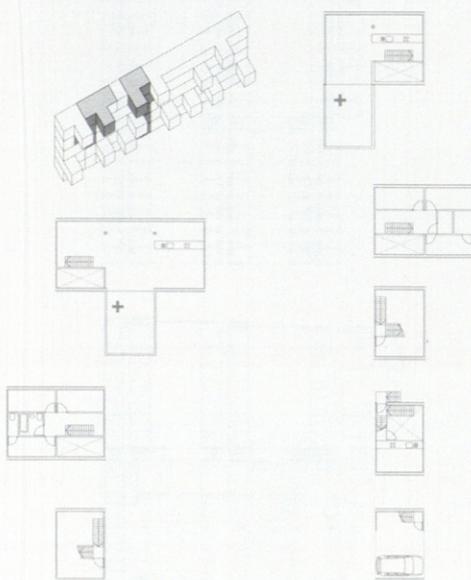
ocurre en el proyecto de Izaskun Chinchilla para Madrid, de la EMVS, 2003. Y también en el proyecto de Fernando Pino (que participa en el libro) y Manuel García de Paredes para Vallecas (de la EMVS, 2006 y para realizar en 2007). Si se quiere pueden verse aún algunas otras referencias, como la de Scharoun en el proyecto de Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda para Corvera (Asturias), más moderado y realista que en otras ocasiones de estos autores y, sin embargo, no construido (proyecto de 2000).

Por último añadir que, si el libro y la exposición son de la EMVS, se echan de menos en aquél algunos casos que si se exhibían en la fugaz muestra, por ser buenos edificios y tener unidades de vivienda no convencionales y logradas. ¿Serán servidumbres de la clasificación?

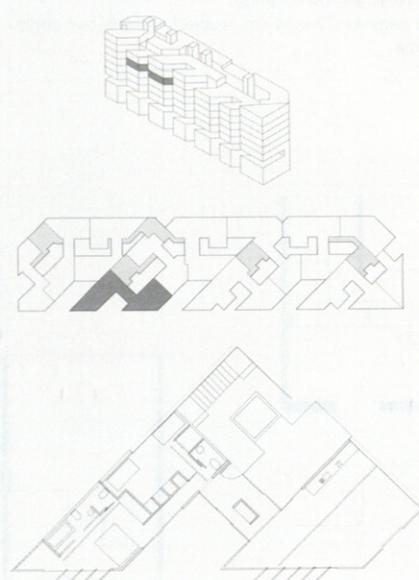
Se agradece en cualquier caso el notable esfuerzo de investigar en la vivienda contemporánea, como tema arquitectónico que sigue siendo fundamental, y que debe ser hecho asumiendo la perplejidad de los tiempos.



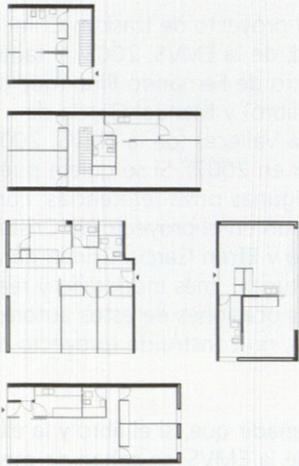
PROYECTO DE TORRE DE VIVIENDAS PARA CORVERA, ASTURIAS, DE CRISTINA DÍAZ MORENO Y EFRÉN GARCÍA GRINDA.



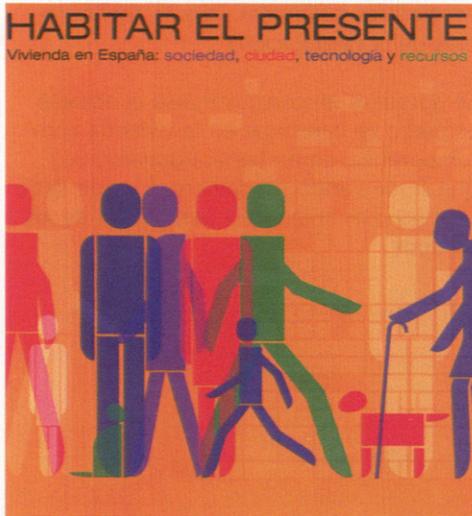
PROYECTO DE EDIFICIO DE VIVIENDAS EN ZOETERMEER, HOLANDA, DE MVRDV.



PROYECTO DE VIVIENDAS EN MADRID, DE IZASKUN CHINCHILLA.



PLANTAS DE LAS VIVIENDAS EN MADRID, DE MATOS Y CASTILLO.



HABITAR EL PRESENTE. Vivienda en España: sociedad, ciudad, tecnología y recursos. (Catálogo de la exposición). Josep María Montaner y Zaida Muxí Martínez. Ed. Ministerio de Vivienda. 282 páginas. 27 x 24 cm., cubierta blanda con doble solapa.

El libro del Ministerio de Vivienda es de un planteamiento algo más frío. En la introducción, los comisarios hablan de los cambios sociales, urbanos, tecnológicos y medioambientales y advierten que han seleccionado 42 edificios construidos, españoles, de vivienda pública o privada, aproximadamente a partir de 1992. La selección se ha hecho entre 600 obras, atendiendo a 4 epígrafes, observando las variedades de las disposiciones en relación con la diversidad social y a su interés urbano. Los edificios expuestos y publicados van refiriendo las puntuaciones obtenidas.

Los cuatro epígrafes con los que se ha seleccionado son:

Sociedad: adecuación a grupos sociales; accesibilidad; espacios de trabajo y espacios de almacenamiento. Todos ellos con otros desgloses más específicos.

Ciudad: situación urbana; valores de proximidad; relación con el espacio público; convivencia de usos; espacios intermedios.

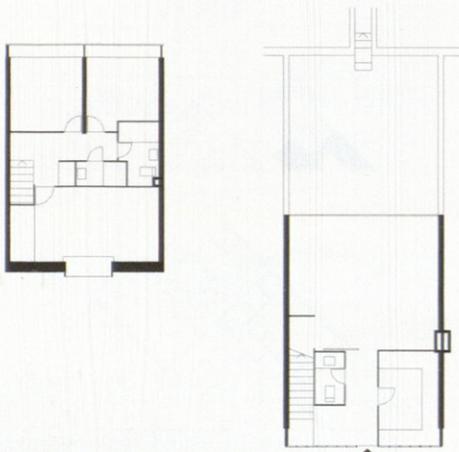
Tecnología: incidencia en el proyecto; adecuación tecnológica e instalaciones; agrupaciones de áreas húmedas; adaptabilidad y perfectibilidad; innovación tecnológica.

Recursos (que quiere decir vivienda con menor gasto energético sin pérdida de confort): aprovechamiento pasivo, ventilación cruzada; eficiencia; residuos y reciclaje. Estos apartados se desglosan también en otros.

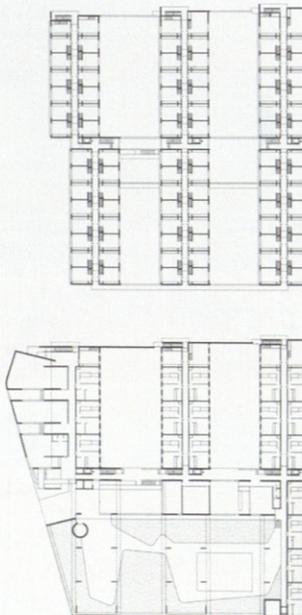
Hay entre ellos algunos formalistas, desde luego, aunque solo se citará uno más adelante. El conjunto residencial en Santiago de Compostela, de los arquitectos López Coteló y Vargas (1998-2002) es una rehabilitación de una antigua vaquería, que fue publicado por esta revista (núm. 335, 1T de 2004) y que tiene verdadero atractivo en lo que dicha recuperación supone. Las viviendas en Santa Cruz de Terós, (Huesca), de Labarta, Alfaro, Gracia y Bascones (1991-2005) se unen al esfuerzo anterior en lo que tiene actuar de nueva planta en una aldea y se adaptan de modo exquisito al plano de la población. De ello sale una difícil geometría.

De los ejemplos en cascos antiguos pueden destacarse tres. Uno es el de Benedetta Tagliabue (EMBT) junto al mercado de Santa Caterina (1997-2005). Es este el caso formalista que se cita y que el libro incluye, entre otros que no se nombrarán. Puede ser bien conocido para los lectores, pues se publicó en el núm. 342 (4T de 2005). El edificio se compatibiliza con la rehabilitación del mercado, tiene unas plantas de formas muy complejas y un lenguaje de huecos y macizos en relación con la vieja ciudad.

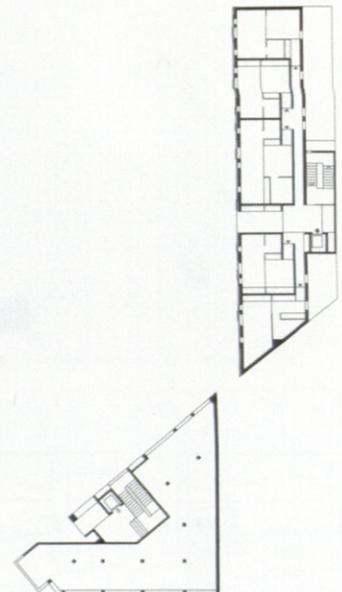
En el casco antiguo de Madrid están las 23 viviendas de realojo en Lavapiés para la EMVS, de Carmen Espegel (2001-04, también publicadas en esta revista, núm. 340, 2T de 2005). Es un edificio especialmente adecuado por sus conceptos y composición al lugar en donde está, sin necesidad de emplear concesiones miméticas en su aspec-



CONJUNTO RESIDENCIAL EN SANTIAGO DE COMPOSTELA, ALGUNAS PLANTAS. LOPEZ COTELO Y VARGAS.



PLANTAS DE VIVIENDAS PARA UNIVERSITARIOS EN SEVILLA, DE CARBAJAL Y DAROCA.



PLANTA DE LAS VIVIENDAS EN MONCLOA, MADRID, DE AMANN, CANOVAS Y MARURI.

to. Tampoco lo hace Dolores Alonso en las viviendas protegidas en Alicante (1997-2002), pequeñísima actuación municipal promovida para evitar la degradación del barrio. La habilidad en las planimetrías es pareja a la de un racionalismo radical que, como un nuevo clasicismo, no se entiende reñido con la ciudad vieja.

En Barcelona, también en el casco antiguo, se sitúa el edificio de Josep Llinás (1992-95). Destaca por su contribución positiva al espacio urbano y por un intento de mediación lingüística entre antiguo y nuevo.

En cuanto a los ensanches, parece oportuno destacar, en Madrid (Moncloa, 2000-03) el edificio de 45 viviendas de los arquitectos Amáñn, Cánovas y Maruri, publicado también en esta revista (núm. 333, 3T de 2003), de muy habilidosa inserción urbana en un difícil terreno y en presencia de la Casa de las Flores, de Secundino Zuazo. En Barcelona, las viviendas de Carlos Ferrater (2001-03) que presentan el interés de actuar en una manzana de Cerdá con varios edificios y de respetar en forma de jardín el resto de un antiguo camino que cruzaba esta manzana.

De las ciudades satélites de las metrópolis merece la pena destacar las viviendas en Sabadell, de Moneo, Martínez Lapeña y Torres (2003-2005). El modo en que se ocupa la ciudad, produciendo una fachada compositiva y urbana y otra abierta al patio, al que dan las estancias por causa de la

orientación y mejorando así éste, es un interés bien claro de la obra. También resulta atractivo observar una colaboración no prologada.

En Sevilla se han construido las 144 viviendas protegidas para universitarios de José Antonio Carvajal y José Luis Daroca (1997-2002). La obra mantiene la tradición racionalista de sus autores y ensaya un nuevo tipo de edificio, alternativo a las residencias de estudiantes: viviendas con servicios comunes.

En Madrid, para la EMVS, figura el edificio de 68 viviendas protegidas de Alberto Martínez Castillo y Beatriz Matos (1999-2003). Su composición de volúmenes muy estricta y geométrica queda ocupada por una gran variedad de viviendas muy estudiadas según sus condiciones climáticas. También en Madrid para la EMVS y en la periferia (Carabanchel, 2001-04) se destaca el edificio de 122 viviendas protegidas de Mónica Alberola y Consuelo Martorell (también en esta revista, núm. 329, 3T de 2002) y que a su atractiva disposición en torno a un patio jardín central añade el alto interés de las unidades de vivienda del sector bajo.

No se ha hablado de todo lo bueno ni de todo lo dudoso, desde luego. Y esto parece una crónica urbanística, pero no lo crean así: el libro acaba con unos "atlas de plantas" de unidades y de conjunto especialmente útil para aquellos que consigan tan difícil catálogo.

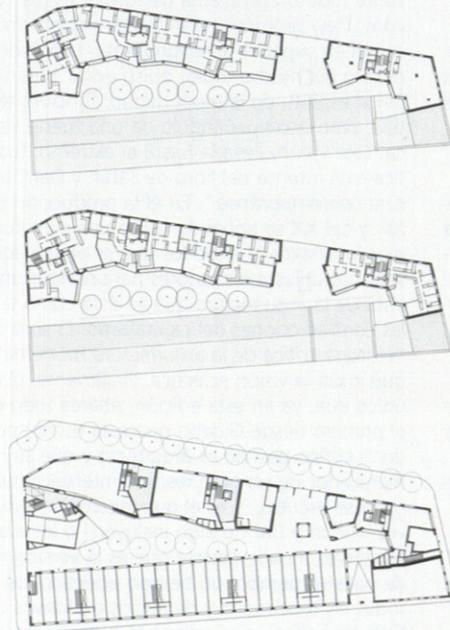
Quizá añadir que si el libro "*Informe habitar*" parece respirar y salir al paso de la perplejidad de los tiempos, el de "*Habitar el presente*" exhibe seguridad científica. Esto es, el primero está hecho en una forma tradicional, valga la paradoja; confiado casi al instinto, a la capacidad personal, a un análisis no muy analítico, en realidad. Si la contemporaneidad parece ir por la libertad de la vida, la transformación, el cambio, el crecimiento, la experimentación, la desaparición de la familia y su sustitución por grupos aleatorios y cambiantes, el nomadismo, etc., etc., ¿qué mejor método que cazar, con las armas que fuere, aquellas piezas que cumplen lo que a priori se persigue?

Ya se ha explicado como, por el contrario, el segundo aplica un método bastante preciso y meditado, comprometido con otras cuestiones no menos contemporáneas, pero no tan conceptuales y más realistas. Algunas se parecen (las de sociedad, por ejemplo; o las de recursos de carácter energético) y otras menos (las de ciudad y de tecnología), pero en lo que verdaderamente divergen es en como aplican el modo en que han decidido seleccionar. El segundo libro es, o se aproxima, a lo que debiera ser, un laboratorio de arquitectura.

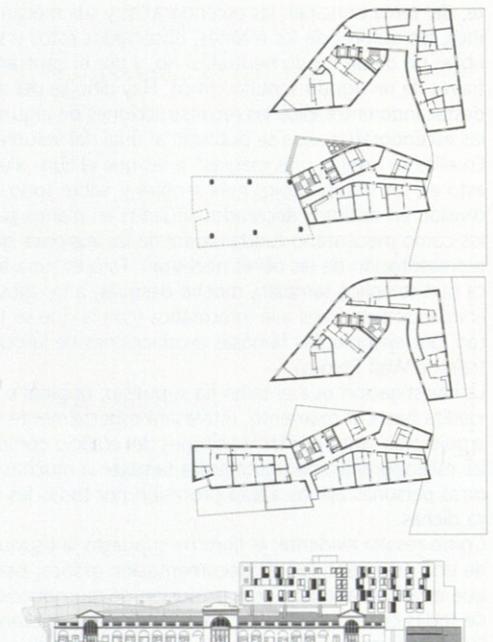
Que conste que ninguna de las dos apreciaciones pretende ser un juicio de valor, cosa que quedará ahora reservada para aquellos que se acerquen a las publicaciones que se han reseñado. A.C.



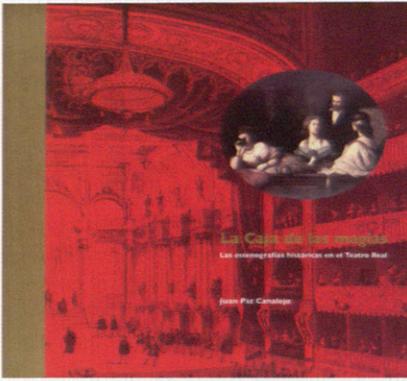
PLANTAS Y SECCIONES DE LAS VIVIENDAS EN SANTA CRUZ DE LA SERÓS, HUESCA. DE LABARTA, ALFARO, GRACIA Y BASCONES.



PLANTAS DE LAS VIVIENDAS EN SABADELL, DE MONEO, MARTINEZ LAPEÑA Y TORRES.



PLANTAS Y SECCIONES DE LAS VIVIENDAS PARA PERSONAS MAYORES EN SANTA CATERINA, BARCELONA. DE MIRALLES TAGLIABUE.



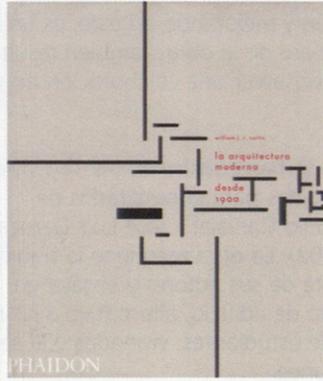
LA CAJA DE LAS MAGIAS. LAS ESCENOGRAFÍAS HISTÓRICAS EN EL TEATRO REAL
Juan Paz Canalejo

Ed.: Ayuntamiento de Madrid y Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha
319 páginas, 24,5 x 24,5 cm., cubierta blanda

Juan Paz Canalejo, profesor de geometría descriptiva de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, fue jefe de producción y diseño de esta revista de 1981 a 1986. Y es otro de los arquitectos cuyo deseo de hacer el doctorado le ha llevado a publicar un atractivo libro, producto de su tesis, y prologado por el músico Andrés Ruiz Tarazona. Se trata en este caso de un tema extremadamente original: las escenografías realizadas para las óperas del Teatro Real de Madrid durante el siglo XIX, cuyo estudio se hace por primera vez y cuyo conocimiento tenemos ahora a nuestra disposición. El libro es muy completo, pues supone una historia del edificio desde que Antonio López Aguado trazó su primera planta en 1831 hasta que Joaquín de la Concha Alcalde reformó la fachada en 1884 (todavía faltaría, como es bien sabido, una gran cantidad de transformaciones desde aquella fecha hasta finales del siglo XX, en una epopeya que parece al fin haberse terminado con la reforma de Francisco Rodríguez de Partearroyo), y una historia del Madrid del siglo XIX (de las peripecias de la Corte de la reina castiza, más bien), contada con mucho humor. Además, naturalmente, del tema principal: las escenografías y sus mecanismos, los autores de las mismas, observados éstos y sus obras no de un modo neutral, si no, y por el contrario, a través de un agudo sentido crítico. Hay dibujos del autor, destacando entre ellos las reconstrucciones de algunas de las escenografías, que se publican al final del volumen. En ellas se revelan "las magias" a las que el libro alude, esto es, los trampantojos más simples y, sobre todo, la división en distintos decorados situados en planos paralelos como mecanismo fundamental de las ilusiones que la representación de las obras necesitan. Esto es, una técnica que se aplicó también, mucho después, a los dibujos animados anteriores a la informática (con la que se hicieron, por ejemplo, las famosas producciones de largometraje de Walt Disney).

La investigación que el tema ha supuesto, original e inédita hasta el momento, interesará especialmente a los arquitectos tanto por las vicisitudes del edificio como por las escenografías, pero interesará también a muchas otras personas ajenas a esta profesión por todas las cosas ya dichas.

Como resulta evidente, el libro ha supuesto la búsqueda de una gran cantidad de documentación gráfica, por lo que está ilustrado con gran profusión de reproducciones de todas clases, sendo en color cuando éstas lo eran. Pienso que por todo lo comentado hará las delicias de quien quiera acercarse al tema, pues obtendrá conocimientos muy diversos y podrá leerlo con la satisfacción de quien disfruta de una buena novela. AC



LA ARQUITECTURA MODERNA DESDE 1900
William J.R. Curtis

Ed.: Phaidon Press Ltd. Londres y Nueva York
736 páginas, 25 x 21,7 cm.,
cubierta rígida con sobrecubierta

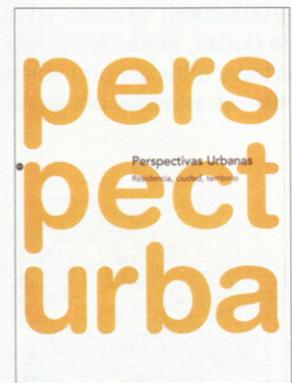
Esta es la tercera edición en español del libro de Curtis, revisada, actualizada y ampliada. La traducción es del arquitecto y profesor Jorge Sáinz. Puede decirse que las grandes historias de la arquitectura moderna se inician con la de Henry Russel Hitchcock, que es un libro que abarca el siglo XIX y que llega hasta los años 50 del XX. Siegfried Gideon escribió el "*Espacio, tiempo y arquitectura*" siendo *compañero de viaje* de los primeros grandes maestros. Aparece en este libro el concepto del *espacio* y se entiende la arquitectura nueva como derivada del arte moderno. El mito del espacio-tiempo procedía de la teoría de la relatividad de Einstein y originaba para la arquitectura moderna, según Gideon, una cuarta dimensión que era el tiempo, idea que fue ridiculizada por Peter Collins cuando dijo en su propio libro que si en la arquitectura moderna había una cuarta dimensión, habría luego una quinta, después una sexta y así sucesivamente. Siguió después la "*Storia dell' architettura moderna*", de Bruno Zevi. Era éste discípulo de Benedetto Croce y transmitió así la idea de que la arquitectura, y frente a lo manifestado por los maestros, era sobre todo un problema de forma. Es bien conocido como Zevi promovió el mito del organicismo, que sería, según él, superior al racionalismo. Leonardo Benévolo, en el libro del mismo título, quiso evitar toda tendencia y ser fiel al espíritu de la modernidad: función, técnica y sociedad, pero acompañándolo de una fuerte visión ideológica. Esta visión, llevada hasta el extremo, fue la característica más intensa del libro de Tafuri y Dal Co, "*Architettura contemporanea*". En él la producción de finales del XIX y del XX se entiende como una sumatoria de episodios inconexos, y entre los que se eligen aquéllos que les son más útiles a los autores para realizar un análisis marxista de la arquitectura que ve ésta como la expresión de las contradicciones del capitalismo. El libro de Frampton "*Historia crítica de la arquitectura moderna*", fue el libro que inició la visión ecléctica. Finalmente, el de Curtis es el único que, ya en esta edición, abarca todo el siglo. Y es el primero desde Gideon que está escrito por un historiador y crítico que no es arquitecto y que se ha hecho merecedor de un gran respeto internacional por sus muchos escritos. Y es el que incorpora, casi por primera vez –Tafuri y Dal Co algo incluyen– a los arquitectos españoles. Puede decirse que es la versión más definitiva de nuestro tiempo, un tiempo ecléctico, de valoración de todas las tendencias y de juicios exclusivos de calidad. Un libro magnífico, que recorre la historia completa del siglo moderno, y que para los españoles tendrá el interés polémico de lo que incorpora o no de nuestros compatriotas. AC



FRANCISCO DE ASÍS CABRERO
Ruiz Cabrero, Martín Blas y Sánchez la Chica

Ed: Fundación COAM. Colección Legado
159 páginas, 24 x 21 cm., cubierta blanda de doble solapa

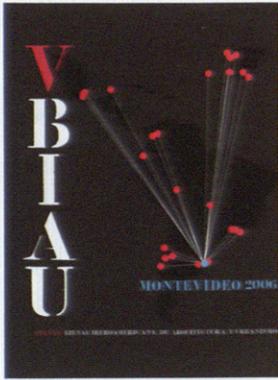
La familia de Francisco de Asís Cabrero y Torres-Quevedo, uno de los grandes arquitectos españoles de la segunda mitad del siglo XX, ha legado sus planos y maquetas a la Fundación. Con este motivo se ha celebrado una pequeña muestra y se ha editado un libro con textos de los autores citados, en el que destaca el de su sobrino Gabriel por su especial conocimiento y cercanía. Es una buena aproximación a la obra de Cabrero, pero no evita la aparición futura de la gran monografía que aquella merece.



PERSPECTIVAS URBANAS. RESIDENCIA, CIUDAD, TERRITORIO
AA.VV

Ed: Fundación COAM. Colección ea!
128 páginas, 21 x 15 cm., cubierta blanda de doble solapa

Con la colaboración de la Universidad Europea de Madrid, la Fundación ha publicado la colección de conferencias sobre el debate de la intervención en la ciudad. Las intervenciones son de Fernando Espuelas, José María García-Pablos, Jesús Gago, José González Gallegos, Eduardo Mangada, Antonio Díaz Sotelo, Alfonso Díaz Revilla, Eduardo Leira, Bernardo Ynzenga, Francisco Javier González, Fernando Prats, Fernando Roch y Félix Benito.

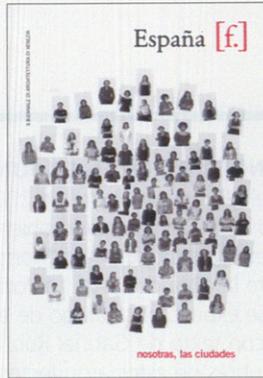


V BIENAL IBEROAMERICANA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO. MONTEVIDEO 2006

Ed.: Ministerio de Vivienda. Madrid
253 páginas, 24,7 x 17,5 cm.,
cubierta rígida

Catálogo que recoge la selección de obras de arquitectura, de publicaciones y de proyectos de investigación presentados en la Bienal, promovida por los Ministerios de Vivienda de España y de Uruguay y con la colaboración de diversos organismos españoles y uruguayos entre los que está el COAM.

Dirección y diseño de Celia Armenteras e Íñigo Cobeta.



ESPAÑA [f.] NOSOTRAS LAS CIUDADES AA.VV.

Ed.: Ministerio de Vivienda. Madrid
233 páginas, 30 x 20 cm., cubierta blanda

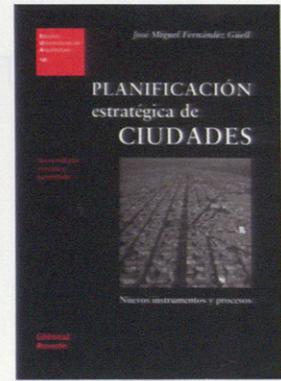
Catálogo de la exposición en el pabellón español de la X Bienal de Venecia, comisariada por Manuel Blanco Lage y dedicada a destacar el papel de las mujeres en la ciudad, la arquitectura, el arte y las publicaciones. El profesor Blanco dice: "Nosotras, las ciudades, las protagonistas y los avatares, la encarnación de una sociedad, los nodos de un territorio real y virtual, que se confunde en los terrenos brumosos entre la percepción y el conocimiento". La brillante instalación ha sido elogiada por Bohigas en el editorial de Quaderns.



LA ARQUITECTURA DEL INGENIERO Carlos Fernández Casado

Ed.: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos
224 páginas, 29,5 x 24,5 cm.,
cubierta rígida

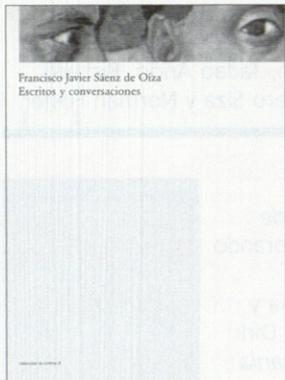
Reedición del libro del ilustre ingeniero, cuya colaboración con importantes obras de arquitectura fue tan fructífera. Se trata de la recopilación de una importante cantidad de escritos, profusamente ilustrados, de muy diversos temas. Éstos abarcan el diseño de los transportes, la relación entre arquitectura e ingeniería, Madrid y sus puentes, teoría del puente y puentes de altura estricta. También se recopilan textos sobre las obras de la antigüedad como los puentes y acueductos romanos.



PLANIFICACIÓN ESTRATÉGICA DE CIUDADES José Miguel Fernández Güell

Ed.: Reverté. Barcelona
303 páginas, 24 x 16,5 cm., cubierta blanda con doble solapa

Nueva edición, revisada y aumentada del texto de un arquitecto y profesor madrileño dedicado al urbanismo en lo que éste tiene de ciencia más ajena a los trazados. En el prólogo de José Fariña, catedrático de la Escuela de Arquitectura de la UPM, se dice cómo la planificación estratégica de ciudades probablemente sea uno de los pocos instrumentos que cuentan con métodos, técnicas y experiencia para acometer el reto de los problemas globales de la urbanización contemporánea.

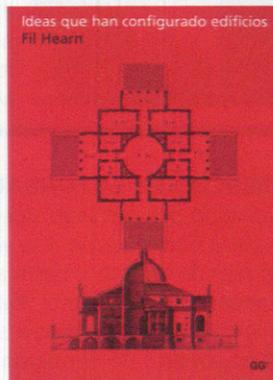


ESCRITOS Y CONVERSACIONES. FRANCISCO JAVIER SÁENZ DE OÍZA

Ed.: Fundación Caja de Arquitectos. Colección La Cimbra 3. Barcelona
143 páginas, 22 x 16,2 cm., cubierta blanda con solapas

"Un arquitecto cuando tiene verdadera fuerza interior ha de decir con García Lorca, 'romperé todos los partenones por la noche y los levantaré por la mañana'. Yo soy de esa opinión. Claro que me dicen: 'pero si tiene que vivir de los encargos, con esta manera de pensar tendrá pocos'; y he tenido pocos encargos y no soy bueno, con esto quiero decirle que si yo hubiera sido bueno todavía hubiera tenido menos encargos".

Párrafo de una de las entrevistas con Sáenz de Oíza y que el libro reproduce.



IDEAS QUE HAN CONFIGURADO EDIFICIOS Fil Hearn

Ed.: Gustavo Gili. Madrid
352 páginas, 21 x 15 cm.,
cubierta blanda.

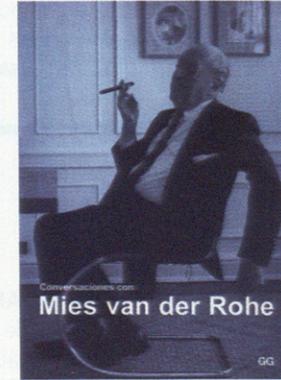
El autor de este libro identifica y codifica los principios operativos presentes en la teoría de la arquitectura desde la antigua Roma hasta nuestros días, construyendo un armazón intelectual en el cual puede tener cabida cualquier concepto pasado o presente. En cuanto a la arquitectura, el libro se inicia con el Panteón de Roma y acaba con obras radicales de Frank Gehry.



CONVERSACIÓN CON RENZO CASSIGOLI Renzo Piano

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
96 páginas, 20 x 14 cm., cubierta blanda

Dice Renzo Piano: "La arquitectura es un oficio de servicio, pues eso es lo que es: un servicio. La arquitectura es un oficio complejo porque el momento expresivo formal es un momento de síntesis fecundado por todo aquello que se encuentra detrás de la arquitectura: la historia, la sociedad, el mundo real de la gente, sus emociones, esperanzas y esperas; la geografía y la antropología, el clima, la cultura de cada país donde se va a trabajar; y, de nuevo, la ciencia y el arte".



CONVERSACIONES CON MIES VAN DER ROHE

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
96 páginas, 20 x 14 cm., cubierta blanda

El libro recopila una colección de conversaciones mantenidas entre 1955 y 1964 con Mies van der Rohe, donde descubrimos cómo el arquitecto alemán en su etapa americana explica las ideas básicas sobre arquitectura y repasa su trayectoria profesional. A las conversaciones precede un atractivo texto, "Arquitectura y tecnología", de 1950, donde se formulan las ideas básicas de dicha etapa americana. Epílogo de Iñaki Ábalos.

25 NOTICIAS COAM ACTIVIDADES CULTURALES



ABIERTO EN LA FUNDACIÓN

El 30 de noviembre de 2006 tuvo lugar la inauguración de la exposición *Abierto*, con trabajos de Ábalos & Herreros y Renata Sentkiewicz, con *Tres observatorios. San Sebastián-Lausanne-Orange County*; Jesús Aparicio Guisado, con *El muro: realidad y abstracción*; Cayetana de la Quadra-Salcedo y José María Churtichaga, con *Nada nada*; Ana y María Espinosa G. Valdecasas y Alvaro Moreno, con *Procesos abiertos*; Hand (Sergio de Miguel + Cristina López Sala), con *Iarutanatural*; Andrés Jaque, con *Arquitectura parlamento: vida política de una mujer contorsionista*. Última exposición a cargo de María Hurtado de Mendoza.

CICLO DE CONFERENCIAS ACERO SOCIAL

En la Fundación, y patrocinadas por Arcelor, se han celebrado en el mes de diciembre las conferencias de Juan Herreros (obra de Ábalos & Herreros), de Jean Philippe Vassal (Lacaton & Vassal) y de Jeanne Gang (Studio Gang).



GUÍA DE ARQUITECTURA DE MADRID

El día 30 de noviembre de 2006 se presentó en la Fundación la Guía de Arquitectura de Madrid 1975-2007 editada por la Empresa Municipal de la Vivienda. Intervinieron. Juan Ignacio Mera, vocal de cultura de la Junta de Gobierno, Jacobo García-Germán, autor de la guía, Javier Montes, escritor y crítico de arte y Antonio Abril, editor.

V BIENAL IBEROAMERICANA EN MONTEVIDEO

Con la participación del Colegio de Arquitectos y del Ministerio de Vivienda se celebró en Montevideo la V Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo. Se expusieron allí las muestras *Abierto*, *Obra Reciente*, *Monoespacios* y *Freshmadrid*, explicadas por sus comisarios María Hurtado de Mendoza, Rubén Picado, Néstor Montenegro y Ariadna Cantis. Cuando este número esté en manos del lector, la Bienal estará expuesta en la sala de la Arquería de los Nuevos Ministerios.

MONOESPACIOS EN LA FUNDACIÓN

Del 30 de noviembre de 2006 al 9 de febrero de 2007 ha estado abierta la décimotercera exposición de *Monoespacios*, sobre la obra de Javier Maroto y Álvaro Soto. Se expuso el catálogo de esta colección con texto de Gabriel Ruiz Cabrero y con obras de estos arquitectos, como la casa HL, el edificio de viviendas en Méndez Álvaro, el Mercado de Villajoyosa y el edificio para las oficinas de la productora El Deseo, entre otros.

El 15 de febrero se inauguró *Monoespacios 14* con el trabajo más reciente de Matos-Castillo; una colección de proyectos cruzados, donde referencias y conexiones se asocian en un discurso narrativo.



DOCUMENTALES

En enero de 2007 se han proyectado en la Fundación diversos documentales de arquitectura del *Festival de Invierno*. Fueron sobre influencia y origen en la arquitectura japonesa, Jorn Utzon, Tadao Ando, Richard Meier, Alvaro Siza y Norman Foster.

CONFERENCIAS EN LA FUNDACIÓN

El ciclo dirigido por Santiago Huerta *Aula de Historia de la Construcción II* se viene celebrando desde el mes de febrero y hasta abril, con conferencias de Tom F. Peters, Rafael García y Enrique Rabasa. El 28 de marzo será la de Dirk Bühler (*Los puentes de hormigón en Alemania entre 1880 y 1990: nacimiento y desarrollo de un nuevo tipo*) y el 25 de abril será la de Isabel Gómez (*Las estructuras de madera en los tratados de arquitectura*).



EXPOSICIÓN DE ABURTO

El día 20 de febrero se inauguró en la galería COAM la exposición de pintura de Rafael Aburto. Destacan sus obras más recientes de óleos, como la serie de silleros, y otros más antiguos de técnica mixta. Una primera parte de su obra pictórica se pudo ver en la exposición retrospectiva que el Ministerio de Vivienda organizó el pasado septiembre de 2005 comisariada por su mejor especialista Iñaki Bergera.

ABIERTO

¿CÓMO?

PERDIDOS

ABIERTO DA PASO A ¿CÓMO? Y PERDIDOS,

que continuarán con la línea de exposiciones de actualidad que viene desarrollando la FUNDACIÓN COAM. El miércoles 15 de febrero tuvo lugar la presentación de las propuestas ¿CÓMO? y PERDIDOS, ganadoras del concurso ¿QUÉ?, así como el resto de iniciativas presentadas, dado el alto valor del contenido de todas ellas, que seguro influirán en las nuevas líneas de actuación. Además se proyectó un vídeo que reunía todos los trabajos expuestos a lo largo del ciclo.

ITINERARIOS DE ARQUITECTURA

Dentro de las actividades de la Fundación resulta especialmente interesante la nueva "Itinerarios de Arquitectura: Arquitecturas Construidas", que consiste en diversas conferencias y visitas, a lo largo del año, a una serie de obras arquitectónicas significativas de los últimos cincuenta años. Sus autores explican diversos aspectos del proceso, desde su génesis hasta el resultado final, destacando las interrelaciones entre proyecto y construcción.

Los meses de enero, febrero y marzo se ha visitado la Casa Sindical de Francisco Cabrero y Rafael Aburto; el Centro Documental de la Comunidad de Madrid, de Tuñón + Mansilla; las viviendas en la calle O'Donnell y la Terminal 4 de Barajas, de Antonio Lamela y Enrique Azpilicueta; la Presidencia de la Xunta de Galicia y los Institutos de Investigación de la Universidad de Santiago, de Manuel Gallego; y el Conjunto Residencial en una antigua vaquería en el Carme de Abaixo, las Casas de Alameda y la antigua fábrica de curtidos reconvertida en hotel de Víctor López Coteló. Desde el mes de abril y hasta junio están programadas las visitas a Bankunión, al Pabellón de los Hexágonos y a la Casa Huarte, de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún; el Centro Cultural en la antigua Hospedería de Fonseca y la Biblioteca de Ciencias de la Universidad de Salamanca, de Carlos Puente; la Torre Agbar, de Jean Nouvel; el edificio de viviendas Manzana de la Luz y la rehabilitación del Mercado de la Boquería, de Clotet y Paricio; Santa María del Mar, de Santiago Huerta; el Parc Central de Nou Barris, de Arriola & Fiol.



NUEVO DISEÑO COREANO

Ha aparecido una nueva generación de diseñadores coreanos que rompe con la tendencia futurista de los 80. Un grupo que vivió la cultura del consumo bajo la burbuja económica y que disfrutó de la cultura visual de los años 90, hoy son los que nos empiezan a mostrar su nueva visión de lo que es el diseño. La exposición sirve para demostrar los propósitos de esta nueva ola de diseño coreano, la recuperación de la relación artesanal con los objetos, la negación de estructuras fijas y el esplendor digital, abogando por la interpretación única del objeto y del espacio. Los jóvenes diseñadores buscan nuevos valores detrás de la producción en masa y los nombres comerciales. Podrá visitarse en la sala de la Arquería de los Nuevos Ministerios hasta el 25 de marzo.



EXPOSICIÓN DE FRANCISCO CABRERO

El 15 de febrero se inauguró en la sala de exposiciones de la Fundación la muestra *Francisco Cabrero. Relato de un quehacer arquitectónico*. La exposición de sus edificios más característicos se acompaña cronológicamente con dibujos, óleos, acuarelas y formas escultóricas, que permiten explicar mejor su razón arquitectónica. La cronología que se señala de su trabajo posibilita aproximarse al análisis de la evolución propia y que él mismo dividía en etapas: años treinta, años cuarenta, años cincuenta, años sesenta y setenta, y epílogo. Hasta el 23 de marzo.

SANAA EN EL MUSAC

Del 20 de enero al 1 de mayo de 2007, el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León presenta por primera vez en España una gran muestra que repasa la trayectoria artística del equipo japonés de arquitectos SANAA, formado por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. La exposición está comisariada por Agustín Pérez Rubio.



BIENAL IBEROAMERICANA EN LAS ARQUERIAS

Con motivo de la V edición de la Bialberoamericana de Arquitectura y Urbanismo se proyecta esta exposición donde se muestra la realidad de las ciudades actuales a través de los últimos trabajos y proyectos arquitectónicos buscando transmitir un sentido social amplio. En la exposición se distinguen tres áreas: Publicaciones y proyectos de investigación, Premios, y Obras arquitectónicas de doce países. La información que se presenta es principalmente gráfica, está compuesta por planos y fotografías de diversos tamaños, algunas de gran formato. El diseño de la exposición es del arquitecto Enrique Pujana Bambó, y se ha resuelto respondiendo a los condicionantes de simplicidad y rapidez de montaje, itinerancia y calidad expositiva. Podrá visitarse en la Arquería de los Nuevos Ministerios a partir del día 10 de marzo.

EXPOSICIÓN DE LA BIENAL DE VENEZIA

Desde el 1 de marzo y hasta finales de abril se exhibirá en Madrid la muestra *España [f.] nosotras, las ciudades*, presentada en la última Bienal de Arquitectura de Venecia, que narra diferentes formas de ver y sentir las ciudades, a través de la reflexión de cien mujeres, arquitectas, urbanistas, escritoras, periodistas o galeristas. El proyecto, comisariado por Manuel Blanco, incluye las valoraciones de las mujeres en un montaje audiovisual y junto a ellas, más de 150 planos, cerca de 100 fotografías y maquetas de las obras más representativas de la arquitectura contemporánea. Impulsada por el Ministerio de Vivienda y expuesta en la sala de la Arquería de los Nuevos Ministerios, se presenta con un montaje específico enmarcado dentro de las acciones desarrolladas en la III edición del Festival "Ellas crean", organizado por Presidencia y Vicepresidencia de Gobierno, y Ministerio de Trabajo.



ELADIO DIESTE EN ROMA.

UNA ARQUITECTURA REVOLUCIONARIA EN URUGUAY



Esta exposición muestra como Eladio Dieste ha conseguido imponer su propia arquitectura sobre la mediocridad del construir tradicional; se destaca el análisis que el arquitecto realiza de su obra, a partir de la atenta y pragmática observación de un contexto en el que los únicos recursos eran la artesanía y la tierra. El objetivo de esta muestra es conocer el contexto histórico y contemporáneo de la obra de Dieste, promoviendo la cultura uruguaya en Europa y promover así la cooperación en el mantenimiento de sus obras en Uruguay y en Brasil, a fin de salvaguardar una parte importante del patrimonio arquitectónico internacional. La exposición estará abierta en Casa dell'Architettura de Roma: piazza Manfredo Fanti 47, del 15 de abril al 3 de mayo.



HORIZONS. MADRID SOCIAL HOUSING 1981-2006 EN LONDRES

Con motivo de su 25 aniversario, la EMVS muestra en Londres una exposición de los proyectos más relevantes construidos a lo largo de estos años. Se ha diferenciado entre los que reestructuran el centro de la ciudad y los que configuran los nuevos paisajes. Además, se han seleccionado los proyectos programados "En Proceso", considerados los más significativos del futuro de la Vivienda Social. Estará hasta el 10 de abril en el Royal Institute of British Architects.



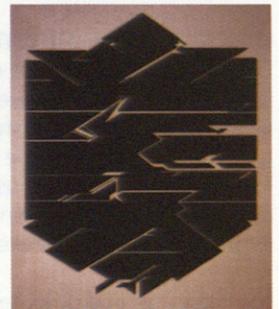
JOE COLOMBO EN PARIS

Joe Colombo triunfó en los 60 con diseños futuristas, irreales y prácticos. Sus diseños de espacios dinámicos y muebles flexibles y rodantes reflejaban su afición a ir deprisa que le llevaría a viajar por el mundo y a diseñar coches de carreras. Esta retrospectiva muestra los muebles que le hicieron famoso, piezas nunca antes vistas, prototipos y planos sobre sus viviendas ideales. Puede verse en el Museo de las Artes Decorativas de París hasta el 12 de junio.

PABLO PALAZUELO EN EL GUGGENHEIM DE BILBAO

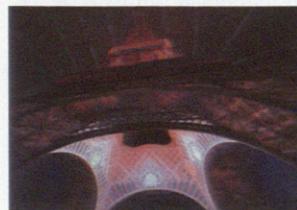
Esta exposición retrospectiva, organizada por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona en coproducción con el Museo Guggenheim Bilbao, destaca los aspectos más ignorados de la obra de este artista, incorporando muchos trabajos que no habían sido presentados en público anteriormente. Con más de 300 obras, incluye una amplia selección de dibujos, gouaches, pinturas y esculturas.

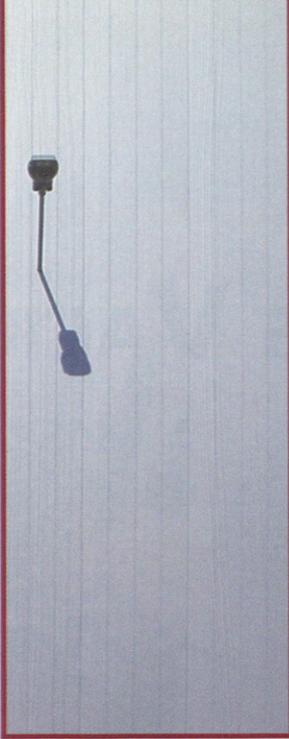
Estará expuesta en el Guggenheim de Bilbao hasta el 3 de junio.



EDIFICIOS ILUMINADOS EN EL NAI, ROTTERDAM

Las ciudades son un baño de luz: ha nacido la noche. La exposición "Architecture of the Night - Luminous Buildings" muestra el cambio que ha supuesto el uso de la luz artificial en el modo de diseñar y de construir y cómo la percepción de los edificios adquiere la misma importancia por la noche. La muestra hace un recorrido por la historia de la luz eléctrica en arquitectura y pone de manifiesto el papel que ésta juega en el diseño de un edificio, un barrio, o toda una ciudad. Modelos iluminados en un lugar oscuro, piezas de arte, diseños luminosos, fotografías nocturnas, clásicas y modernas de edificios y bulevares, collages de postales "de noche"... La muestra estará expuesta en The Netherlands Architecture Institute (NAI), en Rotterdam, hasta el 6 de mayo.





La ventana a todo un mundo de posibilidades



 **Hiansa**
Grupo Hiemesa

Creatividad al alcance de tu mano

Perfiles de acero y paneles aislantes

En Hiansa puedes encontrar la mayor gama de perfiles y paneles aislantes para crear posibilidades en tus proyectos. Nuestros productos ofrecen todo un mundo de soluciones constructivas, geometrías, texturas, recubrimientos, colores, efectos, sombras, reflejos...

Los arquitectos más innovadores y creativos ya utilizan nuestros perfiles y paneles para dar forma a "la idea" del proyecto.

www.hiansa.com

AENOR

Empresa
Registrada
ER-0220/1995



 Polígono Industrial Dehesa de las Cigüeñas · parcela A1
14420 VILAFRANCA DE CORDOBA (CORDOBA)
Tel 957 198 900 · Fax Administración 957 198 911 · Fax Comercial 957 198 910
comercial@hiansa.com

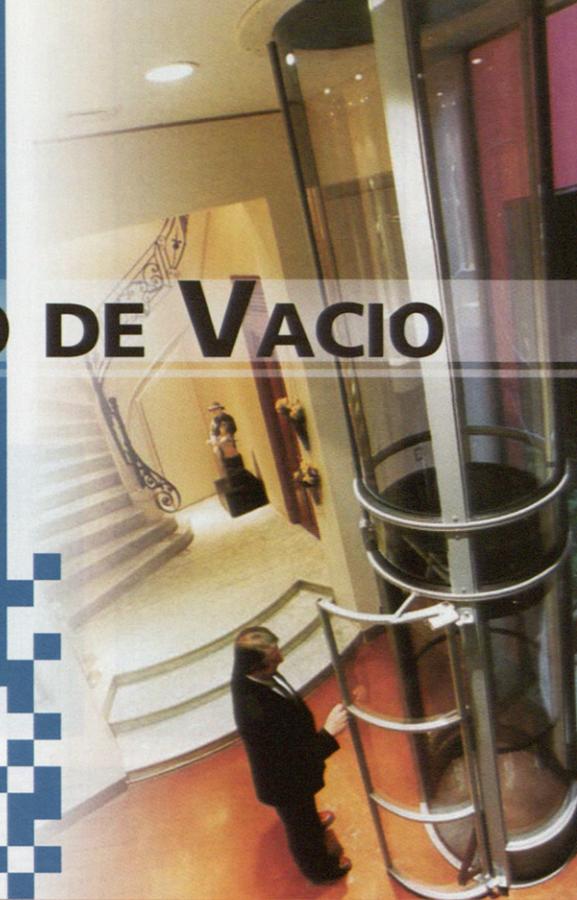
 Polígono Industrial de Bayas · parcela 64-65 · c/ Bardauri
09200 MIRANDA DE EBRO (BURGOS)
Tel 947 313 011 · Fax 947 312 111
comercial@hiansa.com

 Polígono Industrial Zona Franca · sector M · calle Z
08040 BARCELONA
Tel 932 237 520 · Fax 932 234 757
comercial@hiansa.com

ELEVADOR NEUMÁTICO DE VACIO

- Domótico
- Panorámico
- Supervisión on-line
- Autoportable
- Fácil montaje
- Sin mantenimiento
- Ocupa poco espacio
- Sin foso, sin sala de maquinas
- Sin cables, sin lubricación
- Bajo consumo de energía

www.netproyectos.com



NetProyectos Aplicados, S.L. C/Buen gobernador, 21. 28027 Madrid · Telf.: +34 91 659 20 28 · Fax: +34 91 659 11 34

NO CORRA RIESGOS

PUERTAS ENROLLABLES DE ALUMINIO

SEGURIDAD

ELEGANCIA

EXPERIENCIA

DISEÑO

CONFIANZA



Nos avalan mas de 60 años de experiencia



GUILLERMO **torres** S.A.

LEGNO&STILE

D I M A R C O B A S S O

TARIMAS DE MADERAS DE GRAN FORMATO




TROPICAL TREES
C O M P A N Y

Antonio Rodriguez Villa, 3 – bajo, 28002 Madrid

Tlf: 902 36 50 33 Fax: 91 411 37 00

mail: info@tropicaltreescompany.com

web: www.tropicaltreescompany.com

Tarimas macizas, flotantes, parquets industriales, tarimas de exterior, gran formato, paneles de pared, etc...

LA CERÁMICA DE LA NUEVA ARQUITECTURA

SALONI
cerámica

www.saloni.com

COMBA

por Oscar Tusquets Blanca



● Techos cerámicos registrables ● Integración de accesorios de iluminación y baño en cerámica combada