

Martínez Lapeña
Torres
Capitel
Cachón
Onix
MTM
Ruiz-Larrea
Gómez Gutiérrez
Ortega Barnuevo
Lapuerta
Asensio
FAM
Lampreave
Soler
Rodríguez González
Bustamante
Camacho
González Romero
Mansilla
Tuñón
Peralta
Montenegro
Arkitema



20 euros

año 58



El buen diseño debe tener una función.
El diseño extraordinario, dos.
Potencia y Ecología.

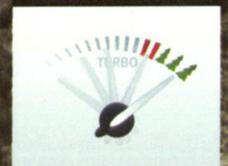


Nueva Gama Saab 93

Ahora por estar colegiado en el Colegio Oficial de Arquitectos podrás disfrutar de un **12% de descuento** en cualquier vehículo de la gama Saab.

Además puedes solicitar tu prueba de conducción en el **902 93 00 25** o en **www.saab-spain.com**

Saab BioPower



Saab



move your mind™

Descuento aplicable para vehículos matriculados antes del 31/10/07 sobre el P.V.P incluyendo opciones libres. Oferta no acumulable con otras promociones. Gama Saab Sport Hatch: consumo mixto desde 5,5 a 11 l/100 km. Emisiones CO₂ desde 149 a 264 gr/km.

RED SAAB DE MADRID

AGROGIL

• Via Complutense, 133 (Alcalá de Henares)
Tel. 91 888 16 00
• Avda. Constitución, 3 (Torrejón de Ardoz)
Tel. 91 677 23 16

ARAGUÁS

• P^o S. Francisco de Sales, 36
(Madrid) Tel. 91 536 18 17
• Euroópolis (Las Rozas)
Tel. 91 710 52 31

AUTODAN

• Avda. de la Industria, 14
Salida 16, A-1 (Alcobendas)
Tel. 91 484 09 22

ROAUTO

• Avda. de los Andes, 4
(Madrid) Tel. 91 741 70 59
• Francisco Sancha, 42
(Madrid) Tel. 91 358 15 51

SELIAUTO

• Ctra. Madrid-Leganés,
Km. 2,2 (Leganés) Tel. 91 686 18 88
• Ferrocarril, 30
(Madrid) Tel. 91 467 59 86

T. PRIZÁN

• Alfonso XII, s/n (Móstoles)
Tel. 91 685 38 70
• Argentina, 2 (Alcorcón)
Tel. 91 642 90 40

BENMÓVIL

• Autovía Madrid-Toledo
Km. 62,8 (Toledo)
Tel. 925 35 49 12

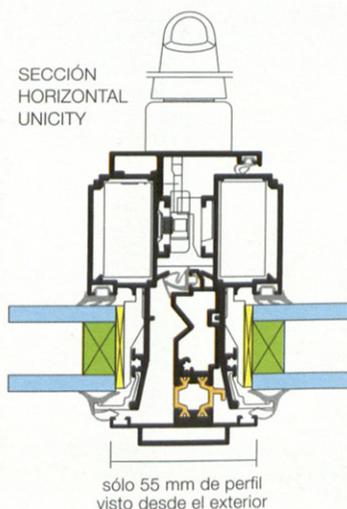
TUVISA

• Concha Espina, 20
(Madrid) Tel. 91 564 93 03
• Gral Díaz Porlier, 57. (Madrid) Tel. 91 401 77 90
• Ctra. de Valencia, Km. 7,3. (Madrid) Tel. 91 332 23 23



Technal con Lamela Arquitectos

El Centro de atención para enfermos de Alzheimer ubicado en Madrid nace como una obra de uso multidisciplinar con el objetivo de crear un modelo exportable a otras comunidades. Proyectado en horizontal, el edificio consta de un gran número de volúmenes bajos unidos por un eje dorsal que hace de nexo entre la zona pública y la residencial. En estos módulos se han instalado ventanas Saphir FXi, adaptadas perfectamente al proyecto gracias a su gran versatilidad, y ventanas fijas y practicables de una hoja de la serie Unicity, con un perfil de aluminio visto de apenas 55 mm.



Obra: Centro nacional de Alzheimer

Arquitectos: Estudio Lamela Arquitectos

Promotor: Fundación Reina Sofía

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

Industriales: Ferrygás Tel. 925 77 11 77
y Cerrajería Teófilo Tel. 913 52 39 14

Soluciones utilizadas: ventanas practicables
Saphir FXi y Unicity

Telefónica Servicios Audiovisuales

*Ponemos a su alcance
la mejor tecnología*

**Nuestra
experiencia**

*TSA es la compañía del Grupo Telefónica
especializada en soluciones audiovisuales
que dan respuesta a todas las necesidades
que se generan en el sector audiovisual.*



telefonica.es/audiovisuales

Telefónica

DAMOS RESPUESTA A TODAS SUS NECESIDADES EN EL CAMPO AUDIOVISUAL
TEL.: 91 512 94 00 E-MAIL: infotsa@tsa.es

Vega de Somosaguas en Pozuelo de Alarcón



79 viviendas
de 1,2,3 y 4 dormitorios

Av. De La Carrera nº 5-7
(Junto al hospital Quiron)

Tlf: 91 512 20 79

Residencial Mirabal en Boadilla del Monte



43 viviendas
de 2 y 3 dormitorios

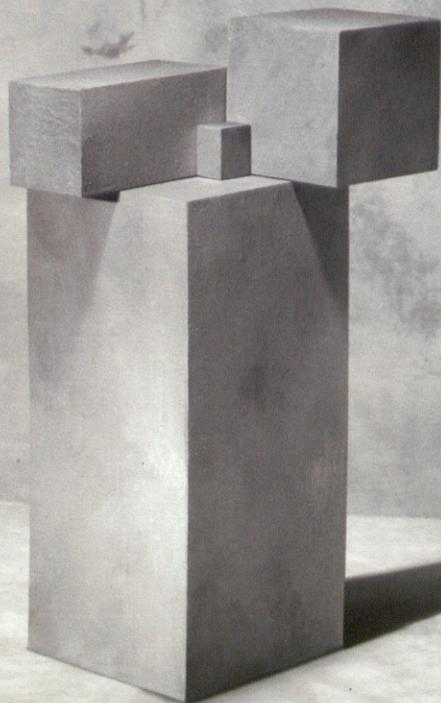
(a 5 min. del Hospital
Puerta Hierro - Majadahonda)

Tlf: 91 512 20 79

viviendas exclusivas

 **Lualca**
www.lualca.es

Proyectas
encuentros





BARCELONA
BILBAO
CHINA ZJG
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 |

trabajos de autor...



...obras únicas

**SCHOTTEN
& HANSEN**
ESPAÑA

largo
4-5m



Pavimentos de madera de gran formato, hechos a medida de forma artesanal.

Mallorca: Espartero, 8 - 871 949 295

Barcelona: Muntaner, 140 - 933 238 550

Madrid: Gral. Pardiñas, 118 - 914 119 321

www.schotten-hansen.es



Abiertos al futuro profesional

Centro Superior de Edificación

En el Centro Superior de Edificación vas a encontrar la fuerza de un sólido programa educativo, teórico y práctico, en permanente contacto con el mundo de la empresa. Nuestro objetivo es formar profesionales capaces de acceder a puestos directivos. Para ello mantenemos nuestros Programas en constante evolución con el fin de asegurar una formación actualizada que responda a las necesidades reales que demanda el mercado en cada sector. Todo ello bajo el reconocimiento de una Universidad Internacional.



Universidad
Europea
de Madrid

Laureate International Universities

Programa Académico 2007/2008

Programas Máster

- XIX Máster en Gestión de Edificación, Rehabilitación y Control Técnico – MGE (Intensivo)
- VI Máster en Gestión y Financiación de Concesiones y Proyectos – MGC (intensivo)
- XVI Máster en Gestión de Proyectos y Concesiones Project Management – MPM (extensivo)
- XVII Máster en Dirección y Gestión Inmobiliaria – MGI (extensivo)
- XVII Máster en Diseño y Gestión de Exposiciones – MDE (extensivo)

Todos los programas máster cuenta con:

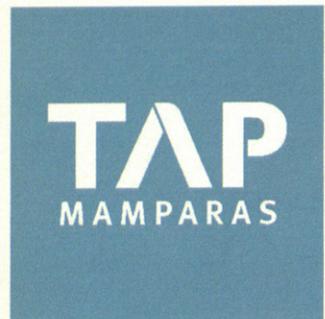
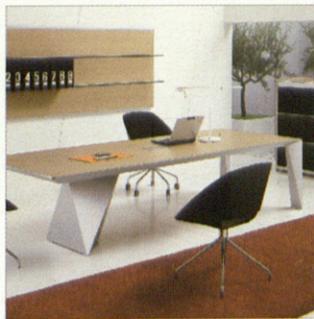
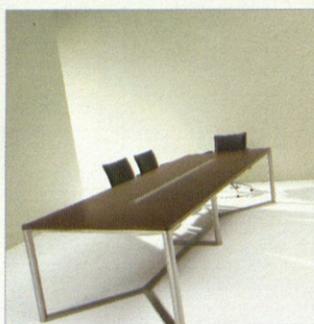
un Ciclo Lectivo de 500 horas y un **Ciclo Práctico Remunerado** en las principales empresas de cada sector.

Programas Executive

- III Executive Inmobiliario – PEI
- II Executive en Gerencia de Construcción – PEC

Curso Superior

- XII Curso Valoraciones y Tasaciones Inmobiliarias – CVT



C/ Francisco Abril, 13 - 28007 Madrid
T. 91 434 30 00 F. 91 552 00 59
www.grupokat.com

ARQUITECTURA COAM 349

3T 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
Rafael Palomares

Diseño Gráfico y Maquetación

Arquitectura COAM

Consejo Editor

Paloma Sobrini
Pedro Ortiz Castaño
Álvaro de Torres
Beatriz Matos
José Manuel Dávila
Antón Capitel
Juan García Millán
Ricardo Sánchez Lampreave

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

Chimenea del Forum de Barcelona
de Lapeña y Torres
Fotografía de Lapeña y Torres

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-617-1958
ISSN: 0004-2706

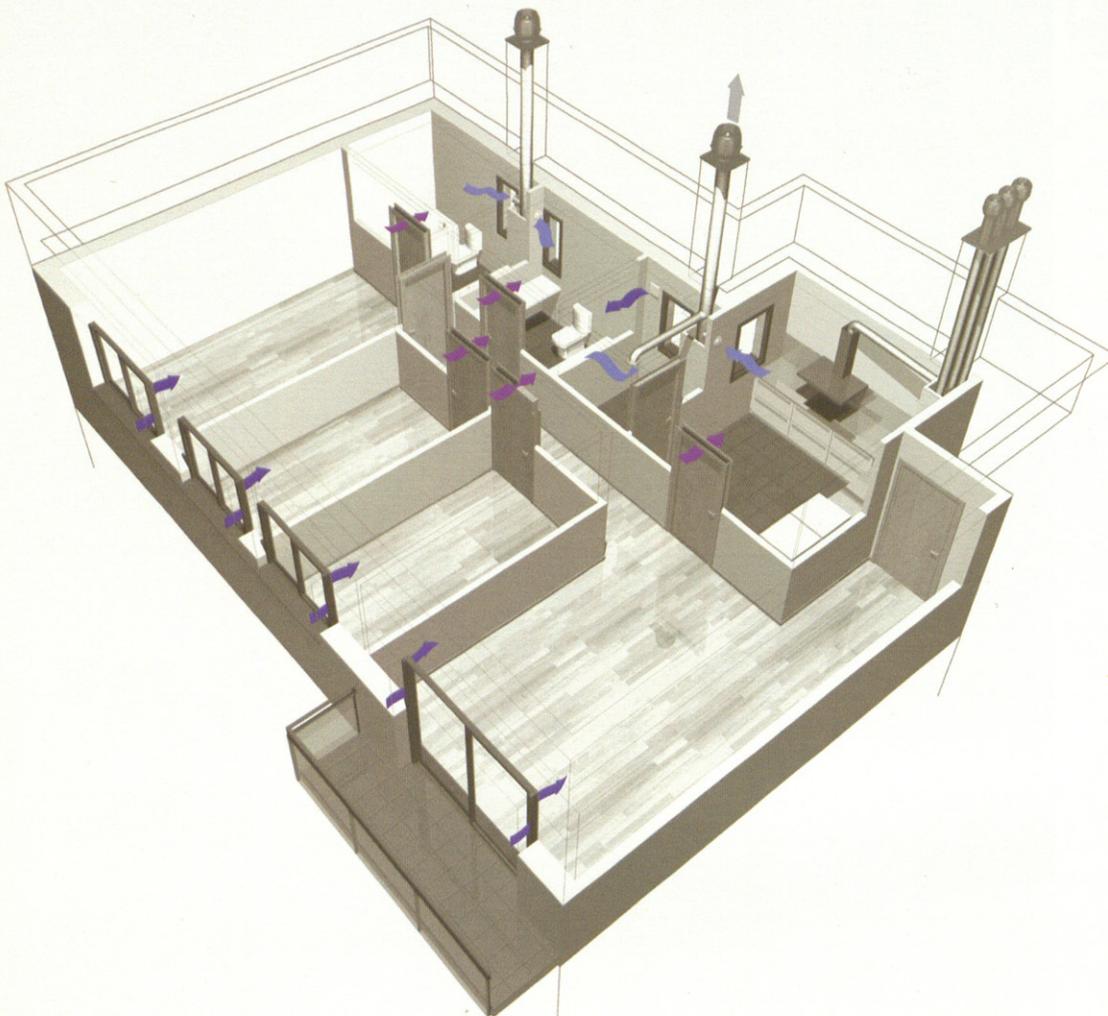
Los criterios expuestos en los artículos
son de exclusiva responsabilidad
de sus autores y no reflejan la opinión
de la dirección de la revista.
Los editores se reservan la decisión
de publicar los originales
recibidos y no solicitados.
Queda prohibida la reproducción
total o parcial del contenido de 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. PALOMA SOBRINI, NUEVA DECANO-PRESIDENTE	03
02. JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LAPEÑA Y ELÍAS TORRES	
ALICIA A AMBOS LADOS DEL ESPEJO. LA ARQUITECTURA DE JAMLET, O DOCTOR JEKILL Y MISTER HYDE	04
Antón Capitel	
Biblioteca para la Universidad Rovira i Virgili en Tarragona	08
Fachada de El Corte Inglés en Pamplona	14
Viviendas en Sabadell, Barcelona	16
Viviendas en Ibiza	20
Pabellón en la Expo Zaragoza 2008	24
Hotel Hiberus en la Expo Zaragoza 2008	26
El vigilante del paisaje	28
Chimenea Solitaria en el Forum de Barcelona	29
03. INDIFERENCIA Y MODERNIDAD. DE LO IMPERSONAL COMO METAFORA	30
Carlos Cachón	
04. ONIX	
Edificio de viviendas en Zwolle, Overijssel, Holanda.	38
Edificio de viviendas en el muelle de Hoozevee, Drenthe, Holanda	42
05. MTM	
Centro cívico en Torrejón de Ardoz, Madrid	46
Centro de salud en Torrejón de Ardoz, Madrid	50
Ciudad deportiva en Alcalá de Henares, Madrid	52
Proyecto de Campus de la Universidad Autónoma de Madrid	54
06. CÉSAR RUIZ LARREA Y ANTONIO GÓMEZ GUTIÉRREZ	
Sede del Colegio de Arquitectos en Gijón	56
Con GONZALO ORTEGA BARNUEVO	
Viviendas en Leganés, Madrid	60
Pabellón de tiro con arco en Puerta de Hierro, Madrid	62
07. TRANSPARENCIAS INTERPUESTAS	66
Ricardo Sánchez Lampreave	
08. JOSÉ MARÍA DE LAPUERTA Y CARLOS ASENSIO	
Centro multiusos en Mos, Pontevedra	74
Centro de visitantes del Alto Tajo en Corduente, Guadalajara	78
Centro ocupacional y centro prelaboral en Morales del Vino, Zamora	82
09. FAM	
Monumento a la víctimas del 11 de marzo en Madrid	86
10. PAU SOLER Y MIGUEL GONZÁLEZ	
Biblioteca en Carabanchel, Madrid	88
11. PEDRO BUSTAMANTE Y JAVIER CAMACHO	
Centro de creación de la artes de Alcorcón CREA, Madrid	90
12. FAVELAS DE SAO PAULO. UNA ILUSIÓN URBANA	92
Dionisio González Romero	
13. CENTRO INTERNACIONAL DE CONVENCIONES DE MADRID	
3, 1415926535897932384626433832795028841971693993751...	98
Gabriel Ruiz Cabrero	
Mansilla y Tuñón	100
Nuno Montenegro	102
Arkitema	103
14. Noticias COAM, actividades culturales y exposiciones	104
15. Libros	108

air-in

Los mejores productos de ventilación
para el cumplimiento del CTE



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 la cocina y baños (locales húmedos), con el objetivo de renovar el aire interior.

Aireadores de admisión

air-in lateral

Aireador para cualquier tipo de carpintería metálica con persiana, colocado verticalmente entre el marco y el premarco.

air-in muro

Aireador de muro, especial para ambientes muy ruidosos.

air-in dintel

Aireador compatible con cualquier carpintería, colocado horizontalmente entre la caja de persiana y el premarco.

Aireadores de paso

air-in paso

Aireador interior con aislamiento acústico, escondido en el premarco de la puerta.

Bocas de extracción

air-in salida

Boca de extracción circular de caudal regulable.

air-in silenciador

Elemento de insonorización acústica entre viviendas.

Extractores



Extractores colocados en cubierta, encima del conducto de extracción.

Nueva Junta de Gobierno del Colegio de Arquitectos de Madrid

PALOMA SOBRINI SAGASETA DE ILURDOZ, NUEVA DECANO-PRESIDENTE DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS DE MADRID

El pasado día 25 de mayo, la candidatura a la Junta de Gobierno presidida por Paloma Sobrini Sagaseta de Ilurdoz ganó las elecciones en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, en reñida competencia con las otras candidaturas presididas por José María Ezquiaga Domínguez y por Luis Miquel Suárez Inclán. Además de la nueva Decano-Presidente, que es la primera mujer que ocupa el cargo en el Colegio de Madrid, componen la nueva Junta, Miguel Ángel López Miguel, como Vice-Decano; María José Piccio-Marchetti Prado, Secretaria; Mercedes Bachiller Llurda, Vice-Secretaria; Miguel del Yerro San Román, Tesorero; Pedro Ortiz Castaño, Vocal 1º; Elena Marroig Ybarra, Vocal 2º; Álvaro de Torres McCrory, Vocal 3º; Beatriz Matos Castaño, Vocal 4º; José Manuel Dávila del Cerro, Vocal 5º y Teresa Sánchez Lerín, Vocal 6º.

En la misma convocatoria se eligieron los miembros de la Junta de Representantes, según siete candidaturas o listas, tres de ellas, las encabezadas por los candidatos a Decano y otras cuatro más, encabezadas por Serafín Sardina Vázquez, Juan Gómez Rodríguez, Enrique Prieto Catalán y Juan Linares Casenave.

La revista ARQUITECTURA felicita a la nueva Decano-Presidente y a los demás miembros de la Junta de Gobierno, así como a los colegiados componentes de la Junta de representantes, deseándoles a todos la más feliz y eficiente de las gestiones para mejorar el impulso que el Colegio ha tenido en los últimos tiempos.



DE NUEVO, MADRID SIN LEY: LA FUNDACION ORTEGA Y GASSET REINCIDENTE



En el número 334 de ARQUITECTURA (4º trimestre de 2003) denunciábamos que el edificio que fue Residencia de Señoritas, de los arquitectos Arniches y Domínguez, en la calle de Martínez Campos esquina a Miguel Angel, habían colocado anuncios murales con fines comerciales. Resulta que el edificio está declarado Bien de Interés Cultural, por lo que hacerlo está prohibido. Sin embargo, estuvieron allí mucho tiempo.

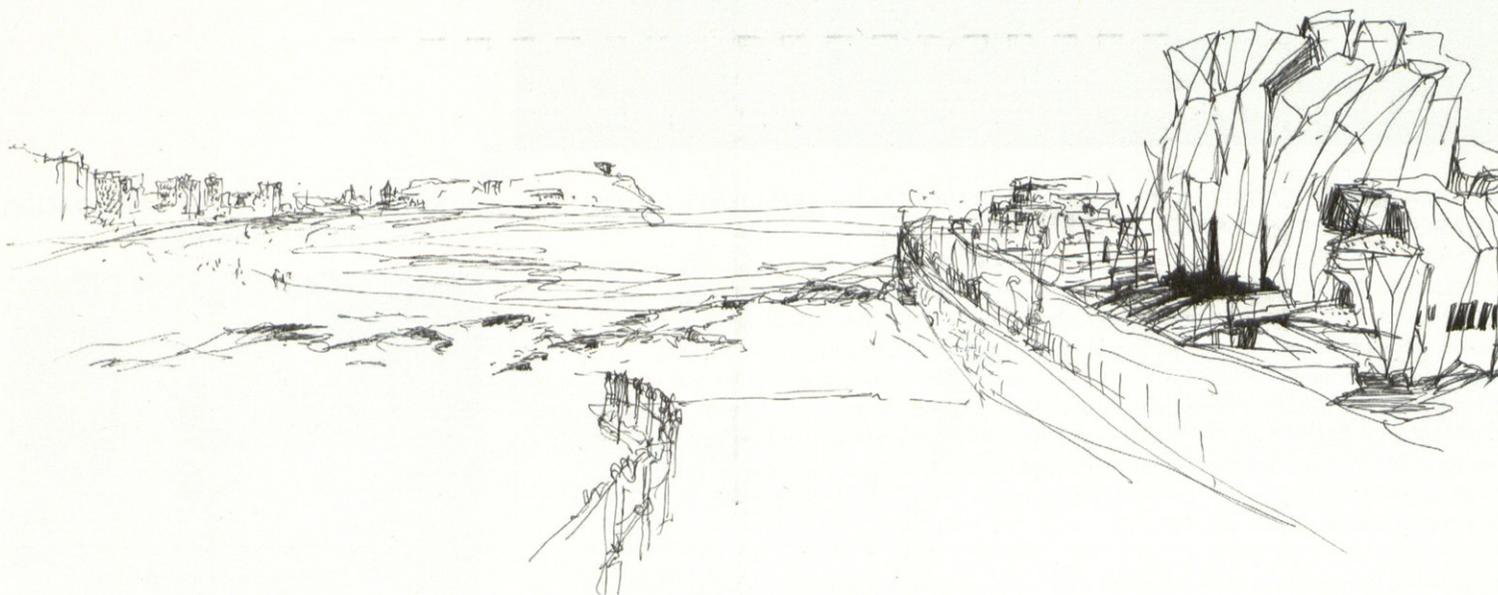
En el pasado junio, casi tres años después, han aparecido nuevos anuncios murales, en el edificio y en las vallas, ambas cosas prohibidas. Son menos y son culturales, pero no por ello menos prohibidos. Anuncian el "Legado intelectual de las mujeres de la Edad de Plata (1868-1936)" sin que se sepa si es una exposición o de qué se trata. Lo firman "Vario de la Ciencia 2007" (?), Ministerio de Educación y Ciencia FECYT (?), 100 Junta de Ampliación de Estudios, International Institute, y con la colaboración de la Fundación Ortega y Gasset, propietaria del edificio y de las vallas, que es reincidente, que sabe muy bien que está prohibido y que, si nos atenemos a los antecedentes, es de sospechar que cobre por su colaboración.

Las ilustres mujeres de la Edad de Plata no habrían sospechado nunca que el feminista, progresista y cultural homenaje que les iban a rendir iba a tener incluida la falta cultural de fijar carteles murales en un monumento.

ALICIA A AMBOS LADOS DEL ESPEJO

La arquitectura de JAMLET, o Doctor Jekyll y Mister Hyde

ANTÓN CAPITEL



La arquitectura de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres (JAMLET) es bien conocida y ha presentado siempre unos perfiles tan intensos como variados, pues está llena de ingredientes imaginativos y lúdicos, de figuraciones inesperadas y de provocaciones, al tiempo que de corrección profesional, de rigor funcional y de sentido común. Hay proyectos en que ambas cosas se mezclan, pues el tema así lo requiere, pero hay otros en que, también por la índole del asunto, uno de los dos extremos domina extraordinariamente sobre el otro hasta hacerlo, casi, desaparecer.

Hoy nos toca presentar y glosar aquí casi todas las variantes de su modo de trabajar. Esto es, desde proyectos "serios" tocados por levisimos gestos lúdicos o por ninguno —como son el de la biblioteca tarraconense y los de las viviendas en Sabadell y en Ibiza— hasta divertimentos absolutos, como es *El vigilante del paisaje*. Pasando por todos los intermedios, esto es por el Proyecto para el concurso de un pabellón y puente para la Expo de

Zaragoza, el de la Escuela del Campus de Levante en Barcelona y el del Hotel Iberus, también en Zaragoza, todos ellos tocados por ambas manos maestras, afectados por ambos talentos. Pero a la condición dual y mixta de JAMLET a la que nos hemos referido, hay que añadir cosas que amplían no sólo la diversidad de carácter, sino también la temática: decoraciones, como la del *Saló Daurat* en el Palau de la Generalitat de Barcelona; diseños, como la Chimenea en el Forum —compañera de su brillante pérgola solar— y ropajes de edificios, la fachada para El Corte Inglés de Pamplona, segunda, después de la ya brillante intervención del de Barcelona.

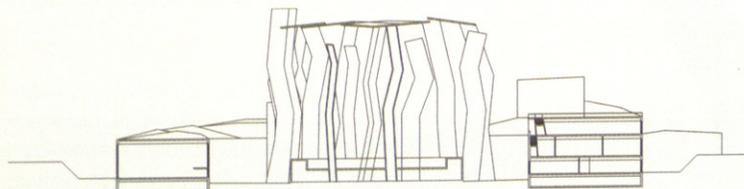
Se trata, pues, de un trabajo ecléctico; esto es, de una reacción estilística y de recursos formales diferentes según sea el lugar, el uso y el programa, el carácter de éstos, etc., etc. Los extremos de este conjunto de trabajos (de 2000 a 2007) están en el anteproyecto para el concurso de un Centro Lúdico de Talasoterapia en Gijón (con Ángel Mayor y Ramón Palat) y

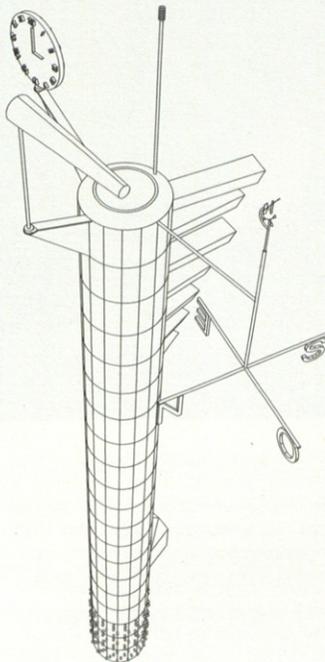
ARRIBA Y ABAJO, DIBUJOS DEL CENTRO LÚDICO DE THALASOTERAPIA EN LA PLAYA DE GIJÓN.

EN LA PÁGINA SIGUIENTE, DIBUJO DE LA CHIMENEA SOLITARIA EN LA EXPLANADA DEL FORUM DE BARCELONA Y DETALLE DE EL CORTE DE INGLÉS DE PAMPLONA.

la Biblioteca Rovira y Virgili en Tarragona. El centro de Gijón, exento, situado en el extremo este de la playa de San Lorenzo, habría de ser visto como una inmensa escultura al borde de la desembocadura del río Piles y se concibe así como algo exacerbadamente plástico, en la línea de Gehry, al menos, o más allá de él, todavía. La biblioteca, en cambio, se enclava, tranquila, en una manzana y su planta sobria y rectangular sólo se ve alterada por los rasgos oblicuos de una rampa y una escalera externas, mediante las que se consigue entrar a media altura. El edificio es levemente aaltiano, acentos sutiles que pueden percibirse en esta estrategia de acceso, en la suave monumentalidad de la sala superior, en la fuerza dada en ella a la luz cenital, y en la fachada en que las lamas, como en Seinäjoki, niegan el sol. Sólo levemente aaltiano. Pero, sea como fuere, Movimiento Moderno puro, años después de la exacerbación gijonesa.

Pero el magisterio aaltiano alumbró con intensa luz el Hotel Iberus para Zaragoza: el edificio se alinea sumiso con la calle, siguiendo con ella la lógica de la hilera de habitaciones, y explota por el contrario, y hasta el extremo, la libertad formal en su trasera. Un edificio de dos caras, de dos naturalezas formales, como tantos del maestro finlandés (Jekyll y Hyde fundidos en un abrazo) en los que ya había demostrado (bibliotecas de





EL TRABAJO DEL ESTUDIO DE MARTÍNEZ LAPEÑA Y TORRES TRATA DE CUESTIONES MUY DIVERSAS, TANTO DE TEMÁTICA COMO DE TENDENCIA, Y ALTERNA O COMBINA ACTITUDES SERIAS, PURITANAS Y RACIONALISTAS CON GESTOS HUMORÍSTICOS, SURREALES O EXPRESIONISTAS. PENSANDO QUE LAS OCASIONES EXIGEN FORMAS ALTERNATIVAS O MEZCLAS DE CONTRARIOS. QUE LA CALIDAD ESTÁ EN UNA Y OTRA PARTE, O EN LAS DOS A LA VEZ.

Seinäjoki, Rovaniemi y Mount Angel, de un lado, y torre en Bremen, de otro, sobre todo) que los recursos formales eran independientes del uso. Y en el que la conciencia de la arbitrariedad hizo estudiar repetidas veces esa trasera libre, expresionista, orgánica y hasta stirlingniana. Otra vez la tradición del Movimiento Moderno, y en una forma en que los proyectistas parecen moverse muy a gusto, a juzgar por la extremada soltura que exhiben.

No se sabe si con menos placer, pero una habilidad no menor ilumina el profesionalismo racionalista, tranquilo y cualificado, de las viviendas en Sabadell y en Ibiza. Edificios de baja densidad, de obligadas alineaciones y controlados por las ordenanzas, dan la medida de la calidad del estudio precisamente en su fuerte condicionamiento. En ambos se reconoce ésta tanto en el cuidado puesto en las disposiciones como en la urbanidad –que significa también buena educación, cortesía– de sus fachadas, intemporales y respetuosas. Y en las sutilezas formales que acompañan ambos trabajos. Ha de hacerse notar en éstos la importancia que tienen los espacios exteriores comunes: un muy atractivo jardín en Sabadell y un complejo y expresivo patio en Ibiza logran introducir una riqueza formal que parece voluntariamente destinada a compensar lo que de prosaico la índole y las circunstancias del tema han necesitado.



Pero si de composición urbana hablábase, resulta extremadamente atractivo dar otro giro en esta incursión en el variado paisaje *jamletiano* para observar el edificio de El Corte Inglés de Pamplona, segundo de estos ejercicios de idear la imagen de un gran volumen opaco que JAMLET ha hecho, después de la reforma del edificio de Barcelona en la plaza de Cataluña, ya de hace bastantes años, un producto del despotismo ilustrado de Oriol Bohigas que parece haber cundido como ejemplo. Se trata en esta ocasión de un edificio exento y de planta rectangular, que se presenta ante la ciudad en el lugar

ALICE ON BOTH SIDES OF THE LOOKING-GLASS The architecture of JAMLET, or Doctor Jekyll and Mister Hyde

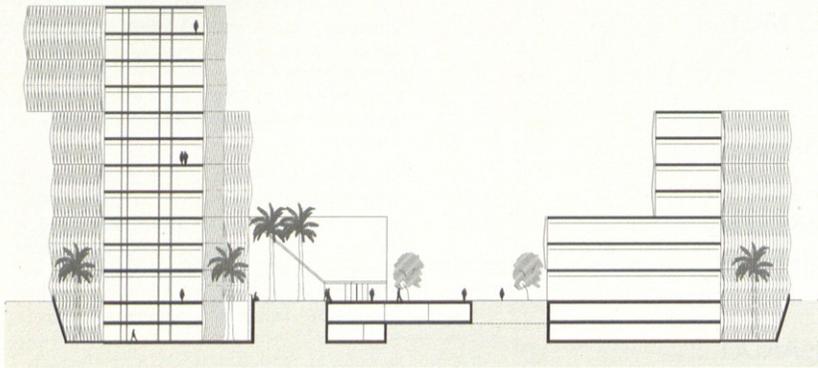
The architecture of José Antonio Martínez Lapeña and Elias Torres (JAMLET) is well known and has always presented both intense and varied profiles, full of imaginative and playful ingredients, unexpected figures, and provocations, while also showing professional correctness, functional rigour and common sense. There are projects in which both tendencies are mixed, as the project requires, but there are others in which, also for the nature of the matter, one or other of the extremes dominates so extraordinarily over the other that it almost disappears.

Here we will present and sum up almost all of the variations in their way of working. That is to say, from the 'serious' projects, characterised by only a few playful gestures or none at all, such as the library in Tarragona and the housing in Sabadell and in Ibiza, to those which are full of entertaining elements, like the *Guard of the countryside*, passing through all those that are in between, that is the project for a competition to design a pavilion and a bridge for the Expo in Zaragoza, the one for the School of the Campus of the Levante in Barcelona and that of the Hotel Hiberus -also in Zaragoza, all of them shared works, affected by both personalities. But to the dual and mixed condition that we have referred to in *JAMLET*, we must also add elements which extend not only the diversity of character, but also the thematic diversity: decorations, like the *Saló Daurat* in the *Palau de la Generalitat* in Barcelona; designs such as the Chimney in the Forum -companion to the shining solar pergola, and *clothing* for buildings, the façade of the Corte Inglés in Pamplona, second only to the brilliant intervention in Barcelona.

We are therefore dealing with an eclectic work; that is to say a different stylistic reaction and different formal resources depending on the site, the function, the programme, and their character and so on. The extremes of this range of work (from 2000 to 2007) are in the draft project for a competition for a Thalassotherapy leisure centre in Gijón (done with Angel Mayor and Ramon Palat) and the Rovira and Virgili Library in Tarragona. The Gijón centre, an isolated building, situated at the eastern end of the San Lorenzo beach should be seen as an immense sculpture beside the mouth of the River Piles and was conceived as something excessively artistic -on the lines of Gehry, at least, or going even further. Whereas the Library, on the other hand, sits calmly covering one block, its sober, rectangular plan is only altered by the oblique features of a ramp and an external staircase, by which access is gained to the middle levels. The building is somewhat Aaltian, subtle accents which can be noted in the planning of the access routes, in the soft monumentality of the upper hall, in the importance in it of the light from above, and on the façade where the slats, as in Seinäjoki, cut out the sun. Only slightly Aaltian. However, be that as it may, it is pure modernist movement, years after the excess of Gijón.

In contrast Aaltian mastery intensely illuminates the Hotel Hiberus in Zaragoza: the building is aligned submissively with the street, consequently following the logic of a line of rooms, and then conversely utilizes formal freedom to an extreme in the rear of the building. A building with two faces, with two formal natures, like so many by the Finnish master (Jekyll and Hyde embracing each other) in which he demonstrated that formal resources were independent of their use, (the libraries in Seinäjoki, Rovaniemi and Mount Angel on one hand, and the Tower in Bremen -above all, on the other). In which the awareness of arbitrary nature made it necessary to study on a repeated number of occasions this free rear part which is expressionist, organic, even *stirlingian*. Once again the tradition of the modern movement, and a form in which those projecting appear to move very comfortably, to judge from the extreme freedom they exhibit.

Whether with less pleasure we can not tell, but with no less ability the rationalist professionalism, calm and qualified lights up the housing developments in Sabadell and Ibiza. Low density housing, with obligatory alignments and controlled by the planning regulations, show the level of quality in the studio's work precisely through their strong conditioning. In both this is recognisable in the care taken in their disposition as well as in the urbanity, -which also means their good manners, or courtesy, of their facades -timeless and respect-



tan principal que ocupa aspirando a la nobleza de un palacio clásico: basamento retranqueado, cuerpo principal y ático escalonado, se resuelven mediante una envuelta continua de marcos y lamas de aluminio como piel externa de un acristalamiento total y oculto. Finalmente es, en efecto, un noble y atractivo volumen, que se emparenta de nuevo con Aalto (en el edificio Enzo Gutzeit de Helsinki), o con Miguel Fisac (en el edificio para IBM de la Castellana madrileña), ambos edificios palaciegos con lenguaje moderno, aunque es muy poco probable que estos casos estuvieran en la mente de los autores.

La variedad del trabajo del estudio vuelve a exhibirse en la expresionista Escuela de Ingeniería Técnica Industrial en el Campus Universitario del Besós, que se propone como pieza primera de un conjunto de carácter escultórico y formalmente homogéneo y en un cierto diálogo con la pérgola solar de JAMLET realizada en el Forum (v. *ARQUITECTURA* núm. 337, 2004). Es éste un concurso ganado, pero la mayor ambición formal corresponde a otro perdido, el de pabellón-puente para la Expo de Zaragoza de 2008.

Parece que el tratarse de un puente haya hecho surgir en este caso lo que la ingeniería significa; esto es, lo que la estructura resistente puede ofrecer como medio plástico: lo que la ingeniería se emparenta con la escultura, en definitiva. Me atrevo a señalar que se acerca así a las obras de Calatrava, sin que esto deba de interpretarse como algo dicho con mala intención. Pues es como si el río, y también otros puentes, contagiaran su dinamismo formal al que JAMLET proyecta y éste contagiara a su vez al edificio, con una planta extraordinariamente amorfa y ageométrica,

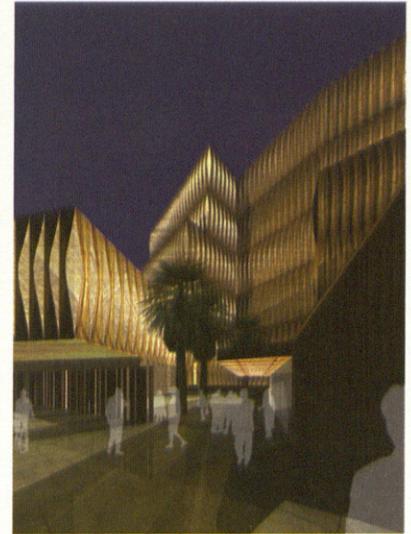
afectada por una estructura próxima a lo biológico. Estaríamos en la tradición orgánica, en suma, aunque al ver el volumen externo del pabellón, mucho más contenido que su planta, emerge como otras veces el expresionismo. Lo cierto es que se produce una cierta compensación entre el amorfismo de la planta y la mayor sencillez del volumen, atenuando la complejidad formal. Doctor Jekyll y Mister Hyde colaboran en este caso para equilibrar adecuadamente el producto final.



El Vigilante del paisaje, la decoración del *Saló Daurat* del Palau de la Generalitat de Catalunya y la Chimenea en el Fórum de Barcelona son proyectos menores, todos ellos realizados y bastante recientes. Dan la medida de la gran amplitud del estudio para dedicarse a toda clase de cosas, y, muy concretamente, al diseño de objetos urbanos, a la decoración; y hasta a la fabricación de cosas en apariencia absurdas, y en realidad surrealistas y humorísticas.

La decoración del *Saló Daurat* es una labor de camuflaje: disfrazar de moderno un salón de reuniones antiguo, sin que deje de ser antiguo, tanto porque las decora-

ARRIBA SECCIÓN Y ASPECTO DE LA ESCUELA DE INGENIERÍA TÉCNICA INDUSTRIAL EN EL CAMPUS DEL BESÓS. SOBRE ESTAS LINEAS, FOTOMONTAJE DEL VIGILANTE DEL PAISAJE.



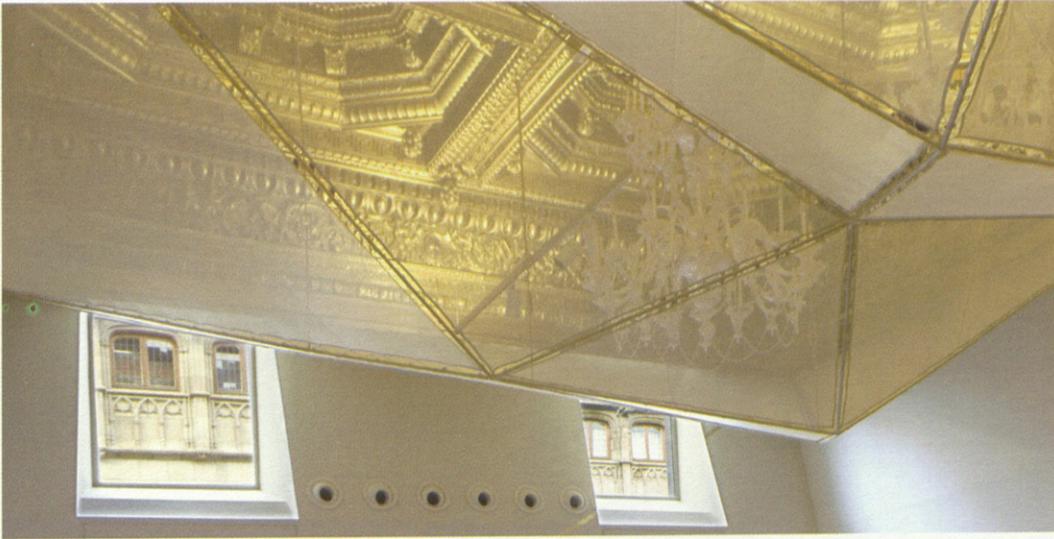
ful. Also in the formal subtleties which accompany both works. The importance of their shared exterior spaces should be noted: a very attractive garden in Sabadell, and a complex, expressive patio in Ibiza manage to bring a formal richness which voluntarily compensates for the mundane nature and circumstances made necessary by the type of project.

However, if we are referring to the urban composition, then it would be interesting to take a different turn in this trip through the varied *jamletian* landscape, and to observe the Corte Ingles building in Pamplona, the second in this series of exercises by JAMLET of devising the image of a large opaque volume, after the renovation of the building in the Plaza Cataluña in Barcelona, various years before, a product of the enlightened despotism of Oriol Bohigas which appears to have spread as an example. On this occasion we are dealing with a building on its own, of a rectangular plan, which due to the significant position it occupies in the city shows itself as giving off airs of the nobility of a classical palace; with setback backing, the main body and a stepped attic covered by a continual layer of frames and aluminium slats like an external skin to the complete, and hidden glass exterior. In the end it is, in effect, a noble and attractive volume, which once again is related to Aalto (in the Enzo Gutzeit building in Helsinki), and with Miguel Fisac (in the IBM building on the Castellana in Madrid), both palatial buildings with a modern language, although it is unlikely that this was what was in the minds of their architects.

The variety in the studio's works is again illustrated in the expressionist Escuela de Ingeniería Técnica Industrial on the University of Besós Campus, which is the main piece in a complex that is sculptured and formally homogenous and has a certain relation to the solar pergola by JAMLET in the Forum (see: *ARQUITECTURA* nº 337, 2004). This is a competition they won, but the greater formal ambition corresponds to another that they did not win, that of the Pavilion-Bridge for The Expo 2008 in Zaragoza.

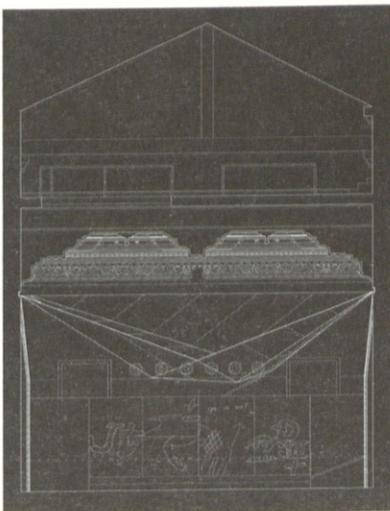
It appears that dealing with a bridge in this instance has allowed the meaning go engineering to emerge; that is what can a strong structure offer as an artistic medium, -how is engineering related to sculpture. I would go so far as to say that in this way we are coming close to the works of Calatrava, without wanting this to be taken in the wrong way. It is as if the river, and also other bridges transmit their formal dynamism to JAMLET's project, and this in turn transmits it to the building, through a plan which is extraordinarily amorphous and *ageometrical*, affected by a structure which is close to the biological. We are within the organic tradition, although when viewing the external volume of the pavilion -which is much more contained than its plan, once again expressionism emerges. What is clear is that a certain compensation between the amorphous nature of the plan and the greater simplicity of the volume is produced, toning down the formal complexity. Doctor Jekyll and Mister Hyde collaborate in this case to adequately balance the final product.

The Guard of the Countryside, the decoration of the *Saló Dau-*



ciones viejas no se eliminan, sino que se ocultan y protegen mediante tabiques que permiten esconder instalaciones, como porque el techo y su gran araña se esconden de modo tan sólo parcial, con una tela casi transparente y volumétrica, con una suerte de veladura. No sé si todo esto tiene una lectura ideológica, al tratarse del Salón de plenos del gobierno de Cataluña, o es una disimulada broma de los proyectistas. Pues podría tener, al menos, dos interpretaciones: una la de que se trata de un gobierno moderno, pero respetuoso con la tradición; otra, la de ser moderno en apariencia, pero tradicional en realidad. No cabe duda que las dos tienen sesgo ideológico y que, desde luego, cabría también negar ambas.

Pero, finalmente, ¿es positiva para JAMLET esta variedad? Y, sobre todo, ¿es positiva para JAMLET esta fidelidad a una tradición del Movimiento Moderno que perdió gran parte de su identidad en la diversidad extrema que llegó a alcanzar, pero que no quiso sacrificar sus valores en el altar del formalismo?



El formalismo –concebir la forma a priori y adaptar a ella el programa, la construcción, el lugar,...– es un método generalmente retorcido y oportunista, pocas veces justificado, pero que puede, quizá, alcanzar la calidad final. Pero es el método preferido en esta primera década del siglo XXI, pues permite triunfar sin explicaciones ante políticos poco lúcidos, profanos cándidos y malos jurados. Quien esto escribe se acuerda bien de que los JAMLET (con Miguel Usandizaga) fueron los primeros de España –quizá del mundo– en usar una planta redonda para resolver un edificio que no sea una plaza de toros, o algo similar. Fue en 1980 para el concurso del Centro Islámico de Madrid, troceando la planta según ejes ortogonales, y quedando bien clara su propuesta formal al tratarse de un volumen que había de ser exento en la M-30.

No creo que cupiera recomendar a JAMLET el que se pasara directamente al formalismo, emulando así a la peor colección de arquitecturas internacionalmente famosas que se ha producido desde hace un siglo. Mejor harán en seguir la diversa tradición moderna, tal y como hasta ahora lo hacen. Su fértil condición ecléctica les seguirá ayudando a trabajar y a progresar sin necesidad de beber en espejismos coyunturales, de escuchar desafinados cantos de sirena.

EN ESTA PÁGINA, VISTAS Y SECCIÓN DE LA DECORACIÓN NUEVA DEL SALÓN DAURAT.

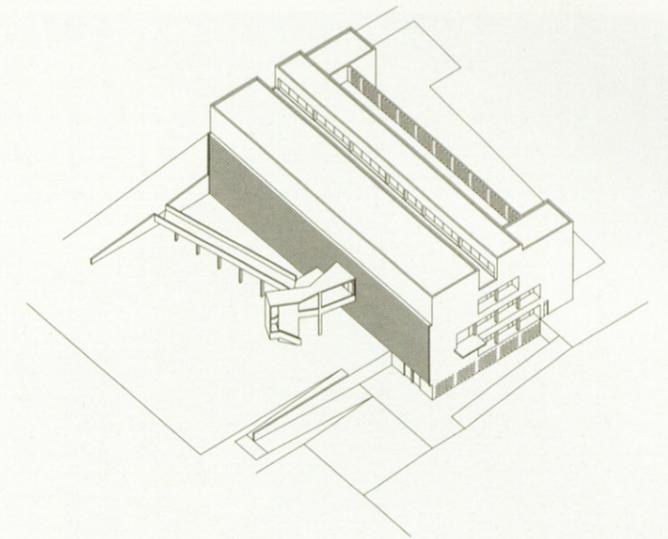
rat in the Palau de la Generalitat, and the Chimney in the Forum in Barcelona, are lesser works, all of the constructed and quite recently: They give a measure of the wide range of the studio to apply itself to all types of works, and in particular to urban objects, decorations, and the production of objects with absurd appearances, in reality surrealist and humorous.

The decoration of the *Saló Daurat* is a work of camouflage, disguising an old meeting hall as something modern, without it ceasing to be old, as much because the old decorations were not taken out, but rather hidden and protected by way of partitions which make it possible to hide the installations, but also because the ceiling and the chandelier were only partly hidden, with a huge, almost transparent piece of material, like a type of veil. I don't know if this can be interpreted in an ideological sense, -because it is the chamber which holds the meetings of the Catalan government, or whether it is a private joke by those doing the project. It could have at least two interpretations: one which indicates we are talking about a modern government which respects tradition; the other that says it is a government which is modern in appearance, but in reality traditional. There is no doubt that both interpretations have an ideological slant and also, of course that both can be denied.

But, finally is this variety positive for JAMLET?, and above all, is this loyalty to a tradition of the modern movement which lost a great part of its identity through the extreme diversity it achieved, but which did not wish to sacrifice its values on the altar of formalism also positive?

Formalism, to conceive the form a priori and adapt it to the programme, the construction, the place, is a generally convoluted and opportunist method, rarely justified, but which could perhaps reach the final quality. But it is the preferred method in this first decade of the twenty-first century, because it brings success without having to explain to not particularly lucid politicians, naive laymen, and bad judges. The writer remembers well that JAMLET (with Miguel Usandizaga) were the first in Spain, possibly in the world, to use a circular plan to resolve a building which was not a bullring, or something similar. It was in 1980 for the competition for the Islamic Centre in Madrid, dissecting the plan on orthogonal axes, and leaving very clear their formal proposal because they were dealing with a volume which had to stand out beside the M-30.

I do not think it would be reasonable to recommend that JAMLET should change directly to formalism, thus emulating the worst collection of internationally famous architecture that has been produced in the last one hundred years. They would do better to follow the diverse modern tradition, as they have been doing up to now. Its fertile eclectic condition will continue to assist their work and to progress without any need to imbibe current illusions, to listen to out of tune siren calls.



La especial situación del solar, por la presencia del edificio docente de Técnicas y Químicas, ha influido en la decisión de proponer un edificio compacto y colocado en un extremo para poder dejar libre la mayor parte de los terrenos y configurar un espacio público que relacionara la Biblioteca con el resto de edificios. Su posición en el límite norte favorece el soleamiento de esta plaza creando así un espacio de gran animación por los equipamientos que la rodean.

En la planta baja, con acceso directo desde la plaza, se sitúa la sala de estudios, de informática así como las fotocopiadoras y otros servicios.

La conveniencia de tener un control sobre el soleamiento nos lleva a proponer fachadas con huecos distintos en función de su orientación. En la fachada norte se proyectan ventanas hasta el suelo con un ritmo uniforme. Los macizos entre ellas permiten alojar estanterías. La fachada sur, muy acristalada para obtener la máxima iluminación natural, está protegida por una gran persiana fija realizada con lamas de aluminio de grandes dimensiones. Estas lamas están anudadas a los pilares estructurales y separadas de las vidrieras 60 cms. lo que permite tener un acceso para la limpieza de los cristales y las propias lamas. La fachada de poniente, la alineada con la calle del Mig es ciega, por ser una orientación desfavorable. La fachada de levante dispone de unos huecos rasgados, la carpintería se retrasa 1 m de la línea de fachada, para obtener protección solar y al mismo tiempo un acceso fácil a la limpieza de vidrios.

Desde el acceso principal, en planta primera, se entra a la zona de recepción y desde ella se accede al área general. Para conseguir un control único de entrada el área general esta solo tiene conexión directa con el resto de zonas a través de la recepción. Esta área se desarrolla en dos plantas unidas por una escalera y ascensor interior. En la planta primera, además del control y recepción de entrada, está situada la sala multimedia y la zona de trabajo del personal. En la planta segunda, bajo la cubierta, por ser la planta con mayores posibilidades de iluminación natural, se disponen las salas más representativas de la Biblioteca.

02 biblioteca para la universidad rovíra i virgili

Campus Sescelades, Av. Paisos Catalans, Sant Pere i Sant Pau, Tarragona. 2003.

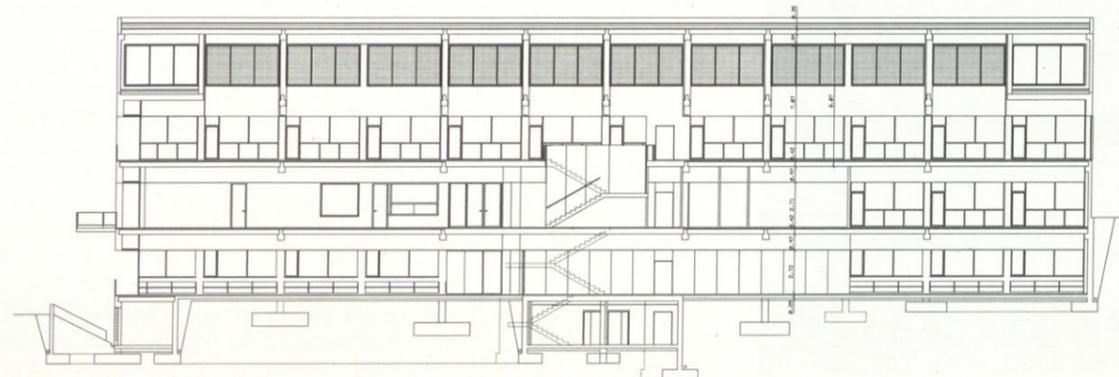
MARTÍNEZ LAPEÑA-TORRES

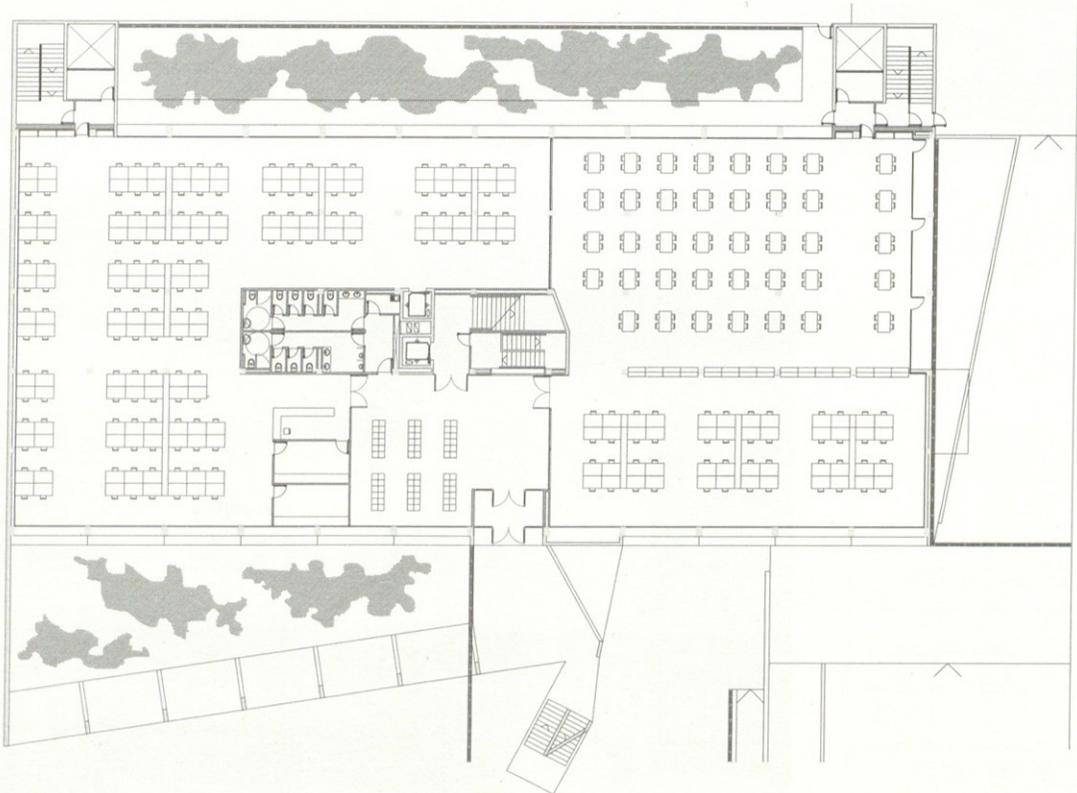
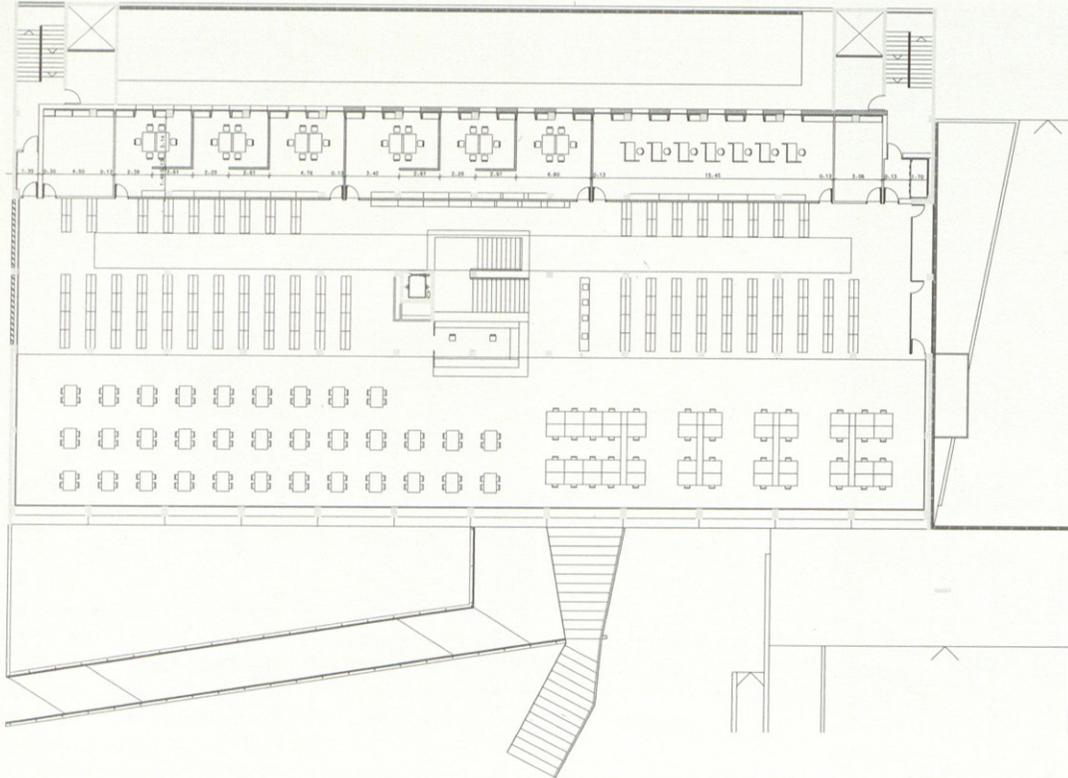
ARQUITECTOS :
José Antonio Martínez Lapeña
Eliás Torres Tur

COLABORADORES:
Aurora Armental, Pau Badia,
Josep Manel Ballesteros,
Guillem Bosch, Jeni Chan,
Sylvia Felipe, Emilia Fossati,
Marc García-Durán,
Laura Jiménez, Iago López,
Sandra Martínez, Núria Millán,
Lluís Morao, Maria Pizzamiglio,
Estanislao Puig, Jennifer Vera,
Ferran Vizoso
Aparejador: Josep Molero
Empresa Constructora: NECSO

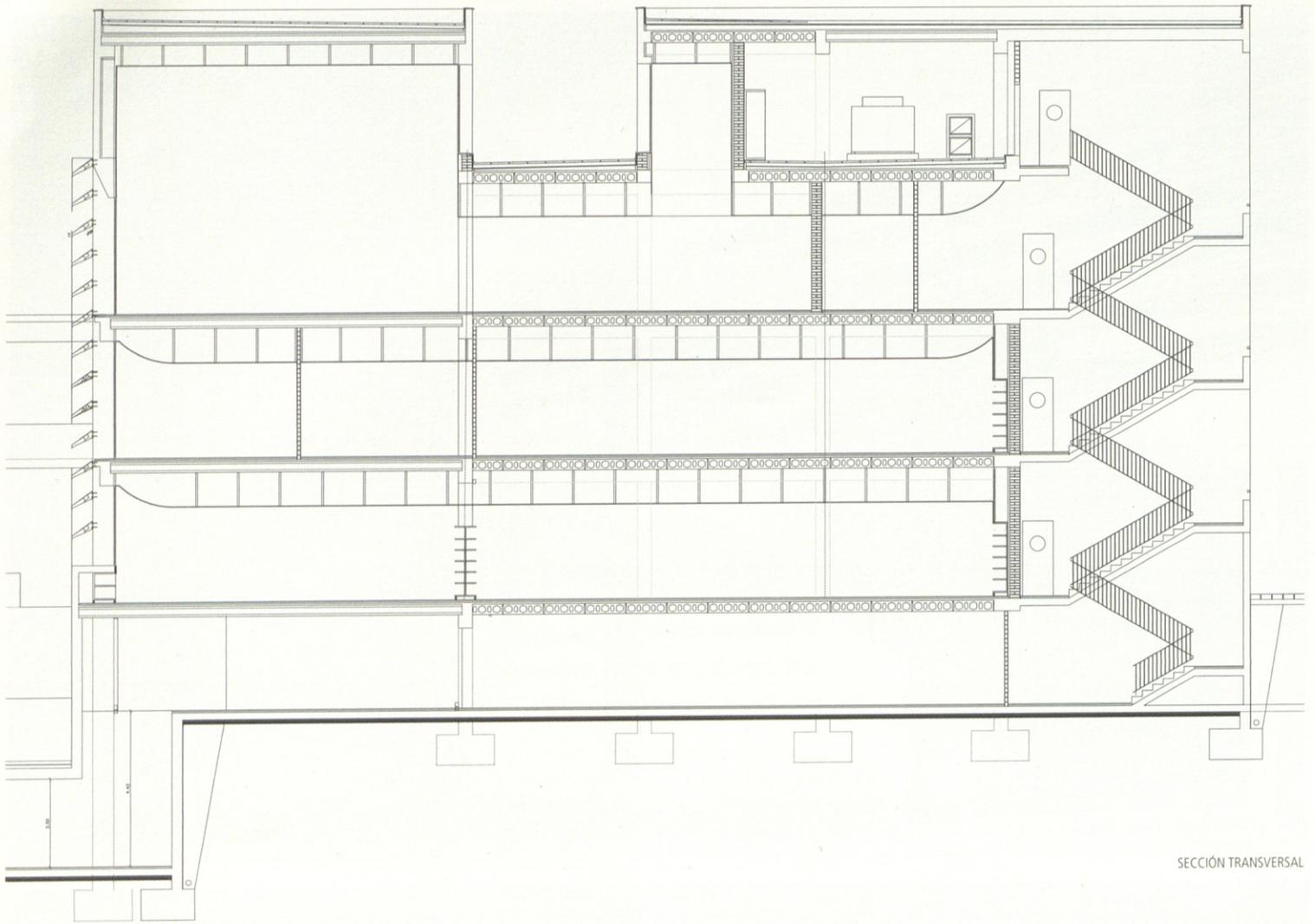
PROMOTOR:
Universidad Rovira i Virgili

FOTÓGRAFO:
Lourdes Jansana





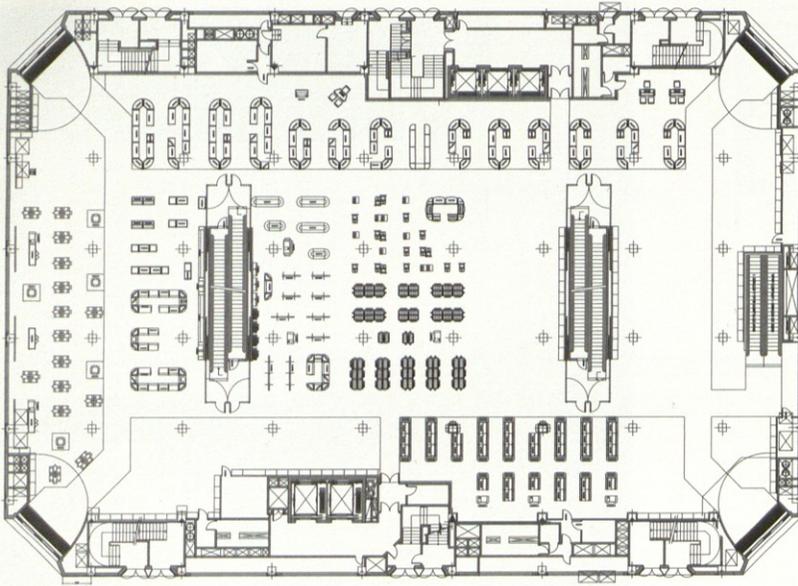




SECCIÓN TRANSVERSAL







El Proyecto de Fachadas del Centro Comercial de El Corte Inglés tenía por objeto proyectar un cerramiento de fachada que respondiera de forma satisfactoria a múltiples factores importantes como su privilegiado enclave en el centro de la capital navarra, el gran volumen específico no transformable del edificio y las propias necesidades de representatividad y funcionamiento del Centro Comercial.

Uno de los factores que más condicionó el diseño de la fachada fue el que las instalaciones del edificio se proyectaran recorriendo de forma perimetral las diferentes plantas del edificio. Este condicionamiento hacía imposible plantear la apertura regular de ventanas hacia el exterior y por ello se optó por diseñar una gran fachada homogénea que sólo permitiera el paso de luz en puntos concretos como podían ser las zonas de escaleras.

Para responder a esta intención todo el edificio se recubre de planchas de aluminio perforadas, que durante el día permiten el paso de luz hacia el interior del edificio en las zonas escogidas y durante la noche, la luz es proyectada hacia el exterior y el edificio pasa a convertirse en un gran volumen luminoso en el centro de la ciudad.

02 fachada de el corte inglés

Plaza del Baluarte, Pamplona. 2006

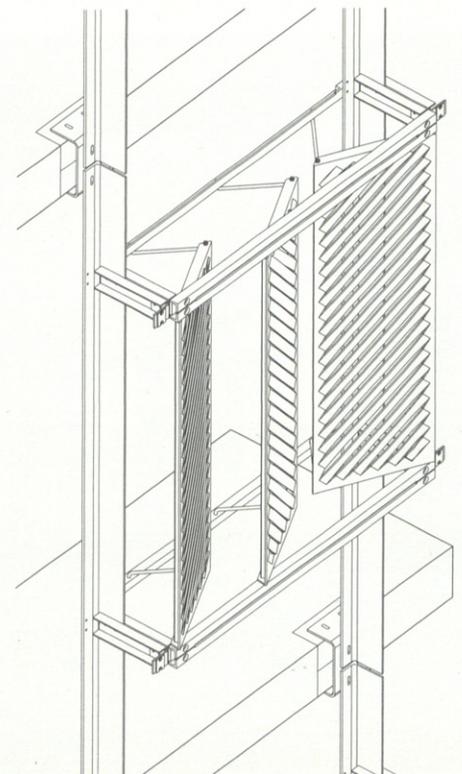
MARTÍNEZ LAPEÑA-TORRES

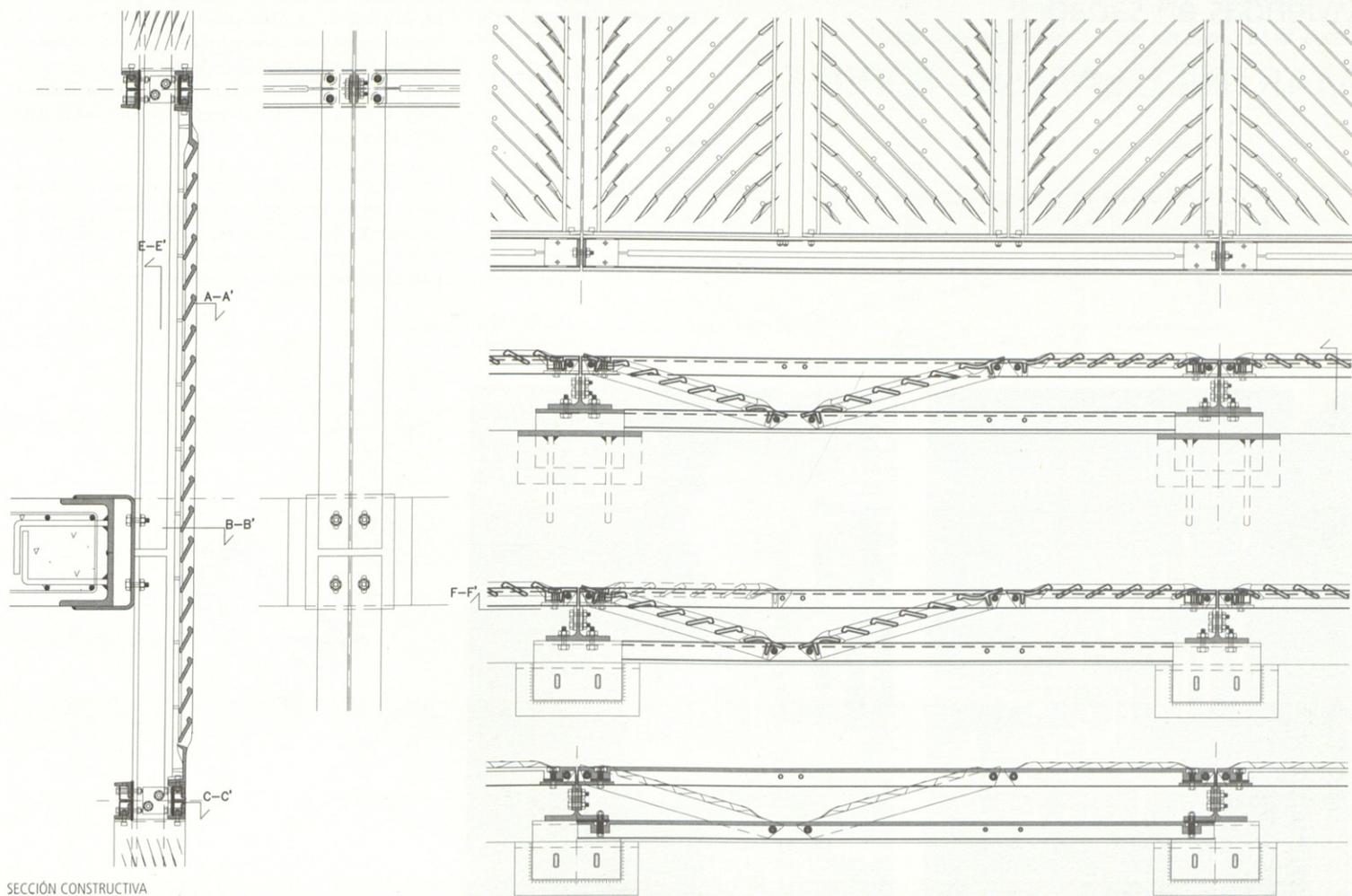
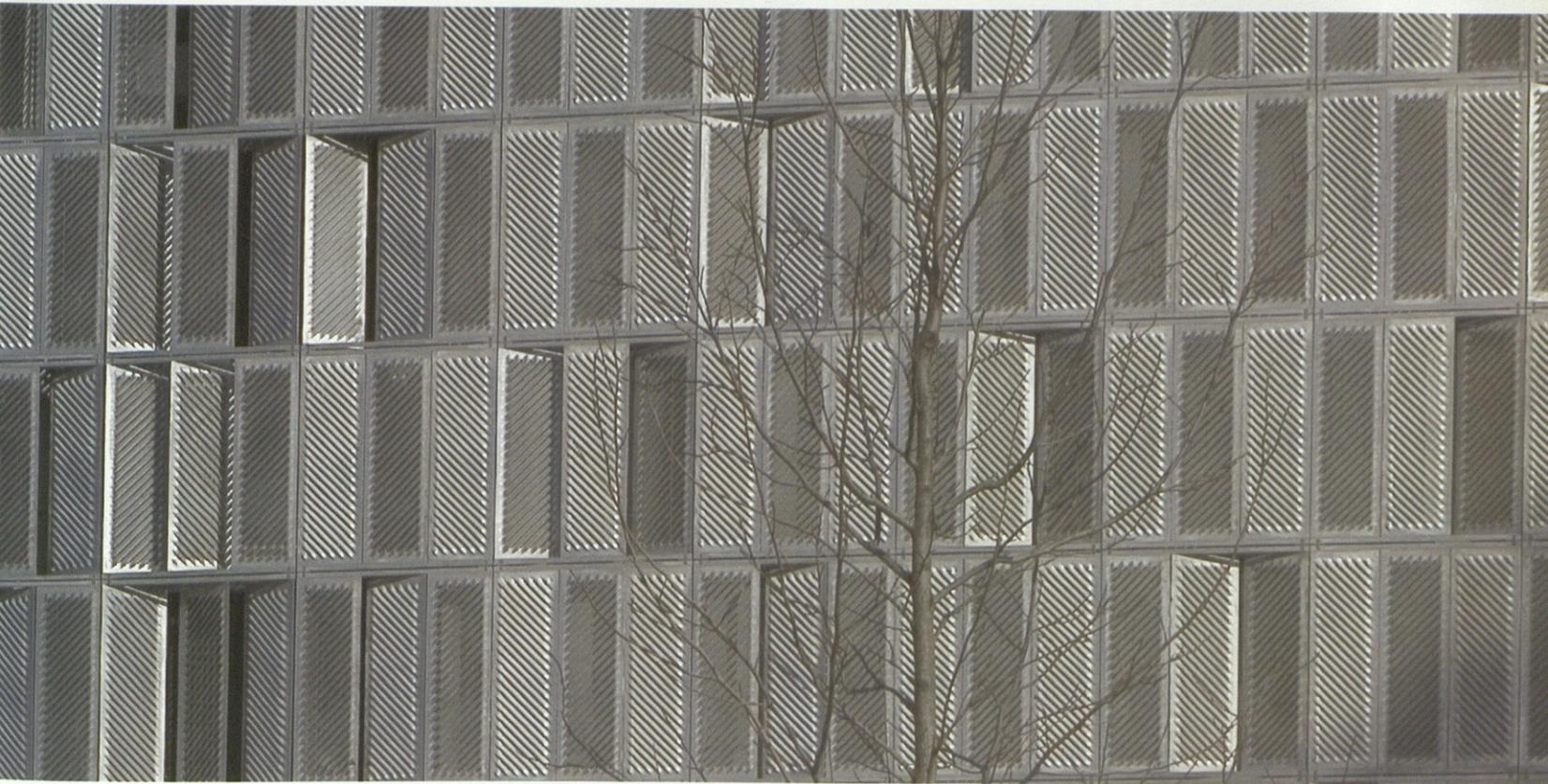


ARQUITECTOS :
José Antonio Martínez Lapeña
Elías Torres Tur

COLABORADORES:
Arquitecto técnico: Feliciano Zubillaga
Empresa Constructora: Dragados y Construcciones

FOTÓGRAFO:
Lourdes Jansana





SECCIÓN CONSTRUCTIVA
EN LA PÁGINA ANTERIOR, PLANTA BAJA



02 viviendas en sabadell

c/Borràs 48-50 y c/Papa Pius XI 69-71. Sabadell. Barcelona. 2005

MARTÍNEZ LAPEÑA-TORRES

ARQUITECTOS:
José Antonio Martínez Lapeña
Elias Torres Tur

COLABORADORES:
Guillem Bosch Folch,
Alexandra de Chatillon,
Laura Jiménez, Lago Lopez Alvarez
Pau Badia, Lluisa Morao Iglesias
Administración: Jennifer Vera
Aparejador: Enrique Moreno
Constructora: Construccions Jardí 2002

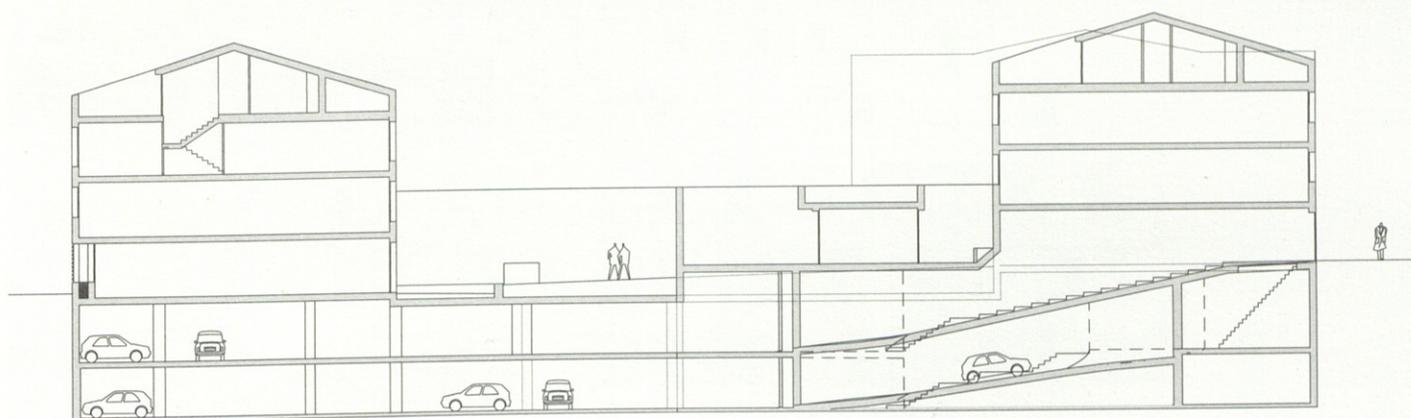
PROMOTOR:
Pasaje Jonch

FOTÓGRAFO:
Lourdes Jansana

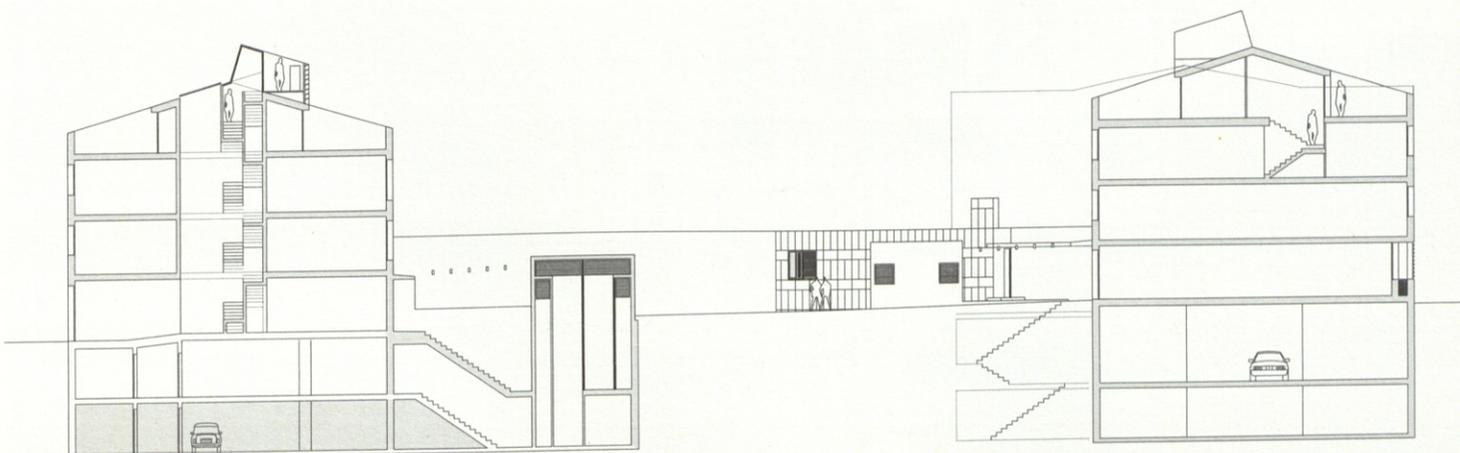
Dos grupos de viviendas entre medianeras y en calles opuestas disfrutan de un patio jardín comunitario, construido sobre la cubierta del aparcamiento. El jardín lo configuran los pasos para comunicar las cuatro escaleras de las viviendas y los parterres son espesas plantaciones de laurus a modo de setos altos. Se han plantado tipuanas en la zona de tierras no ocupadas por construcciones.

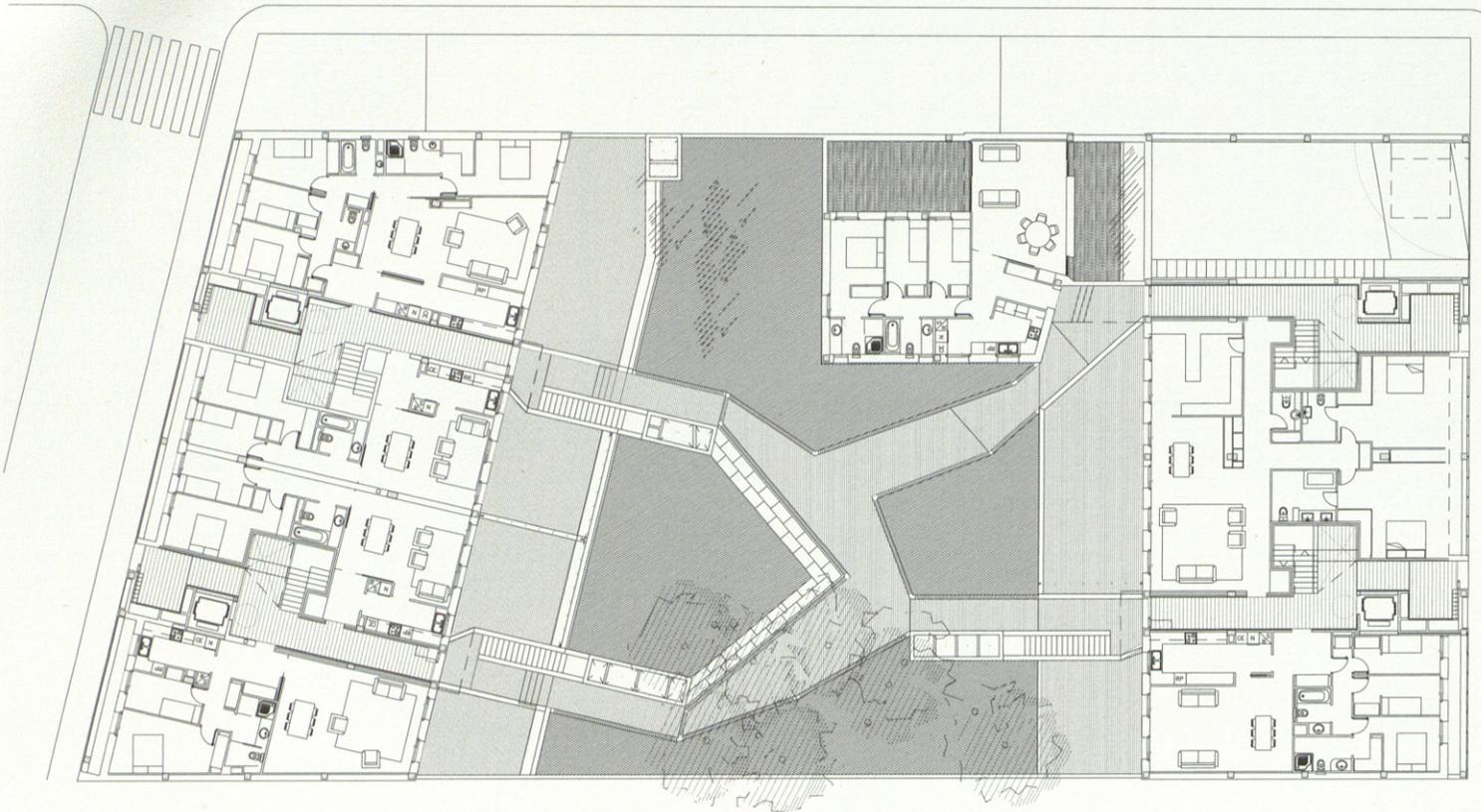
Las medianeras del patio comunitario se han incorporado con un revestimiento similar al conjunto de las fachadas de las viviendas que es de piedra calcárea de Andalucía, la misma que reviste las fachadas de las calles. Los áticos y cubiertas están protegidos por planchas de zinc.



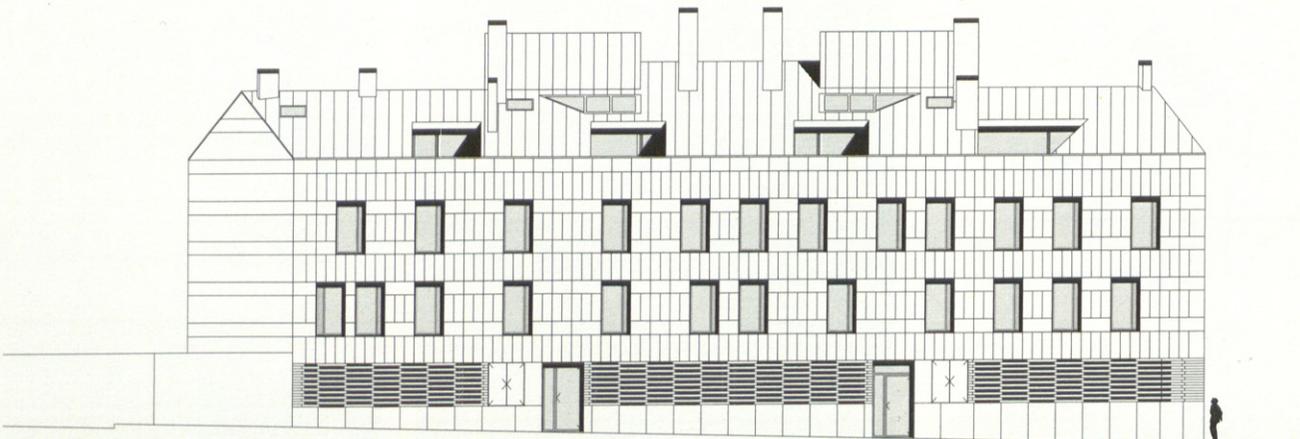
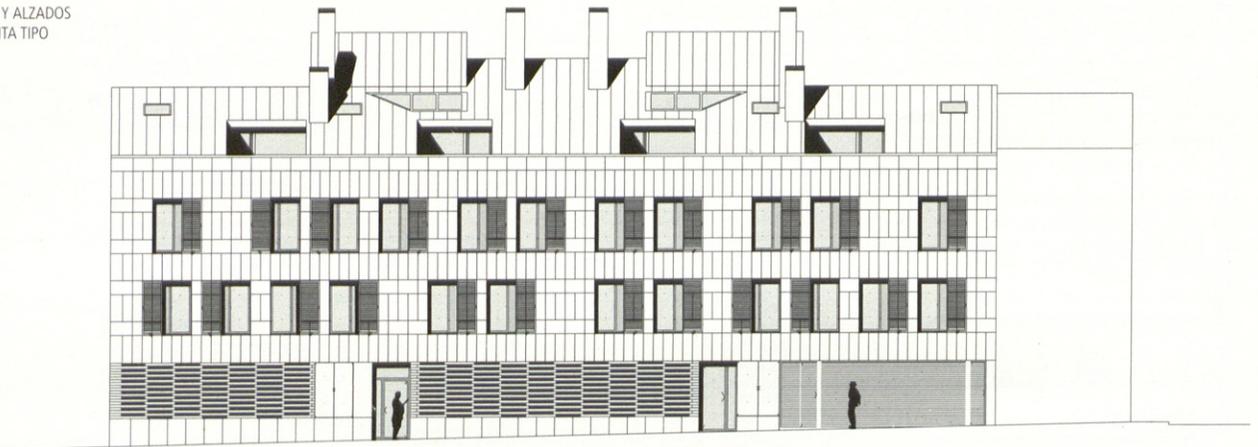


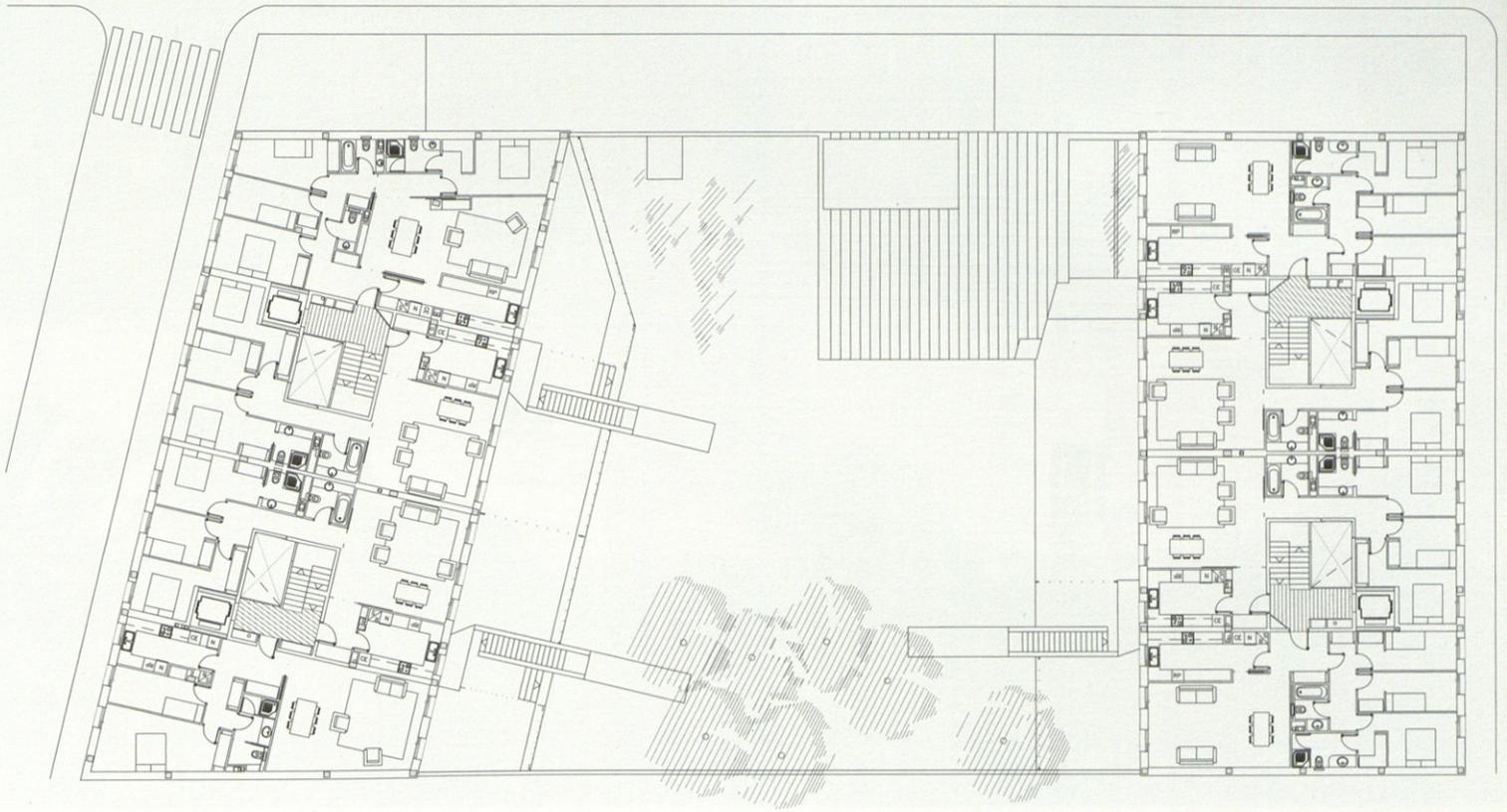
SECCIONES TRANSVERSALES





EN ESTA PÁGINA, PLANTA BAJA Y ALZADOS
EN LA SIGUIENTE PÁGINA, PLANTA TIPO







02 viviendas en ibiza

c/ Illa Plana, nº7, Ibiza. 2001-2006

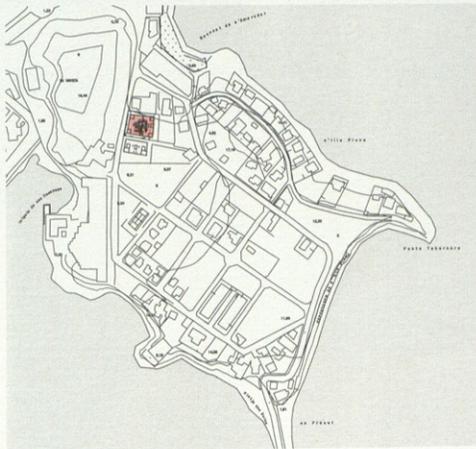
MARTÍNEZ LAPEÑA-TORRES



La edificación ocupa un 60% del solar en las plantas baja y semisótano. En planta primera solamente se ocupa un 40%. El 20% desocupado se destina a terrazas y patios de entrada a las seis viviendas y a los espacios comunes de circulación.

Las jácenas de la estructura sobrevuelan los patios de la planta primera, cuyas luces entre pilares facilitan la movilidad de los coches del aparcamiento. Los patios y las terrazas de cada casa se han pintado con un tono distinto de azul añil o de ocre anaranjado.

Para los mismos clientes, construimos hace seis años el edificio contiguo.



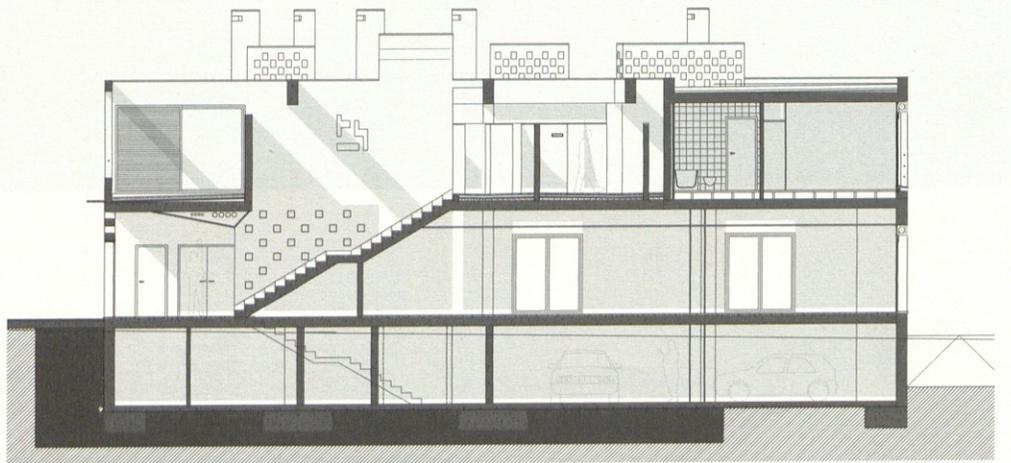
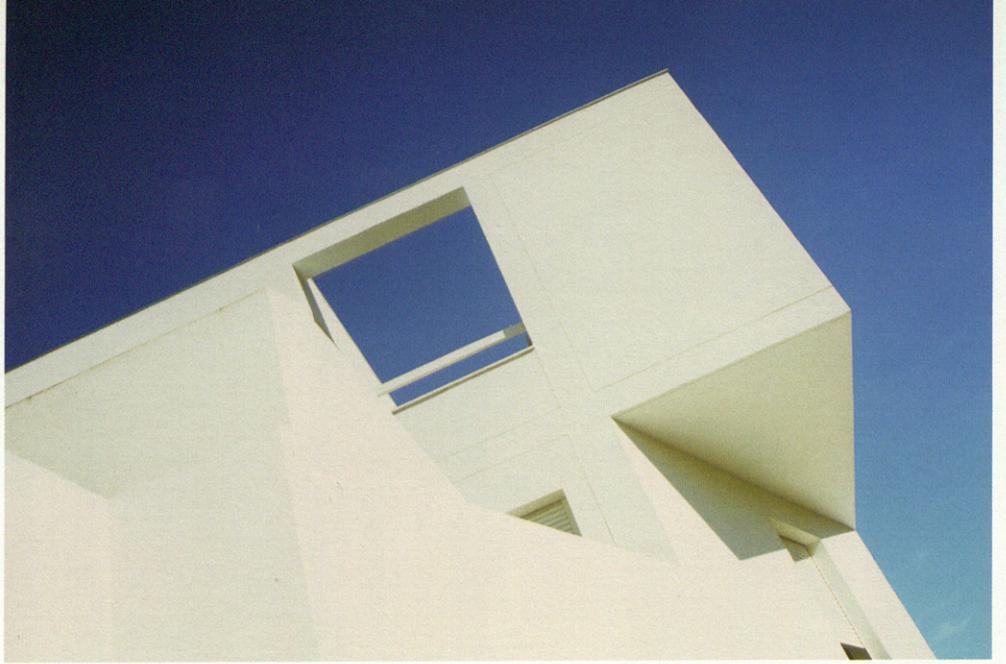
ARQUITECTOS:
José Antonio Martínez Lapeña
Elías Torres Tur

COLABORADORES:
Borja-José Gutiérrez
Alexandra de Chatillion
Luis Valiente
Aparejador: Ángel Moreno
Administración: Jennifer Vera
Empresa constructora: Porticos y Forjados S.L. y Xico Casals S.A.

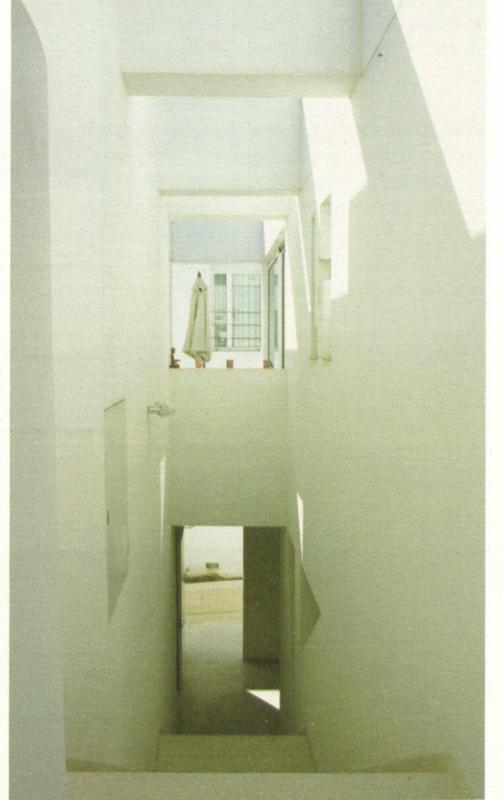
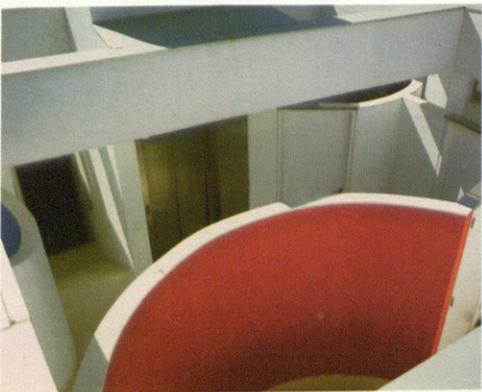
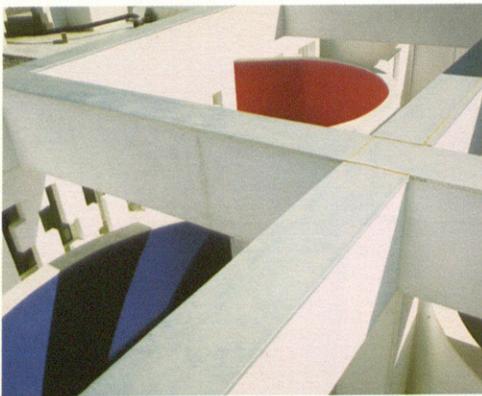
FOTÓGRAFO:
Lourdes Grivé Roig

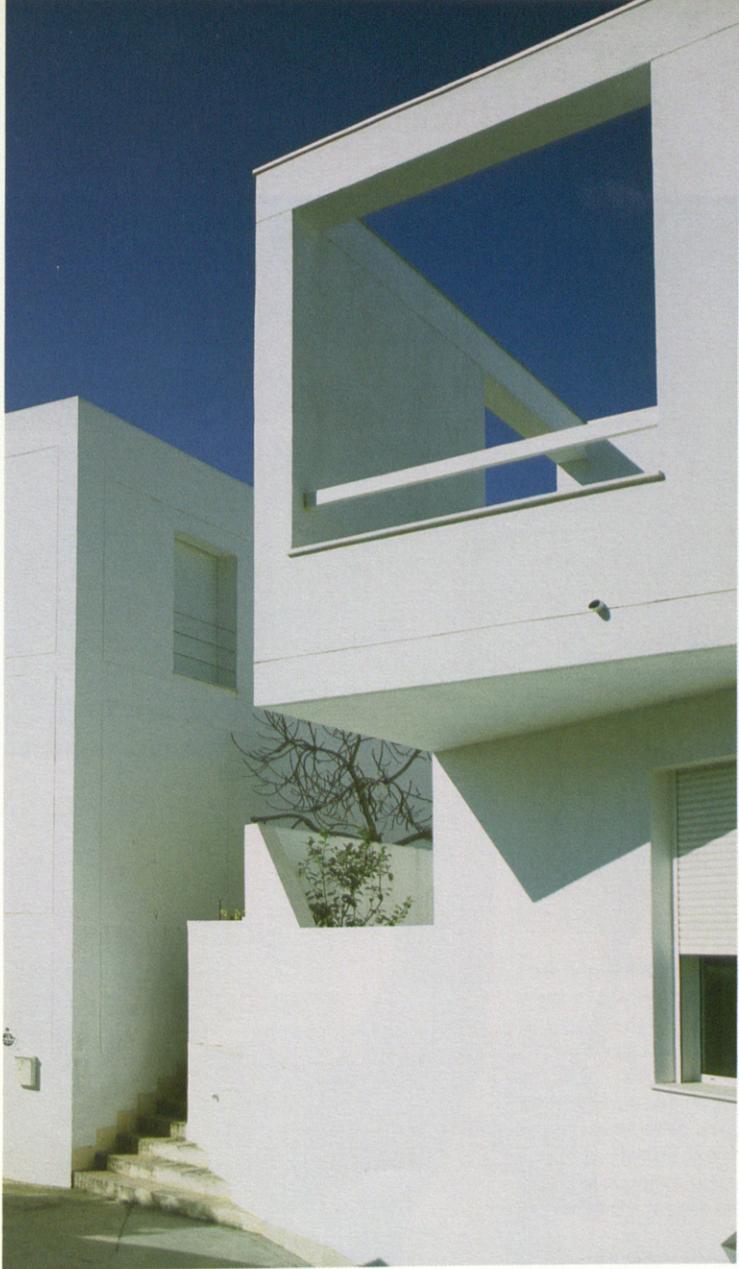


PLANTA PRIMERA



EN ESTA PÁGINA, SECCIÓN TRANVERSAL.
EN LA SIGUIENTE PÁGINA, PLANTA BAJA.





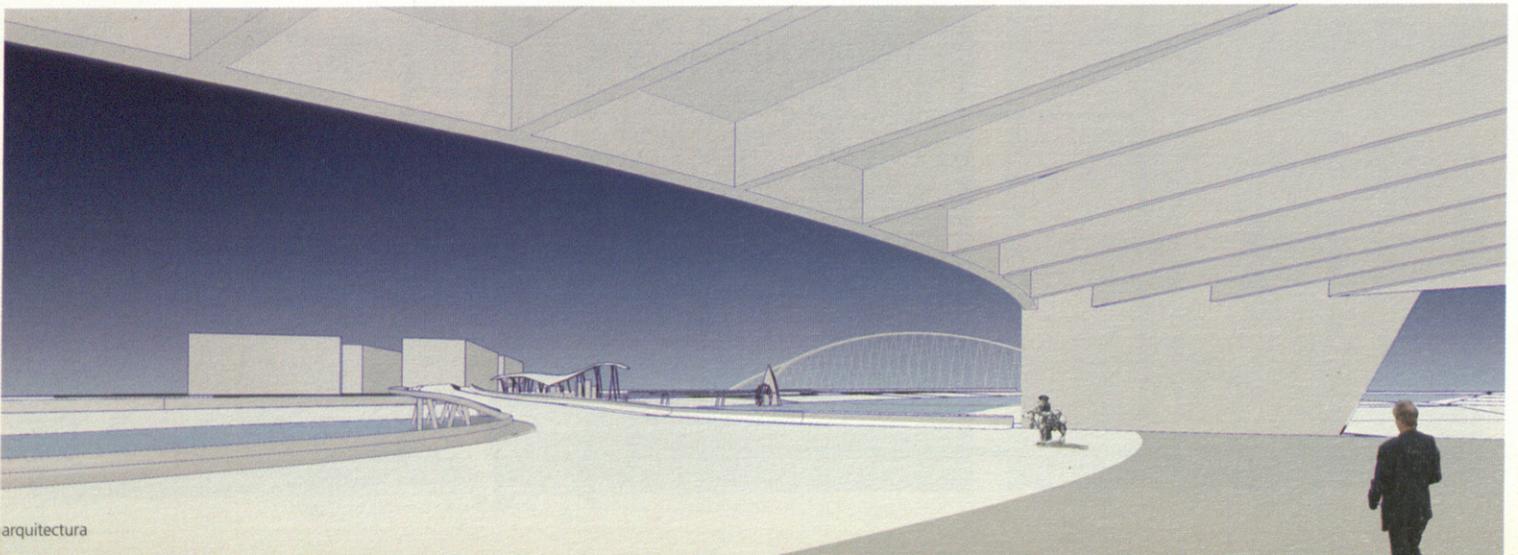
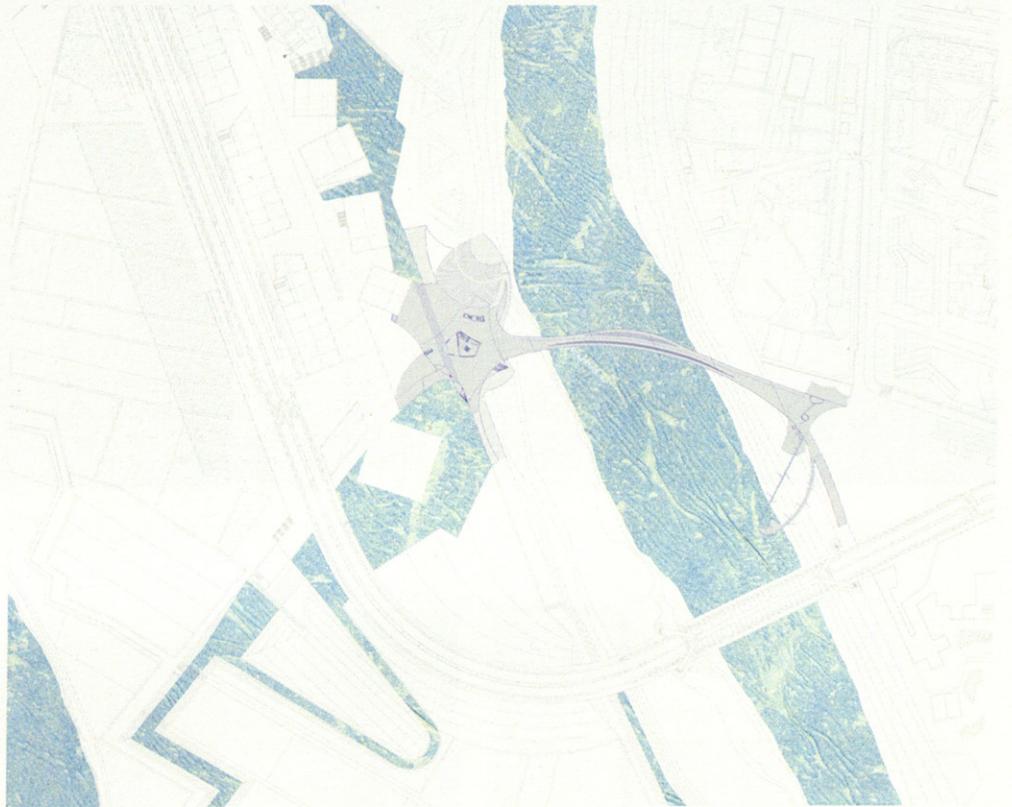
02 pabellón de la expo zaragoza 2008
Anteproyecto para el concurso. 2006

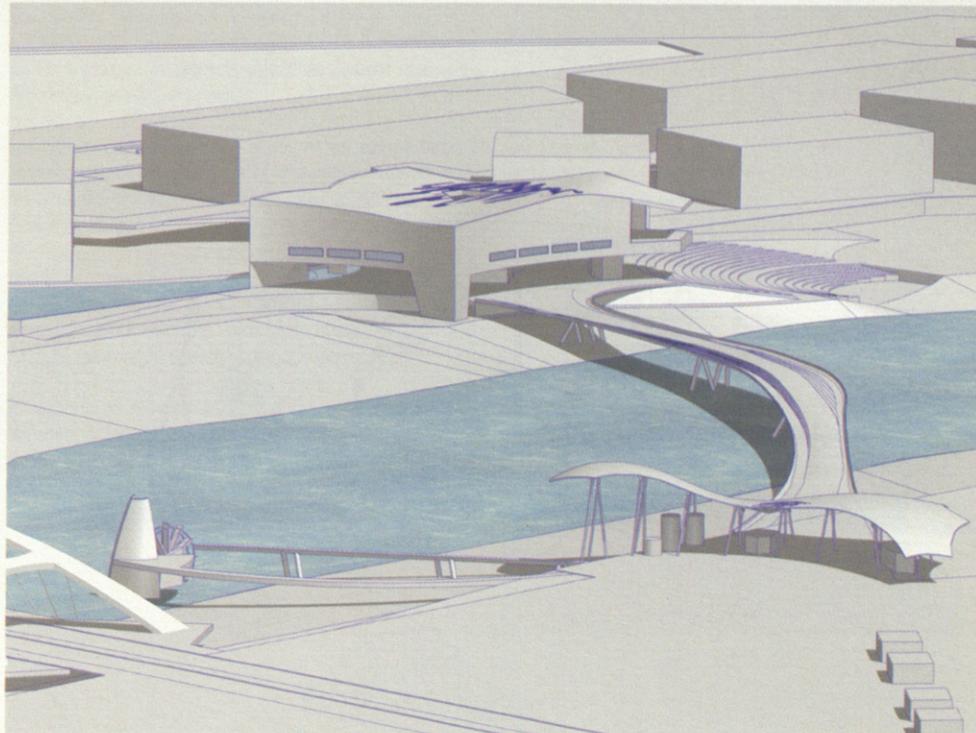
MARTÍNEZ LAPEÑA-TORRES



ARQUITECTOS:
José Antonio Martínez Lapeña
Elías Torres Tur

COLABORADORES:
Daniela Eckardt, Borja-José Gutiérrez
Teo Hidalgo, Sol Jaumandreu
Laura Jiménez, Luis Valiente
Luis Arredondo, Marc Mari
Luis Moranta, Joan Miquel Seguí
Administración: Jennifer Vera





Hace tiempo que los puentes, como objetos independientes y descontextualizados, han dejado de existir. Hoy, los puentes son parte de un itinerario cuyo carácter influye en la concepción y geometría de la estructura. El Ebro es mucho más que un río... es un cauce para el agua y es un cauce para el viento. Pero no será un puente habitado por edificaciones. Será un puente vivido, un puente paseado, que no cruzará el río, sino que brotará de él y flotará sobre él. Por eso, la geometría del puente en su conjunto tiene una profunda intención de generar también un dinamismo visual.

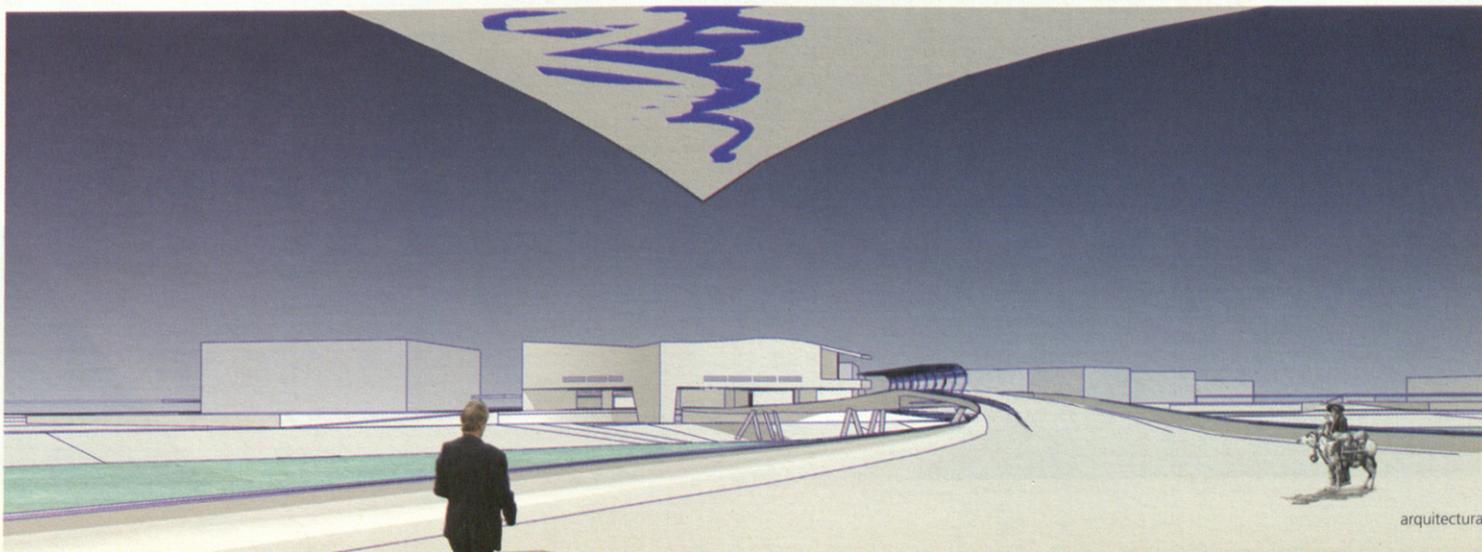
Se ha huido de la monotonía de un tablero de geometría plana o casi plana. El peralte varía sutilmente, a modo de banda de moebius, sin renunciar desde luego a la comodidad del caminante (y sin imposibilitar la circulación calmada de los vehículos de servicio). El sobreancho de la plataforma sobre el río invita a su contemplación y orienta las miradas hacia sus riberas. El graderío de borde que subraya el carácter humanizado de la obra es mirador lineal y escalonado, estimula la contemplación y es determinante también en la percepción del puente para un observador alejado.

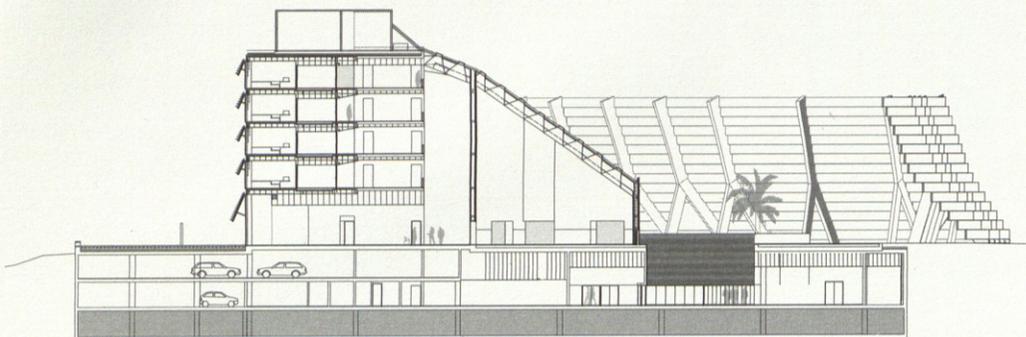
El puente abraza el río. El puente parece arquearse por el curso del agua y el viento. Se doblaga hacia el agua, hacia la ciudad, y gotea lluvia en su zona de ensanchamiento.

En su arranque desde la ciudad el puente recoge los caminos que conducen a él como un racimo que las une, y se despliega en la ribera de la Expo con tentáculos de comunicación a las distintas plataformas.

El pabellón de exposiciones se eleva 6 metros conectado con otras rampas a plataformas para recibir con sombra el recorrido soleado a lo largo del puente. Es un corazón que latirá con sugerencias y metáforas visuales, en la exposición que se instalará en su interior, como antesala de toda la Expo del agua. En la post-Expo el pabellón permitirá usos varios gracias a su fácil redistribución.

Sobre el puente y en verano se instalarán sombreros en la zona de gradas, conformados por brazos de acero, anclados al pavimento, sobre el cual se colocarán listones de madera. Será un refugio bajo el sol veraniego del Ebro.

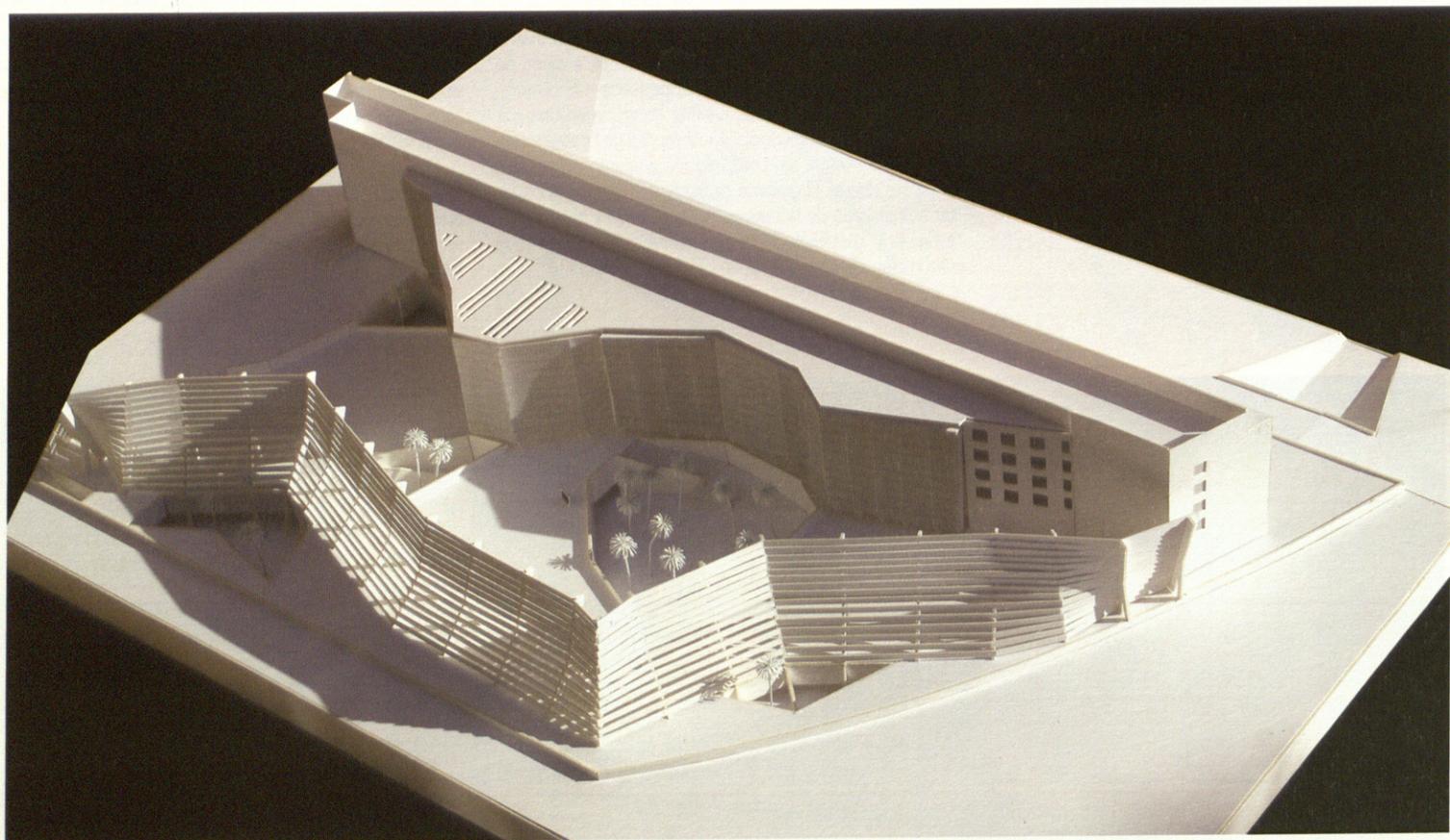
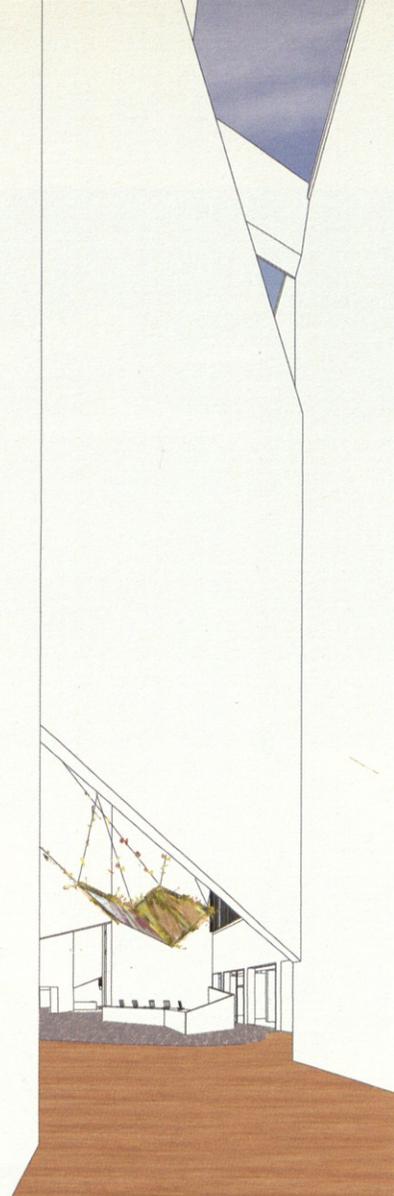




02 hotel hiberus en la expo zaragoza 2008

Ronda del Rabal s/n, Meandro de Ranillas, Zaragoza. 2006

MARTÍNEZ LAPEÑA-TORRES



ARQUITECTOS:
José Antonio Martínez Lapeña
Eliás Torres Tur

COLABORADORES:
Arquitecto responsable proyecto: Laura Jiménez
Cecilia Tham, Daniela Eckardt,
David García, Borja-José Gutiérrez,
Sol Jaumandreu, Luis Valiente
Teo Hidalgo, Sandra Martínez
Estudiantes: Pau Badia, Marc Marí,
Luis Moranta
Frederick Sánchez, Luis Arredondo,
Joan Miquel Seguí, Josep Boada
Estructuras: NB-35
Ingeniería: TYPESA
Empresa Constructora: Dragados
Administración: Jennifer Vera

PROMOTOR:
Zaragoza Urbana S.A.

FOTÓGRAFO:
Estudio Martínez Lapeña-Torres

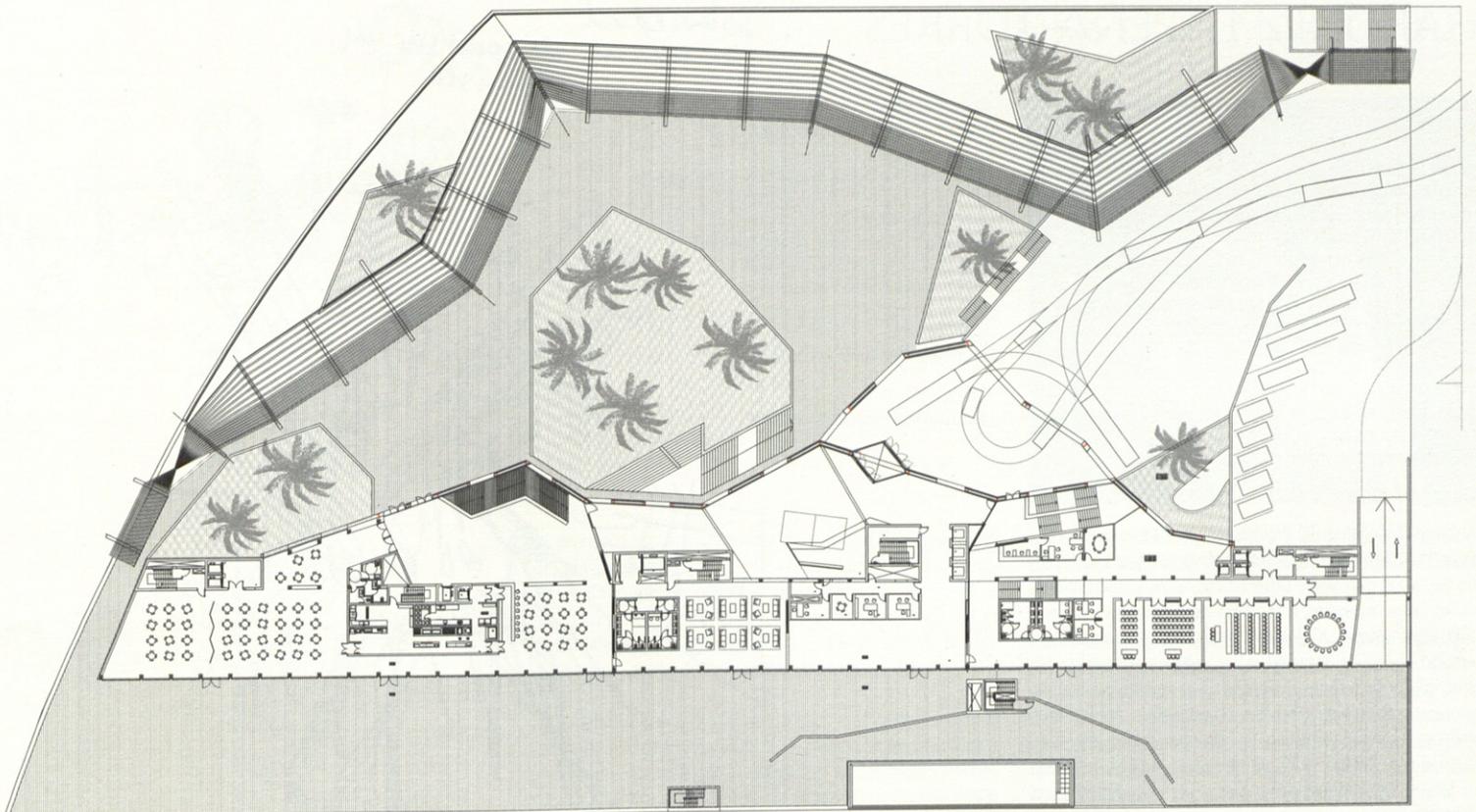
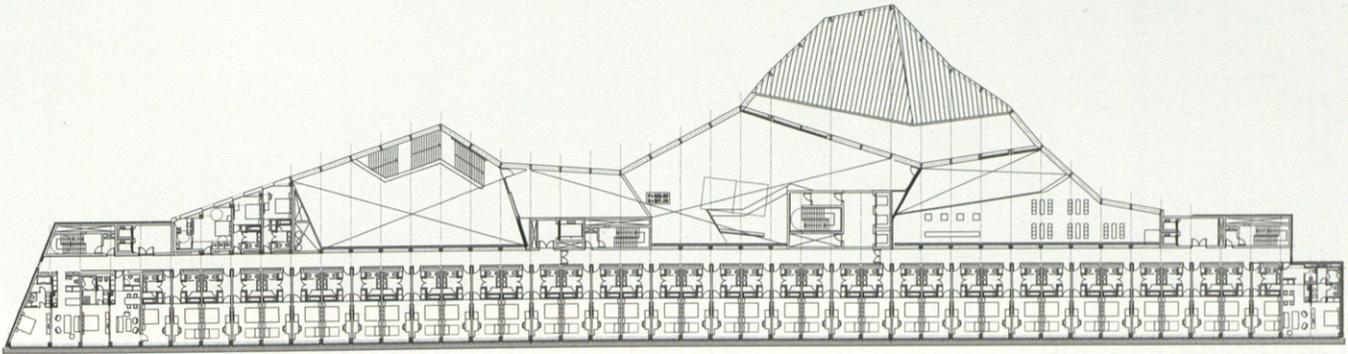
Los terrenos sobre los que se ha de construir el Hotel Hiberus tienen una localización privilegiada. La proximidad del río Ebro y las vistas sobre la ciudad de Zaragoza han sido determinantes para el proyecto.

Las habitaciones se orientan al sur en un cuerpo largo y estrecho, gozan de unos grandes ventanales desde los cuales se tendrá una visión en primera línea del río Ebro y de la ciudad de Zaragoza.

Detrás se proyectan unas terrazas sobre los salones de banquetes y unos patios ajardinados que se protegen del viento del Moncayo y del ruido de la ronda con una gran pantalla escalonada de lamas de hormigón y vidrio.

Al vestíbulo se asoman los pasillos de las habitaciones y su altura de veinte metros desciende hasta la de las puertas de acceso del hotel.

EN LA PÁGINA ANTERIOR, SECCIÓN TRANSVERSAL.
EN ESTA PÁGINA, ALZADO NORTE, PLANTA TIPO Y PLANTA BAJA.





02 el vigilante del paisaje

Cruce de Tamadiste, Valverde, El Hierro, Islas Canarias. 2007

MARTÍNEZ LAPEÑA-TORRES

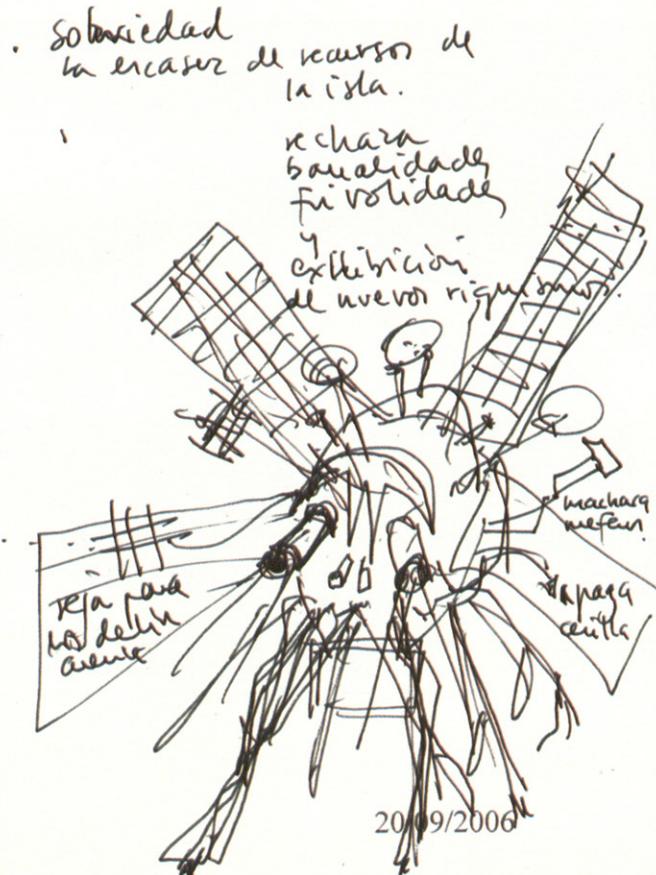
ARQUITECTO:
Eliás Torres Tur

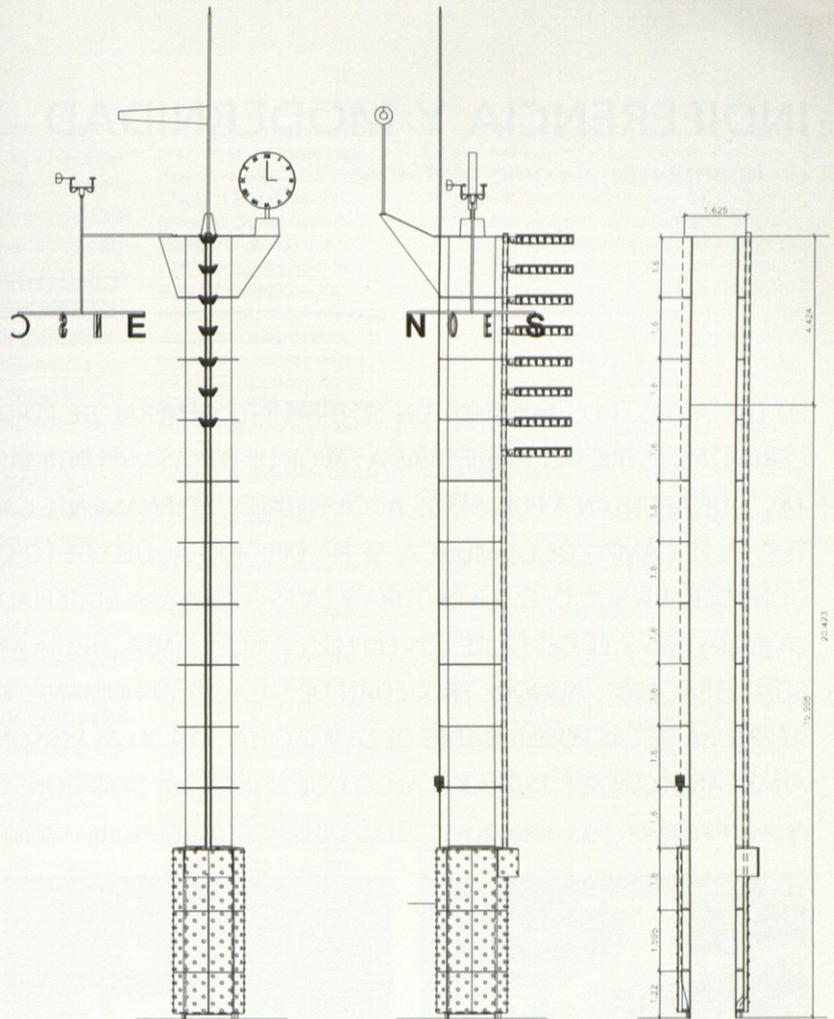
COLABORADORES:
Pau Badia Roca
Comisaria: Cristina González Vázquez de Parga
Ingeniería: Tomás Sánchez
Estructuras: Francisco León
Luz y sonido: José Luis y Jesús Manuel Peraza
Música: C.J. Escuela y Jonay Martínez Amador
Cimentación: Constructora H. Fronpeca
Montaje: Taller Artero

FOTÓGRAFO:
Estudio Martínez Lapeña-Torres

Agradecimientos: Cándido Sánchez Quintero

El satélite El vigilante del Paisaje será lanzado a la estratosfera en la Epifanía de 2008. Su objetivo es estar atento, día y noche, a los desmanes urbanísticos, a las construcciones ilegales, a los incendios, a las talas de árboles vandálicas y a todos sus autores. Al detectar el satélite una infracción o atentado en la isla, transmitirá las señales adecuadas (de tecnología óptica súper avanzada) a la autoridad competente, para que sancione a los responsables mediante el carné por puntos paisajístico. El carné por puntos se repartirá a los residentes y a los visitantes en lugares estratégicos. Mejore pero no estropee; crezca pero no moleste; use correctamente los recursos escasos; sea consciente de que Canarias es única





chimenea solitaria⁰²
Explanada del Fórum, Barcelona. 2007

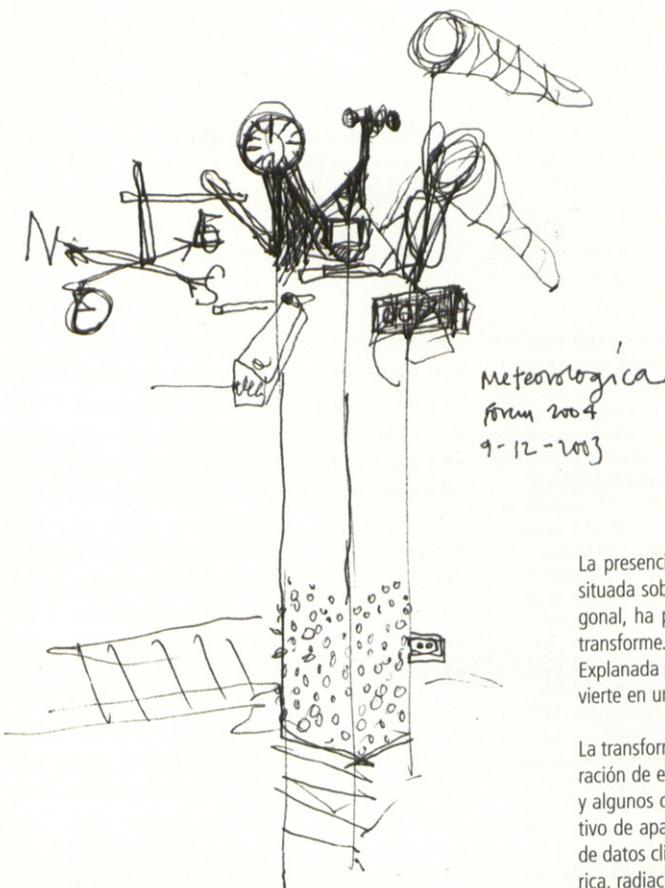
MARTÍNEZ LAPEÑA-TORRES

ARQUITECTOS:
José Antonio Martínez Lapeña
Eliás Torres Tur
Borja-José Gutiérrez, Arquitecto Colaborador

COLABORADORES:
Guillem Bosch, Iago Lopez, Pablo Tena
Taller escultura: Pere Casanovas
Empresa Constructora: SAPIC

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Barcelona

FOTÓGRAFO:
Estudio Martínez Lapeña-Torres



La presencia de una chimenea de la estación depuradora, situada sobre la Explanada del Forum y en el eje de la Diagonal, ha permitido proponer que su imagen industrial se transforme. Su posición tan singular, en la entrada de la Explanada por la Diagonal y en su cota más elevada, la convierte en un punto de referencia para todo el área.

La transformación se ha llevado a cabo mediante la incorporación de elementos propios de una estación meteorológica y algunos otros más que la convierten en un árbol informativo de apariencia escultórica. Se plantea como una central de datos climatológicos: humedad relativa, presión atmosférica, radiación solar, detección de la orientación y velocidad



del viento, temperatura, fecha y hora, puntos cardinales, pararrayos y contador de la energía producida por la pèrgola fotovoltaica.

La chimenea es un cilindro metálico de 20 m de altura que se revestirá con planchas concéntricas hasta una altura de 4'5 m, registrables para su mantenimiento. La base se protege con unos pequeños fragmentos de tubo, soldados, que evocan las protuberancias de una antigua armadura. La chimenea tiene como telón de fondo la mochila de ventilación de la depuradora. Los pequeños fragmentos de tubo se trasladan a este elemento de manera especular, cumpliendo también en éste la función de protección, de armadura.

03 INDIFERENCIA Y MODERNIDAD

de lo impersonal como metáfora

CARLOS CACHÓN

Carlos Cachón es arquitecto por la ETSA de Barcelona desde 1997. Ha publicado escritos en Circo, ArquitecturaCoam, Quaderns y Metalocus.

EN LAS ARTES, NOS ALCANZA UN SENTIMIENTO GENERAL DE PÉRDIDA DE LAS FORMAS CERRADAS, ESTRUCTURAS Y OBJETIVAS A FAVOR DE OTRAS MÁS ÍNTIMAS, AZAROSAS Y ABIERTAS, QUE APUNTAN A FORMATOS ACCIDENTALES, ETERNAMENTE CAMBIANTES Y SIN LÍMITES. EN EL CAMPO DE LA MÚSICA, SE HA DIRIGIDO AL USO DE LO QUE EN UN TIEMPO SE CONSIDERABA RUIDO; EN LA PINTURA Y LA ESCULTURA, A MATERIALES QUE PROCEDEN DE LA INDUSTRIA Y EL CESTO DE LOS PAPELES; EN LA DANZA, HACIA MOVIMIENTOS QUE NO SON "GRÁCILES", AUNQUE PROCEDAN DE LA ACCIÓN HUMANA. EXISTE UNA GRADUAL APERTURA DE LAS POSIBILIDADES DE LA IMAGINACIÓN, Y LAS PERSONAS CREATIVAS ESTÁN ABARCANDO EN SUS TRABAJOS ALGO QUE NUNCA HA SIDO CONSIDERADO ARTE.

PROYECTO EN MÚLTIPLES DIMENSIONES. ALLAN KAPROW, GEORGE BRECHT Y ROBERT WATTS



CENTRO NACIONAL GEORGES POMPIDOU, PARÍS. IMAGEN AÉREA Y VISTA FRONTAL DESDE LA PLAZA. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, ALZADO DE LA PROPUESTA PRESENTADA A CONCURSO

N1 Dominando el Domi-no. Luis Rojo de Castro. CIRCO, 120.

N2 We are not talking about laziness. The image that might express better this concept of indifference would again be the result of comparing the plans of any house by Palladio, with Villa Savoie by Le Corbusier. Palladio's house is a mathematical mechanism. It has a well structured order, perceptible; each room has its place. Structure, construction and space form an indissoluble whole, in which the alteration

Indifference and Modernity

About the impersonal as metaphor

In the fine arts there is a general sentiment of loss of closed, strict and objective forms in favour of more intimate forms, - uncertain and open, which point towards accidental, ever changing and limitless formats. In the field of music, it has been directed towards something which was considered to be noise not that long ago; in painting and sculpture, towards materials which come from industry and the waste bin; in dance, towards movements that are not "graceful", although they come from human action. There is a gradual opening of possibilities for imagination, and creative people are embracing in their work something that has never been considered as art.

Project in Multiple Dimensions. Allan Kaprow, George Brecht and Robert Watts.

Destroying the old

In 1971, when the competition for the National Centre of Art and Culture Georges Pompidou in Paris was judged, -they

Destruir lo antiguo

Cuando en 1971 se falló el concurso para el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París que daba como ganadora la propuesta de Rogers y Piano, un jurado compuesto entre otros por Prouvé, Niemeyer y Philip Johnson debió dejarse seducir por una idea apasionante: allí no había arquitectura... y sin embargo se encontraban con una auténtica obra arquitectónica. En un artículo del año 1977 Alan Colquhoun expresa firmemente aquello de lo que, según los cánones establecidos, carece la propuesta para merecer el nombre de edificio. Luis Rojo de Castro lo resume perfectamente **N1**:

"La brillante simplicidad y claridad de la propuesta de Rogers y Piano se obtiene como resultado de ignorar todos los problemas que afectaban al proyecto como

tal: situación, contexto, escala, integración, circulaciones y, finalmente, requerimientos programáticos." Para la línea de pensamiento que representa Colquhoun, la indiferencia frente a los cánones conocidos, el desprecio a la capacidad representativa de las formas establecidas, sólo se podía entender como una renuncia. Basta comparar de un modo simplista las plantas de un edificio cualquiera de Palladio, con el centro Pompidou, para entender su postura. En el edificio de Palladio encontramos jerarquías, relaciones numéricas espaciales, articulación. Existen recorridos principales y secundarios, las puertas se sitúan en los ejes, la composición discrimina continuamente entre estancias de primer y segundo orden, tanto en fachada como en planta. Los espacios se componen según relacio

N1 Rojo de Castro, Luis: "Dominando el Domi-no", CIRCO 120

N2 No estamos hablando de pereza. La imagen que mejor podría expresar ese concepto de indiferencia resultaría nuevamente de comparar la planta de cualquier vivienda de Palladio, con la villa Savoie de Le Corbusier. La vivienda de Palladio es un mecanismo matemático. Posee un orden bien estructurado, perceptible, cada estancia ocupa su lugar. Estructura, construcción y espacio forman un todo indisoluble, en el que la alteración de cualquier mínimo elemento provocaría una disonancia. Cuando estamos en un punto de la casa estamos en un punto de ese

nes armónicas: sus dimensiones se rigen por relaciones numéricas que pretenden una transición equilibrada, que rehuyen el azar, que no dejan hilos sueltos, que buscan que incluso la emoción intangible de recorrerlos esté matemáticamente definida. Los mecanismos compositivos -órdenes, proporciones, ejes- se pliegan siempre a ese apriorismo significativo. Son las reglas jerárquicas que impone el decoro social las que dictaminan el juego arquitectónico. En el Centro Pompidou, sin embargo, es inútil recurrir a la planta porque sólo hay sección. Plataformas horizontales soportadas por enormes vigas trianguladas, que evitan los pilares, se repiten en toda la longitud del edificio, rehuyendo cualquier diferenciación entre los espacios. No hay articulación entre ellos, no hay jerarquías, no hay

veleidades representativas –al menos no aparentemente, al menos no según los cánones establecidos–. Son los elementos funcionales, instrumentales, los más alejados del lenguaje arquitectónico, los que se exhiben impudicamente. Sólo apreciamos una transparencia inmisericorde, que se apoya en lo menos artístico que tiene la arquitectura, la tecnología. Lejos de la concepción del museo como un espacio de dignidad, los modelos menos canónicos son los que los arquitectos tienen en su punto de vista, las estructuras industriales, sin ambiciones, las aparentemente más modestas. La estética de lo utilitario. Una radicalidad que de noche brilla metafóricamente como un rechazo a los viejos códigos. Las jerarquías han muerto, parece exclamar. Hay una desaparición continua, en la que las formas son sustituidas por los flujos, y en la que el edificio queda reducido a la presencia de las personas que lo recorren o habitan.

Vaciar de contenido el edificio, exponer de manera casi impúdica estructura e instalaciones, apostar por la transparencia, sustituir la forma monumental por los flujos de visitantes, reemplazar lo simbólico con lo real –otra forma de simbolismo de todos modos–, éstos eran los rasgos difíciles de digerir para quien se había acostumbrado a entender la arquitectura como un sistema codificado de significación. Vaciar de contenido, de trascendencia. Renunciar. Restar. Prescindir del saber. ¿Puede eso ser entendido como un avance?

Puede. En la raíz del Movimiento Moderno habita siempre un impulso opuesto a la idea de estructuración, lo que podríamos calificar como *indiferenciación*, que refluje constantemente. Richard Sennett, aunque sea para criticarlo, lo capta perfectamente cuando intenta buscar vías de oposición al nuevo capitalismo **N2**:

“La segunda expresión del nuevo capitalismo es la estandarización del entorno. Hace algunos años, durante una visita al edificio Chanin de Nueva York, un rasca-

cielos art decó con sofisticadas oficinas y espléndidos espacios públicos, el director de una gran corporación de la nueva economía resaltó: ‘No nos convendría nunca. Los trabajadores podrían encariñarse demasiado con su oficina. Podrían llegar a pensar que pertenecen al lugar’... en efecto la política del enclave global genera un tipo de indiferencia con respecto a la ciudad... la compañía global recibe increíbles bonificaciones fiscales si permanece en un determinado lugar; una seducción rentable que es posible debido a la indiferencia que demuestra la compañía con respecto al lugar en que se localiza.”

Más que con una esencia del nuevo capitalismo nos encontramos seguramente con una herencia de lo moderno. Una de las características de lo moderno ha sido siempre ese rechazo de la idea de acogida, renunciar para expresar. El espacio diáfano, las superficies sin aditivos, el entorno impersonal. La operación moderna consiste básicamente en una reducción y su verdadero campo de batalla está ahí, en conseguir que esa reducción se transforme en expresión. Justo lo que separa al funcionalismo de lo moderno es eso, la incapacidad de lo funcional para reconocer esa necesidad expresiva.

La indiferencia apunta hacia un cierto tipo de objetividad, en el sentido de rechazo de lo personal, de lo que posee autor, de lo artístico. Y como sucede en el caso de Sennett, ha sido el blanco de muchos de los que se sienten incómodos con la obra moderna, con su tendencia a la estandarización impersonal. Sin embargo es un rasgo clave de la actitud moderna, y muy probablemente contemporánea. Ese cansancio ante el poder del *autor* que debe decidir siempre, que debe dejar su huella presente en todo momento, que debe demostrar su maestría... **N3** En su lugar el interés se desplaza más que a la configuración, más que a la forma, a los procesos, más que al resultado al desarrollo. Lo ideal es tratar con estructuras que sigan una lógica, que respe-

mecanismo matemático, no estamos en un lugar, estamos en un espacio. En la villa Savoie la estructura –una red de pilares– no guarda una relación estricta de orden frente a las formas sólidas, los muros, ante los que presenta encuentros muy diversos, las estancias se adosan unas a otras, su disposición no es legible desde el exterior, aunque su situación parte del cumplimiento de un cierto número de requisitos concretos, nada impediría modificar su estricta ubicación, su dimensión. Si la estructura en Palladio –estructura muraria, portante– por ser el elemento básico, inexcusable, de la construcción, casi determina la arquitectura, casi está en el origen de la misma, en Le Corbusier en cambio parece no tener más objetivo que ofrecer una cierta facilidad, no coartar en exceso las formas construidas. Los elaborados juegos de simetrías y disimetrías, de contraposición de llenos y vacíos en Savoie, tienen por objeto no magnificar la dimensión simbólica de la construcción sino remarcar su concepción dinámica, intensificar la emoción fenomenológica de quien recorre su interior a través del eje que define la vivienda. El espacio matemático palladiano, que es una matriz lineal que uno atraviesa hasta impregnarse de sus formas sólidas, donde el individuo se somete al edificio, donde todo está en su sitio, las ventanas en las paredes, los techos sobre nuestras cabezas, el piso primero encima de la planta baja, lo posterior tras lo anterior, da paso al mecanismo expresivo lecorbusieriano, donde el orden se pliega a la experiencia individual –variable, llena de matices– que es la que determina la forma del edificio. En Savoie no tenemos un dispositivo matemático perfectamente engrasado, tenemos una rampa que recorre el edificio de principio a fin, un itinerario, tenemos un recorrido emocional, matizado por la luz, por la variabilidad del espacio, en el que las irregularidades, las incorrecciones, la diversidad, no perjudica sino que beneficia. La destrucción del orden da paso no a la pereza sino a la intensidad. En Palladio el intérprete de la orquesta tiene prohibido desafinar, en Le Corbusier incluso una nota desafinada tiene el valor de ser una muestra de la naturaleza humana.

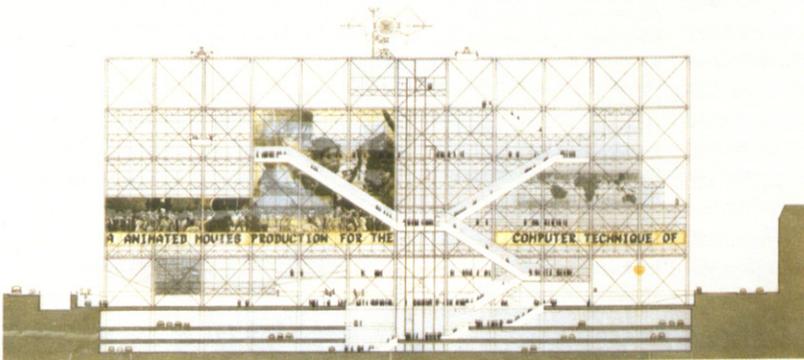
selected as winner the proposal by Rogers and Piano, a jury composed among others by Prouvé, Niemeyer and Philip Johnson must have been seduced by an fascinating idea: there was no architecture there... however they found an authentic architectonic work. In an article written in 1977 Alan Colquhoun firmly expressed what was lacking in the proposal, according to the established canons, to deserve the name of building. It is perfectly summarised by Luis Rojo **N1**: *the brilliant simplicity and clarity of Rogers and Piano’s proposal is obtained as a result of ignoring all the problems that affected the project, such as: situation, context, scale, integration, circulation and, finally, programmatic requirements.* For the line of thought that Colquhoun represents, the indifference towards the known rules, the contempt for the representative capacity of the established forms, could only be understood as a rejection. It is enough to compare in a simple way the plans in any building by Palladio with the Pompidou Centre to understand his posture. In Palladio’s buildings we find hierarchies, spatial numeric relationships, articulation. There are principal and secondary routes, the doors are located in the axis, the composition constantly discriminates between main and secondary rooms on the façade as well as on the plans. Spaces are formed according to harmonious relationships: their dimensions are ruled by numerical relationships which attempt a balanced transition, rejecting chance, which leave no loose threads, which even seek that the intangible emotion of walking around them is mathematically defined. The composition mechanisms –orders, proportions, axis– yield to this significant apriorism. It is the hierarchical rules imposed by social decorum which dictate the architectonic set.

In the Pompidou Centre, however, it is useless to resort to the plan because there is only a section. Horizontal platforms supported by enormous triangulated beams, which avoid pillars, are repeated throughout the length of the building, shunning any differentiation between the spaces. There is no articulation between them, there are no hierarchies, there is no representative flightiness –at least not apparently, at least not according to established canons. What is shamelessly displayed are the functional, instrumental elements, those furthest from architectonic language. We only appreciate a merciless transparency, which lies in the least artistic part architecture has: technology. Far from the conception of the museum as a space of dignity, the less canonical models are those that architects have from their point of view, industrial structures, without ambitions, apparently the most modest. The aesthetic of the utilitarian. A radicalism which at night time metaphorically shines as a rejection of the old codes. Hierarchies have died, it seems to exclaim. There is a constant disappearing in which shapes are substituted by flows, and in which the building is reduced to the presence of people who walk around or inhabit it.

To empty the content of the building, showing in an almost indecent way its structure and installations, going for transparency, substituting the monumental shape with the flows of visitors, replacing the symbolic with the real –another form of symbolism anyway. These were the features that were difficult to digest for those who had got used to understanding architecture as a codified system of meaning. To empty the content, the transcendence. To renounce. To deduct. To do without the knowledge. Could this be understood as a breakthrough? Possibly. In the root of the modern movement there is always an opposed impulse to the idea of structuring, which could be described as indifferencing, which reflows constantly. Richard Sennett, **N2** even though he was criticizing it, described it perfectly when he tried to find ways to oppose the new capitalism.

The second expression of the new capitalism is the standardisation of the environment. A few years ago, during a visit to the Chanin Building in New York, an Art Deco skyscraper with sophisticated offices and splendid public spaces, the director of a big corporation of the new economy pointed out: “This would never do for us. The workers might become too attached to their offices. They might think they belong to the place...” Effectively, the policy of global enclave generates a type of indifference in relation to the city. The global company is rewarded with incredible tax bonuses if it stays in a particular place, a profitable seduction which is possible because of the indifference shown by the company in relation to the place where it is located.

New Capitalism, New Isolation. Richard Sennett. Quaderns 238.



ten una ley no subjetiva que casi dicte las decisiones a tomar en cada instante. Quizás el mejor ejemplo de este cambio de actitud lo represente el Merzbau de Schwitters **N4**. El Merzbau es una obra con una apariencia precisa pero abierta. Ya no sigue el esquema del artista convencional que observa la forma desde fuera y la retoca constantemente, según sus criterios personales –y su buen saber hacer profesional– hasta conseguir la configuración correcta, sino que liga ese resultado final de la forma a procesos personales internos. La forma es más un medio de expresión que un fin.

Variando sin perder la esencia

El Merzbau es una instalación en desarrollo continuo. Schwitters recubre las paredes y techos de su apartamento con una nueva piel. Básicamente una estructura de madera blanca y yeso, que configura grutas cuyo fin es acumular objetos. La apariencia a la vista es uniforme, aleatoria pero comprensible, una serie de fragmentos no ortogonales adosados según un orden variable. Sin solución de continuidad, a lo largo de los años, va rellenando esas grutas, generándolas, con *souvenirs*, recuerdos, material encontrado, desechos externos e internos –lo que puede incluir desde orina y fragmentos de uñas propias hasta regalos de conocidos–, construyendo una especie de biografía personal petrificada. Los fragmentos se añaden, se cortan, se funden, se sepultan incluso, de modo que su apariencia nunca es definitiva, a la vez que siempre mantiene una cierta lógica. La configuración del apartamento varía con cada añadido pero no la percepción. El Merzbau enlaza con esa tendencia a la indiferencia de la modernidad tanto en el proceso como en el resultado formal. La relación con la forma es muy propia del espíritu moderno. A la vez no rehuye la fascinación de sus perfiles aleatorios, fragmentarios –la caída en la mera apariencia–, pero simultáneamente rechaza la configuración cerrada, la formalización como fin –la razón de la forma es sólo la memoria, servir de soporte para la exposición de esos objetos insignificantes, despreciables, cuya importancia está asociada a la relación emotiva que mantienen o han mantenido con el artista. La razón de la forma es un rasgo externo, ajeno al proceso figurativo–. No es el fin sino el resultado de un proceso.**N5** Lo mismo sucede con el modo de exposición. Hay una transparencia evidente. No existe una transición entre los elementos expuestos y los espacios de exposición –al estilo clásico–, un recorrido que permita generar al autor las condiciones, la atmósfera de esa exhibición, sino que objeto y gruta forman un todo indisoluble. La forma de exposición es el corte.

Schwitters secciona –rebanando si es necesario literalmente la estructura original de la vivienda, la estructura añadida y los objetos contenidos, que inevitablemente se fusionan– y añade fragmentos para lograr las conexiones, llegando al punto de sepultar algunos existentes con otros nuevos. Hay una indiferencia, como señalaba Sennet, hacia el entorno, la atmósfera en que se expone la obra, pero no porque se intente romper la identificación del observador con el objeto, sino que porque se considera que éste es ya lo suficientemente inteligente como para establecer la lectura correcta por sí mismo.

La actividad del Merzbau es un proceso personal en el sentido de que, por muy insignificantes que sean, la razón para la adición de los objetos reside en el grado de importancia que tienen para su autor, pero aspira a la objetividad del proceso abierto, que puede continuarse eternamente, variando sin perder su esencia, casi incluso si el autor desapareciese. Y a la vez es una demostración de hasta qué punto el espíritu moderno desconfía de las leyes establecidas, de la tradición transmitida, de la técnica, a favor de la imperfecta experiencia personal, mucho menos pulida pero mucho más intensa expresivamente. Rehuye el conocimiento a favor de la expresión desde mecanismos que pretende objetivos.

Historia de una escalera... mecánica

La indiferencia es también un rasgo de la arquitectura de Koolhaas. Podríamos afirmar que la escalera mecánica es su elemento paradigmático. Como en los edificios corporativos norteamericanos más grises en los que tanto puso sus ojos al principio de su carrera, suele ocupar una posición principal en los suyos. Conformada industrialmente, sin ofrecer grandes posibilidades para realizar alteraciones estéticas, resuelve de forma eficiente y por completo carente de retórica el tránsito entre niveles distintos. Podríamos decir que es cómoda –calificativo que muy probable e irónicamente pondría nerviosos a quienes entienden la arquitectura como un ejercicio de trascendencia–. La escalera como elemento definitorio de los espacios de acceso ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia de la arquitectura. Era uno de los puntos donde los arquitectos se podían lucir. Sustituirla por un objeto tan poco manipulable sólo podía ser entendido como una pérdida de atribuciones. Sin embargo la posición de Koolhaas es la contraria. Apostemos por la comodidad, por la rapidez. ¿Por qué? ¿Por qué no le preocupa a Koolhaas renunciar a parte de su autoridad? Como en sus edi-



INSTALACIÓN MERZBAU DE KURT SCHWITTERS, HANNOVER.

of the smallest element would cause a dissonancy. When we are on a spot in the house, we are on a spot of this mathematic mechanism, we are not in a place, but in a space. In Villa Savoie, the structure -an indifferenciated reticule of pillars- does not keep a strict order relation in contrast with solid forms, the walls, before which he presents very diverse encounters, rooms are against each other, their disposition is not noticeable from the exterior. Although their location is based in the fulfilment of some specific requirements, nothing would stop us from modifying their strict location, their dimension. If the structure in Palladio -supporting wall structure- being the

N3 Cuando Mansilla-Tuñón dudán sobre la conveniencia de mantener el color en las fachadas del MUSAC de León, y se encuentran con la sugerencia por parte de la propiedad de no renunciar a él, hallan la solución no en un método proyectual, en un procedimiento compositivo, creativo, artístico, sino en un proceso, en un acto, la transformación mediante un pixelizado de las vidrieras de la Catedral de la ciudad. Este tipo de mecanismos pueden ser ampliamente seguidos en la obra de Herzog y de Meuron para conseguir resultados artísticos, para simular procesos creativos sin autor. Donde no manda la mano, la intuición excepcional del maestro, sino procesos objetivos regidos exclusivamente por la mente, que no exigen destreza sino esfuerzo intelectual, más apoyo logístico, más software informático –cálculos en definitiva- que práctica manual).matices- que es la que determina la forma del edificio. En Savoie no tenemos un dispositivo matemático perfectamente engrasado, tenemos una rampa que recorre el edificio de principio a fin, un itinerario, tenemos un recorrido emocional, matizado por la luz, por la variabilidad del espacio, en el que las irregularidades, las incorrecciones, la diversidad, no perjudica sino que beneficia. La destrucción del orden da paso no a la pereza sino a la intensidad. En Palladio el intérprete de la orquesta tiene prohibido desafinar, en Le Corbusier incluso una nota desafinada tiene el valor de ser una muestra de la naturaleza humana.

We surely find ourselves before an inheritance of the modern rather than an essence of the new capitalism. One of the characteristics of the modern has always been the rejection of this idea of acceptance, to renounce for expressing. The diaphanous spaces, surfaces without additives, the impersonal environment. The modern operation is basically a reduction and its true battlefield is here, in achieving the transformation into expression of this reduction. What separates functionalism from the modern is this, the incapability of the functional to recognize this expressive need.

Indifference is pointing towards a particular kind of objectivity, in the sense of rejection of the personal, of what an author has, of the artistic. Also as happens in the case of Sennet, it has been the target of many who feel uncomfortable with modern works, with their tendency towards impersonal standardization. Although it is a key feature of the modern attitude, and very probably contemporary. This tiredness of the power of the author who must always decide, who must leave his mark all the time, which must demonstrate his mastery...**N3**. In this way, the interest moves towards the processes rather than towards the configuration, or shape, towards the development rather than the result. The ideal is to work with structures that follow a logic, which respect a non subjective law that almost dictates the decisions to be taken at each moment. Perhaps the best example of this change in attitude is represented in the Merzbau, by Schwitters **N4**. The Merzbau is a work with a precise but open appearance. It no longer follows the preconceptions of the conventional artist who observes the shape from the outside and retouches it constantly, according to his personal criteria -and his good professional skills- until he achieves the correct configuration. He links the final result of the shape to/with inner personal processes. The shape is a means of expression rather than an end.

Varying without losing the essence

The Merzbau is an installation in continual development. Schwitters covered the walls and ceilings of his apartment with a new skin. Basically a white wood and gypsum structure which forms grottos with the aim of accumulating objects. The appearance is uniform to the eye, random but intelligible, a series of non orthogonal fragments attached according to a variable order. Without the solution of continuity, throughout the years, he is filling these grottos, generating them with souvenirs, memories, found materials, internal and external waste -which can include everything from urine to fragments of his own nails and even gifts from acquaintances-, building a kind of petrified personal biography. The fragments are added, cut, melt, even buried, so their appearance is never definitive, at the same time always keeping certain logic. The Merzbau connects to this tendency towards the indifference of modernity in the process as well as the formal result. The relationship with shape is very characteristic of the modern spirit. At the same time that he does not reject the fascination of its random, fragmentary profiles -falling into mere appearance-, he simultaneously rejects the close configuration, formalization as an end. The reason for shape in only memory, it serves as support for the display of these insignificant, despicable objects, whose importance is associated with the emotional relationship they are having or have had with the artist. The reason for shape is an external feature, alien to the figurative process. It is not the end but the result of a process **N5**. The same happens to the way it is exhibited. There is an evident transparency. There is no transition between the exhibited objects and the exhibition spaces -in classical style-, a route that allows the author to generate the conditions, the atmosphere of this exhibition, where object and grotto form an indissoluble whole. The form of the exhibition is the cut. Schwitters sections -slicing literally, if necessary, the original structure of the house, the added structure and the objects contained, with their inevitable fusion- and he adds fragments to achieve the connections, coming to the point of burying some of the existing ones with new ones. There is indifference, as Sennet pointed out, towards the environment, the atmosphere where the work is displayed, but not because of any attempt to break the identification of the observer with the object, but because it is considered that the viewer is already clever enough to establish the correct interpretation by himself.

The activity of the Merzbau is a personal process in the sense that, as insignificant as they might be, the reason for adding

ficios, Koolhaas muestra un cierto desinterés por los códigos retorcidos. Si podemos ir de un punto a otro mediante una línea recta por qué buscar caminos complejos. La industria ofrece un elemento terminado, cerrado, impecable. ¿Por qué debería el arquitecto buscar una alternativa? ¿Para demostrar su pericia? ¿No sería más lógico, si hay un nuevo mecanismo y funciona, preguntarse de qué modo es posible extraer de él arquitectura y ponerse manos a la obra, en lugar de seguir obviándolo para continuar aplicando caligráficamente los viejos códigos? ¿Cuánto es necesario desconocer de la arquitectura para ser capaz de generarla? **N6**

Puede ser una escalera o puede ser un edificio completo. Si tomamos el caso ZKM en Karlsruhe de OMA y empezamos a preguntarnos qué queda en él de los viejos principios académicos es muy posible que nos descubramos enumerando qué es lo que no queda. No hay interés por la luz, por la forma, por el entorno, por el detalle. Eso que por fortuna siempre ha dado sentido a la arquitectura. Comparemos el ZKM con el Pabellón de Cristal de Bruno Taut en Colonia. A pesar de sus diferencias los dos pueden entenderse como una ascensión. Desde el suelo a la cubierta. Qué hay en uno y otro arquitecto. En Koolhaas hay pragmatismo y en Taut trascendencia.



Bruno Taut y la metáfora construida
El Pabellón de Cristal de Bruno Taut se construyó a principios del siglo pasado, en una época de innovaciones técnicas, de progreso, justo en el momento en que nuevos materiales y descubrimientos estaban apareciendo y ampliando las posibilidades de la existencia humana, prometiendo un futuro mejor. El pabellón debía ser una metáfora, una exaltación de esas nuevas capacidades. Una construcción pura de cristal, donde las viejas y pesadas edificaciones del pasado desaparecerían para dar paso a una vida llena de transparencia y luminosidad. Una

vida utópica en la que por fin sería posible observar todo y no habría nada que ocultar, en la que la mezquindad habría pasado. El mundo avanzaba y los sueños eran posibles. ¿Cómo construye Taut esa metáfora? Nos ofrece una experiencia sensorial, en su edificio hay una clara idea de procesión, el autor nos marca el recorrido, nos tutela. Si en lugar de entrar por su acceso más llamativo, la terraza situada sobre el podio-montaña que nos coloca directamente en el nivel intermedio, accediésemos desde la gruta inferior, ascenderíamos desde la semipenumbra entre paredes macizas por una escalera-cascada con un óculo advirtiéndonos de la explosión de luz del piso superior, continuaríamos por unas escaleras curvas entre tabiques, suelos y techos de vidrio semi-transparente y acabaríamos en la rotunda claridad de la cúpula vítrea de su coronamiento, invadidos por luz. Miremos las fotos. Hay una clara sucesión de espacios, cada uno de ellos estrictamente definido dentro del recorrido para producir una sensación definida. Está la cascada de agua en la semipenumbra del sótano, entre ceremoniosas escaleras a costado y costado, entre paredes revestidas de cerámica que se intuyen de diversos colores, y al fondo, en lo alto, la franja de claridad que penetra desde la planta baja y el rasgo distintivo del óculo en el techo. Está la plataforma de acceso, marcada por el nacimiento de la cascada, casi con forma de piscina, y la luminosidad que el óculo proyecta sobre la cabeza de los visitantes, rodeada por esa franja de cristal tallado, salpicada con vidrieras de motivos semifigurativos, que veíamos desde abajo. Está el espacio comprimido de las escaleras curvas que nos conducen a la cúpula, donde perdemos la orientación por efecto de su geometría –son curvas–, del revestimiento –la luminosidad nos contiene, no la materia sino la atmósfera, tenemos vidrio en todas direcciones, sobre nuestras cabezas, a nuestros lados, en las huellas y sobre todo en las contrahuellas que construyen nuestro límite visual conforme ascendemos–, de la falta de transparencia –el pavés nos ilumina pero, translúcido, impide que veamos lo que hay más allá–, de la falta de escala –sólo un par de cilindros metálicos a modo de barandillas nos acompañan–. Y finalmente está la explosión de luz, esa bóveda acicular de enormes nervios romboidales conteniendo nada más que vidrio, donde una doble piel en el interior transforma las grandes piezas acristaladas que fuera veíamos enteras, en multitud de paneles multicoloreados, tiñendo de un ambiente surreal el espacio. Hay una foto en la que desde el exterior se ve a un individuo trajeado mirando hacia el horizonte detrás de uno de esos enormes rombos –su

N4 Kurt Schwitters' Merzbau: the Desiring House. Jaleh Mansoor. Invisible culture, 10

N5 En ese sentido, lo informal –lo alabeado, por hacer una reducción, en oposición a la idea de lo ortogonal convertido en icono estético– muestra su raíz moderna cuando, como se ha señalado en más de una ocasión, no alude a lo que carece de forma, sino a lo que no es formal, lo que no es serio, riguroso, lo que no es concienzudo. Es una condición recurrente en lo informal el rechazo a lo acabado, a lo perfecto. Con frecuencia sus configuraciones más logradas no remiten tanto a una exquisita perfección en que cada arista supone un hecho estético en sí, como un elogio a lo que no es estrictamente delimitado, a lo que carece de bordes precisos, a lo que no está sólidamente configurado. Esta arista está aquí, podría estar allí, lo importante es que no sea contundente. Por eso no es extraño que incluso algo tan pragmático como las regulaciones administrativas puedan determinar literalmente la forma del espacio.

N6 Eso es justo lo que Sennet reprocha. Sennet no puede ver ningún valor en la estandarización impersonal, sólo una renuncia, mientras que la pregunta que Koolhaas, como otros, se plantea, es ¿cómo puedo convertir la estandarización en expresión? En el caso de la escalera mecánica la respuesta es sencilla, si la escalera mecánica hace más cómodos, menos fatigosos, los recorridos para el usuario, puedo hacer que estos sean más largos, es decir, puedo incidir en la escala del espacio.



DETALLE Y VISTA EXTERIOR DEL PABELLÓN DE CRISTAL DE BRUNO TAUT PARA LA EXPOSICIÓN DE LA DEUTSCHER WERKBUND DE 1915 EN COLONIA.

objects resides in the degree of importance they have for their author, but aspires to the objectivity of the open process, which can be continued for ever, they vary without losing their essence, almost if the author would even disappear. And at the same time it is a demonstration of to what extent the modern spirit mistrusts the established laws, the transmitted tradition, in favour of the imperfect personal experience, a lot less refined but a lot more expressively intense. It rejects knowledge in favour of expression from mechanisms that pretend to be objective.

History of an escalator

Indifference is also a feature in Koolhaas' architecture. We could declare that escalator is his paradigmatic element. Like in the greyest North American corporate buildings which he observed so much at the beginning of his career, it occupies an important position in his buildings. Industrially manufactured, without offering great possibilities for making aesthetic alterations, it resolves in an efficient way totally devoid of rhetoric the transit between different levels. We could say that it is comfortable –an adjective that ironically would very probably make nervous those who understand architecture as transcendent work. The stair as defining element in access spaces has been a recurrent theme throughout the history of architecture. It was one of the points where architects could shine. To substitute it with an object with such little manipulability could only be understood as a loss of attributions. However, Koolhaas' attitude was the opposite. Let's go for comfort, for speed. Why? Why does Koolhaas not mind renouncing some of his authority? As in his buildings, Koolhaas shows a certain disinterest for devious codes. If we can go from one point to another through a straight line, why look for complicated ways. The industry offers a particular, closed, impeccable element. Why should an architect look for an alternative? To prove his skills? Would it not be more logical, if there is a new mechanism and it works to ask how is it possible to extract architecture from it and get to work, instead of continuing to ignore and keep applying calligraphically the old codes? How much is it necessary not to know about architecture to be capable of generating it? **N6**

It could be a stair or it can be a whole building. If we take the case of ZKM in Karlsruhe by OMA and we start asking what is left of it, of the old academic principles, it is very possible that we find ourselves enumerating what is not left. There is no interest in light, in shape, in the environment, or in detail. Things that fortunately have always given sense to architecture. Let's compare the ZKM with the Crystal Pavilion by Bruno Taut in Cologne. Despite their differences both can be understood as an ascension. From the ground to the roof. What is there in each? In Koolhaas there is pragmatism and in Taut transcendence.

Bruno Taut and the constructed metaphor

The Crystal Pavilion by Bruno Taut was built at the beginning of the last century, during a time of technical innovations, progress, just at the moment at which new materials and discoveries were coming out and broadening the possibilities of human existence, promising a better future. The Pavilion had to be a metaphor, an exaltation of these new capabilities. A pure construction of glass, where the old and heavy constructions of the past would disappear to let a life full of transparency and luminosity in. A utopian life in which it would finally be possible to observe everything and there would be nothing to hide, in which meanness would be gone. The world was progressing and dreams were possible. How did Taut build this metaphor? He offered us a sensorial experience, in his building there is a clear idea of procession, the author marked the route, he is in charge. If we could access from the lower grotto instead of coming in through its more striking access, the terrace located on the podium-hill which leads in directly on the intermediate level, we would come up from the semi-darkness between massive walls through a stair-cascade with an oculus forewarning us of the explosion of light on the upper floor; we would continue on a curved stair between walls, floors and ceilings of semi-transparent glass and we would end up in the rotund clarity of a vitreous dome of its crown, invaded by light. Let's look at the photos. There is a clear succession of spaces, each of them strictly defined within the route to produce a defined feeling. There is the water cascade in semidarkness in the basement, between ceremonial stairs on either side, between walls covered with ceramic

which we would guess have several colours, and at the back, high above, the stripe of clarity that penetrates from the lower floor and the definite feature of the oculus on the ceiling. There is the access platform, marked by the source of the cascade, almost with a swimming pool shape, and the luminosity that the oculus projects above the heads of the visitors, surrounded by this stripe of carved glass, splashed with glazed windows with semi-figurative motifs, which we saw from below. There is the compressed space of the curved stairs that leads us up to the dome, where we lose our orientation because of its geometry, -its curves-, of its covering, luminosity envelop us, not the matter but the atmosphere; we have glass in all directions, above our heads, at our sides, on the steps and above all the counter-steps that construct our visual limit as we go up-, its lack of transparency -the glass bricks let light through but being translucent prevent us from seeing what is beyond-, its lack of scale -only a pair of metallic cylinders as handrails accompany us. And finally there is the explosion of light, this needle shaped dome with huge rhomboidal nerves only containing glass, where the double skin in the interior transforms the big glass pieces which seemed whole from the exterior into many multicoloured panels, dyeing the space with a surreal atmosphere. There is a photo in which we can see, from the exterior, a man wearing a suit looking to the horizon behind one of those enormous rhombus -he is less than half the size, so we can guess that each of them has the dimension of two human figures in height and width- and at this point the pavilion seems a face to face confrontation between the individual and the dream of the glass house, between their common existence and the challenge of a new architectonic type. But this confrontation has something of a deception because it is only captured in stolen moments like this, because there is no actual confrontation.

The visitor follows the route that has been marked, experiencing one after the other all the feelings which have been designed, the penumbra, the compression, the explosion of light. The person is a character with limited autonomy who goes up there to read the narrative metaphor that has been written for him. Like the dome, which is designed -this is appreciated from the exterior but especially looking up and towards its crown- imitating natural forms such as vegetation shoots and buds, resorting to the symbolism, to the expressionist taste, of the reconciliation between the natural and artificial world. Taut does not yet trust the capacity of the material to strip it, to show the virtue of its qualities, by itself, and what he does is to build his experience, resorting to the learnt architectonic mechanisms. The architect is not capable yet of seeing the strength glass has to express by itself, and he reinforces it, through metaphors, to elaborate what he still does not dare to dream which can be transmitted without additions, making use of all his architectonic knowledge. As has sometimes been explained, the dome does not imagine a new world but builds it, and in this construction part of its nature is lost, for good or for bad.

There is nothing left

On the contrary in the building by OMA all these tricks -valid anyway, and productive as can be appreciated in Taut's pavilion- are forbidden. We are playing the game of architecture, a difficult game, and all the architect's tricks must be erased, because if we believe in architecture, if we believe it exists, we could take off all the additions and it will manifest itself on its own. It is a difficult but possible game.

Koolhaas trespasses many times the border and designs works in which nothing is left, but nevertheless when he gets it right, he approaches in an unequivocal and brilliant way what we could consider as authentic architecture. In the ZKM, as in many of his buildings, he endows all the weight to the

basic inexcusable example of the construction, almost determines architecture, it is almost in its origin, in Le Corbusier, however, it seems not to have other aim but to offer some easiness, not to inhibit excessively the constructed forms. The elaborated sets of symmetries and dissymmetry, of opposing fullness and emptiness in Savoie, have the objective of not magnifying the symbolic dimension of the construction but to highlight its dynamic conception, to intensify the phenomenological feeling of the person who walks in its interior through the axis which defines the house. The Palladian mathematic space, which is a linear matrix one crosses to be impregnated by its solid forms, where the individual submits to the building, where everything is in its place, the windows in the walls, the ceilings above our heads, the first floor above the ground floor, posterior behind anterior, gives room to the Lecorbusarian expressive mechanism, where order submits to individual experience -variable, full of nuances- which is what determines the shape of the building. In Savoie we do not have a perfectly greased mathematical device; we have a ramp which goes around the building from beginning to the end, an itinerary. We have an emotional route, qualified by light, by the variability of the space, in which irregularities, incorrections, the diversity, do not damage but are beneficial. The destruction of the order gives room not to laziness but to intensity. In Palladio, for the interpreter of the orchestra it is forbidden to go out of tune, in Le Corbusier even one note out of tune has the value of being an example of human nature.

N3 When Mansilla-Tuñón had doubts about the convenience of keeping colour on the facades of the MUSAC in Leon, and they are met with the suggestion, on the part of the owner of not giving it up, they find the solution not in design method, in a composition, creative, artistic procedure, but in a process, in an act, the transformation through a pixelized of the glazed windows of the cathedral in the city. This type of mechanism can be profusely follow in the works of Herzog and de Meuron to achieve artistic results, to simulate creative processes without author, where the hand, the exceptional intuition of the master, does not rule, but objective

FOTOS DE DIFERENTES MAQUETAS DEL PROYECTO ZKM EN KARLSRUHE (CENTRO DE ARTE Y TECNOLOGÍA DE LOS MEDIOS)

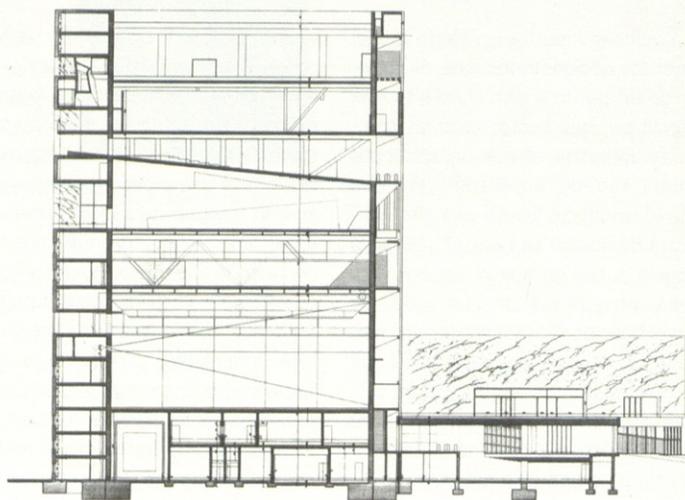


figura alcanza hasta un poco menos de su mitad, por lo que podemos adivinar que cada uno de ellos tiene la dimensión en alto y en ancho de dos figuras humanas- y en ese punto el pabellón parece una confrontación de tú a tú entre el individuo y el sueño de la casa de cristal, entre su existencia común y el desafío del nuevo tipo arquitectónico. Pero esa confrontación tiene algo de engaño porque sólo se puede captar en momentos robados como ése, porque en realidad esa confrontación no se da.

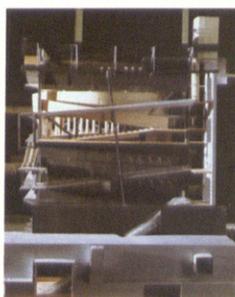
El visitante sigue el recorrido que le ha sido marcado, experimentando una tras otra las emociones que le han sido diseñadas, la penumbra, la compresión, la explosión de luz. Se trata de un personaje con autonomía tutelada, que sube ahí arriba para leer la metáfora narrativa que le ha sido escrita. Como la cúpula que se formaliza -esto se aprecia desde el exterior pero especialmente alzando la vista y mirando hacia su coronación- imitando las formas naturales -las brotes, las yemas vegetales- recurriendo al simbolismo, tan del gusto expresionista, de la reconciliación entre el mundo natural y artificial, Taut aún no confía en la capacidad del material para desnudarlo, para mostrar la virtud de sus cualidades, por sí mismo, y lo que hace es construir su experiencia, recurriendo a los mecanismos arquitectónicos aprendidos. El arquitecto todavía no es capaz de ver la fuerza que el vidrio posee para expresarse por sí mismo, y lo refuerza, mediante metáforas, para elaborar lo que aún no se atreve a soñar que pueda transmitirse sin añadidos, haciendo uso de todos sus saberes arquitectónicos. Como se ha explicado alguna vez la cúpula no imagina un nuevo mundo sino que lo construye, y en esa construcción se pierde, para bien y para mal, parte de su naturaleza.

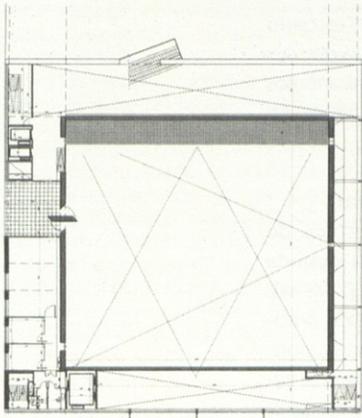
Ya no queda nada

Por el contrario en el edificio de OMA todas

esas triquiñuelas -válidas de todas formas, y productivas como se puede apreciar en el pabellón de Taut- están prohibidas. Estamos jugando al juego de la arquitectura, un juego difícil, y todos los trucos del arquitecto deben ser borrados, porque si creemos en la arquitectura, si creemos que existe, podremos quitar todos los añadidos y, por sí misma, se manifestará. Es un juego difícil pero posible.

Koolhaas muchas veces traspasa la frontera y realiza obras en las que ya no queda nada, pero sin embargo, cuando acierta, se acerca de un modo inequívoco y brillante a lo que podríamos considerar como auténtica arquitectura. En el ZKM, como en muchos de sus edificios, concede todo el peso a la estructura, que construye el edificio. En el ZKM de Koolhaas la idea de ceremonia está radicalmente excluida. El edificio sufre un vaciamiento. Margina a un anillo periférico -provocadoramente situado en la franja principal, la fachada- todos los elementos de circulación y servicios, que pierden así la posibilidad de exhibir su importancia -tan lejanos de las escaleras circulares de Taut- desde el que apoya una serie de vigas en celosía que van de techo a suelo, que liberan el interior, en el que alternativamente se van disponiendo los espacios de la institución exonerados de la presencia de la estructura -que es inexistente en los niveles entre celosías o está abarcada en toda su altura, pilares sostenidos en el aire, donde nivel y celosía coinciden. ¿No hacía De la Sota algo parecido en el colegio Maravillas?-. Surge así toda una serie de espacios heterogéneos, independientes según los niveles, unos curvados, otros espigados, unos con vistas, otros cegados, unos planos, otros inclinados, en los que se ha prescindido de toda idea de transición. El usuario sube por los ascensores y los nichos-escaleras sin ninguna sensación especial y de repente se encuentra con los





PLANTA Y SECCIÓN TRANSVERSAL DEL EDIFICIO ZKM DE OMA EN KARLSRUHE.

espacios en crudo, sin saber muy bien cómo ha llegado allí. No hay ninguna idea de ascensión, ninguna idea de manipulación expresiva, sólo la acumulación de espacios dispares, la confianza en su fuerza y la capacidad del usuario para vivirlos por su cuenta, para hacerlos suyos a su manera. Sin ninguna mano que los dirija como en el Pabellón de Cristal.

Quizás sea trabajo de los arquitectos elaborar lenguajes para derribarlos cuando, una vez definidos y establecidos, la retórica con que se envuelven empieza a destruir su carga conceptual. La obra de Koolhaas tiene el valor de despojarse crudamente de la retórica, de intentar mostrarse esencial, tal cual es, de alejarnos las mentiras. El edificio de Koolhaas funciona porque cuando quitamos todas esas cosas importantes para la arquitectura sigue quedando una y ésta no deja de ser valiosa: el espacio. El ZKM es una confrontación continua entre la escala del individuo y la del edificio, del individuo que desprovisto del resto de elementos que comentábamos no puede dejar de comparar su tamaño con el del espacio que recorre. Entra en medio de un edificio gigantesco, busca pilares y no los hay, sólo el espacio de las salas.

El ZKM se muestra como un sorprendente ejercicio de indiferencia creativa –creativa, en el sentido de creación artística convencional; en el ZKM ni siquiera queda ya el simbolismo de la Biblioteca de Francia, donde las zonas de almacenamiento de libros creaban un entorno opaco que envolvía las piezas de lectura y el resto de salas significativas, a las que les estaba permitido adoptar formas singulares levemente insinuadas en el exterior– donde se considera que los espacios, dispuestos de una forma casi propia de ingenieros, poseen la fuerza suficiente como para que no haga falta sumar añadidos innecesarios. Donde sí

puede realizarse esa confrontación entre el usuario y el material construido. Ese tipo de arquitectura muestra una cierta aversión a recalcar las cosas. Lo expresionista –no es casualidad que Taut resulte útil aquí para hacer una comparación con Koolhaas– está en la antítesis de esa posición, en la antítesis de lo impersonal.

Ya no hay sitio para el simbolismo narrativo del Pabellón de cristal. Hay una reducción morbosa del conocimiento.

La construcción desnuda

Más radical aun si cabe es la postura de Lacaton & Vassal. Si se trata de fijarse en modelos que difícilmente pueden ser considerados como arquitectura, para su casa Latapie en Floriac ellos eligen el invernadero. Y por una razón clara. Cuesta encontrar en el invernadero códigos elaborados. Su función es utilitaria, proporcionar una envolvente adecuada para los cultivos que se desarrollarán en su interior, y económica, el parámetro que determinará su forma es el coste, ya que su único fin es aumentar la productividad de lo cultivado. Lo trascendental por tanto está extirpado, el servicio de la construcción va dirigido a simples plantas. El invernadero está muy cerca de la mera construcción. Rehuye los códigos lingüísticos de la arquitectura. Y eso es lo que lo hace atractivo para Lacaton & Vassal. Lo que obtenemos así es una reducción. El proceso de diseño de repente consiste en quitar todo lo que envuelve la construcción. Y la consecuencia es un extrañamiento. La vivienda como invernadero tiene la fuerza de una operación conceptual. Su resultado es ponernos a la vista lo que falta, el conjunto de mecanismos que juzgábamos necesarios para la presencia de la arquitectura y que han desaparecido. Si el resultado es efectivo, si obtenemos una obra arquitectónica, estaremos poniendo en cuestión los códigos convencionales que sirven para producir arquitectura.

La fachada es uno de esos códigos reglados que normalmente utilizan los arquitectos para dotar de dignidad a sus construcciones. Colin Rowe iniciaba su famoso artículo “Las matemáticas de la vivienda ideal” **N7**, en el que intentaba reconciliar tradición clásica y moderna, con una cita de Christopher Wren que identificaba belleza con proporción. Hacía bien en agarrarse a las proporciones porque ahí podía demostrar el lazo que aún unía ambas tradiciones. Si comparamos una fachada de Le Corbusier, que ya es un arquitecto moderno, que ha hecho de la indiferencia su lenguaje, con otra de Lacaton & Vassal veremos cómo funciona este proceso constante de despojamiento.

processes ruled exclusively by the mind, which do not demand skill but intellectual effort, more logistic support, more computer programs -calculations, in short- than manual practice.

N4 Kurt Schwitters' *Merzbau: the Desiring House*. Jaleh Mansoor. *Invisible culture*, 10.

N5 *In this sense, the informal -what has been praised for making a reduction, in opposition to the idea of the orthogonal as aesthetic icon- displays its modern image when, as has been pointed out several times, it does not allude to what is lacking form, but what is not formal, what is not serious, rigorous, what is not conscientious. It is a recurrent condition in the informal to reject what is finished, what is perfect. Frequently, its most successful configurations do not remit to an exquisite perfection in which each edge means an aesthetic fact in itself, like a compliment to what is not strictly delimited, to what is lacking in precise borders, what is not solidly configured. This edge is here, it could be there. What is important is that it is not overwhelming. That is why it is not strange that even something as pragmatic as administrative regulations can literally determine the shape of the building -housing development by Mvrdv in Delf, small house by Sanaa in Aoyama, Prada building by H&M in Tokio.*

N6 *This is exactly Sennet's reproach. Sennet can not see any value in the impersonal standardization, only a renunciation, whereas the question brought up by Koolhaas, like some others, is: how can I make standardization into expression? In the case of the mechanical stairs the answer is simple. If the mechanical stairs makes the routes more comfortable, less tiring, for the user, I can make these longer, that is, I can have an effect in the scale of the space.*

N7 *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos.* Colin Rowe. GG

structure, which constructs the building. In Koolhaas' ZKM the idea of ceremony is radically excluded. The building undergoes an emptying. He marginalizes all circulation and service elements to a peripheral ring -provocatively situated on the main limit, the façade-, which thus loses the possibility of showing its importance -so far from Taut's circular stairs- from which are supported a series of lattice beams which go from ceiling to floor, liberating the interior, in which the spaces of the institution are alternatively laid out, exonerated from the presence of the structure -which is inexistent in the levels between lattices or is covered in all its height, pillars supported in the air, where level and lattice coincide. Did not De la Sota make something similar in the School Maravillas? Thus developing a series of heterogeneous spaces, independent according to the levels, some curved, others long, some with views, others closed, some flat, others inclined, in which all idea of transition is dispensed with. The user goes up in a lift and the niches-stairs without any special feeling and suddenly he encounters raw spaces, not knowing how he has arrived there. There is no idea of ascension, no idea of expressive manipulation, only the accumulation of different spaces, the trust in their strength and the capacity of the user to experience them for himself, to make them his in his own way. Without any hand directing him, as in the Crystal Pavilion.

Perhaps one of the architect's task is to elaborate languages so they can dismantle them when, once defined and established, the rhetoric with which they are wrapped starts destroying their conceptual charge, and Koolhaas' work has the courage to crudely dispose of rhetoric, trying to be essential, as it is, leading us away from lies. Koolhaas' building works because when we take out all these things that are important for architecture there is still one left which continues being valuable: space. The ZKM is a constant confrontation between the human and the scale of the building, the individual, who is deprived of the rest of the commented elements, can not stop comparing his size with the space he walks through. He comes into a gigantic building, looks for pillars and there are not any, only the space in the halls.

The ZKM is displayed as a surprising exercise of creative indifference -creative in the sense of conventional artistic creation; in the ZKM there is nothing left of the symbolism of the Library of France, where the book storage areas created an opaque environment which enveloped the reading rooms and important halls, which were allowed to have peculiar shapes slightly insinuated in the exterior- where it is considered that spaces, laid out in a way characteristic of engineers, have enough strength so there is no need to add unnecessary things. Where the confrontation between the user and the built material can take place. This type of architecture shows some aversion to stressing things. The expressionist -it is not just chance that Taut makes a good comparison here with Koolhaas- he is in the antithesis of the impersonal. There is no room for the narrative symbolism of the Crystal Palace. There is a gruesome reduction of knowledge.

The bare construction

Even more radical is the posture of Lacaton-Vassal. If it is about noticing models which can hardly be considered architecture, for their Latapie House in Floriac they chose a greenhouse for a clear reason. It is difficult to find elaborate codes in the greenhouse. Its function is utilitarian, -to provide an adequate envelop for plants that will develop in its interior, and economic. The parameter which will determine its shape is the cost, as its only aim is to increase cultivation productivity. The transcendental has been extirpated; the service of the construction is direct to simple plants. The greenhouse is very close to mere construction. It rejects the linguistic codes of architecture. And this is what makes it attractive for Lacaton-Vassal. What we obtain thus is a reduction. The design process suddenly consists of taking off all that envelops the construction. And the consequence is an estrangement. The house as greenhouse has the strength of a conceptual operation. Its result is to put into view what is left, the set of mechanisms that we judge necessary for the presence of architecture and which have disappeared. If the result is effective, if we obtain an architectonic work, we will be questioning the conventional codes that serve to produce architecture.

The façade is one of these regulated codes which architects normally use to endow dignity to their constructions. Colin Rowe started his famous article *The Mathematics of the Ideal House* **N7**, in which he tried to reconcile classic and modern

tradition, with a quote by C. Wren that identified beauty with proportion. He was right to grasp on proportions because here he could demonstrate the link that still connected both traditions. If we compare one façade by Le Corbusier, as he is a modern architect, who has made indifference his language, with another by Lacaton-Vassal we will see how this continuous process of stripping works. As we have seen Palladio and Le Corbusier can be used to show the differences between the classic and the modern, but Colin Rowe was right talking about proportions, because if there is an architect to whom the modern had not extirpated the Platonic roots it was Le Corbusier. Taking advantage of the sketches he had used to sell the harmony of his projects, Rowe reproduced the analysis of the elevations of Villa Stein in Garches to make the connections with classical tradition evident. The façade was composed by a series of occupied space and gaps with the proportion $2/1/2/1/2$. And the parallel diagonals that were drawn there were only intended to highlight one thing, that the proportion between the base and the height of the façade was the same as those of the base and the height of the balcony of the upper floor and the central glazed window and the garage door on the ground floor as well as the turned access door, which at the same time was identical to the sum of two of these modules (1 and 2) in relation to the height of the façade, and on the back, the solid stripe with the gap determined by the terrace on the first floor, and even the diagonal of the exterior handrail leading to the first floor. A relation that is none other than the golden ratio of the Renaissance. Rings a bell? If Palladio, getting inspiration from musical harmonies, had worked out a system of proportions that kept a relation between the width, the length and the height of each room, which kept the relation between each, in a way that a route through its interiors was a walk through a series of harmonic spaces, Le Corbusier did the same with his elevations, where their elements could not be defined individually, randomly, but which were part of a whole, to which the rest of the building had to definitively adapt. It was proportion that conditioned the building: Palladio.

Le Corbusier was doing what he had criticised so often, an exercise of composition. In fact when someone reveals to us the compensation mechanisms between gaps and fullness, between rectangular and circular shapes, oblique and orthogonal, which constitute the spatial language of Le Corbusier, is he not explaining that what ruled his forms was equally proportion? He had substituted symmetries with movements, the preponderance of the academic axis with contrasting gaps and emptiness, artistic and austere forms, the ornamentation with rational abstraction, but he was still dedicated to *regulating layout*. His achievements were so evident that only a few will be able to resist, even nowadays, their attraction, but it is also true that nowadays only a few, even if his imitators have tirelessly followed his mechanisms, would dare to repeat this type of composition. Why?

Indifference versus narcissism

Maybe it sounds unkind, but if after looking at Garches we then look at Latapie House in Floriac, by Lacaton and Vassal, we would understand what makes it valuable: precisely the rejection of this attitude towards composition. Certainly, one can let oneself go for the Narcissist enchantment of giving into these games but, what is the cost? It is not true that proportion is not present in Latapie, in fact, if we look at the main façade; it is divided into three modules, each of them again divided into four parts, all transparent in the centre and two transparent and two solid ones on the extremes, which ends up also giving a symmetric distribution. But when we see it, the contrast between the cheap wooden soffits and the uniform grey of the fibro-concrete panels is more expressive than any other composition feature. Formalism is also present. As has been pointed out in the case of Schwitters, part of his attractiveness comes from his ambiguity, from the contrast between the ambitious formal mechanisms that are used and the scarce material means with which it is built: in the exterior a façade that offers us two faces, which plays with the temporal parameter, which opens and closes like a trunk, grey and without windows, -closed totally transparent and warm, -open. In the interior, with flexible distribution of open spaces, according to modern rules -his proposals are always more attractive when they are mixed with conceptual mechanisms, the house that opens like a box, the tree that lives with the constructed shape, the perfect museum which allows unfinished surfaces; than when they just follow his conscientious

Como hemos visto, Palladio y Le Corbusier pueden ser empleados para mostrar las diferencias entre lo clásico y lo moderno, pero Colin Rowe acertaba al hablar de proporciones, porque si hay un arquitecto al que lo moderno no le había extirpado las raíces platónicas, ése era Le Corbusier. Aprovechándose de los esquemas que había utilizado para vender la armonía de sus proyectos, Rowe reprodujo los análisis de los alzados de la villa Stein en Garches para evidenciar las conexiones con la tradición clásica. La fachada estaba compuesta por una serie de llenos y vacíos de proporción $2/1/2/1/2$. Y las diagonales paralelas que allí aparecían dibujadas pretendían resaltar sólo una cosa. Que la proporción entre la base y la altura de la fachada era la misma que la que mantenían la base y la altura del balcón de la última planta, y de la vidriera central y la puerta del garaje en planta baja así como, girada, la puerta de acceso. Que al mismo tiempo era idéntica a la que mantenían la suma de dos de esos módulos (1 y 2) con respecto a la altura de la fachada, y ya en la posterior, la franja maciza con la hueca que determinaba la terraza del primer piso, e incluso la diagonal de la barandilla exterior que conducía a la primera planta. Una relación que no viene a ser otra que la de la renacentista sección áurea. ¿Suena a algo? Si Palladio inspirándose en las armonías musicales había ideado un sistema de proporciones que mantenía la relación entre el ancho, el largo y la altura de cada cuarto, que mantenía la relación entre unos y otros, de forma que un recorrido a través de sus interiores era un paseo por una serie de espacios armónicos, Le Corbusier hacía lo mismo en sus alzados, donde sus elementos no podían definirse de forma individualizada, aleatoria, sino que formaban parte de un todo, al que en definitiva el resto del edificio debía amoldarse. Era la proporción lo que condicionaba el edificio: Palladio.

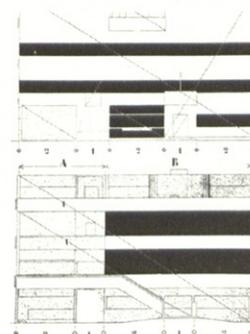
Le Corbusier estaba realizando eso que tantas veces había criticado, un ejercicio de composición -de hecho cuando alguien nos revela los mecanismos de compensación entre huecos y llenos, entre formas rectangulares y circulares, oblicuas y ortogonales, que constituyen el lenguaje espacial de Le Corbusier, ¿no nos está explicando que lo que regía sus formas era igualmente la proporción?- Había sustituido las simetrías por los desplazamientos, la preponderancia de los ejes académicos por las contraposiciones de huecos y vacíos, de formas plásticas y austeras, la ornamentación por la abstracción racional, pero seguía entregado a los trazados reguladores. Sus logros eran tan evidentes que pocos podrán resistirse aun

hoy a su atractivo, pero también es cierto que pocos hoy en día, por mucho que sus imitadores hayan seguido sus mecanismos incansablemente, se atreverían a repetir ese tipo de composición. ¿Por qué?

Indiferencia versus Narcisismo

Quizás suene duro, pero si después de mirar Garches nos dirigimos a la vivienda Latapie en Floriac de Lacaton & Vassal, comprenderemos lo que le da valor: precisamente el rechazo a esa actitud compositiva. Ciertamente uno puede dejarse llevar por el encanto narcisista de entregarse a esos juegos, pero ¿cuál es el coste? No es cierto que la proporción no esté presente en Latapie; de hecho, si nos fijamos en su fachada principal está dividida en tres módulos, cada uno subdividido a su vez en cuatro partes, todas transparentes en el centro y dos transparentes y dos macizas en los extremos. Lo que acaba dando además una distribución simétrica, pero cuando la observamos resulta más expresivo el contraste entre los baratos plafones de madera y el gris uniforme de los paneles de fibrocemento que cualquier rasgo compositivo. El formalismo también está presente. Como se señalaba en el caso de Schwitters, parte de su atractivo procede de su ambigüedad, del contraste entre los mecanismos formales ambiciosos que se emplean y los medios materiales exiguos con que se ejecuta: en el exterior una fachada que ofrece dos caras, que juega con el parámetro temporal, que se abre y se cierra como un cofre, gris y sin ventanas, cerrada, totalmente transparente y cálida, abierta. En el interior, con distribuciones flexibles de espacios abiertos, según el abecedario moderno -sus propuestas siempre son más atractivas cuando se mezclan con mecanismos conceptuales, la vivienda que se abre como un cofre, el árbol que convive con la forma construida, el museo perfecto que admite las superficies sin acabar, que cuando se limitan a seguir su ética de la construcción concienciada, anti-espectacular, adaptada a los medios justos-. Pero todo dentro de esa clara voluntad crítica, de rechazo a los sobre-elaborados códigos establecidos- los paneles de fibrocemento mostrando en los bordes su nada atractivo perfil ondulado, los tirantes en los grandes huecos y las triangulaciones metálicas no disimuladas en la estructura de las puertas, el entramado que soporta los cerramientos de policarbonato que no oculta su visibilidad y falta de ligereza-. Como en los casos precedentes, entre el conocimiento y la expresión, Lacaton & Vassal optan por la segunda. Afrontan el hecho de construir desde una actitud ética que les impie-

N7 Manierism and Modern Architecture and other Essays. Colin Rowe. GG.



ALZADO REGULADOR DE LA VILLA GARCHES DE LE CORBUSIER

ethic of construction, anti-spectacular, adapted to the right means. But always within this clear critical will, of refusing the over-elaborate established codes -the fibro-concrete panels showing their unattractive undulating profile at the edges, the braces in the big gaps and the unhidden metallic triangulations in the doors' structures, the frame work that supports the polycarbonate finishing which does not hide its visibility and lack of lightness. As in the previous cases, between knowledge and expression Lacaton-Vassal opts for the latter. They face the fact of building from an ethical attitude that prevents them from adopting superfluous designing mechanisms, with a value that can only be accepted above the aesthetic of use -as in the case of the conventional greenhouse-, and this allows them to put into doubt the formal codes which are already known. If we understand the façade as composition element. Here there is no composition. Should there be no architecture then? **N8**

As I was trying to suggest in Koolhaas' case, when processes are repeated they lose their conceptual charge. Our spirit of correction -the sense of rigour- impulses us to apply acquired knowledge to obtain results as perfect as possible but there is a correction factor -in the sense of rectification- even higher. Against this Narcissist game -self-complacent but which explains nothing- of applying spent codes, the *indifferentiation* processes are acting, tirelessly questioning them, applying erasing techniques until they reduce architecture to a minimum that allows new processes of significance to emerge.

The new and the old, what's new, old man?

This fight between knowledge and intuition, between knowledge and curiosity is something characteristic of contemporary currents. Even among those who accept conventional codes. Certainly, all explorations imply a speculation component starting from knowledge, a consolidated knowledge, but also a blind bet, of searching for the unknown, of fortunate finding beyond what is known. To take away what endows authority in favour of sincerity. It was Beuys who persisted in building a work that would transmit a clear message: there is no separation between life and art. Those attitudes move on the same plane. To accept that art is at the same level as life transmits a destabilizing message, it means to lower down the work of art from its pedestal. To question its high views. If art is at the level of life, of our existence, it is not knowledge but intensity that will lead us to success. Any person, with the scarcest means can produce architecture with the sole condition of making the effort with enough curiosity, with all his energies. A clever child, if he got rid of the preconceived images he inevitably has also inherited, would be capable of designing. He does not need to know, he needs to search.

The famous thought by Walter Benjamin about the painting *Angelus Novus*, by Klee, apart from whether it has a conservative tone or not, could be useful here:

A Klee painting named 'Angelus Novus' shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing in from Paradise; it has caught his wings with such a violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress. **N9**

What if what the angel was looking at was knowledge? And if the storm that caught his wings was curiosity? Would we not be building a metaphor of modern, contemporary spirit: when we have a huge amount of knowledge behind us but there is always a strong wind that impels us to keep searching, to keep making risky hypotheses to reach new objectives which will be abandoned once they have been found?. Otherwise, why do we understand architectural practice as a search? Are we not saying that anyone can be an architect, even those with the least knowledge, with only one premise: to having curiosity?

N8 Si pensamos en fachadas paradigmáticas de los últimos años, la casa en Floirac de OMA, el nuevo museo De Young en San Francisco y el museo y centro cultural Óscar Domínguez en Tenerife, ambas de Herzog y de Meuron, el rechazo a la composición convencional es idéntico. El orden aleatorio de sus elementos responde a una voluntad de oponerse tanto a la modulación convencional como a una composición "artística de esos órdenes irregulares", buscando procesos abstractos y complejos -pixelizados, desenfocados, un input controlado para resultados aparentemente difusos- que el software informático actual permite.

N9 Tesis de la filosofía de la historia. Walter Benjamin. Taurus

N8 If we think about paradigmatic facades in the last few years, the house in Floirac by OMA, the new museum De Young in San Francisco and the museum and cultural centre Óscar Domínguez in Tenerife, both by Herzog and de Meuron, the reflection for conventional composition is identical. The random order of their elements answers to a willingness to oppose conventional modulation as well as "artistic composition of those irregular orders, searching abstract and complex processes -pixelized, out of focus, a controlled input for apparently diffuse results- which computer programs allow in the present.

N9 Theses on the Philosophy of History. Walter Benjamin. Taurus.



PLANTA PRIMERA DE LA VILLA SAVOIE DE LE CORBUSIER



de adoptar mecanismos compositivos superfluos, con un valor que sólo puede ser aceptado por encima de la estética del uso -como en el caso del invernadero convencional-, y eso les permite poner en duda los códigos formales que se dan por sabidos. Si entendemos, en definitiva, la fachada como elemento compositivo, aquí no hay composición. ¿Debería no haber ya arquitectura? **N8**

Como intentaba sugerir en el caso de Koolhaas, los procesos cuando se repiten pierden su carga conceptual. Nuestro espíritu de corrección -en el sentido de rigor- nos impulsa a aplicar los conocimientos adquiridos para obtener resultados cuanto más perfectos mejor pero existe un factor de corrección -en el sentido de rectificación- aún más elevado. Contra ese juego narcisista -autocomplaciente pero que ya no explica nada- de aplicar los códigos gastados, actúan los procesos de indiferenciación, cuestionándolos incansablemente, aplicando técnicas de borrado hasta reducir la arquitectura a un mínimo que permita que afloren nuevos procesos de significación.

Lo nuevo y lo viejo, ¿qué hay de nuevo, viejo?

Esta lucha entre el conocimiento y la intuición, entre el saber y la curiosidad es algo propio de las corrientes contemporáneas. Incluso entre quienes aceptan los códigos convencionales. Ciertamente toda exploración implica una componente de especulación a partir de un conocimiento, de un saber consolidado, pero también otra de apuesta ciega, de búsqueda de lo desconocido, del hallazgo afortunado por encima de lo que se sabe. Implica quitar lo que reviste de autoridad a favor de la sinceridad. Fue Beuys quien se empeñó en construir una obra que transmitiese un mensaje claro: no hay separación entre la vida y el arte. En el mismo plano se mueven esas actitudes. Aceptar que el arte está al mismo nivel que la vida transmite un mensaje estabilizador, supone bajar de su pedestal la obra de arte, cuestionar sus altas miras. Si el arte está a la altura de la vida, de nuestra existencia, no es el saber sino la intensidad lo que nos conducirá al éxito. Cualquier persona, con los medios más escasos puede

producir arquitectura con la única condición que se tome el empeño con la suficiente curiosidad, con todas sus energías. Un niño lo suficientemente despierto, si se desprendiese de las imágenes preconcebidas que inevitablemente también habrá heredado, sería capaz de proyectar. No necesita conocer, necesita buscar.

La célebre reflexión de Walter Benjamin sobre el cuadro *Angelus Novus* de Klee, más allá de su cariz conservador o no, puede sernos útil aquí:

*Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que llamamos progreso. **N9***

¿Y si lo que el ángel estuviese mirando fuese el conocimiento? ¿Y si el huracán que empujase sus alas fuese la curiosidad? ¿No estaríamos construyendo una metáfora del espíritu moderno, contemporáneo, donde tenemos una amplia montaña de conocimiento a nuestra espalda pero siempre hay un viento fuerte que nos impulsa a seguir buscando, a seguir lanzando hipótesis aventuradas para alcanzar nuevas metas que serán abandonadas una vez halladas? ¿Por qué si no entendemos la práctica arquitectónica como una búsqueda? ¿No estamos afirmando que cualquiera puede ser arquitecto, incluso el que tenga la maleta más desprovista de conocimiento, con sólo una premisa: poseer curiosidad?

04 edificio de viviendas en zwolle

Werkererlaan 41, Zwolle. Overijssel. Holanda. 2005

ONIX



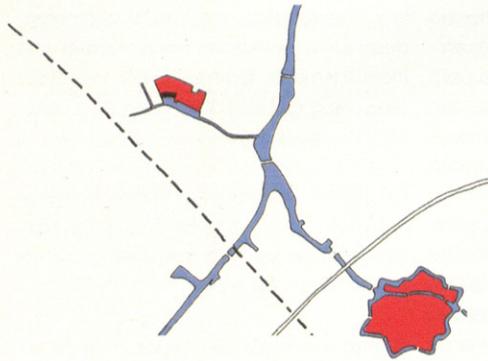
El complejo Exodus conforma el borde Sur de una nueva área comercial y residencial en la periferia de Stadshagen en Zwolle. El conjunto está compuesto por una cadena de edificios que enmarcan la transición hacia el entorno campestre.

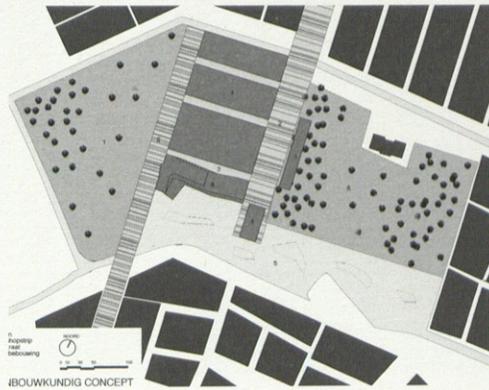
El edificio se creó fusionando un prisma vertical con un volumen horizontal, donde una calle residencial elevada proporciona acceso a las viviendas. Esta calle horizontal marca una suave transición hacia el acceso al volumen vertical. Éste se configura como una escalera doble que se envuelve alrededor del espacio de entrada.

Las sucesivas transformaciones que sufrió el bloque se deben fundamentalmente a las circulaciones internas nece-

sarias. Una decisión importante fue retranquear el edificio en la parte Norte para hacer la calle comercial más ancha. Esta zona funciona como una plaza y como una calle. En el aparcamiento este retranqueo marca el acceso del público hacia el área comercial. El aparcamiento se quiebra en su parte Sur para facilitar la carga y descarga. La calle residencial, donde se ubican tanto entradas a viviendas como terraza y espacio públicos, invita a usos inesperados de la misma.

Se pueden apreciar sutiles transformaciones en el envoltorio del edificio como variaciones de tamaño de ventanas y superficies de madera y acristaladas. Este edificio contiene 45 tipos diferentes de viviendas, desde apartamentos hasta "viviendas puente", según su situación dentro del conjunto.



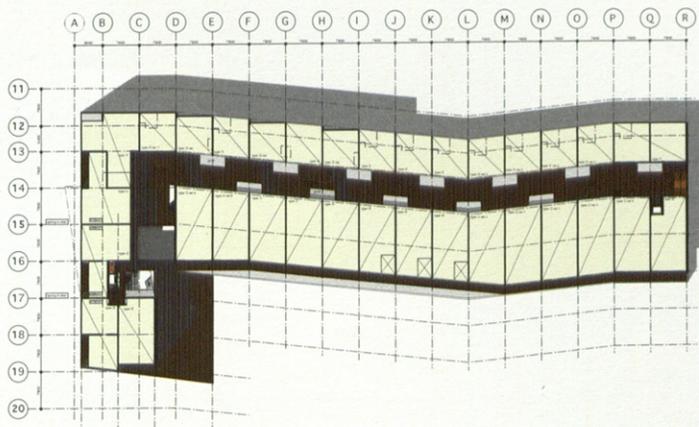


ARQUITECTOS:
Haiko Meijer
Alex van der Beld

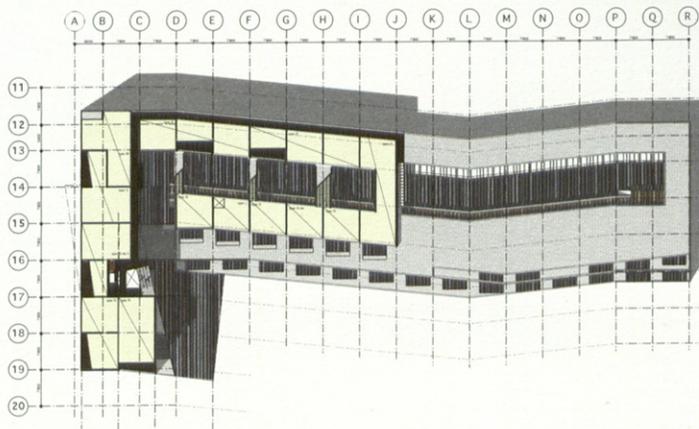
COLABORADORES:
Jeroen Boersma, Rene Harmanni, Femke Pijnaker, Allart Vogelzang, Martijn Woldring, Buddy de Kleine, Siert-Willem Helder, Klaas Lindeman.
Empresa Constructora: SchutteBouwbedrijf b.v.

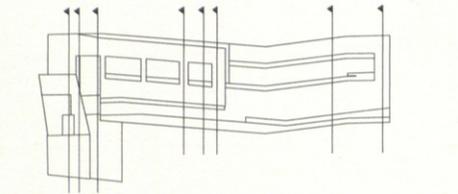
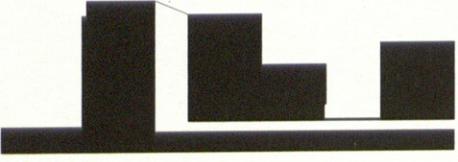
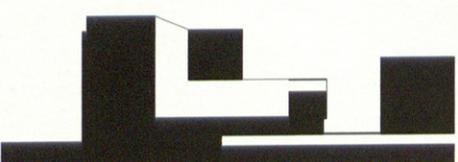
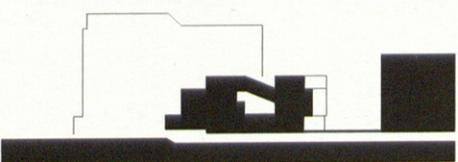
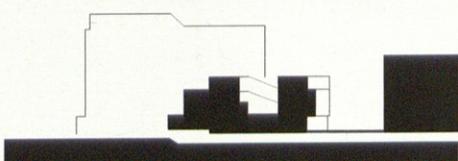
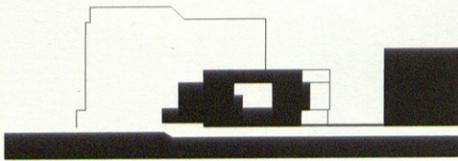
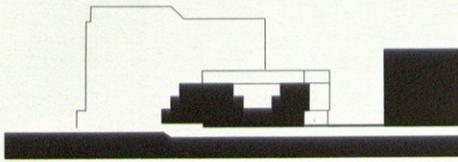
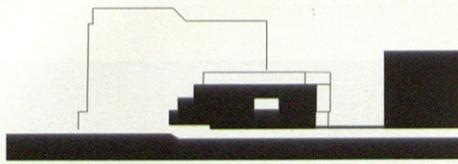
PROMOTOR:
ING-Vastgoed

FOTÓGRAFO:
Dekan (Peter de Kaan)

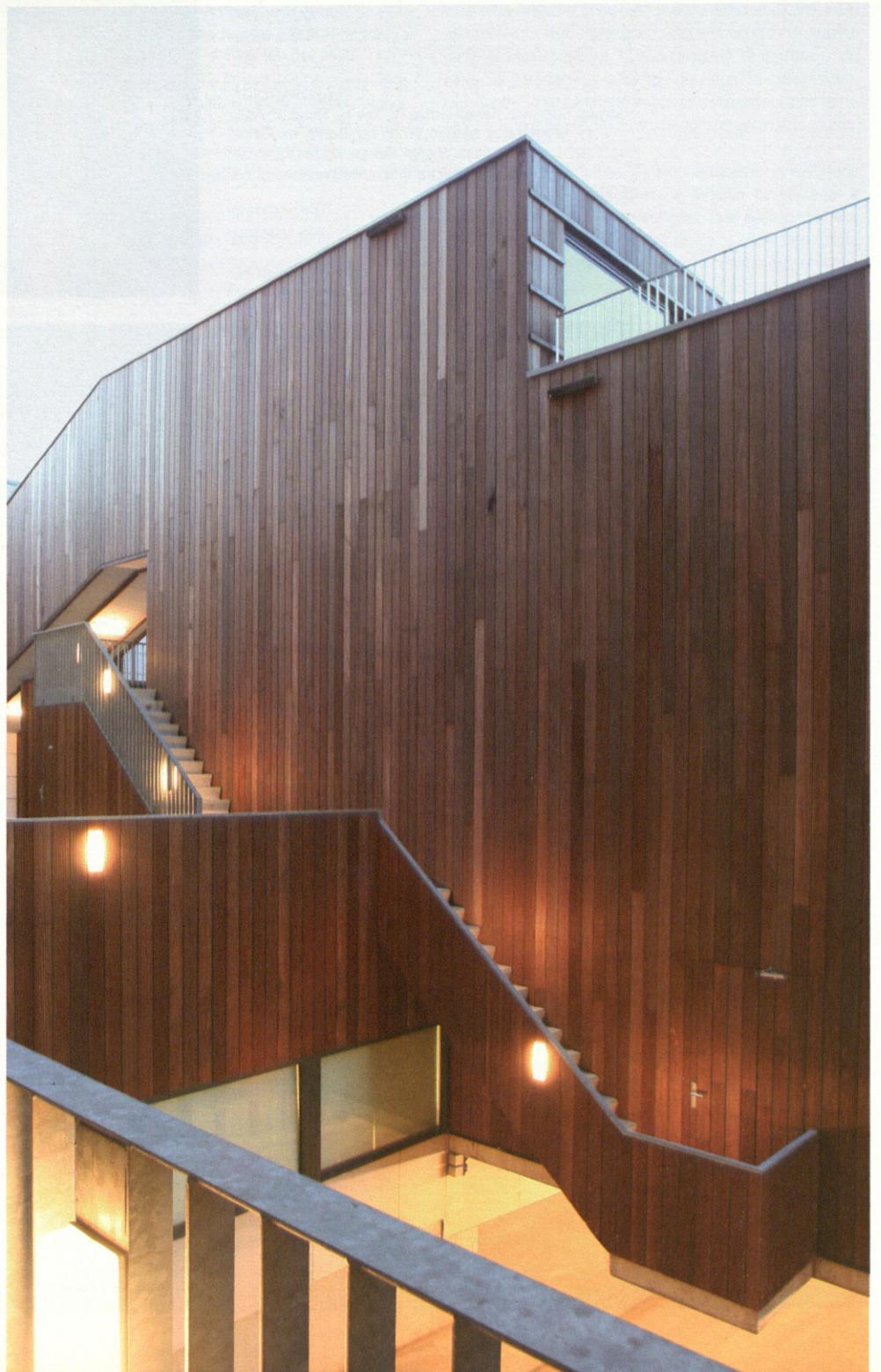
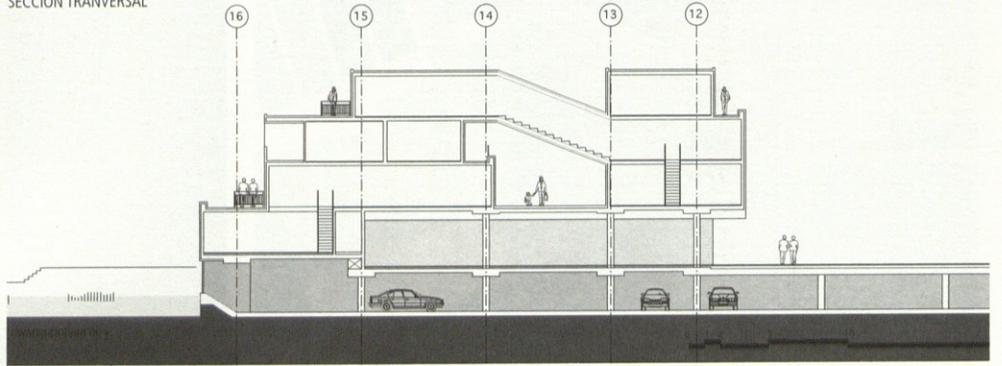


PLANTA PRIMERA Y TERCERA





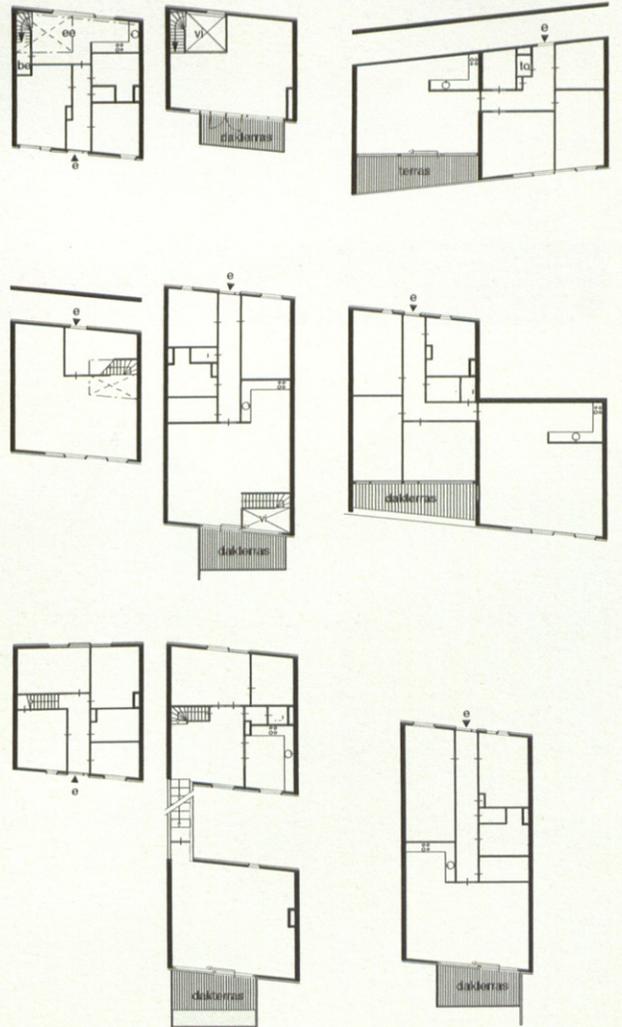
SECCIÓN TRANVERSAL



0 5 10 20 50



TIPOS DE VIVIENDA



04 edificio de viviendas en el muelle de hoogeveen

De Kroon 5, Hoogeveen. Drenthe. Países Bajos. 2004

ONIX

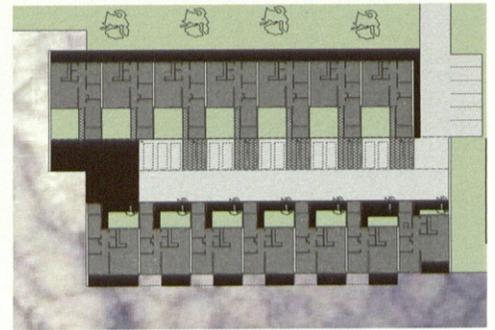


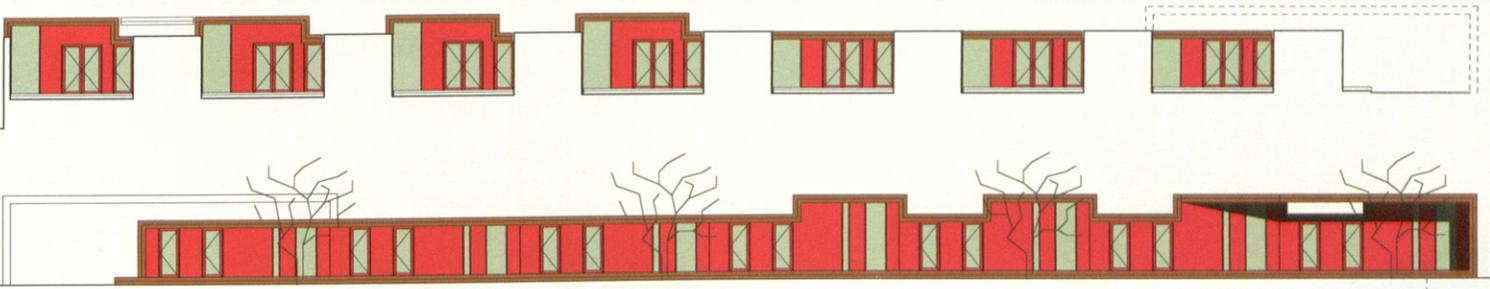
ARQUITECTOS :
Haiko Meijer
Alex van der Beld

COLABORADORES:
Allart Vogelzang, Bart Zandman, Pieter Bas Zwaga,
Pier Helder, Kees Draisma, Jeroen Boersma
Empresa Constructora: Dura Vermeer b.v., Hengelo.

PROMOTOR:
Woonconcept Vastgoed

FOTÓGRAFO:
Dekan (Peter de Kaan)





ALZADO INTERIOR OESTE Y ALZADO ESTE

La promotora Woonconcept pidió a Onix que diseñara aproximadamente 14 bungalows para un área, que tenía que ser reestructurada, en el barrio Krabel de Hoogeveen. Las viviendas se sitúan en una zona verde que recorre el ensanche, donde se emplaza una gran avenida verde, colegios, un lago, una granja para niños, campos de deporte y juegos, etc.

Una construcción anónima, el edificio conforma un espacio aislado, un muelle en el agua, que contiene terrazas, patios, jardines, aparcamiento, fachadas, tejados, una terraza comunitaria y una puerta de entrada al área colectiva interior.

Se decidió agrupar las 14 viviendas en torno a un patio único central y comunal. El resultado es un edificio compacto con una sola fachada hacia las edificaciones colindantes, materializado en madera, como una escultura. El otro material utilizado es un aplacado de tresa rojo y carpinterías en el mismo color.

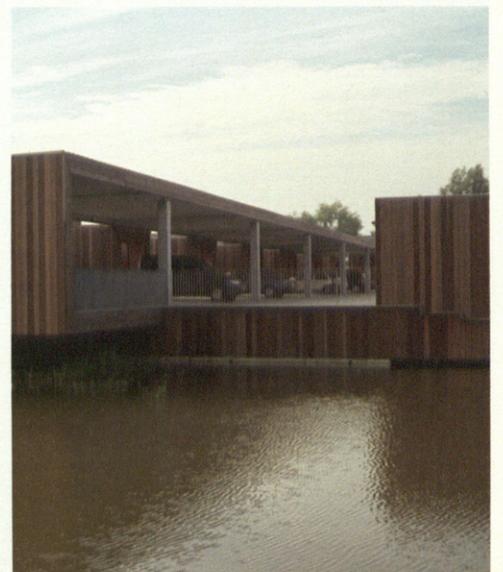
El volumen introvertido, solo accesible por el lado Sureste, contiene un espacio interior concebido como una mezcla de calle, patio y corrala. La zona interior alberga la entrada a la

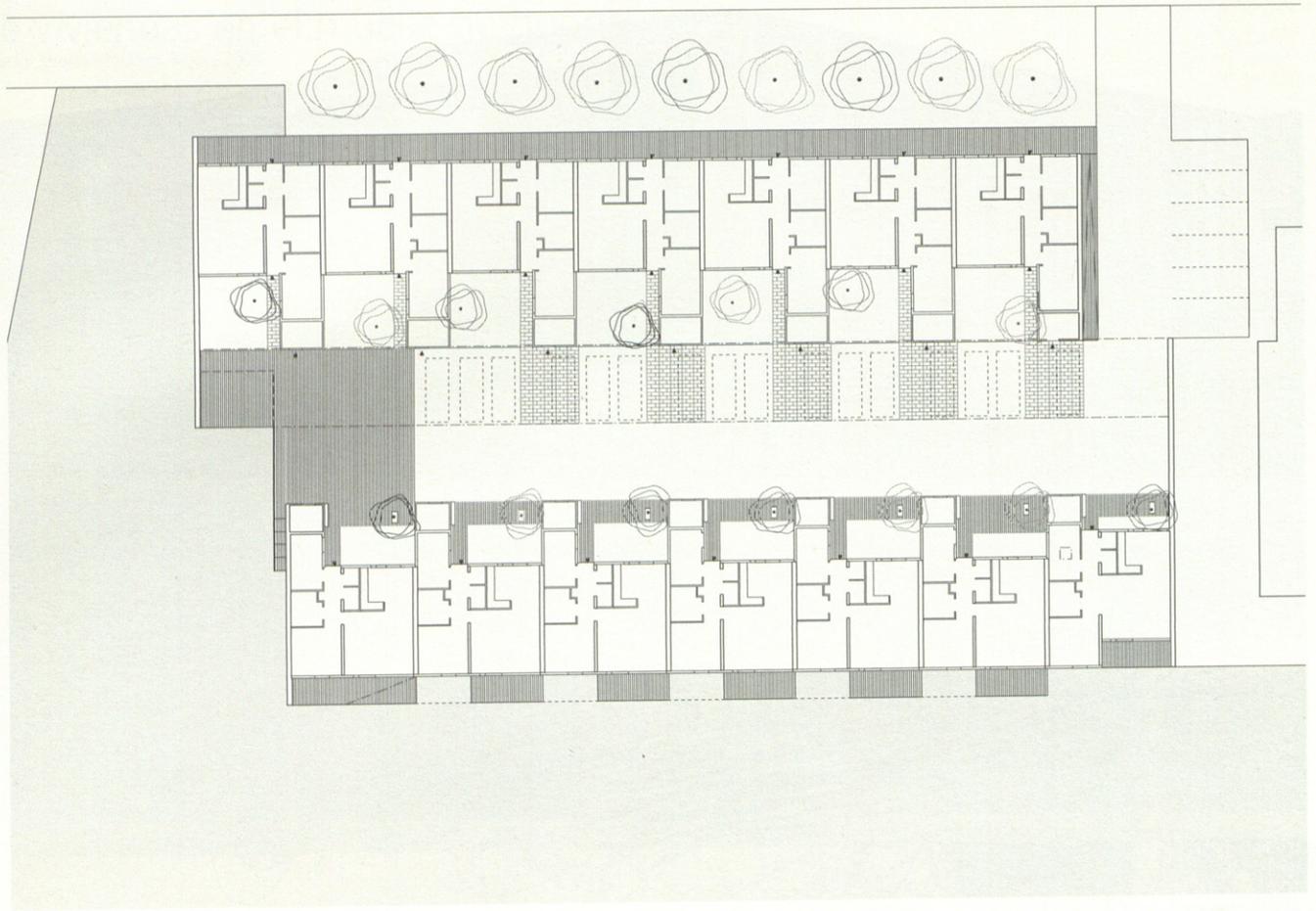
viviendas, cobijo para los coches, entrada a los trasteros, un gran portal y una terraza con vistas al agua.

La fachada Oeste del patio está marcada por una plataforma elevada 30 cm, que funciona como jardín de entrada tanto a las casas como a los trasteros. La parte Norte la compone una terraza cubierta elevada sobre el agua.

Los jardines privados tienen una gran importancia en la conformación espacial del patio, determinan el carácter del mismo junto con las áreas comunes.

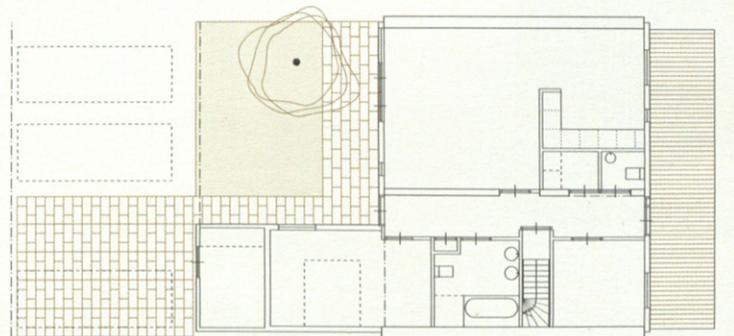
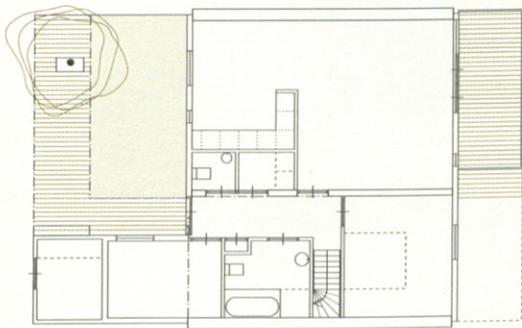
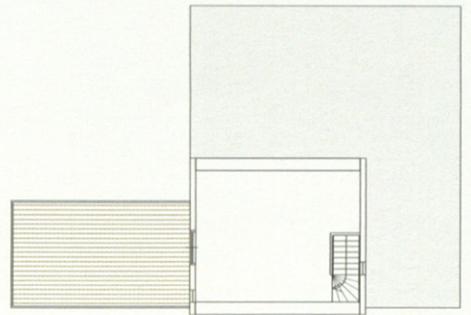
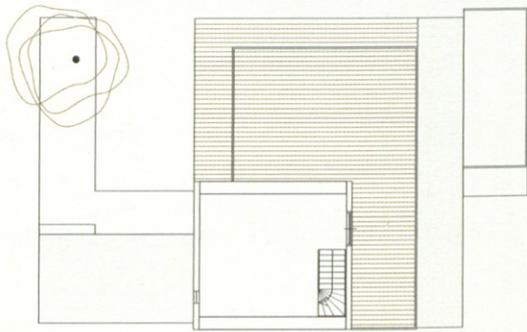
Las casas tienen una superficie aproximada de ± 86 m² y se adaptan bien al envejecimiento de sus habitantes. De hecho las casas están principalmente habitadas por personas de edad ya que su requerimiento de espacio exterior es menor debido a su trabajoso mantenimiento. El salón tiene dos orientaciones, estas a su vez conectadas con dos espacios exteriores para el máximo aprovechamiento de luz y sombra. Como las casas no son profundas y tienen grandes superficies acristaladas, los salones tienen un carácter casi transparente.





PLANTA BAJA





VIVIENDA EN EL AGUA

VIVIENDA EN EL PATIO

05 centro cívico en torrejón

La Cañada, Torrejón de Ardoz, Madrid. 2003-2006.

MTM

ARQUITECTOS [MADRID]:

Javier Fresneda
Javier Sanjuán

COLABORADORES:

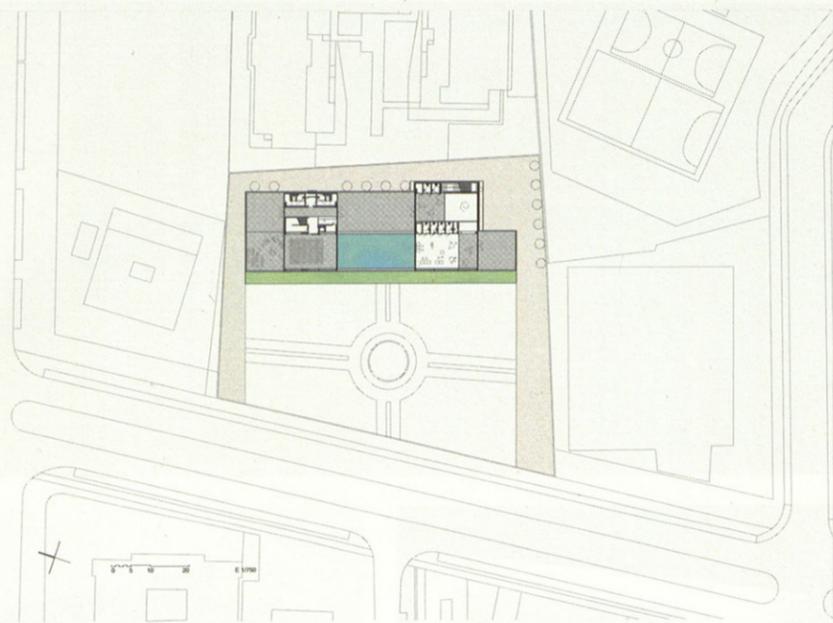
Miguel García-Redondo, Zalao Mayor Rueda
Aparejador: José Antonio Alonso
Estructura: IDEEE SL. Eduardo Díez
Instalaciones: Grupo JG, Juan Antonio Posadas
Dirección de Obra: MTM, Miguel García-Redondo
Empresa Constructora: SATECO
Jefe de obra: José Luis Velasco

PROMOTOR:

Ayuntamiento de Torrejón de Ardoz

FOTÓGRAFO:

Luis Asín



Un nuevo paisaje prefabricado reproduce con nostalgia el paisaje natural a punto de desaparecer y que identifica el lugar, la chopera del arroyo Ardoz. Al oeste, un gran muro artificial reproducirá la huella reflejada, la memoria del límite natural que existió. Y emerge rotundo en un nuevo recinto ajardinado sin identidad ni coherencia, recortándose para contener un programa definido y diferenciado.

Se establecen ámbitos propios interiores y cubiertos exteriores que permiten una ampliación específica de cada uno de ellos y una continuidad espacial del conjunto.

El funcionamiento autónomo deseado para cada una de las tres áreas definidas—Centro Cultural, Centro de Mayores y Ludoteca—se articula a través de un juego de volúmenes definido por dos apoyos y una gran barra-viga que facilita la independencia de los ámbitos y anuncia los diferentes accesos, liberando más espacio público que se ofrece a la ciudad.

La distribución funcional atiende a las cualidades espaciales de cada recinto y a la accesibilidad, vinculándose con las orientaciones y por tanto con la luz y el aporte o protección energética.

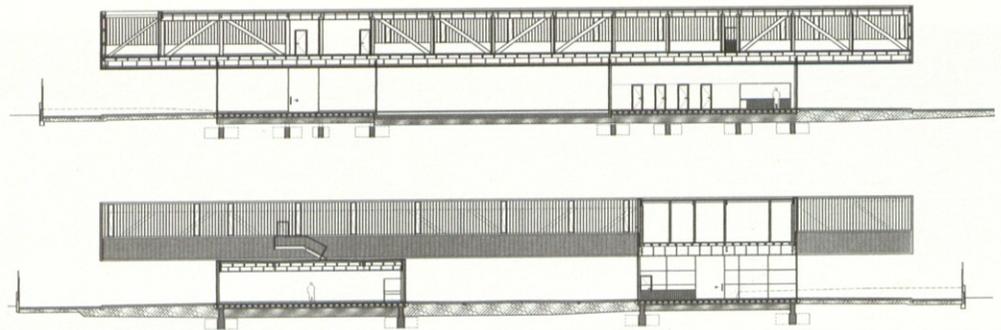


Los espacios independientes se amplían hacia el exterior, y sin embargo mantendrán la relación y continuidad de la edificación a través de las visuales continuas que en planta baja se establecen entre los cerramientos transparentes que limitan las diferentes estancias en las orientaciones norte y sur.

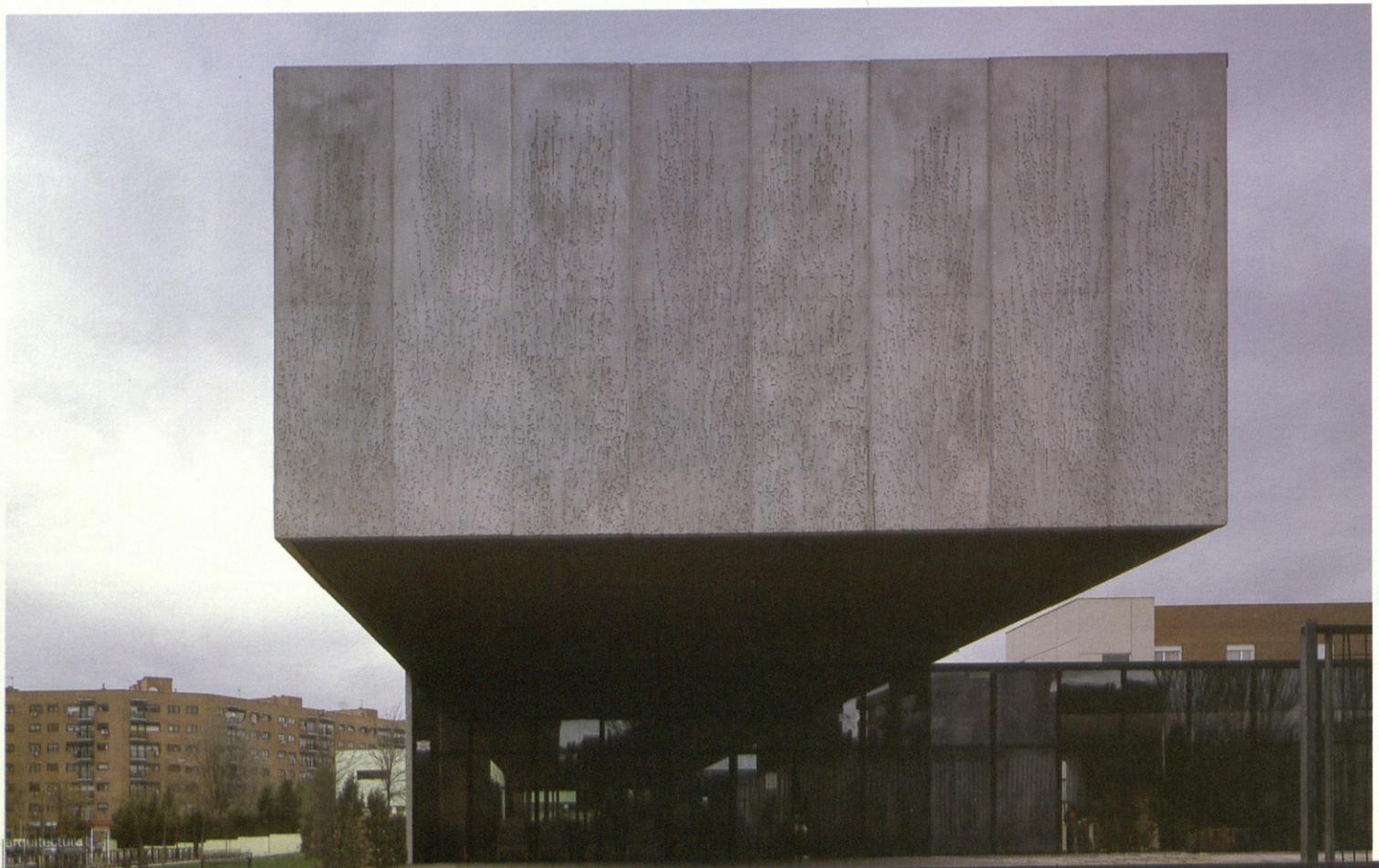
En planta baja, el acceso al centro cultural se produce bajo el voladizo norte. El vestíbulo principal y el salón de actos se abren decididamente a la doble orientación norte-sur. El salón de actos ampliará su capacidad bajo el voladizo y prolongará sus visuales hacia el sur, a través del estanque-aljibe intermedio hasta el Centro de Mayores que también se ampliará bajo el voladizo sur, acogiendo un nuevo espacio de relación. Tras el Centro de Mayores y en paralelo, también con doble orientación norte-sur, la Ludoteca aprovecha el patio interior como área de juego y expansión.

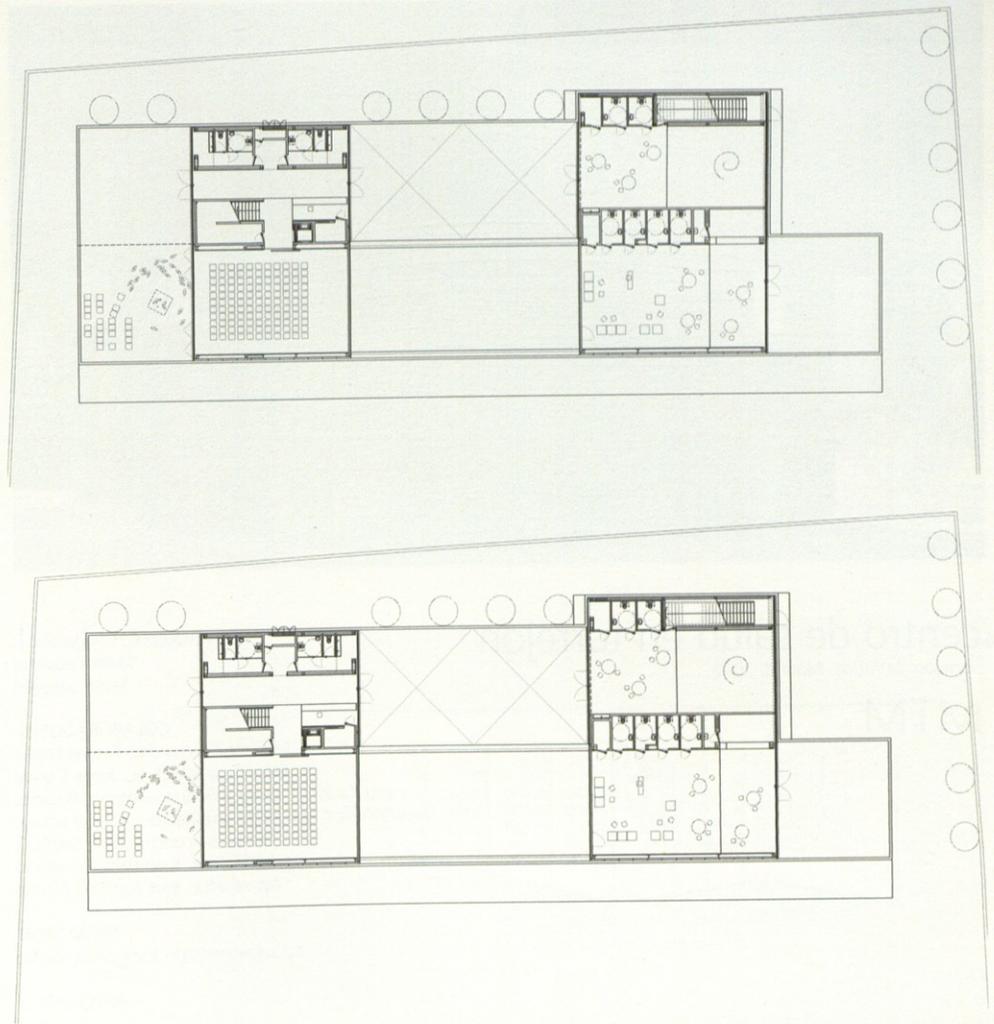
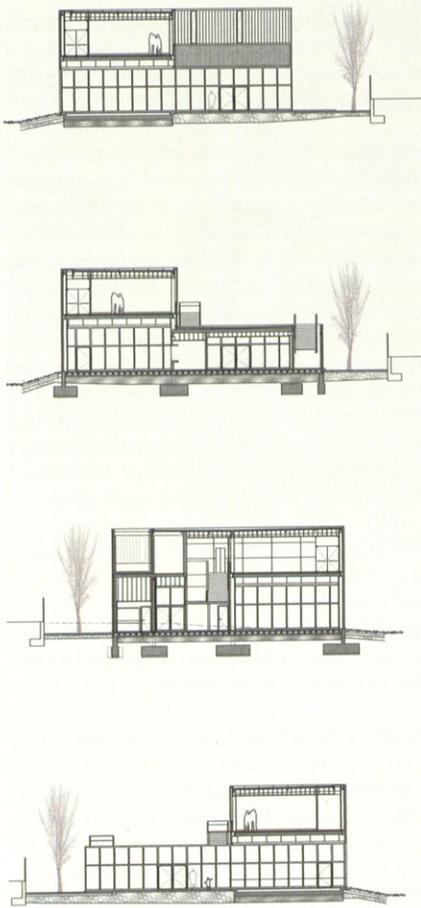
Limitado por los dos bloques inferiores de apoyo que definen el programa descrito, abre sus vistas hacia el parque, enmarcando su visión a través de los planos definidos por los cerramientos de vidrio, el plano de agua horizontal inferior del estanque y el superior del falso techo de lamas metálico.

En planta alta el prisma superior desarrolla las aulas-talleres y la biblioteca del Centro Cultural. El edificio se protege del oeste, macizando su cerramiento y captando la luz difusa del este para las aulas. Los testeros prolongan el cerramiento de la fachada occidental, cerrándose y conteniendo el cerramiento oriental más ligero. En el extremo norte se dispone la biblioteca, que a través de su fachada de vidrio se abre a un patio-jardín limitado por los cerramientos exteriores.



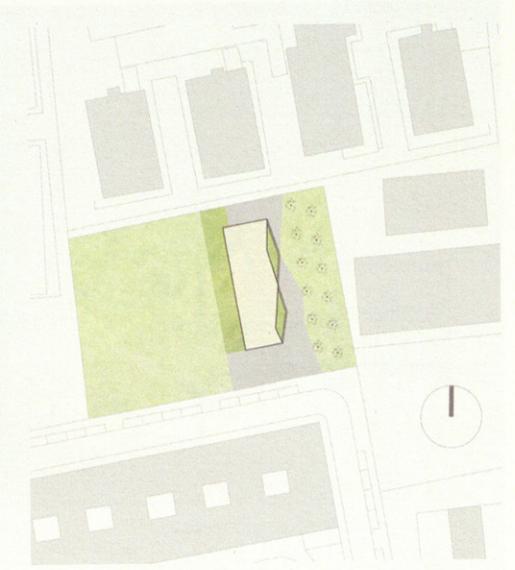
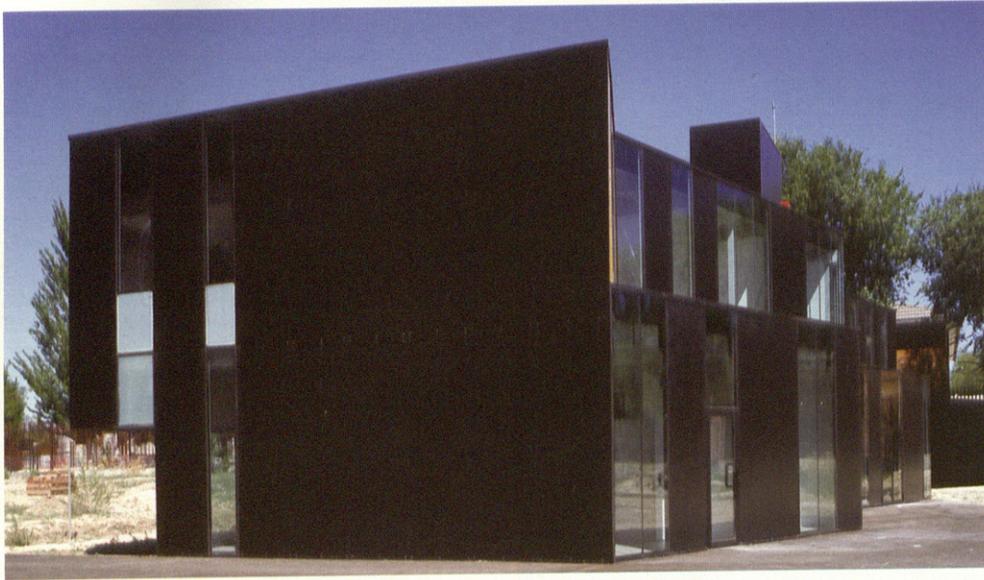
ALZADO OESTE Y SECCIONES LONGITUDINALES





PLANTA BAJA, PLANTA ALTA Y SECCIONES TRANSVERSALES





05 centro de salud en torrejón

Torrejón de Ardoz. Madrid. 2006

MTM

ARQUITECTOS [MADRID]:
Javier Fresneda
Javier Sanjuán

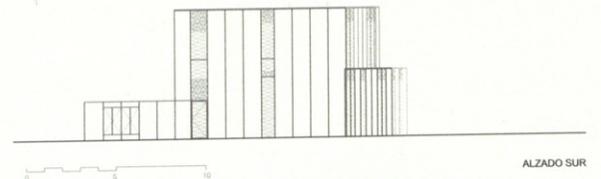
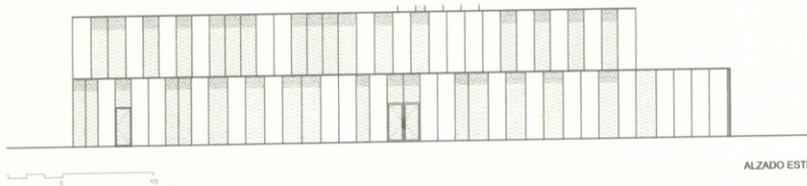
COLABORADORES:
Marianne Richardot, Fátima López
Estructura: IDEEE SL. Jorge Conde
Instalaciones: Grupo JG. Juan Antonio Posadas
Dirección de Obra: MTM arquitectos., Fátima López.
Empresa constructora :SATECO
Jefe de obra: Juan Pablo Medrano
Aparejador: José Antonio Alonso

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Torrejón de Ardoz

FOTÓGRAFO:
Luis Asín

Un edificio público siempre construye ciudad. La oportunidad de generar nuevo espacio público nos conduce a estar siempre atentos a los condicionantes del lugar.

En el caso del Centro de Salud de Torrejón, nos preocupó la construcción de un espacio público previo que diera consistencia a un edificio que albergaba unas reducidas oficinas municipales, con una específica voluntad de contacto y transparencia pública. Pensamos entonces en prolongar la calle existente al Este, aprovechando que ésta a su vez comunica directamente con la Ronda perimetral de Torrejón, y construir así un nuevo fondo visual a través de una plaza arbolada que serviría de vestíbulo abierto al nuevo Centro de Salud.

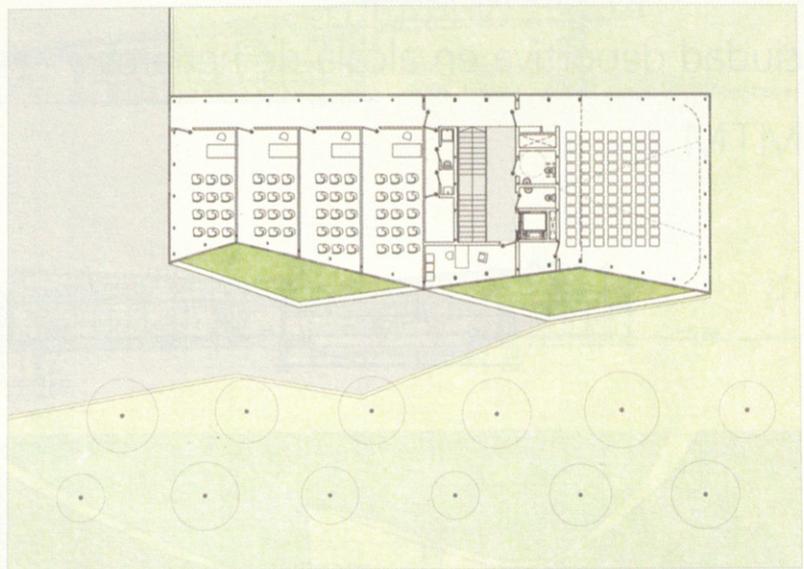
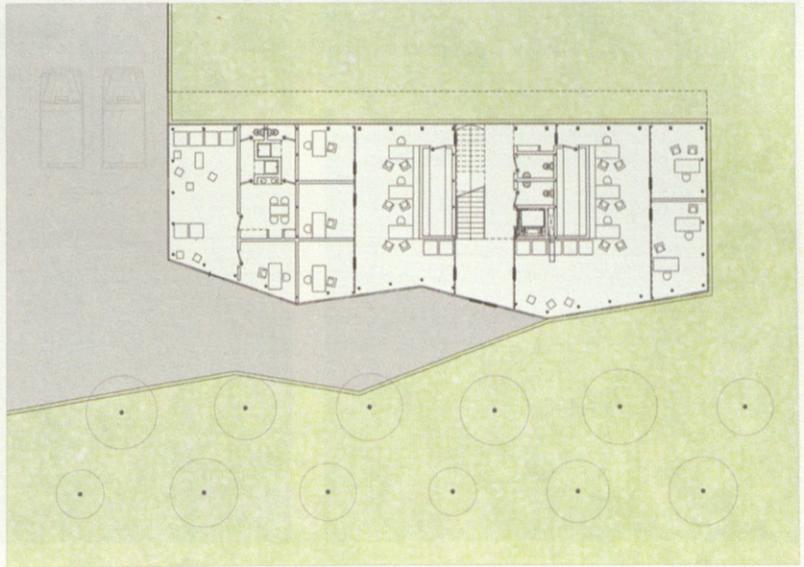


Alineado con la fachada oriental de la edificación residencial, la envolvente vibrará caracterizando al edificio. El giro y plegado de la fachada que se abre a la nueva plaza arbolada anuncia ya desde la Ronda su presencia a la ciudad.

El edificio en si mismo se convierte en una piel de espesor reducido que en forma de damero alterna planos opacos y transparentes. Los diferentes quiebros producidos por los planos horizontales en su límite al Este se reproducen en las bandas que deslizan en las dos plantas ofreciendo imágenes sesgadas del alzado a la vía pública y retranqueos en altura que reducen el efecto de gran escala de un volumen compacto. El uso y distribución del programa con las diferentes orientaciones del edificio son los que decidirán la disposición de los paneles transparentes u opacos. Así al este, sur y norte se suceden de forma similar y discontinua, mientras que al oeste y para reducir el exceso de exposición se minimizan los paños transparentes. En planta baja el retranqueo de esta fachada nos permite abrirla completamente al exterior.

Dentro se requerían espacios flexibles y diáfanos, distinguiendo tres áreas funcionales. El área de Consumo y Salud en planta baja, con zonas de atención al público y despachos, comparten un vestíbulo único con la zona de formación superior. La zona de Protección Civil que no tiene contacto alguno con el resto del edificio, se sitúa en la zona más próxima al viario Sur y dispone de accesos independientes, tanto para ambulancias como para el personal y los usuarios.

Los acabados son inmediatos y sencillos, prácticamente sin elementos superpuestos, facilitando un montaje directo. Cerramiento-piel, estructura-soporte, divisiones-veladuras e instalaciones se integran de forma directa, optimizando la repercusión de las superficies construidas y posibilitando la comprensión de compartimentos de escala reducida como pertenecientes a un espacio mayor y transparente.



PLANTA BAJA Y PLANTA PRIMERA.
EN LA PÁGINA ANTERIOR, ALZADO ESTE Y ALZADO SUR.



ARQUITECTOS [MADRID]:
 Javier Fresneda
 Javier Sanjuán

COLABORADORES:

Concurso: Mónica Kristofletti, Mario Sanjuán,
 Jakob Tiggres, Izabela Wiczorek

Proyecto:

Arquitectos Coordinadores: Ana Arriero, Laura Casas,
 Miguel García-Redondo

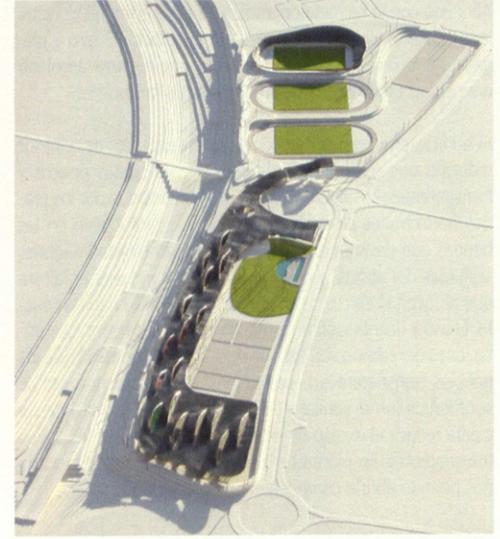
Arquitectos: Carmen Antón, Fátima López de Diego,
 Javier Carmona, José Antonio Martín,
 Carlos Molinero, Adela Rueda

Estructuras: IDEEE SL . Jorge Conde

Instalaciones: JG Asociados. Juan Antonio Posadas

PROMOTOR:

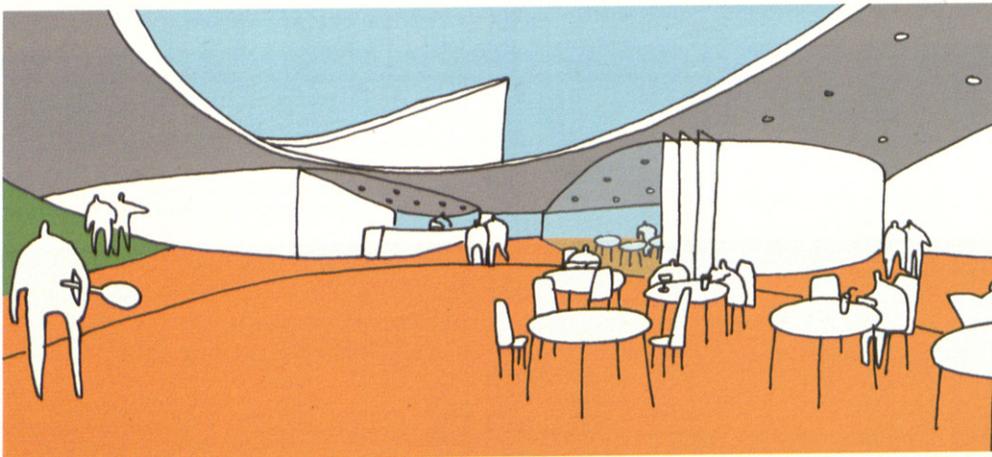
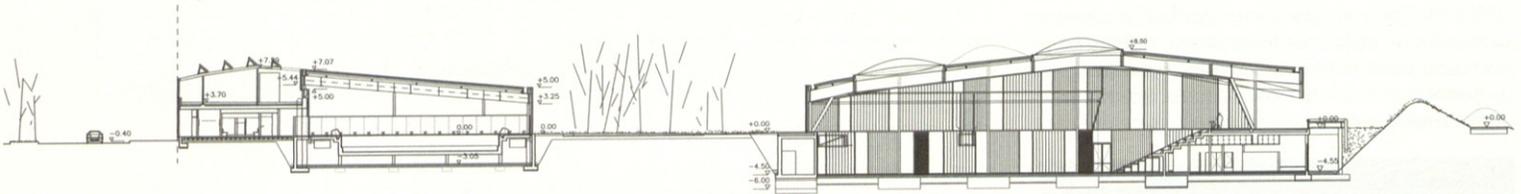
Ayuntamiento de Alcalá de Henares



05 ciudad deportiva en Alcalá de Henares

Espartales Sur, Alcalá de Henares, Madrid. 2006

MTM



Sobre la autovía, una vía de acceso directo desde Alcalá atraviesa transversalmente la parcela subdividiéndola en dirección norte-sur. Este elemento de fractura determina la implantación del programa deportivo de diferente demanda de superficies y la localización del gran espacio de recepción al recinto.

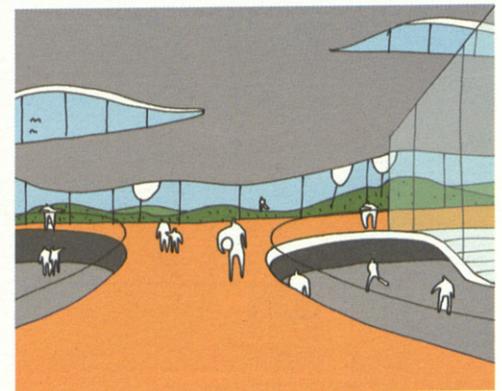
A través de la edificación se resolverá la relación y continuidad de las instalaciones a lo largo de toda la parcela. La gran cubierta se despliega hacia el este alojando los recintos cubiertos que se distribuirán como islas en un espacio continuo que se recortará reconociendo los espacios abiertos complementarios y el gran foro-plaza de acceso, intercambiador de tránsitos de escala urbana. Al oeste se extenderá elevándose por encima de la vía transversal, anunciando el ámbito de acceso desde la distancia y convirtiéndose en observatorio de los grandes campos abiertos.

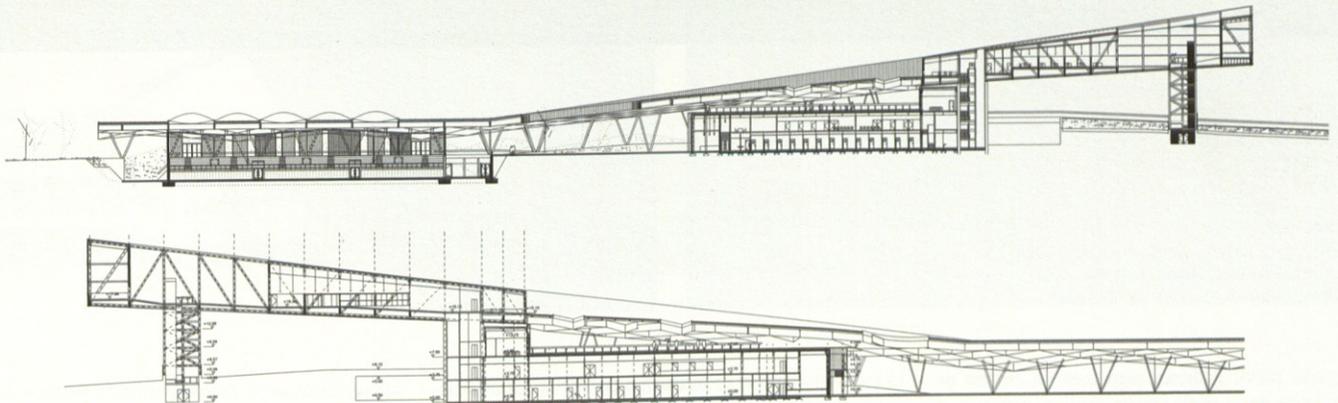
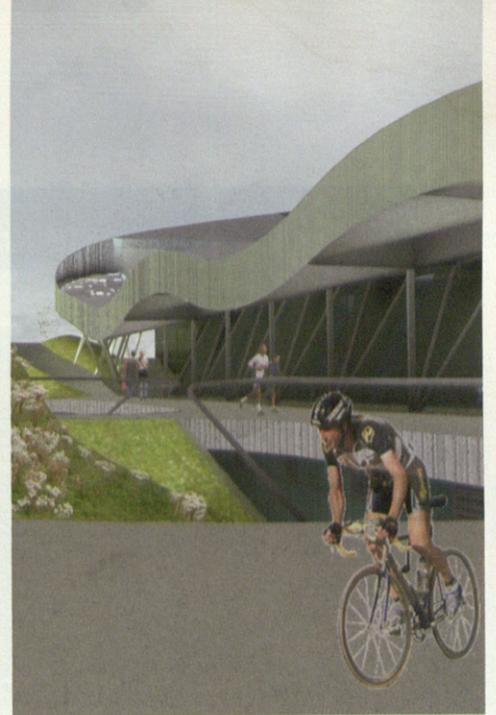
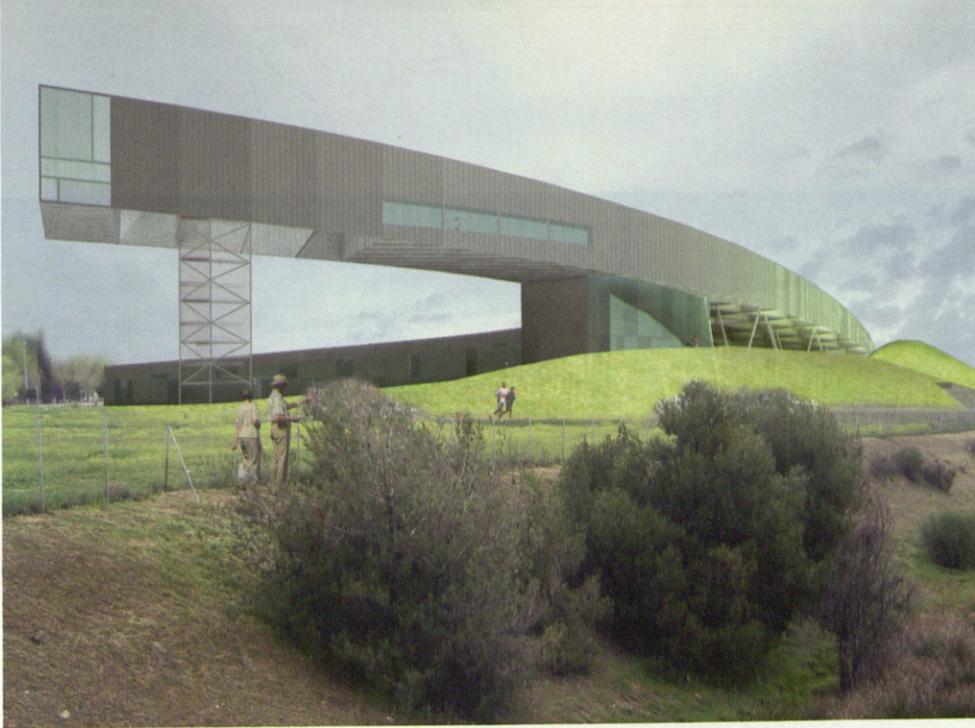
La parcela, como un altiplano, posee una situación de dominio sobre la autovía A-2 que en trinchera discurre deprimida en su límite sur entre taludes moldeados vegetales. La propuesta intenta enfatizar este paisaje naturalizado, ampliando y reproduciendo el relieve dunar a través del movimiento sinuoso de la cubierta del complejo deportivo. La cubierta se aproxima al límite de la autovía, fluyendo y cualificando los diferentes espacios al amoldarse a los diferentes requerimientos volumétricos de los recintos deportivos. Al interior la plataforma ya queda liberada y preparada para acoger las pistas exteriores.

Bajo el perfil ondulante de la cubierta, los paramentos de vidrio retranqueados se funden entre el movimiento del basamento natural. En apariencia la escala de los grandes

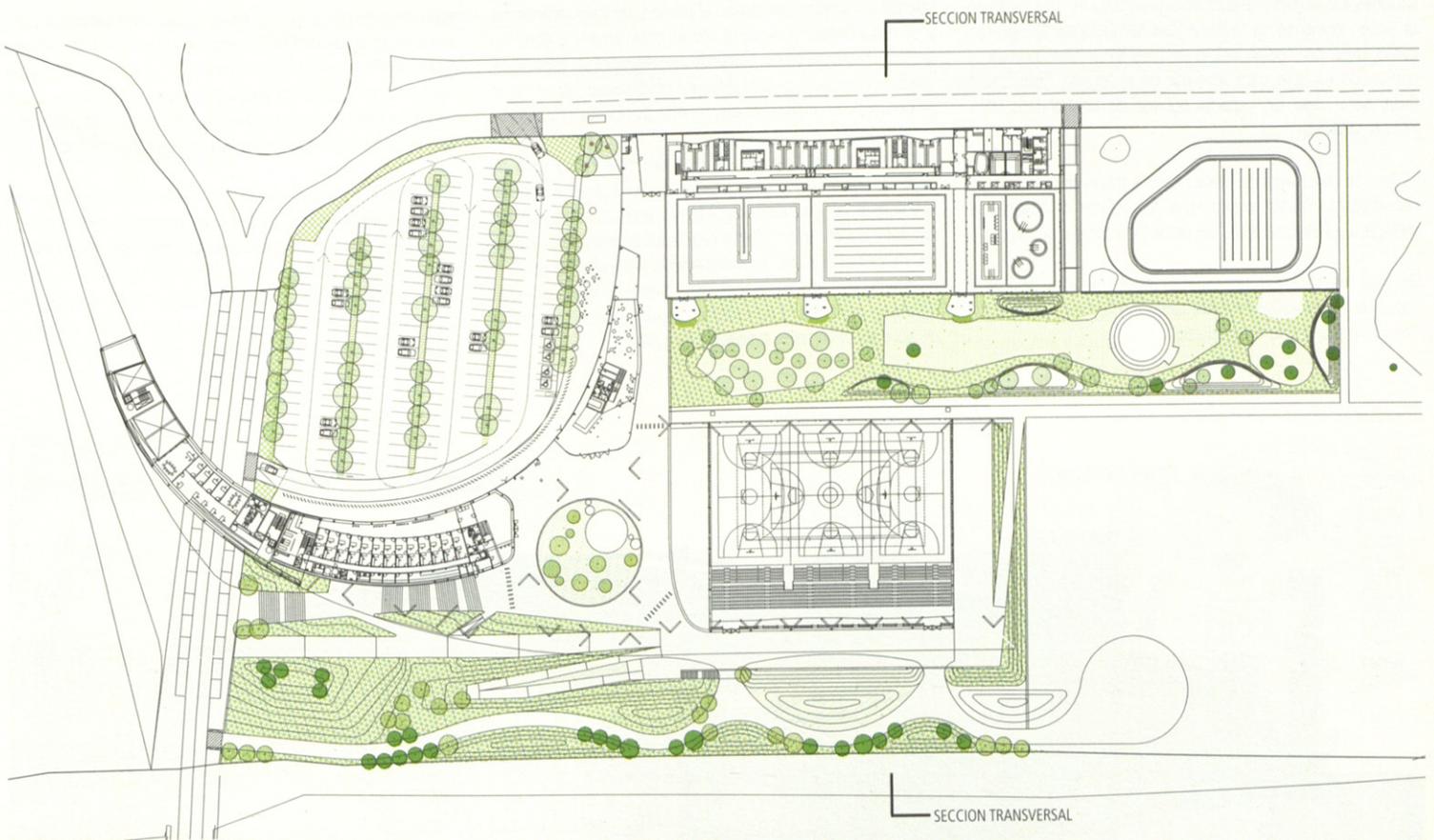
contenedores deportivos queda difuminada y rebajada tanto por el paisaje interpuesto como por la disposición deprimida de los campos de juego. Esta decisión nos permite establecer en sección dos niveles de relación diferenciada que facilitará la distribución fluida de los diferentes usuarios.

Entre lo natural y lo artificial aparecen entonces recorridos diversos. Fluir de deportistas, espectadores o paseantes. Un recinto deportivo como un parque de ocio y disfrute. Recorridos apoyados en los límites, para protegerse, mirar o acceder a los recintos deportivos, pero también para pasear o correr. De esta manera se crean nuevos espacios de una gran carga de intensidad y relación social en la que se diluye la densidad del programa deportivo de amplios espacios cubiertos cerrados y abiertos que define el proyecto.





EN ESTA PÁGINA SECCIONES LONGITUDINALES Y PLANTA BAJA
 EN LA PÁGINA ANTERIOR SECCIÓN TRANSVERSAL



05 proyecto de campus de la universidad autónoma de madrid

Madrid, 2006

MTM

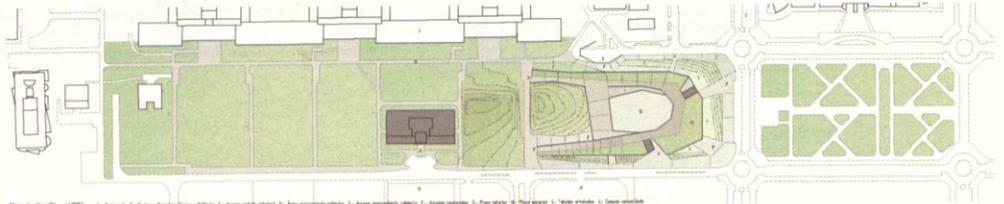


ARQUITECTOS [MADRID]:

Javier Fresneda
Javier Sanjuán

COLABORADORES:

Ana Arriero Cano, Miguel García-Redondo Villar
Carmen Antón Gamazo, Álvaro Maestro Acosta
Jesús Barranco Herrezuelo, Laura Casas Martín



¿Qué es una plaza? Podemos pensar en un espacio de encuentro dentro de un tejido urbano-social, en este caso el Campus Universitario, una ciudad del conocimiento. El encuentro se produce bajo la atracción de actividades y sensaciones. Las actividades forman el programa de usos tanto de la plaza como de su entorno. Las sensaciones aparecerán como parte del "genio del lugar", un lugar transformado y construido no solo para albergar un programa, sino, sobre todo, para crear un espacio público de centralidad: UNA PLAZA MAYOR.

¿Cómo se construye una plaza? Sólo a través de la escala, la densidad y la fluidez surgen espacios capaces de albergar la multiplicidad de caracteres del individuo contemporáneo.

Se trata de construir un espacio indeterminado, flexible y capaz de atraer al universitario tanto por los usos programados como por los no programados.

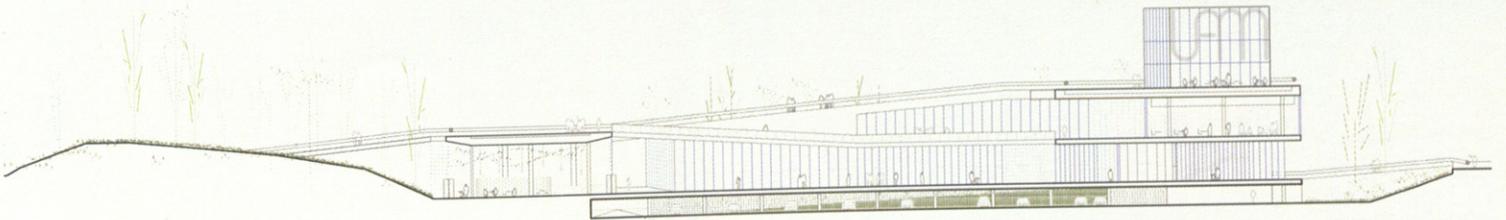
La escala es el primer gesto que nos permite acotar un espacio público. Un espacio escalado y acotado, definido por unos bordes claramente transmisibles. La densidad como herramienta de definición de los bordes: al igual que en la PLAZA MAYOR los sólidos construyen el fondo y también definen los accesos. La fluidez permite el movimiento flexible y libre, sin destino predeterminado. Se construye entonces un espacio de libertad. Y la Plaza se construye en continuidad con el lugar, proponiendo un nuevo paisaje, soporte de nuevas actividades:

Aprovechando el nivel del terreno existente como cota de implantación y acceso al aparcamiento, reducimos al máximo el volumen de excavación facilitando además su ventilación natural a través de los taludes vegetados perimetrales existentes. Respetando estos "amortiguadores naturales" y sobre el nivel inferior, se construyen dos plataformas intermedias donde se producen la agrupación de programas y la variedad de accesos peatonales a nivel de las calles.

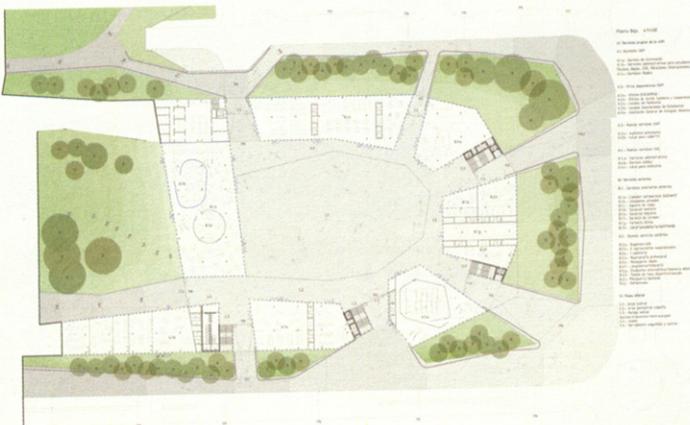
Apoyándonos en el desnivel existente desde el edificio del Rectorado y la potencia del bulevar verde que conforma el acceso a las facultades históricas se construye una plataforma que conecta las distintas cotas de acceso mediante fáciles maniobras de plegado. El bulevar existente se prolonga así a través de una cubierta jardín equipada. Las torres de comunicación se elevan sobre el conjunto edificado. Funcionan como hitos urbanos dentro del conjunto y desde la distancia anunciando su presencia, creando un punto de inflexión perimetral que anuncian entradas, conexiones y acontecimientos

Al interior, los grandes vuelos construirán soportales cubiertos que incrementan la versatilidad del espacio protegiéndonos de los factores climáticos estacionales más rigurosos. Las fachadas de los locales se plantean desde la posibilidad de intercambiar vidrios reflectantes de baja emisividad que matizan la incidencia solar con paneles metálicos que permiten incorporar las soluciones que requieren las distintas instalaciones.

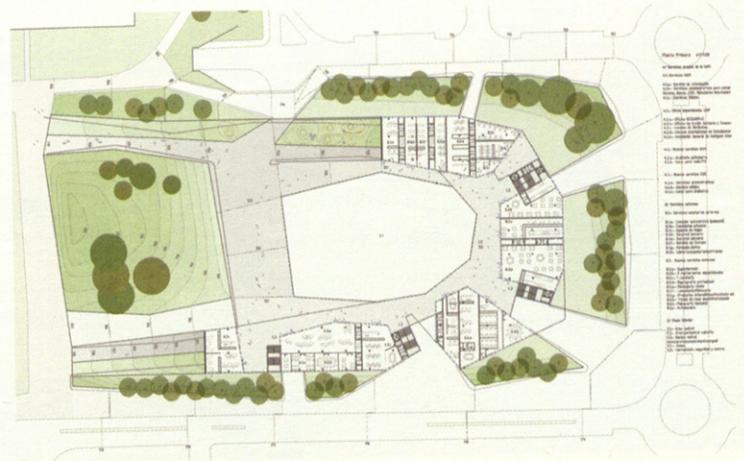




SECCION LONGITUDINAL,
PLANTA BAJA Y PLANTA PRIMERA



- Planta Baja - 00/00
- 01. Espacio exterior de uso público
- 02. Espacio exterior de uso privado
- 03. Espacio exterior de uso mixto
- 04. Espacio exterior de uso residencial
- 05. Espacio exterior de uso comercial
- 06. Espacio exterior de uso cultural
- 07. Espacio exterior de uso deportivo
- 08. Espacio exterior de uso recreativo
- 09. Espacio exterior de uso educativo
- 10. Espacio exterior de uso sanitario
- 11. Espacio exterior de uso administrativo
- 12. Espacio exterior de uso industrial
- 13. Espacio exterior de uso agrícola
- 14. Espacio exterior de uso ganadero
- 15. Espacio exterior de uso forestal
- 16. Espacio exterior de uso acuático
- 17. Espacio exterior de uso montaño
- 18. Espacio exterior de uso rural
- 19. Espacio exterior de uso urbano
- 20. Espacio exterior de uso periurbano
- 21. Espacio exterior de uso rural
- 22. Espacio exterior de uso urbano
- 23. Espacio exterior de uso periurbano
- 24. Espacio exterior de uso rural
- 25. Espacio exterior de uso urbano
- 26. Espacio exterior de uso periurbano
- 27. Espacio exterior de uso rural
- 28. Espacio exterior de uso urbano
- 29. Espacio exterior de uso periurbano
- 30. Espacio exterior de uso rural
- 31. Espacio exterior de uso urbano
- 32. Espacio exterior de uso periurbano
- 33. Espacio exterior de uso rural
- 34. Espacio exterior de uso urbano
- 35. Espacio exterior de uso periurbano
- 36. Espacio exterior de uso rural
- 37. Espacio exterior de uso urbano
- 38. Espacio exterior de uso periurbano
- 39. Espacio exterior de uso rural
- 40. Espacio exterior de uso urbano
- 41. Espacio exterior de uso periurbano
- 42. Espacio exterior de uso rural
- 43. Espacio exterior de uso urbano
- 44. Espacio exterior de uso periurbano
- 45. Espacio exterior de uso rural
- 46. Espacio exterior de uso urbano
- 47. Espacio exterior de uso periurbano
- 48. Espacio exterior de uso rural
- 49. Espacio exterior de uso urbano
- 50. Espacio exterior de uso periurbano



- Planta Primera - 00/00
- 01. Espacio exterior de uso público
- 02. Espacio exterior de uso privado
- 03. Espacio exterior de uso mixto
- 04. Espacio exterior de uso residencial
- 05. Espacio exterior de uso comercial
- 06. Espacio exterior de uso cultural
- 07. Espacio exterior de uso deportivo
- 08. Espacio exterior de uso recreativo
- 09. Espacio exterior de uso educativo
- 10. Espacio exterior de uso sanitario
- 11. Espacio exterior de uso administrativo
- 12. Espacio exterior de uso industrial
- 13. Espacio exterior de uso agrícola
- 14. Espacio exterior de uso ganadero
- 15. Espacio exterior de uso forestal
- 16. Espacio exterior de uso acuático
- 17. Espacio exterior de uso montaño
- 18. Espacio exterior de uso rural
- 19. Espacio exterior de uso urbano
- 20. Espacio exterior de uso periurbano
- 21. Espacio exterior de uso rural
- 22. Espacio exterior de uso urbano
- 23. Espacio exterior de uso periurbano
- 24. Espacio exterior de uso rural
- 25. Espacio exterior de uso urbano
- 26. Espacio exterior de uso periurbano
- 27. Espacio exterior de uso rural
- 28. Espacio exterior de uso urbano
- 29. Espacio exterior de uso periurbano
- 30. Espacio exterior de uso rural
- 31. Espacio exterior de uso urbano
- 32. Espacio exterior de uso periurbano
- 33. Espacio exterior de uso rural
- 34. Espacio exterior de uso urbano
- 35. Espacio exterior de uso periurbano
- 36. Espacio exterior de uso rural
- 37. Espacio exterior de uso urbano
- 38. Espacio exterior de uso periurbano
- 39. Espacio exterior de uso rural
- 40. Espacio exterior de uso urbano
- 41. Espacio exterior de uso periurbano
- 42. Espacio exterior de uso rural
- 43. Espacio exterior de uso urbano
- 44. Espacio exterior de uso periurbano
- 45. Espacio exterior de uso rural
- 46. Espacio exterior de uso urbano
- 47. Espacio exterior de uso periurbano
- 48. Espacio exterior de uso rural
- 49. Espacio exterior de uso urbano
- 50. Espacio exterior de uso periurbano

06 sede del colegio de
arquitectos en gijón
c/ Recoletas 4, Gijón, Asturias. 2005

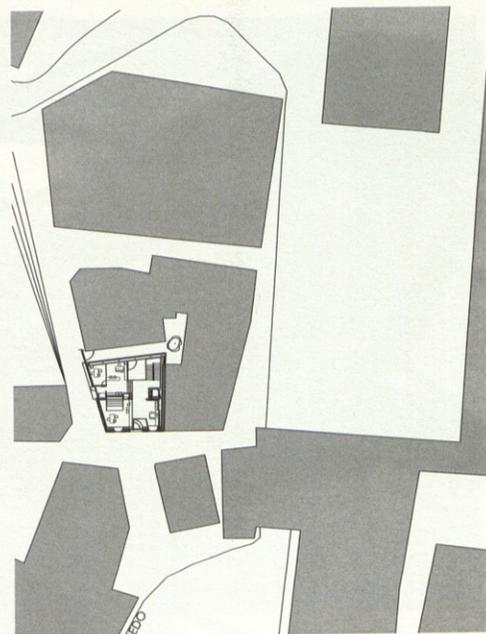
CÉSAR RUIZ-LARREA
ANTONIO GÓMEZ
GONZALO ORTEGA

ARQUITECTOS [MADRID]:
César Ruiz-Larrea
Antonio Gómez Gutiérrez
Gonzalo Ortega Barnuevo

COLABORADORES:
Fernando Nanclares (Dirección de obra)
Francisco Rica Marina, Ignacio Martínez Molina
Agustín Cruz Rodríguez
Empresa Constructora: Procoin

PROMOTOR:
Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias

FOTÓGRAFO:
Marcos Morilla





Como un faro en la noche, como una linterna mágica, la transparencia surgida de una nueva torre de madera se posa sobre la historia de la vieja casona de la calle Recoletas de Gijón. De esta mantenemos su primera crujía por sus valores arquitectónicos, urbanos y decorativos en el interior, así como su adecuación a cualquier nueva distribución.

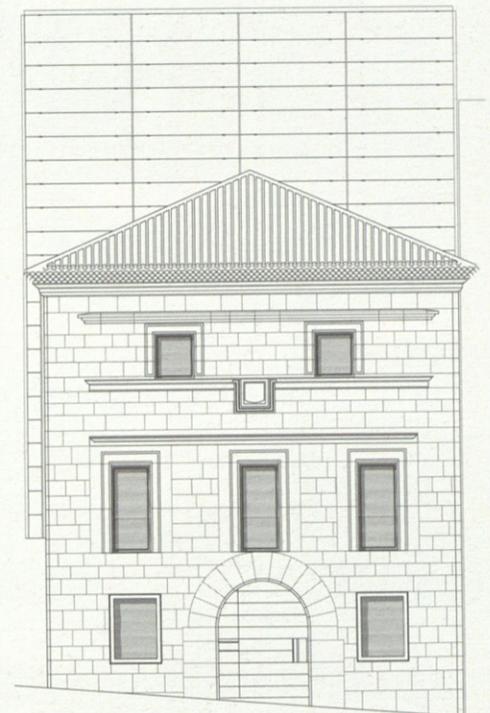
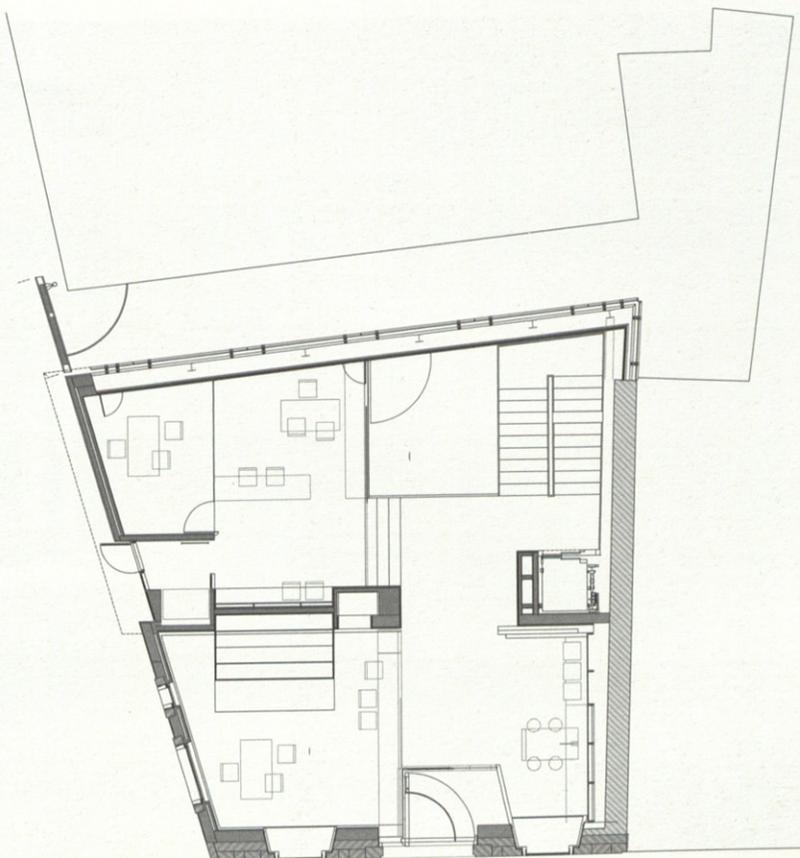
Mantenemos el muro perimetral de la planta baja que resuelve con sus gruesas paredes las diferencias topográficas del lugar con magnífica precisión y acierto. El resto

es una desafortunada superposición de intervenciones incapaces de responder a los requisitos de una oficina funcional y flexible para un uso que deberá variar en tiempo (institución colegial) tal y como esta sucediendo de una manera cada vez más vertiginosa. Apostamos por un mecanismo de futuro.

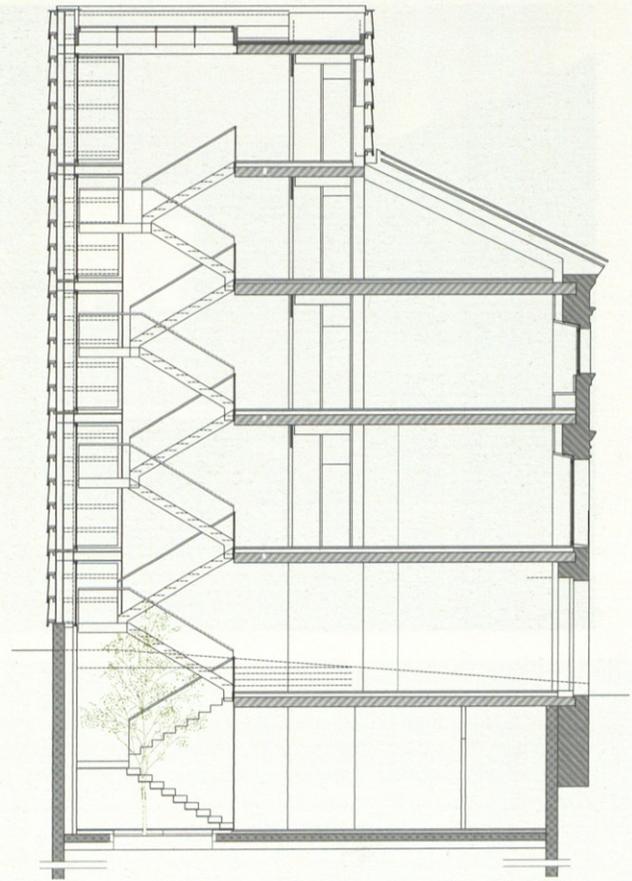
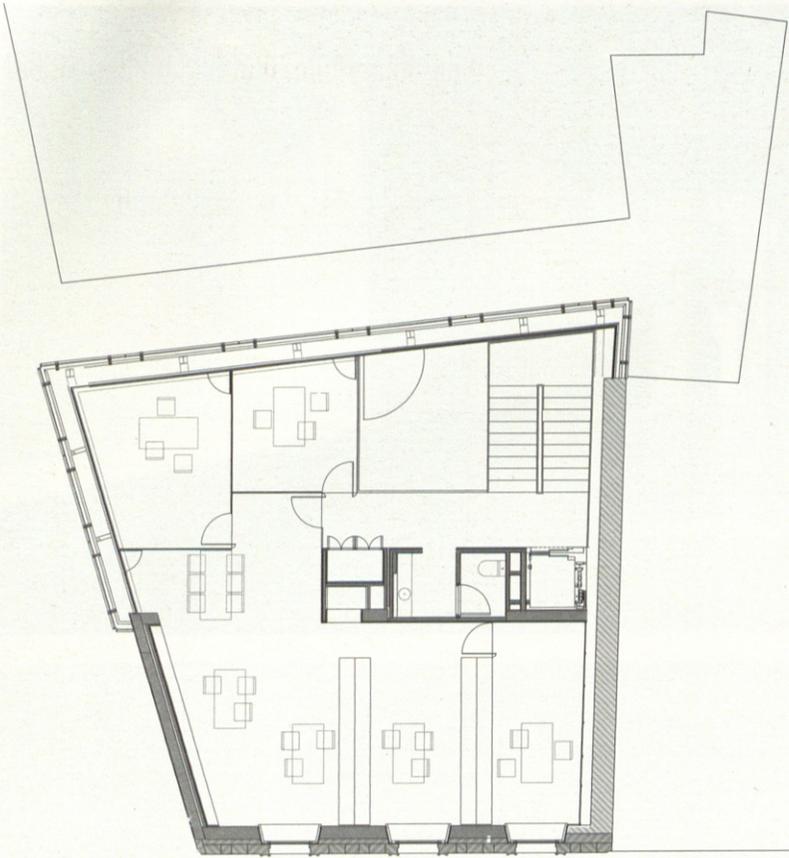
Proponemos una solución técnica como la única capaz de responder a nuevos programas. Técnica, como herramienta de aprovechar al máximo el espacio útil, de hacerlo más flexible y optimizar mediante una clara localización del

núcleo de comunicaciones una planta libre adaptable a cualquier organización interior que se quiera plantear. Técnica, como mecanismo de incorporar nuevas tecnologías, cerramiento de poco grosor pero altamente especializado. No sería razonable intervenir en el interior dejando una "vieja piel" inservible, la idea nos repugna.

La arquitectura, como la ciudad, es un ser vivo donde el proyecto creativo del hombre se va construyendo sobre si mismo testimoniando en cada obra su momento cultural que lo anima.



PLANTA BAJA Y ALZADO PRINCIPAL EN LA PÁGINA SIGUIENTE, PLANTA PRIMERA Y SECCIÓN TRANSVERSAL.



Como tantas veces en la historia las arquitecturas se superponen expresando sus nuevas demandas sociales.

Utilizamos la Casona como material de arquitectura quitando, añadiendo, ordenando y sustituyendo a través de la intervención los problemas de cornisas sin resolver, las distintas relaciones de altura entre los edificios colindantes, valoración de la plazuela perimetral, hitos, giros urbanos, etc... Serenidad y transparencia en los planos de fachada, materiales ligados a la arquitectura del lugar, (paseamos por el recinto histórico rodeado de miradores, añadidos, elementos volados en madera y cristal).

Proponemos pues un semi-oculto CAJÓN DE SASTRE en cuyo interior la luz y el espacio nos hablan de las maravillas de la transformación acaecida.

Planta baja pública muy ligada al uso urbano. Se mantiene la escalera principal para acceder a la nueva sede. Desde esta planta se accede así mismo al sótano. Ello divide funcionalmente al edificio y se respeta lo más valioso a nuestro juicio de la Casona: su primera crujía y el acceso principal.

La segunda crujía nueva se distribuye como una planta libre de oficinas, aprovechando al máximo la superficie útil concentrando en la medianera, alrededor de un vacío iluminado cenitalmente, el núcleo vertical de comunicaciones, las instalaciones y los aseos.

Proyectamos una planta más dentro del gálibo actual del edificio. Desde este privilegiado mirador se contempla una espléndida vista de Gijón.





06 viviendas en leganés

Polígono La Fortuna, parcela 4.6.1, Leganés, Madrid. 2003-2005

CÉSAR RUIZ-LARREA
ANTONIO GÓMEZ

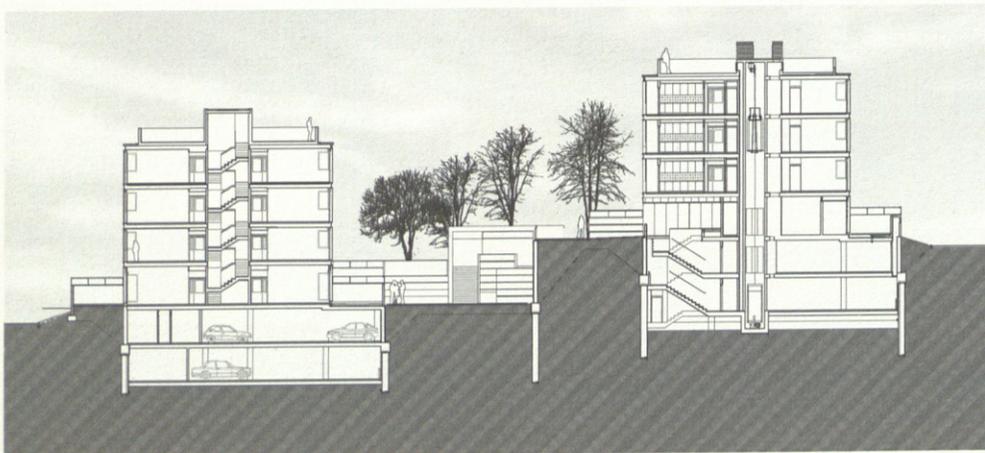
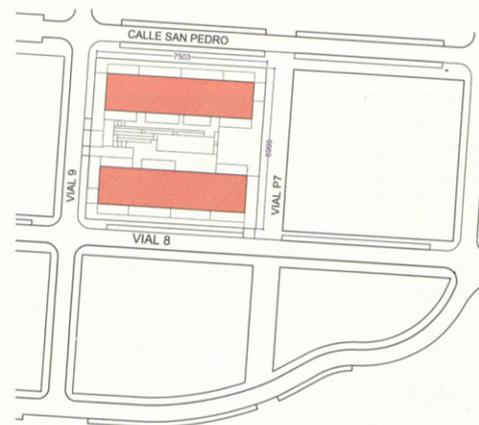
La solución adoptada propone dos piezas cuya contunden-
cia formal y constructiva resuelva el problema del solar, en
pendiente, desde la racionalidad y economía de la organi-
zación espacial en aras de valorar el edificio, no desde las
irregularidades específicas de cada esquina o altura volu-
métrica, que marcan o sugieren las ordenanzas, sino de la
capacidad del objeto de resolver todas ellas en un solo
mecanismo compositivo.

Estas dos piezas se organizan buscando, la mejor orienta-
ción solar (intentando evitar el poniente) con el eje del edi-
ficio este-oeste, adaptándose a las alineaciones de las
calles con pendiente más suave, evitando banquear la edi-
ficación, dando como resultado dos piezas claras y contun-
dentes. Esta estrategia libera unas amplias zonas interiores
ajardinadas.

Los bloques se organizan en fondos de crujía de 16,20 m y
frentes de 64,70 m, separados de la alineación oficial el
retranqueo fijado por normativa, utilizando estos espacios
exteriores de uso privativo de las viviendas en planta baja.

Se ha utilizado el acero galvanizado como el elemento
sobre el que se sustenta el orden compositivo y constructi-
vo de los edificios.

Así los angulares que definen los contudentes volúmenes
tanto en las esquinas como en remates superiores e inferio-
res dibujan con precisión el sólido capaz que contiene toda
la plementería de fachadas ventiladas en paneles postfor-
mados con resinas y alma de baquelita. Igualmente todo el
orden de huecos, jambas, vierteaguas, portales, etc. ha sido
realizado también con acero galvanizado.

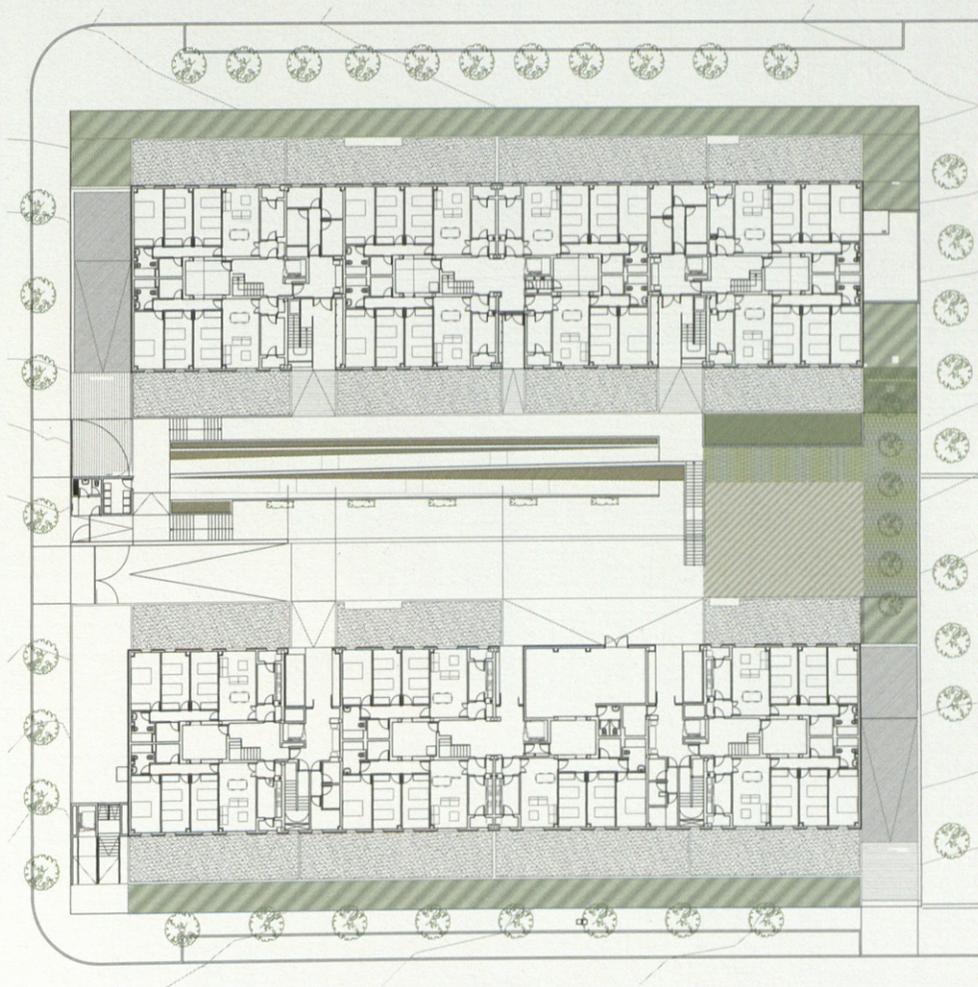


ARQUITECTOS [MADRID]:
César Ruiz-Larrea Cangas
Antonio Gómez Gutiérrez

COLABORADORES:
Eduardo Prieto González, Diana López Magallón
Marcos Gaztelu Maestre, Belén Pérez-Pujazón Millán
Macario Iglesias Carbonell, Daniel Terzano García
Jaime Llosa Palomares, Carlos Coscollano Hernández
Jorge Aladro León, Francisco Rica Marina
Aparejador: Julio Pedro Gonzalez Barrero
Estructuras: ETESA
Instalaciones: 3I Instalaciones
Empresa Constructora: Sethome

PROMOTOR:
Parquesol, SCOOP Ltda.

FOTÓGRAFO:
Ángel Baltanás



PLANTA BAJA DEL CONJUNTO.
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
SECCIÓN TRANSVERSAL.

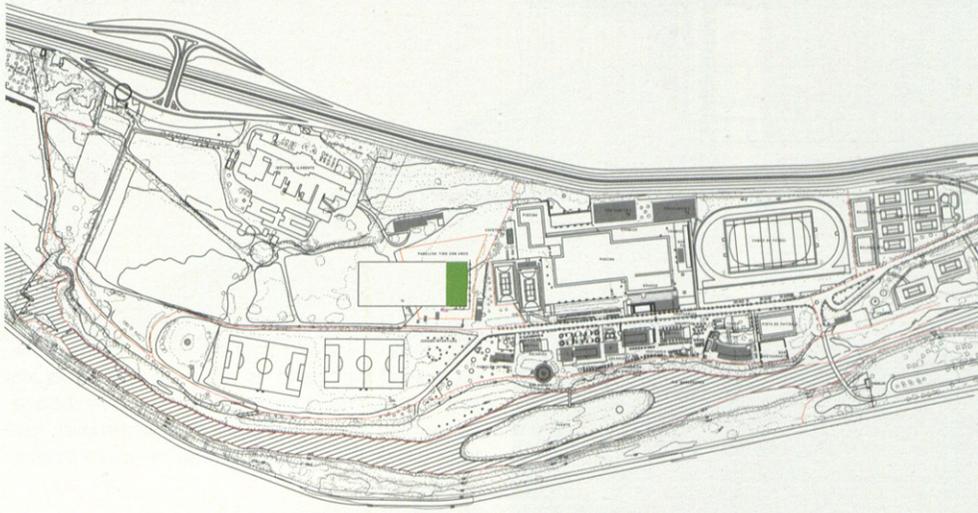


06 pabellón de tiro con arco

Parque deportivo Puerta de Hierro, Madrid. 2006

CÉSAR RUIZ-LARREA
ANTONIO GÓMEZ





ARQUITECTOS [MADRID]:
César Ruiz-Larrea
Antonio Gómez Gutiérrez

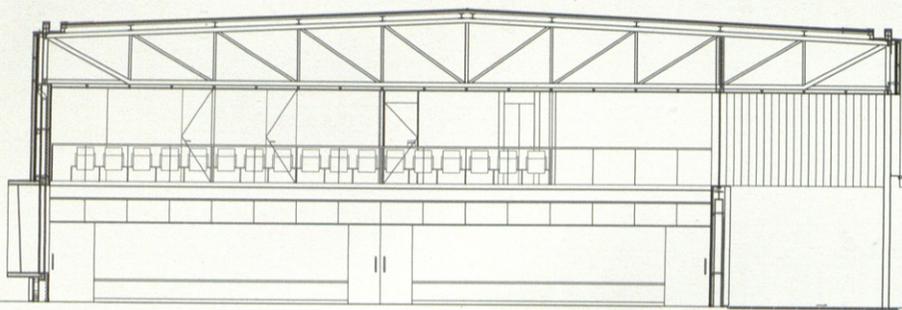
COLABORADORES:
Dirección de obra: Fernando Álvarez Cienfuegos, Luis Blanco
Federico Tabasco Mercader, Jorge Gámir Fonseca
Eduardo Prieto González, Christian Sepúlveda Aravena
Gabriel Ávalos Noguera, Carlos Coscollano Hernández
Aparejador: Nicolás Villaseca Panes
Delineante proyectista: Francisco Rica Marina
Secretaría: Virginia Díaz Martín
Empresa Constructora: PECSA

PROMOTOR:
Instituto Madrileño del Deporte,
Eparcimiento y Recreación

FOTÓGRAFO:
Antonio Gómez Gutiérrez
Coliseum Management. Mercedes Sicilia



ANTONIO GÓMEZ GUTIÉRREZ



La espléndida zona del parque deportivo de Puerta de Hierro, junto al Manzanares, es una de las islas verdes más sugerentes de Madrid. Un bosque muy frondoso y una organización muy racional y esponjada de las instalaciones, constituye uno de los espacios deportivos con mayor potencial metropolitano.

Algunas instalaciones de recreo, de servicios o deportivas, aunque ya están cerradas mantienen un gran valor arquitectónico como pequeñas piezas, muy de los años cincuenta-seenta, con sus formas "modernas" y con soluciones constructivas muy ingeniosas y frescas (bóvedas, láminas de hormigón, etc...). Un eje de hermosos plátanos organiza y estructura todo el recinto, situándose las instalaciones a ambos lados de este eje.

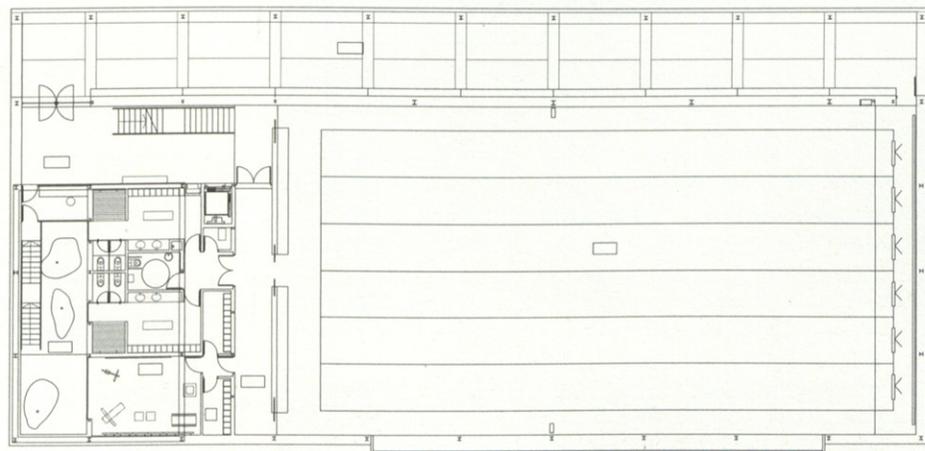
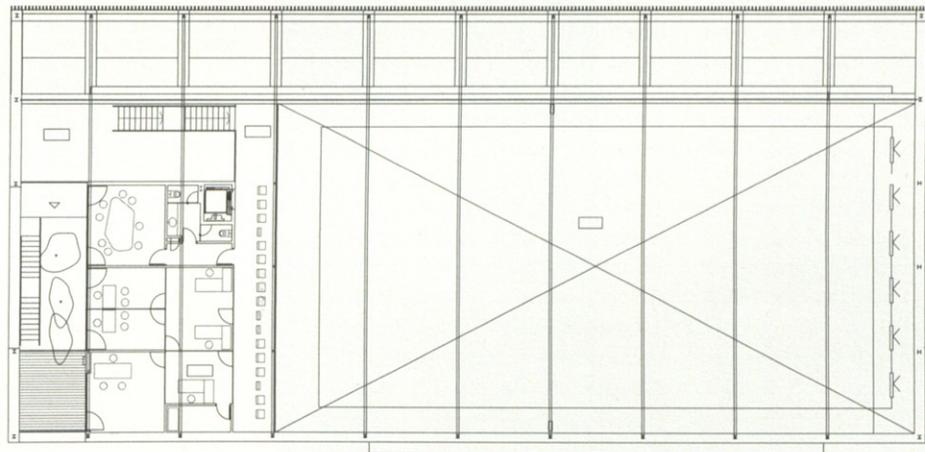
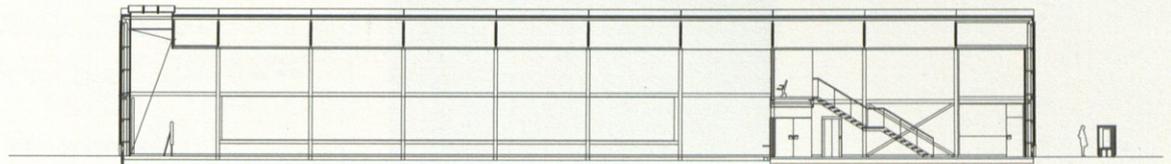
Atentos a esta composición, el proyecto debe entenderse como una cabaña que se incorpora en un claro del bosque, casi al final del recorrido, de forma natural y paisajista.

Desde que el hombre descubrió el arco y la posibilidad de cazar con él, éste ha evolucionado y se ha convertido en una herramienta sofisticada y de altísima precisión. Es una especialidad deportiva donde se une lo ancestral con la precisión y la sofisticación.

Estos conceptos evocan –junto con términos como trayectoria, tensión, concentración, silencio– arquitecturas abstractas. No caer en la fácil o equívoca figuración formal. Crear un espacio muy preciso, con la precisión constructiva de una obra de Mies (¡jél siempre utilizo la metáfora del arquero en sus clases!), que atrape el silencio. Donde la luz sea uniforme y controlada. Sin ningún aspaviento formal, con la obviedad de lo natural. Donde la estructura sea eficaz, económica y sencilla, pero no hacer un alarde de ella. Donde pequeños patios interiores y luces que maten la interioridad del solemne momento de llegar la flecha, haga del silencio arquitectónico su mejor aliado. Por ello, con la sencillez de una pequeña cabaña o cobertizo el arquero se refugia de una manera natural dentro del bosque para ensayar su tiro.

La iluminación, en este tipo de instalaciones debe ser neutra y homogénea, lo que se consigue mediante la apertura de un gran hueco corrido, en la parte alta de la fachada norte; iluminación cenital en la zona de dianas; y un gran hueco rasgado en la zona sur que incorpora el paisaje.

Así es la propuesta. Un recinto de madera, un lugar seguro para practicar. Una arquitectura integrada en forma y materiales con los árboles que la circundan.



EN LA PÁGINA ANTERIOR,
SECCIÓN TRANSVERSAL.
EN ESTA PÁGINA, SECCIÓN LONGITUDINAL
Y PLANTAS PRIMERA Y DE ACCESO

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE

1. Una de las ilustraciones de la *History of British Birds* de Thomas Bewick, publicada en 1797, es un pequeño grabado de una escena campestre de 5 cm. de ancho por 2'5 cm. de alto (aproximadamente, dos pulgadas por una), prácticamente oculta bajo una huella dactilar i1.

Se sabe que Bewick entregaba un recibo firmado con su huella a los compradores de la edición ilustrada de las *Fábulas de Esopo*. Sólo el precio y la firma estaban escritos a mano; todo lo demás, incluyendo la huella de su pulgar y las palabras "su huella", estaba grabado. También ésta resulta otra escena parcialmente borrada por la representación de unas hojitas de helecho, como si hubieran estado prensadas entre las páginas de un libro y se hubieran oscurecido con el paso del tiempo. Se trata de una doble representación de un paisaje real y de un paisaje impreso, una imitación de la naturaleza difuminada con una imitación del arte, y al mismo tiempo un documento comercial i2.

Siendo así, este recibo permite interpretar la huella incorporada a la *History of British Birds* como si fuera una gigantesca firma que cubriera la mayor parte del grabado. El artista borra, con su identidad, su propia representación de una escena sacada de la naturaleza. Tal vez el más manido de todos los clichés referentes al arte romántico sea el que la visión objetiva del mundo queda des-

plazada por la identidad subjetiva del artista. Más que la virtuosa precisión y objetividad con que el autor lo representa, asombra su agudeza en la subjetiva supresión del mundo natural.

Pero ¿seguro que es así? ¿Sólo puede tratarse de una insólita firma que utiliza la huella digital como un signo de identidad, gracias a la ambigüedad de la imagen? Con esa desmesura, ¿por qué no entender el grabado como si fuera un paisaje visto a través de una ventana en cuyo cristal alguien hubiera dejado impresa una huella creando un primer planobien distante del observado? ¿Por qué no pensar en una descontrolada impresión interpuesta entre el paisaje ofrecido y el espectador? Los colofones de Bewick, todos ellos pequeñas escenas paisajísticas –al igual que el resto de ilustraciones, las de los pájaros en este caso–, presentan ilustraciones que formalmente se desarrollan según su propio sentido, fundiéndose con la blancura del papel, sin un límite preciso y definido.

2. En otra de sus miniaturas, Bewick presenta el aspecto borroso de otro paisaje –unos caballos girando delante de unos molinos–, esta vez visto bajo la lluvia i3. Con esta insistencia, ¿no estaría delatando Bewick su interés por estudiar escenas desdibujadas, si como tal consideramos la dactilar? Se trate de la hipótesis que se trate, su nitidez se disuelve, sus contornos se difuminan,



Newcastle 1st October 1818
 To Thomas Bewick & Son D.
 For a full Copy of Esop's Fables £ 7. 11. 0
 Received the above with thanks

Thomas Bewick, Robert Elliot Bewick



Thomas Bewick

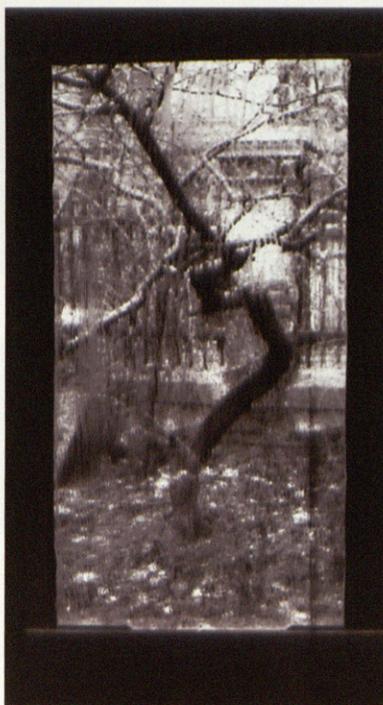


his mark



LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO PASADO –LOS QUE FUERON DESDE LOS GLOBOS OCULARES DE REDON AL CUBISMO DE PICASSO Y BRAQUE– TERMINARON DE ENUNCIAR LAS POSIBILIDADES DEL MOVIMIENTO DEL OJO ALREDEDOR DE LOS OBJETOS, DILUCIDANDO FINALMENTE QUE ES LA POSICIÓN DEL ESPECTADOR LO QUE IMPORTA PARA DETERMINAR SU PERCEPCIÓN.

DESPUÉS, DEFINIENDO ISMO TRAS ISMO, TEORÍA TRAS TEORÍA, SIGUIÓ AVANZANDO YA TAN PENDIENTE DE ESOS OBJETOS COMO DE LA PERCEPCIÓN QUE DE ELLOS OBTENÍA. ENTRE TRANSPARENCIAS LITERALES Y FENOMENALES, TRABAJANDO POR EJEMPLO CON LA INEVITABILIDAD DE LAS INTERPOSICIONES, PINTORES, FOTÓGRAFOS Y ARQUITECTOS HAN VENIDO FABRICANDO SUCESIVOS DIALECTOS AL LENGUAJE DE LA VISIÓN.



INTERPOSED TRANSPARENCIES

1. One of the illustrations in the *History of British Birds* by Thomas Bewick, published in 1797, is a small engraving of a rural scene, 5 cm in width and 2.5 cm in height (approximately two inches by one), practically hidden under a fingerprint **11**.

We know that Bewick gave a receipt signed with his print to the buyers of the illustrated edition of the *Fables by Aesop*. Only the price and the signature were written by hand, the rest, including his thumb print and the words "his fingerprint", was engraved. There is also another scene partially erased by the drawing of fern leaves, as if they had been pressed between the pages of a book and had darkened with time. It is a double representation of a real landscape and a printed landscape, an imitation of nature shaded by an imitation of art, and at the same time a commercial document **12**.

Being so, this receipt allows the interpretation of the fingerprint added to the *History of British Birds* as if it was a huge signature that covered most of the engraving. The artist erases, with his identity, his own depiction of a scene taken from nature. Perhaps the most hackneyed of all clichés referring to romantic art is that the objective vision of the world has been displaced by the artist's subjective identity. More than the virtuous precision and objectivity with which the artist represents it, what is surprising is his keenness in the subjective suppression of the natural world.

But is this the only possibility? Can it only be an unusual signature that uses a fingerprint as a sign of identity, thanks to the ambiguity of the image? With this lack of moderation, why not understand the engraving as if it was a landscape seen through a window on which someone had left his fingerprints printed on the glass? Why not think of an uncontrolled impression interposed between the offered landscape and the viewer? Bewick's colophons, all of them small landscape scenes -the same as the rest of the illustrations, birds in this case-, show pictures that formally develop according to their own sense, merging into the whiteness of the paper, without a precise and defined limit.

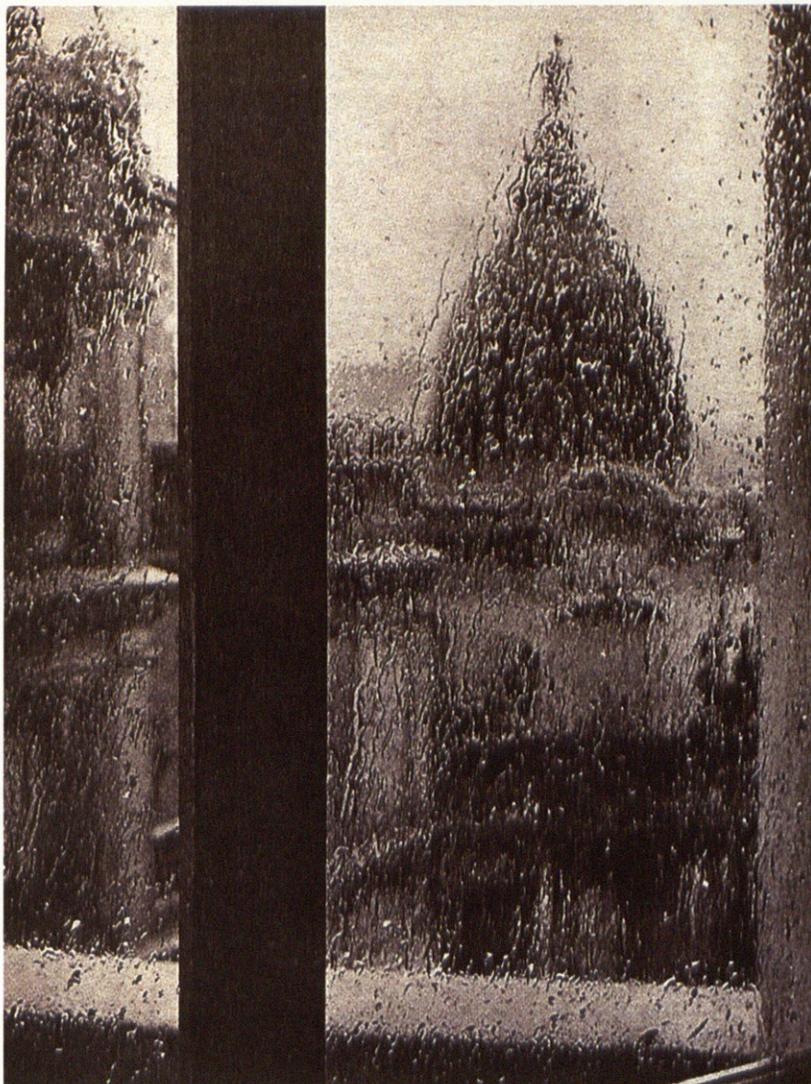
2. In another of the miniatures, Bewick depicts the blurred aspect of another landscape -horses working in fields-, this time seen in the rain **13**. With this insistence, would not Bewick be revealing his interest in studying blurred scenes, if we consider the fingerprint as such? Whichever the hypothesis, its clarity fading, its outlines becoming vaguer, they are images that have seen their perseverance and solidity shrunk.

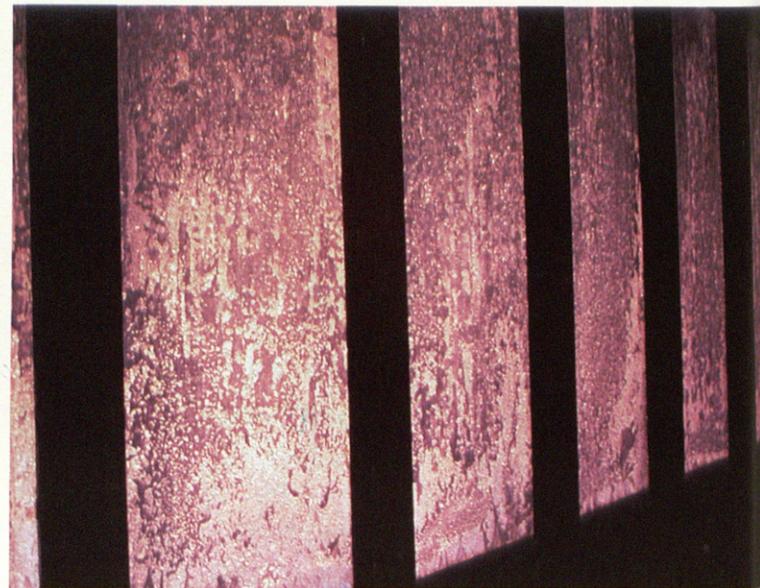
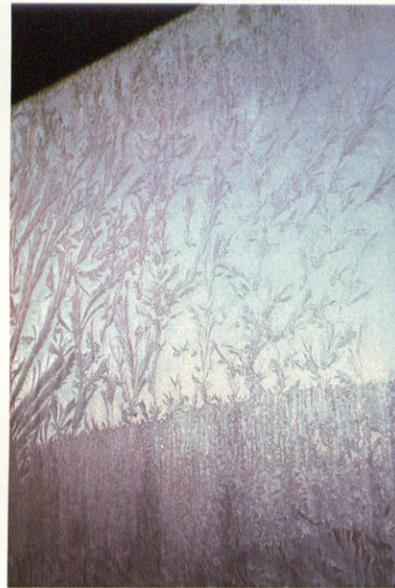
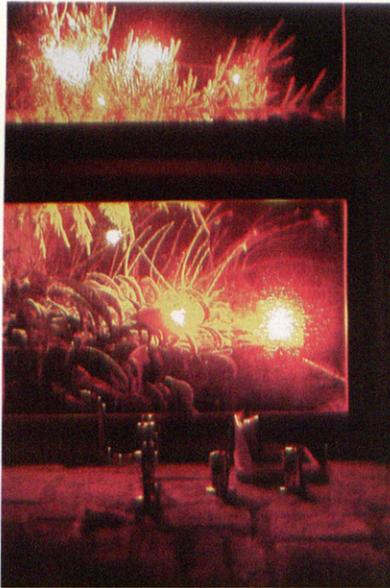
11 THOMAS BEWICK, *LA HUELLA*, UNA VIÑETA GRABADA EN MADERA SACADA DEL VOLUMEN I DE LA EDICIÓN DEL LIBRO DE NEWCASTLE, 1805, PÁGINA 180.

12 THOMAS BEWICK, *RECIBO*, UN GRABADO EN MADERA CON ADICIONES DE TINTA A MANO.

13 THOMAS BEWICK, *DOS CABALLOS BAJO LA LLUVIA*.

14 JOSEF SUDEK, *VENTANA DE MI ESTUDIO*, 1944, Y JUAN JOSÉ PEDRAZA BLANCO, *DESDE MI ESTUDIO UN DÍA LLUVIOSO*, 1935.





Only someone concerned with the final visibility of things would attempt to gauge the interposition of transparencies or the incorporation into the described motif of what is insubstantial, colourless, ungraspable.

In favour of the second assumption, not far from these unusual romantic formulations, are those in which the author's interest is directed towards the rain going down the glass of a window interposed before the exterior view, just about to fade. Changing into photography, an example among many would be some works by Josef Sudek or Juan Jose Pedraza Blanco, from Madrid **i4**. They bring to memory the poem *The Rain*, in *The Maker*, by Borges: "...This blinding rain on the glass / will brighten in lost poor quarters / the black grapes of a vine in some / courtyard which no longer exists." Like those other ice crystal formations on the windows in Upper Lawn **i5**, taken and incorporated into the record in her diary by Alison Smithson: "1970.2.13-17. Snow. In the morning all windows with frost patterns. Very hot sun, snow on the terrace, also along and under the exterior bathroom wall, revealing white bellflowers. Beautiful robin. Cold wind. Time for sorbets, so at lunch and dinner time, the big jars full with the cleanest snow dust". In this mark, in the rain and frost of either of them, in watching this irrupting foreground, there is perhaps something of yearning reminiscence of the first Romanticist striving, at the beginning of the nineteenth century, in emphasizing and working with anything that might subordinate and condition the perception of what is already visible, anything that could make it into signs that would allow us to feel more than to perceive.

3. When the window had stopped being so, because it was everything, Mies accepted the commission of the Resor House, having to take on the original layout of the project, designed by Philip Goodwin, one of the architects who projected the façade of the MoMA in 1939. In fact, when Mies designed the new house (in the last few months of 1935 and the beginning of the following year), the service wing was partially built and the bridge pillars and the framework above them already in concrete. In essence, a house on pilotis, to be able to enjoy the magnificent views of the mountain rocks that could be seen above the tree tops, and located on a bridge in the place chosen by Mrs Resor while on one of her frequent horse rides around the ranch. A house surely imagined when crossing a wooden bridge that can be seen near the house when it was being built.

The photomontages that Mies made years later, apart from the drawings and models he made in the first few months, confirm not only the origin and location of the project, but also, from another angle, the insufficiency of his valuation. In the first one the bridge from where Mrs Resor presumably saw the view she wanted to catch from her living room. In the second one Mies enlarged the image so the foreground was lost and only the background of the mountains could be seen. Finally, in the last one, much closer up, he incorporated

son imágenes que han visto menguadas su constancia y solidez. Sólo alguien preocupado por la visibilidad última de las cosas, pretendería calibrar la interposición de transparencias o la incorporación al motivo descrito de lo insustancial, de lo incoloro, de lo inasible.

A favor del segundo supuesto, no quedan nada lejos de esas insólitas formulaciones románticas aquellas otras en las que el interés del autor se dirige hacia la lluvia que resbala por el cristal de una ventana interpuesta ante la visión del exterior, a punto de borrarse. Saltando al ámbito fotográfico, serían, un ejemplo entre tantos, algunos trabajos de Josef Sudek o del madrileño Juan José Pedraza Blanco **i4**. Evocan los versos de "La lluvia", en *El hacedor* de Borges: "*Esta lluvia que ciega los cristales / alegrará en perdidos arrabales / las negras uvas de una parra en cierto / patio que ya no existe*". Como tampoco lo están aquellas otras de las formaciones de cristales de hielo en las ventanas de Upper Lawn **i5**, tomadas e incorporadas al registro de su diario por Alison Smithson: "1970.2.13-17. Nieve. *En la mañana, todas las ventanas con dibujos de escarcha. El sol muy caluroso, nieve en la terraza, derretida, también a lo largo y bajo la pared exterior del baño, revelando campanillas blancas. Petirrojo muy hermoso. Viento frío. Tiempo de sorbetes, así que a la hora de comer y cenar, los jarros grandes llenados con el más limpio polvo de nieve*". En esa huella, en la lluvia y en la escarcha de unos y otros, en la contemplación de ese primer plano que irrumpe, quizás haya algo de añorante reminiscencia de aquel primer Romanticismo empeñado, en los albores del siglo XIX,

15 LUCES DEL ÁRBOL DE NAVIDAD EN LA VENTANA DEL BAÑO Y LUCES SOBRE EL ÁRBOL DEL MURO (NAVIDAD 1970), ESCARCHA SOBRE LA GRAN VENTANA A NORTE DEL PISO DE ARRIBA (ENERO 1979), Y LA ESCARCHA ENCENDIDA POR EL AMANECER EN LAS PUERTAS A SUR DE LA PLANTA BAJA (ENERO 1979). SON, RESPECTIVAMENTE, LAS FOTOGRAFÍAS 23, 42 Y 44 DEL LIBRO DE ALISON Y PETER SMITHSON, UPPER LAWN, FOLLY SOLAR PAVILION. EDICIONS DE LA UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA, BARCELONA, 1986.

en resaltar y trabajar con cuánto pudiera supeditar y condicionar la percepción de lo ya visible, cuánto pudiera convertirla en signos que permitieran sentir más que percibir.

3. Cuando la ventana había dejado de serlo, porque ya era todo, Mies aceptó el encargo de la Resor House, teniendo que asumir la traza originaria del proyecto ideado por Phillip Goodwin, uno de los arquitectos que proyectaron en 1939, unos años después, la fachada del MoMA. De hecho, cuando Mies proyectó la nueva casa (en los últimos meses de 1935 y los primeros del año siguiente), el ala de servicio estaba parcialmente levantada y las pilas del puente y el forjado sobre ellas ya hormigonados. En esencia, una casa elevada sobre pilotis, para poder disfrutar de las magníficas vistas de los riscos montañosos que asomaban por encima de las copas de los árboles, y dispuesta sobre un puente en el lugar elegido por Mrs. Resor en uno de sus paseos a caballo por el rancho. Una casa por fuerza imaginada al cruzar el puente de madera que puede verse en las inmediaciones de la casa en construcción. Los fotomontajes que Mies construyó años después, al margen de los dibujos y las maquetas que elaboró esos primeros meses, confirman no sólo el origen y la localización del proyecto, sino también, desde otro ángulo, la insuficiencia de su valoración. En el primero puede verse todavía el puente desde el que presumiblemente Mrs. Resor contempló la vista que deseaba atrapar para su cuarto de estar. En el segundo Mies amplió la imagen para que se perdieran los primeros planos y sólo se pudiera ver



el fondo de las montañas. Por fin, en el último, en un acercamiento mayor, incorporó sobre una vista de postal de la sierra Teton, que ya no era la del lugar, por tanto supuestamente idealizada, un fragmento de un cuadro de Paul Klee (*Bunte Mahizeit*, 1928), en el interior de la casa **i6**.

A las descripciones en los dos primeros de lo que queda al otro lado del gran vidrio, en éste último Mies fija y explicita lo que es propio e inherente a la construcción, al espacio construido —un pilar cruciforme y la carpintería—, dejando de estar únicamente los pilares de los dos primeros fotomontajes. Mies incorpora unas nuevas presencias sin pretender ninguna unidad formal o material, sino el registro de cada uno de esos objetos, asegurando su aislamiento y manteniendo la integridad de cada uno de ellos en una condición de separación y diferencia. Su uso, sólo puede significar en Mies, la voluntad de introducir la técnica del fotomontaje en la construcción. Se sabe bien que es así: las fotografías que hizo Herbert Matter de la instalación para la exposición que

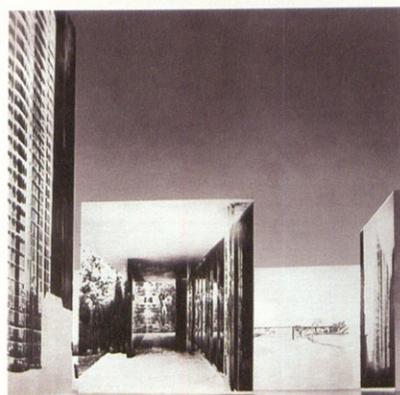
le dedicó el MoMA en 1947 muestran un notable parecido con los montajes perspectivos de su proyecto del Museo para una ciudad pequeña, realizados cinco años antes y cuatro después de los de la Resor **i7**: "*La escultura colocada en el interior del edificio goza de igual libertad espacial, porque la planta abierta le permite ser vista contra las montañas circundantes. Así el espacio arquitectónico dispuesto resulta más un espacio definidor que limitador. Una obra como el Guernica de Picasso es difícil de colocar en el museo-galería habitual. Aquí puede ser mostrado con la mayor ventaja y se convierte en un elemento en el espacio sobre un fondo cambiante*". No puede ser más explícito el afán por fundir dos planos diversos, por presentar superpuesto el objeto de primer interés a un fondo finalmente tan elegido: "*contra las montañas circundantes*", "*sobre un fondo cambiante*". Su montaje para el MoMA presentaba una planta cuadrada con una configuración de cuatro paneles exentos dispuestos en forma de molinillo, con una de las caras de cada uno de esos

on a postcard view of Sierra Teton, —which was not the real place, and therefore supposedly idealized, a fragment of a painting by Paul Klee (*Bunte Mahizeit*, 1928), in the interior of the house **i6**.

To the first two descriptions of what is left on the other side of the huge glass, Mies fixed and made explicit in the last one what belongs and is inherent to the construction, to the built space —a cruciform pillar and carpentry—, not just the pillars in the first two photomontages. Mies added new presences without seeking any formal or material unity but the recording of each of these objects, ensuring its isolation and keeping the integrity of each of them in a condition of separation and difference. In Mies, the use of this technique can only mean the willingness to introduce the photomontage in construction. It is a well known fact: the photos taken by Herbert Matter of the installation for the exhibition organized by the MoMA about Mies in 1947 showed a notable similarity with the perspective photomontage of his project for the Museum in a small town, done five years earlier and four years after the Resor's **i7**: "*The sculpture placed in the interior of the building enjoys the same spatial freedom because the open plan makes it possible to see it in contrast with the surrounding mountains. The architectonic space thus laid out is more a defining space rather than limiting. A painting like the Guernica by Picasso is difficult to display in the usual museum-gallery. Here it can be shown to the greatest advantage and becomes an element in the space over a changing background*". The eagerness to merge two diverse planes, to present the object of first interest superimposed over a background so chosen: "*in contrast with the surrounding mountains*", "*over a changing background*". His production for the MoMA presented a square plan with a configuration of four independent panels displayed in the shape of a mill sail, with one of the faces of each one of these partitions covered by a huge mural photo, from side to side and from floor to ceiling, so they seemed to float in the space **i8**.

4. Neither did Ben Nicholson do anything to perpetuate any type of distinction between kinds, between the sublime and the ordinary, the meditated and the casual, between art and the world of nature and more proper interests —surely due to the historic circumstances in which were taking place at the beginning of the war in Europe—, when he had to shut himself away, like so many other painters, to keep painting, abandoning the right to do it all'aperto, in Carbis Bay in his case **i9**. In 1939 he moved to Cornwall with his second wife, the sculptor Barbara Hepworth, with whom he had had triplets five years earlier, and with other couples, Naum Gabo and his wife among others. He then began painting strange pictures —still lives over landscapes, surely not unaware that these sold better—, as they have a brusque interruption from his successful last phase of "white reliefs". After years, hence, he started painting still lives again, for which he had an interest that "did not come from cubism, as some people believe, but from my father, not only for what he did as a painter but for the vases, beautifully lined and spotted jugs and cups and octagonal and hexagonal glass pieces he collected. Having those things around the house was an early experience that was unforgettable for me". Still life, a sedentary art, connected to the activity of managing the house. Clean or informal, all houses have a welcoming order. To come into existence they need the closed space —precarious, the intimacy of the domestic sphere.

What made Nicholson's paintings so surprising was that things, now collected by him, were placed on a windowsill, so their background would become landscapes. Very similar still lives to those he displayed, and photographed, on the windows in Villa Capriccio, the house where he lived with his first wife Winifred Roberts from 1921, after getting married **i10**. "My still life paintings are closely related to the landscape, closer than my landscapes are, which are perhaps related to still life". Writing about them, John Berger said that "all still lives have to do with security, as all landscapes have to do with risk and adventure". Here are both, still life and landscape, deliberately placed and chosen before being painted. This time they have been placed together on a windowsill, like compositions. How do things appear? "On the windowsill someone left an opened letter. Behind it, on the white tiled wall, there is a poster with the photo of a donkey. Near the envelope a glass jar full of brushes and an empty vase. I can see trees on the other side of the window".



i6 TERCER FOTOMONTAJE DE MIES PARA LA RESOR HOUSE. EL DISEÑO QUE SE PRESENTÓ DE LA CASA RESOR EN LA EXPOSICIÓN DEL MOMA DE 1947 ESTABA SIGNIFICATIVAMENTE REELABORADO A PARTIR DEL PROYECTO DE 1938. ESTE TERCER COLLAGE SE PRESENTÓ ENTONCES, REEMPLAZANDO AL ANTERIOR QUE MOSTRABA LA VISIÓN REAL DESDE EL LUGAR, CON CONSTRUCCIONES AISLADAS, A MODO DE CAMPAMENTOS, EN PRIMER PLANO.

i7 MUSEO PARA UNA CIUDAD PEQUEÑA (INTERIOR CON EL GUERNICA DE PICASSO), 1942. **i8** HERBERT MATTER, MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN MIES VAN DER ROHE EN EL MOMA DE NUEVA YORK, 1947.

tabiques ocupada por una gran foto mural, de lado a lado y de suelo a techo, de modo que parecían flotar en el espacio **i8**.

4. Tampoco hizo nada Ben Nicholson por perpetuar algún tipo de distinción entre géneros, entre lo sublime y lo ordinario, lo meditado y lo casual, entre el arte y los mundos de la naturaleza y los intereses más propios –seguramente por las circunstancias históricas en que se produjo al estallar la guerra en Europa–, cuando se tuvo que recluir en su estudio, como otros tantos pintores, para seguir pintando, abandonando el poder hacerlo *all'aperto*, en Carbis Bay en su caso **i9**. En 1939 se mudó a Cornwall con su segunda mujer, la escultora Barbara Hepworth, con quien había tenido trillizos hacía cinco años, y junto a otras parejas, Naum Gabo y su mujer entre otras. Empezó a pintar entonces unos cuadros extraños –bodegones situados sobre paisajes, no ajeno seguramente a que éstos se vendían mejor–, también por lo que tienen de brusca interrupción de su exitosa trayectoria última de “relieves blancos”. Después de años, por tanto, volvió a pintar bodegones, por los que tenía un interés que “no me vino del cubismo, como creen algunas personas, sino de mi padre, no solamente por lo que hizo como pintor sino por las jarras, jarros y

copas bellamente rayados y moteados y objetos de cristal octogonales y hexagonales coleccionados por él. El tener aquellas cosas esparcidas por toda la casa fue una experiencia temprana inolvidable para mí”. Un arte sedentario, éste del bodegón, conectado con la actividad de llevar la casa. Pulcras o informales, todas tienen un orden que acoge. Para llegar a existir necesitan el espacio cerrado, precario, la intimidad del ámbito doméstico. Lo que hacía tan imprevistos los cuadros de Nicholson es que las cosas, ahora acopiadas por él, estuvieran colocadas sobre el alféizar de una ventana, de manera que sus fondos pasaran a ser paisajes. Bodegones muy semejantes a los que ya dispuso, y fotografió, en las ventanas de Villa Capriccio, la casa donde vivieron él y su primera mujer Winifred Roberts desde 1921, después de casarse **i10**. “Mis pinturas de bodegón están estrechamente relacionadas con el paisaje, más estrechamente que lo están mis paisajes, los cuales se relacionan quizá más con bodegones”. Escribiendo sobre ellos, decía John Berger que “*todos los bodegones tienen que ver con la seguridad, igual que todos los paisajes tienen que ver con el riesgo y la aventura*”. Aquí están ambos, bodegones y paisajes, deliberadamente colocados y elegidos antes de empezar a ser pintados. Han sido dispuestos esta vez, sobre el alfé-



i9 BEN NICHOLSON DISPUESTO A EMPRENDER UNA JORNADA DE TRABAJO, CON SUS BARTULOS Y EL ALMUERZO. PESE AL TIPO DE OBRA ABSTRACTA POR EL QUE MÁS SE LE PUEDA RECONOCER, DESDE SUS INICIOS SIEMPRE SE DEDICÓ A LOS BODEGONES Y A LA PINTURA AL NATURAL, INCORPORÁNDOLOS A LA INVESTIGACIÓN EN CURSO.

i10 BEN NICHOLSON, VISTA DESDE VILLA CAPRICCIO (CASTAGNOLA) HACIA EL LAGO LUGANO, 1921.

i11 JUAN SÁNCHEZ COTÁN, BODEGÓN CON MEMBRILLO, COL, MELÓN Y PEPINO (C. 1600).

They are therefore classic still lives, attending to existing canons. Their theatricality comes from the juxtaposition of their elements, of placing them. They keep telling us that certain things have come to be united and how, despite their evident ephemeral character, they are still together. They study vicinity relationships with what is around them, how they adapt and live together, how they intertwine and superimpose and keep separate and how they converse through colour, texture, luminosity, shape and shade, and it is their juxtaposition which suggests of what to talk. But those by Nicholson do it with one more component, precisely what makes them special: the “still life -the domestic, the interior, the owned-, always framed by the corresponding “window”, is put before the “landscape”, before what is already exterior. It is only, although that is a lot, the uniform, neutral and dark backgrounds in the still lives by Sanchez Cotán **i11**, but framed by “windows”, substituted by landscapes, where the hills, harbours and farms are “trampled” by the proper still life. Even those where the frame provided by the windows has disappeared, eventually remitting to the tables by van der Hamen or by Zurbarán, where the background becomes once again landscape.

The first still lives of “war” by Nicholson, with the variants that established the different windows and curtains -1944, Still Life and Cornish Landscape; 1944, Higher Carnstappa farm; 1945, St. Ives, Cornwall **i12**-, give way, once finished, to a ten year development which Nicholson took up again and again -proving his interest in the formula-, and where the window disappeared gradually. In November 11-47 (Mousehole) -perhaps the better and more known of the series-, the cubist development of the still life, incomplete and hurtful, it sits on a flat surface, without any reference to the window jambs or lintel; it seems more as if it is on the parapet of a balcony. In December 1951, St. Ives - Oval and Steeple, a few lines define a concave dihedral, formed by the flat surface of

zar de una ventana, a modo de composiciones. ¿Qué cómo aparecen las cosas? "En el alféizar de la ventana de una cocina han dejado una carta abierta. Detrás, en la pared de azulejos blancos, hay un cartel con una foto de un burro. Junto al sobre, un tarro de cristal lleno de pinceles y un jarrón vacío. Veo árboles al otro lado de la ventana". Se trata pues de bodegones clásicos, atendiendo a cánones vigentes. Su teatralidad proviene de la yuxtaposición de sus elementos, de situarlos. Siguen contando cómo han llegado a unirse ciertas cosas y cómo, a pesar de su evidente carácter efímero, siguen estando juntas. Estudian las relaciones de vecindad con las que tienen a su alrededor, cómo se adaptan y viven juntas, cómo se entrelazan y se superponen y se mantienen separadas y cómo conversan a través del color, la textura, la luminosidad, la forma, la sombra, y es su yuxtaposición la que sugiere de qué hablar. Pero éstos de Nicholson lo hacen con una componente más, precisamente la que los convierte en singulares: el "bodegón" —lo doméstico, lo interior, lo propio—, enmarcado siempre por la correspondiente "ventana", queda antepuesto al "paisaje", a lo que ya resulta exterior. No es más, aunque sea mucho, que los fondos uniformes, neutros y oscuros de los bodegones de Sánchez Cotán **i11**, aunque enmarcados por "venta-

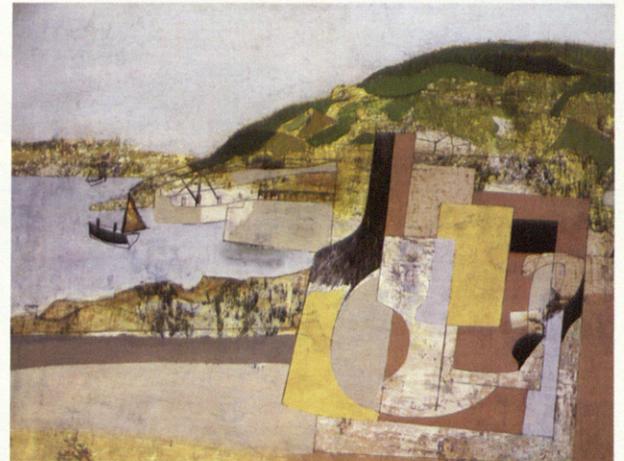
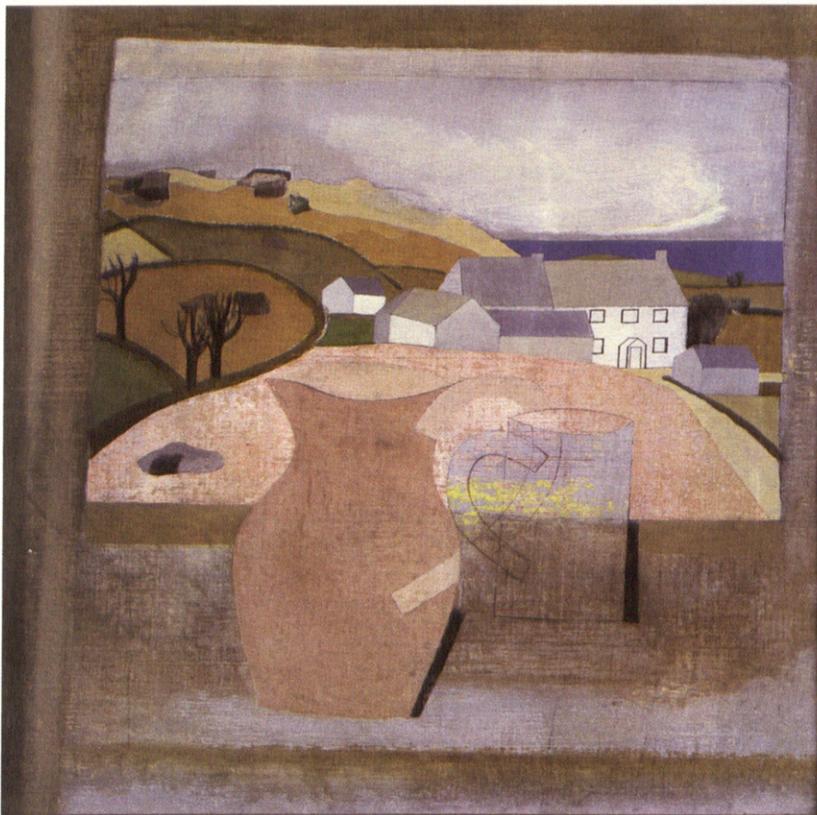
nas", sustituidos por paisajes, donde las colinas, los puertos, los caseríos, quedan pisados por el bodegón propiamente dicho. Incluso aquellos donde ha llegado a desaparecer el marco que proporcionan las ventanas, terminan remitiendo a las mesas de van der Hamen o de Zurbarán, donde de nuevo el fondo pasa a ser paisaje. Los primeros bodegones de "guerra" de Nicholson, con las variantes que establecen las diferentes ventanas y cortinas —1944 (*still life and Cornish landscape*), 1944 (*Higher Carnstappa farm*), 1945 (*St. Ives, Cornwall*), Oct. 55 (*Torre del Grillo, Rome*) **i12**—, dejan paso, una vez finalizada, a un desarrollo de diez años que Nicholson retoma una y otra vez —buena prueba de su interés por la fórmula—, y donde la ventana paulatinamente va desapareciendo. En *November 11-47 (Mousehole)* —quizá el mejor y más conocido de la serie—, el desarrollo cubista del bodegón, descaballado e hiriente, se asienta sobre un plano, sin referencia alguna a las jambas o el dintel de la ventana; más parece estar sobre el pretil de una terraza. En *December 1951 (St. Ives - oval and steple)*, pocas líneas definen un diedro cóncavo, formado por el plano del cristal y el postigo que lo ciega, dejando ver el caserío tras una bandeja ovalada donde se apiñan líneas que apenas permiten ver las mismas asas de otras ve-

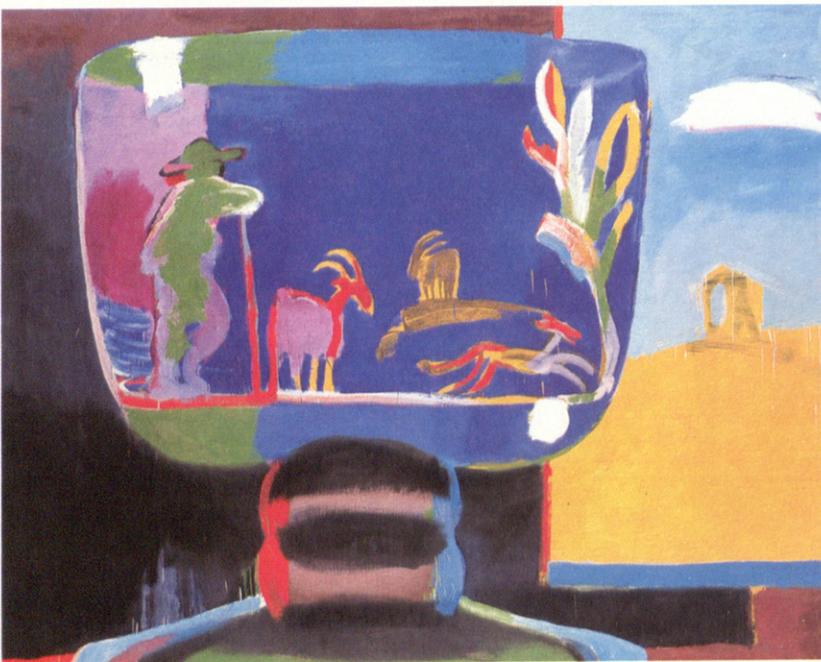
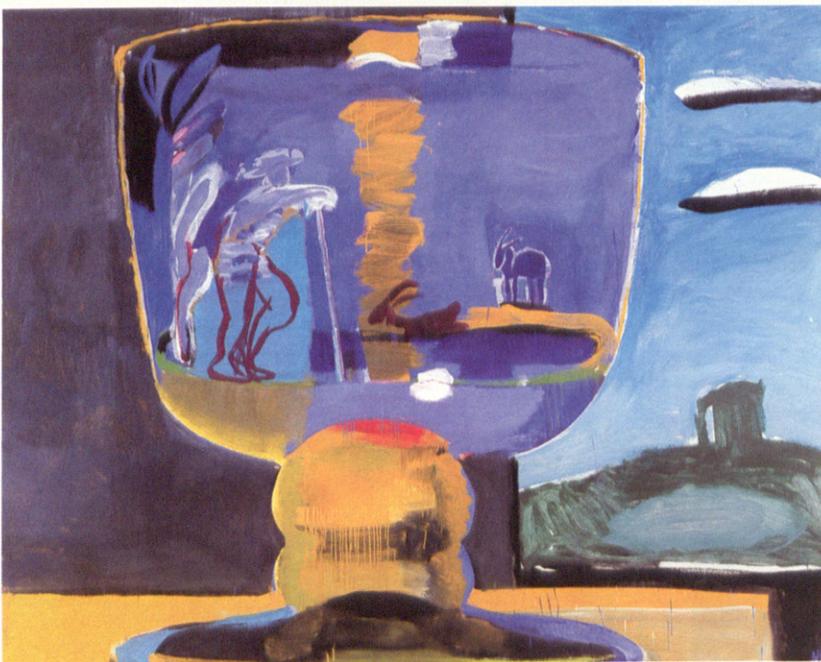
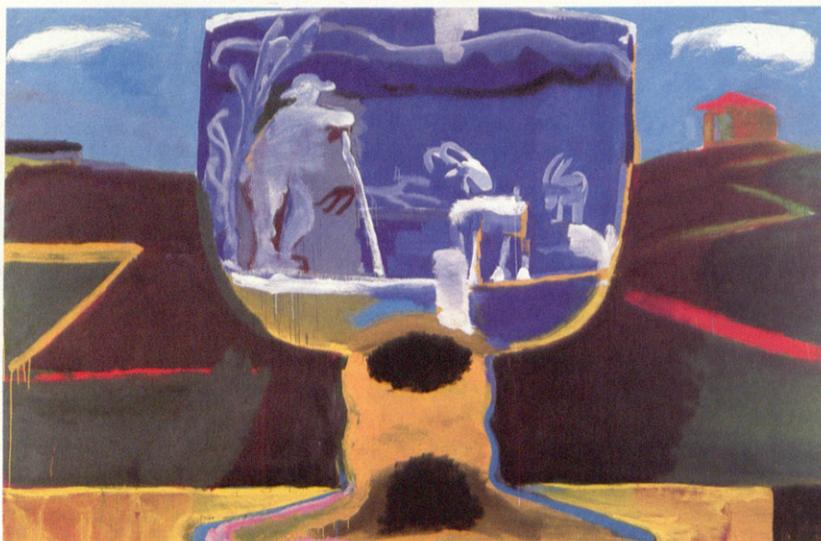
i12 1944 (*STILL LIFE AND CORNISH LANDSCAPE*), 1944 (*HIGHER CARNSTAPPA FARM*) Y OCT. 55 (*TORRE DEL GRILLO, ROME*).

de la glass and the shutter that closes it, allowing the farm to be seen behind an oval tray where lines are crammed, which hardly allow us to see the same handles as on other occasions, cram. Finally, Oct. 55, Torre del Grillo, Rome, where the sea as infinite background has disappeared, substituted by towers, domes, cornices... **i13**. The still life and the landscape, which were so often the themes of Nicholson's early works, finally appear synthesized. There is also a greater tension in the sharp lines, probably caused by the increasing dependence on drawing as a means of expression during the war. Drawing has become an important part of his working method to investigate shape. The lines, as essentially abstract means of expression, are imposed on areas with colour painted in big strokes, or integrated in them, so that background and theme are now on the same surface.

5. Juan Navarro Baldeweg, at the beginning of 2004, dealt with very similar questions. In his series *The Glass Cup*, composed of twelve paintings expressly made to be exhibited in the Abbey in Silos, he defined the capacity —and the limits— of seeing in the "small and fascinating theatre of a closed and round world forming a garland of nuances of light" which contains an image engraved on the surface of a glass cup shining in the penumbra. The introductory text —which now opens a new recompilation of texts titled *A Resonance Box*—, began: "What we perceive is not the world, it is a part of the world, it is what we can see. I am not talking about something unreachable because it is far away, but of what even being close is indiscernible, as in a confusion of things, unrecognizable in shapes or qualities. We look and only see what we already know how to see: a partial artistic inventory of a bigger, denser and shadier, indifferenciated universe". Navarro came then to reflect on how much vision has of selective act. "It is to affirm and to negate. To reinforce some relations, to dissipate others supposes a decantation process and then a sudden transfiguration (always at the point of fading) of a fragment of the real happens in front of us, emerging from the whole reality".

After the first four paintings, dedicated to two pairs of cups with boats and grapes respectively, came the second four paintings, of great dimensions, which literally establish the game previously indicated in Nicholson. "The cup is on the table. The window is further away and through it the view of a landscape. On the cup there is also a suggested landscape and the creatures inhabiting this landscape come out to look





114 COPA AZUL (200 X 300 CM.),
COPA AZUL Y VENTANA I (200 X
250 CM.), Y COPA AZUL Y VENTANA
II (200 X 235 CM.).

ces. Y, por último, *Oct. 55 (Torre del Grillo, Rome)*, donde ha desaparecido el mar como fondo infinito, sustituido por torres, cúpulas, cornisas,... 113. El bodegón y el paisaje, que fueron tan a menudo los temas de la obra más temprana de Nicholson, aparecen finalmente sintetizados. Hay además una mayor tensión en las líneas agudas, probablemente derivada de la creciente dependencia del dibujo como medio de expresión durante la guerra. El dibujo se ha convertido en una parte importante de su método de trabajo para investigar la forma. La línea, como medio de expresión esencialmente abstracto, está impuesta sobre áreas de color pintado a grandes trazos, o integrada en ellas, para que fondo y tema coexistan ahora en el mismo plano.

5. Juan Navarro Baldeweg, a comienzos de 2004, abordó cuestiones bien semejantes. En su serie *La copa de cristal*, compuesta de doce cuadros pintados expresamente para ser expuestos en la abadía de Silos, definía la capacidad –y los límites– del ver en el “pequeño y fascinante teatro de un mundo cerrado y redondo formando una guirnalda de acentos de luz” que encierra una imagen grabada en la superficie de una copa de cristal brillando en la penumbra. El texto de presentación –que abre ahora ya su nueva recopilación de textos *Una caja de resonancia*– comenzaba: “Lo que percibimos no es el mundo, es una parte del mundo, es lo que alcanzamos a ver. No hablo de lo inalcanzable por lejanía, sino de lo que aun siendo próximo resulta indiscernible, como en una confusión de cosas, irrecognocible en formas o cualidades. Miramos y solo vemos lo que ya sabemos ver: un inventario figurativo parcial en el interior de un universo mayor, más denso y turbio, indiferenciado”. Venía Navarro, pues, a reflexionar sobre cuánto tiene la visión de acto selectivo. “Es afirmar y negar, reforzar unas relaciones, disipar otras, supone un proceso de decantación y entonces ocurre una súbita transfiguración (siempre en trance de desvanecimiento) de un fragmento de lo real ante nosotros, emergiendo de la realidad entera”.

Tras los cuatro primeros, dedicados a presentar dos parejas de copas con motivos de barcos y racimos respectivamente, llegaban los segundos cuatro cuadros, de magníficas dimensiones, que ya establecían literalmente el juego anteriormente apuntado en Nicholson. “La copa está sobre la mesa. Más allá

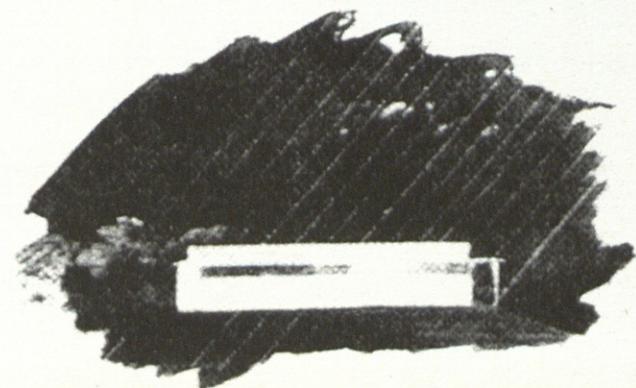
está la ventana y se divisa a su través un paisaje. En la copa se sugiere también un paisaje y los seres que habitan esos paisajes salen a buscar ese otro paisaje a través de la ventana. La ventana y la copa de cristal se entrelazan. Las figuras de la copa viven simultáneamente en los dos ámbitos. La escena grabada se amplía en el paisaje exterior, estimula un efecto interpretativo y sentimos como si se formaran ecos de la nube real en la nube de la copa, de la colina en la colina, del árbol en el árbol". Una suerte de ambiguas apariencias vitrificadas. Primero, sólo la mesa mediando entre ambos paisajes, una mesa que además se acaba, que no cruza de un extremo a otro del lienzo; después, dos donde la composición resulta más compleja: las copas sobre sus mesas se recortan sobre paredes que abren una ventana –apareciendo pues las dos mesas, paredes y ventanas en sus últimas líneas y ángulos, acabándose tras las dos copas–; el último vuelve a la primera, apareciendo el mar como paisaje, un mar infinito que hará infinita la ventana porque la mesa se recorta esta vez sobre el azul del mar **i14**. "Desde su insignificancia se aprecia más claramente la esencia de una construcción, la manera en que se presenta una mirada en distintos grados de apropiación en una sucesión de planos, en horizontes concéntricos accesibles entre sí". No por casualidad resuena en todas estas construcciones, nítido y profundo, aquel "lenguaje de la visión" de Gyorgy Kepes, director del Center for Advanced

Visual Studies donde Navarro estuvo trabajando en la primera mitad de los años setenta: "Si vemos dos o más figuras que se sobreponen, y cada una de ellas reclama para sí la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras en cuestión están provistas de transparencia: es decir, pueden interpretarse sin que se produzca una destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo, la transparencia implica algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho más amplio. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas locaciones espaciales. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas".

Por tanto, también estas copas, transparentes crisoles interpuestos, terminan siendo otros más de sus paisajes. Siempre, como los demás, desde el principio de sus investigaciones, sometidos a fuerzas externas, tantas veces inasibles. El interés por resaltar y trabajar con los elementos naturales en el diseño de sus edificios siempre ha propiciado en el trabajo de Navarro maquetas y dibujos, cuadros y esculturas, advertido de la fuerza y profundidad de lo prácticamente imperceptible. Del sentido del agua, aquella vez de su casa montañesa, batida por el viento y la lluvia **i15**.

at this other landscape through the window. The window and the glass cup are intertwined. The figures on the cup live simultaneously in both spheres. The engraved scene expands in the exterior landscape, and stimulates an interpreting effect and we feel as if echoes of the real cloud formed on the cloud in the cup, of the mountain in the mountain, of the tree on the tree". A kind of vitrified ambiguous appearances. First, only the table mediating between both landscapes, a table that also ends, which does not completely cross the picture; later, two tables where the composition is more complex: the cups on the tables stand out against the walls that open a window -the two tables appear, then walls and windows in their last lines and angles, finishing behind the cups; the last one returns to the first, the sea appearing as landscape, an infinite sea that makes the window infinite because the table stands out against the blue sea this time **i14**. "The essence of a construction is more clearly appreciated from its insignificance, the way in which a view is presented in different grades of appropriation in a succession of planes, in concentric horizons accessible one to another". It is not by chance that in all these constructions resounds, clear and profound, the "language of vision" of Gyorgy Kepes, director of the Center for Advanced Visual Studies where Navarro was working during the first half of the seventies: "If we see two or more figures that are superimposed, and each of them claims for itself the superimposed part which is shared, we find a contradiction of the spatial dimensions. To solve it we must assume the presence of a new optical quality. The figures in question are provided with transparency: that is, they can be interpreted without producing an optical destruction of any of them. However, transparency implies something more than the mere optical characteristic, implies a much more ample spatial order. Transparency means the simultaneous perception of different spatial locations. Space is not only retires but it also fluctuates in a continuous activity. The position of the transparent figures has an equivocal sense because we see the figures far away as we see them near".

Therefore, also these, interposed transparent crucibles, end up being another one of his landscapes, always, from the beginning, subjected to the forces of wind, rain and light, as was that mountain dweller who sheltered in his House of Rain. The interest in highlighting and working with natural elements in the design of his buildings -especially rain, in that case- always bring models, drawings, paintings into Navarro's work, knowing the strength and profundity of the transparency of water **i15**.



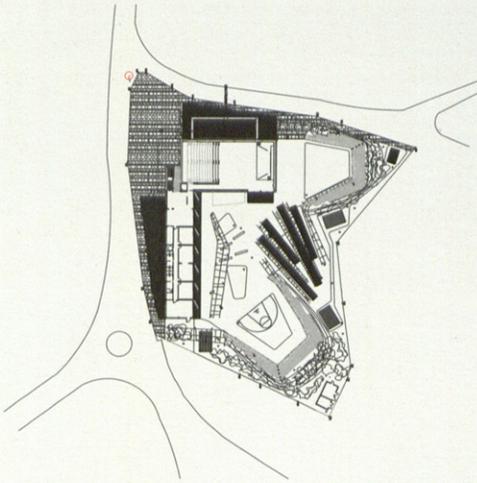
i15 JUAN NAVARRO BALDEWEG, DIBUJOS DE LA CASA DE LA LLUVIA, LLOVIENDO.



08 centro multiusos en mos

"Las Pozas", Mos, Pontevedra, 2004-2005.

JOSÉ MARÍA DE LAPUERTA
CARLOS ASENSIO



ARQUITECTOS [MADRID]:
José María de Lapuerta Montoya
Carlos Asensio Galvín

COLABORADORES:
Arquitectos: Paloma Campo Ruano,
José Ignacio Martínez Fernández, Pablo de Dios Bullido,
Esther Jiménez Herráiz, Pablo Sánchez de Vega Gutierrez
Arquitecto técnico: Óscar González García
Delineantes: Fernando Lozano, Ignacio Peñuelas
Estructuras e instalaciones: Valladares Ingeniería

PROMOTOR:
Concello de Mos

FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán

"Dar respuesta a la demanda de un lugar adecuado para la organización y celebración de eventos varios de la vida cultural y social. (...) Se prevé un uso principal de grandes grupos previsto para conferencias, proyecciones, baile, deportivo, etc. (...) Así mismo existirá una sala polivalente satélite de la anterior, concibiéndose como espacio dedicado a actividades lúdico-formativas, pequeños ciclos de cursos, Internet, juegos de mesa, etc." (extraído de las bases del concurso).

García Márquez dijo en una ocasión de Santiago que era un lugar donde sobre las piedras nacen flores.

En este proyecto queríamos que sobre el hormigón y el granito crecieran flores, por eso el edificio se hace masivo y denso, pero no contábamos con que además debía flotar.

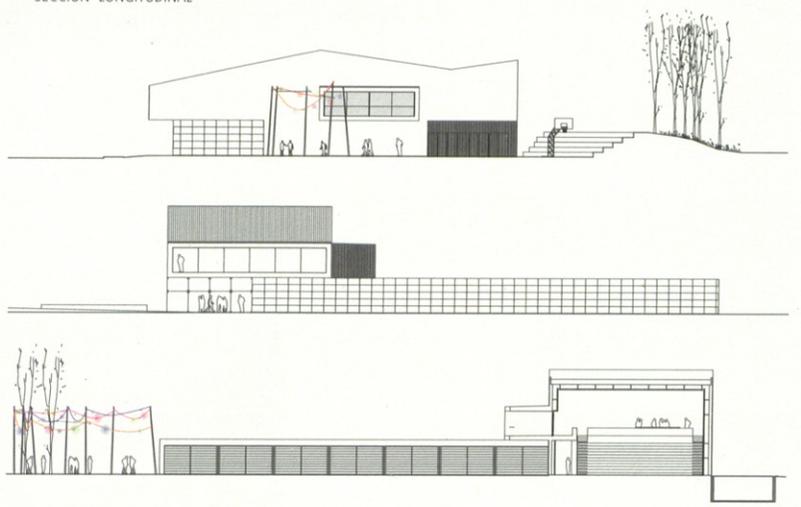
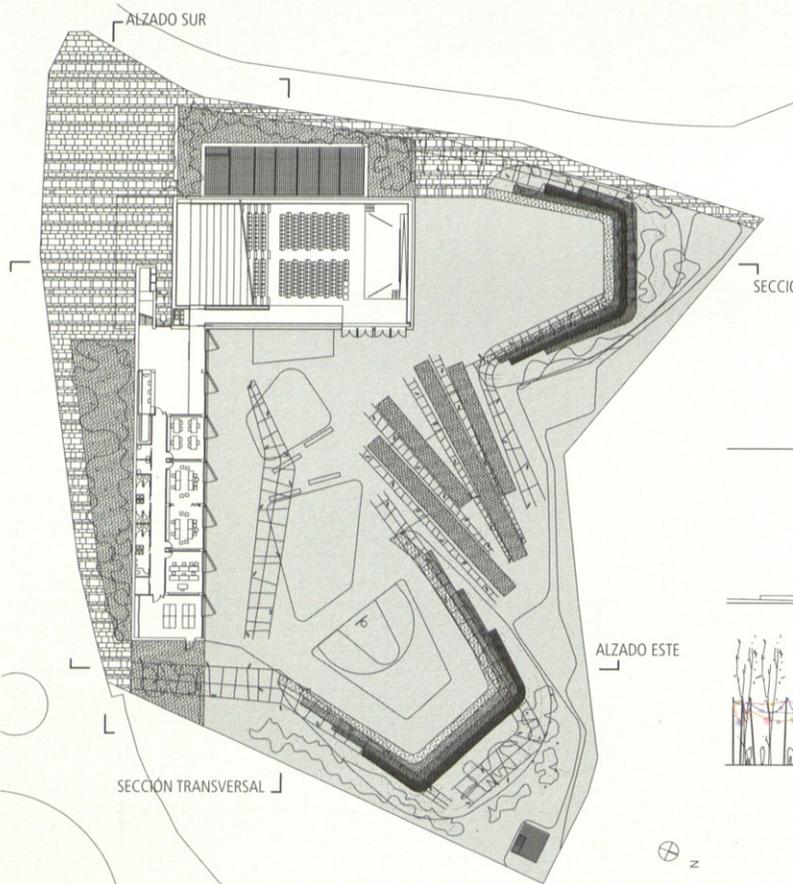
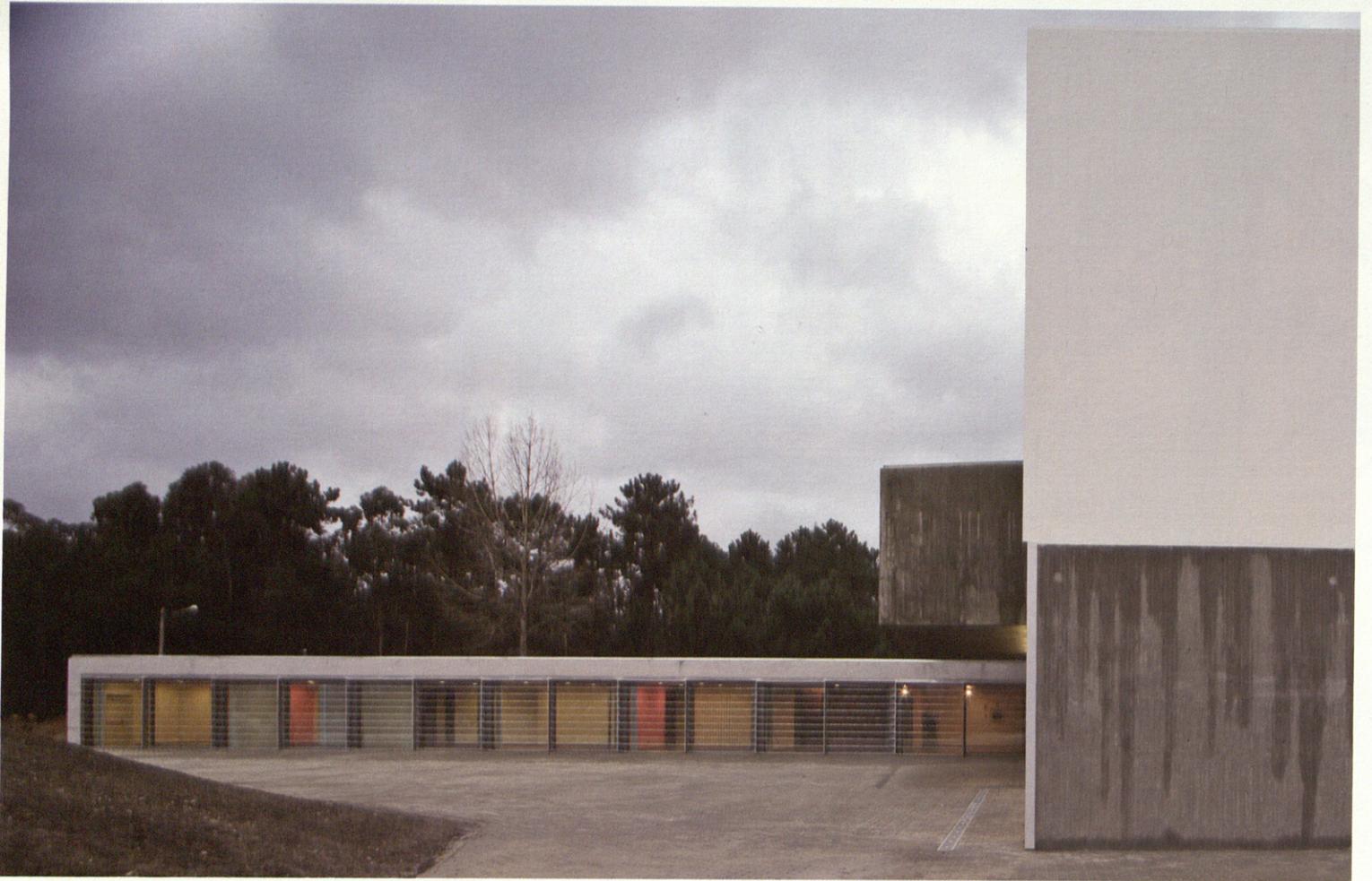
El proyecto desarrolla las ideas del concurso, haciéndolas coherentes con la realidad física del emplazamiento: las pozas de Eimonde, un lugar donde el nivel freático constante y uniforme está a 2 m bajo rasante y esa circunstancia condicionó la estructura del edificio, con una cimentación de losas que al igual que en el árbol, es proporcional a su porte.

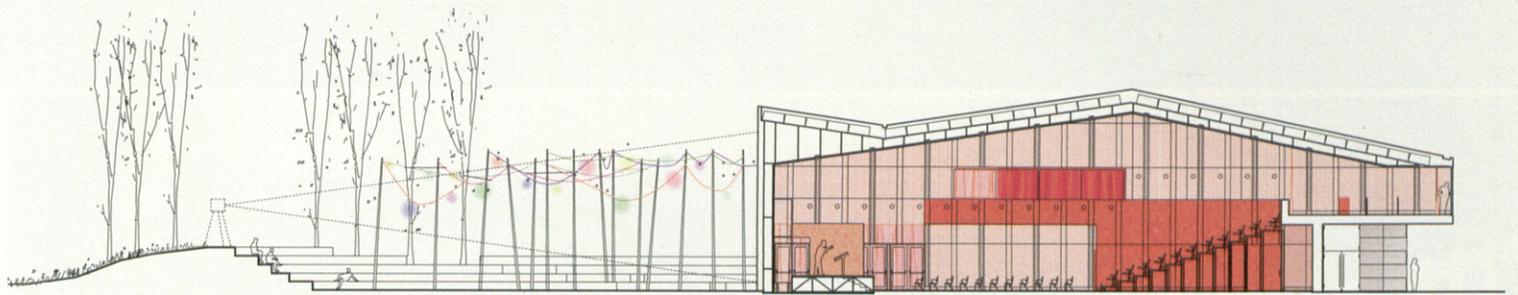
El edificio se articula en dos piezas: una primera más expresiva, en hormigón, que contiene la sala multiusos con aforo de 400 personas y toda interiormente en color rojo intenso; y una segunda perpendicular a ella en granito, con las aulas y resto de dependencias. Ambas piezas conforman un espacio exterior, una plaza pensada para diferentes actividades: baloncesto, pulpadas, verbenas (algunas de ellas soñadas viendo a Visconti), cine de verano...

En la fachada a la carretera las pastas de granito que forman la valla se conservan y se protegen durante la obra como tesoros encontrados.

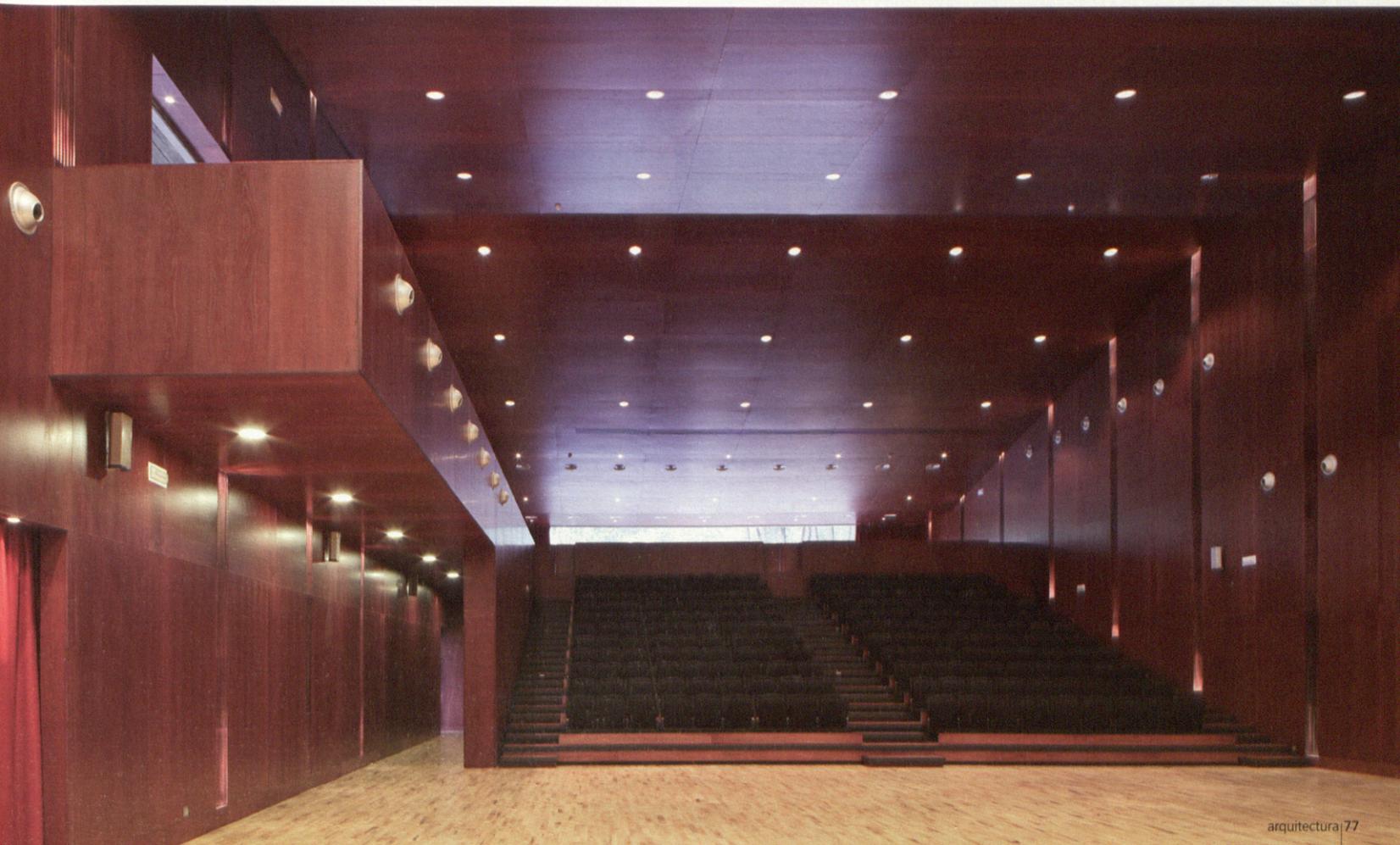
En la Sala Multiusos, el acceso principal se produce bajo el gran voladizo del ventanal-anuncio mientras en el interior las gradas retráctiles, como en un efecto de latido, se extienden o se recogen para permitir nuevas actividades.







SECCIÓN LONGITUDINAL
EN LA PÁGINA ANTERIOR, DE ARRIBA A ABAJO,
ALZADO ESTE, ALZADO SUR, SECCIÓN
TRANSVERSAL Y PLANTA DE ACCESO



08 centro de visitantes del alto tajo en corduente

Parque Natural del Alto Tajo, Corduente, Guadalajara. 2002-2004.

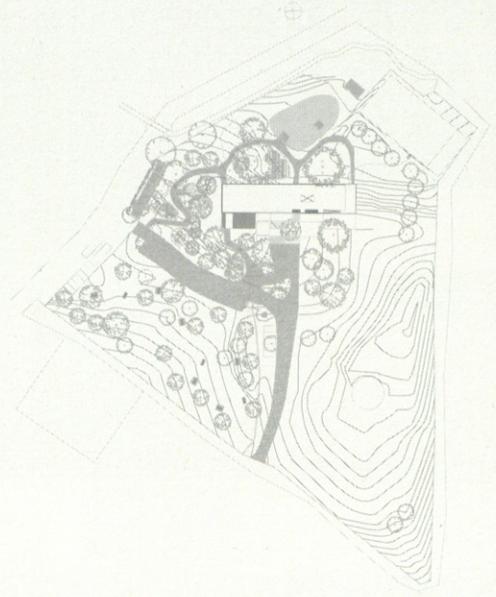
JOSÉ MARÍA DE LAPUERTA
CARLOS ASENSIO

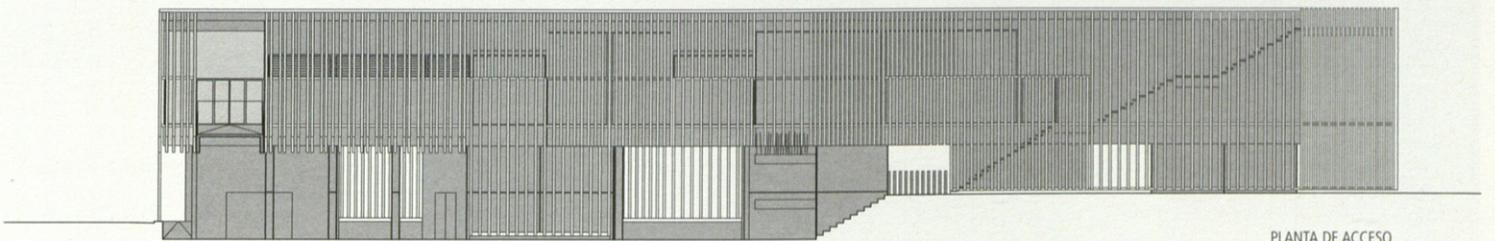
ARQUITECTOS [MADRID]:
José María de Lapuerta Montoya
Carlos Asensio Galvín

COLABORADORES:
Arquitectos: Francisco Gil Ortega, Paloma Campo Ruano
Estudiante: Malgorzata Rebis
Delineante: Fernando Lozano Melero
Arquitecto técnico: Juan Francisco Robles
Jefe de obra: Iván Pulido
Empresa Constructora: Tragsa Guadalajara

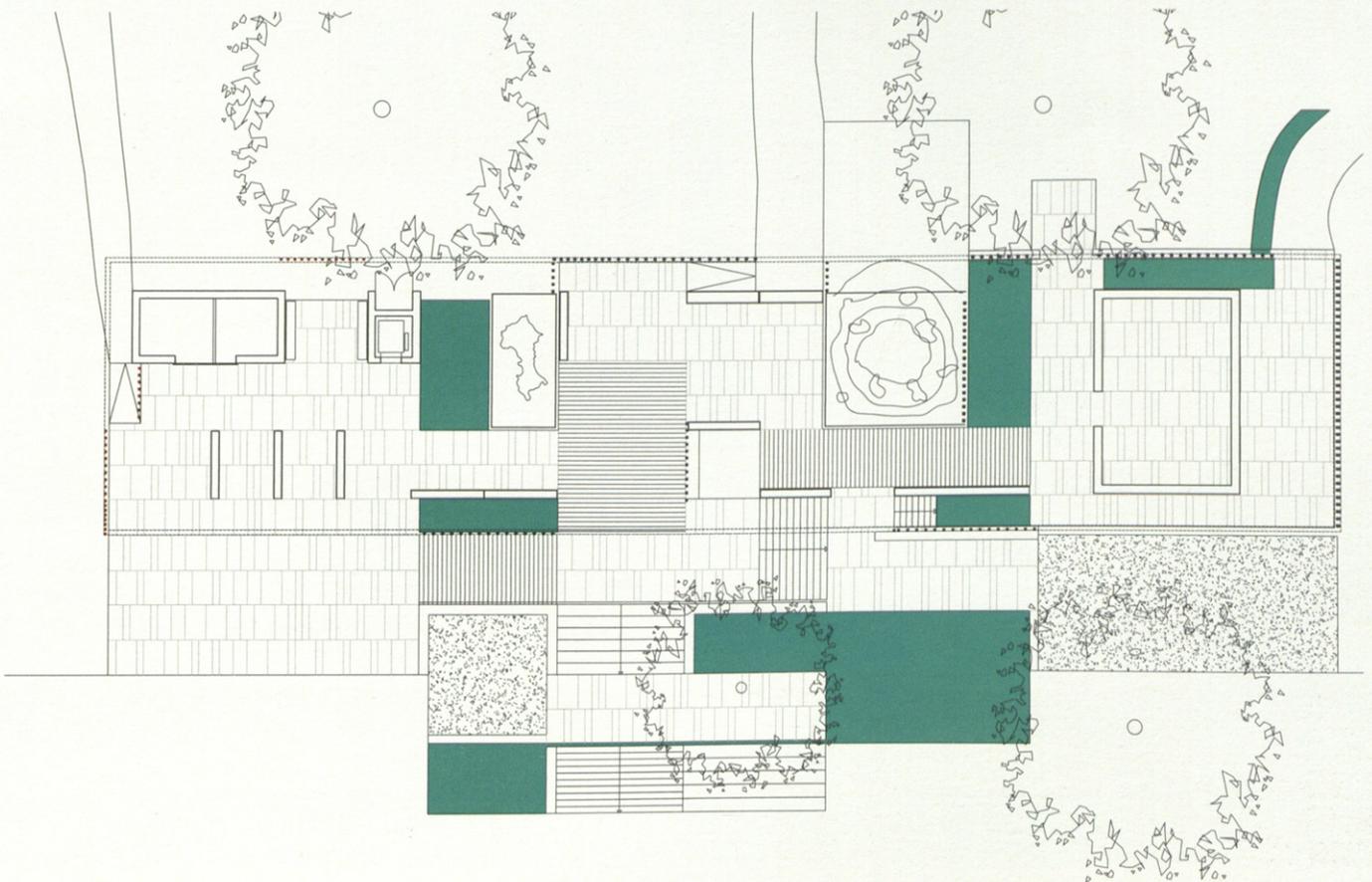
PROMOTOR:
Junta de Castilla-La Mancha

FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán





PLANTA DE ACCESO
Y ALZADO OESTE

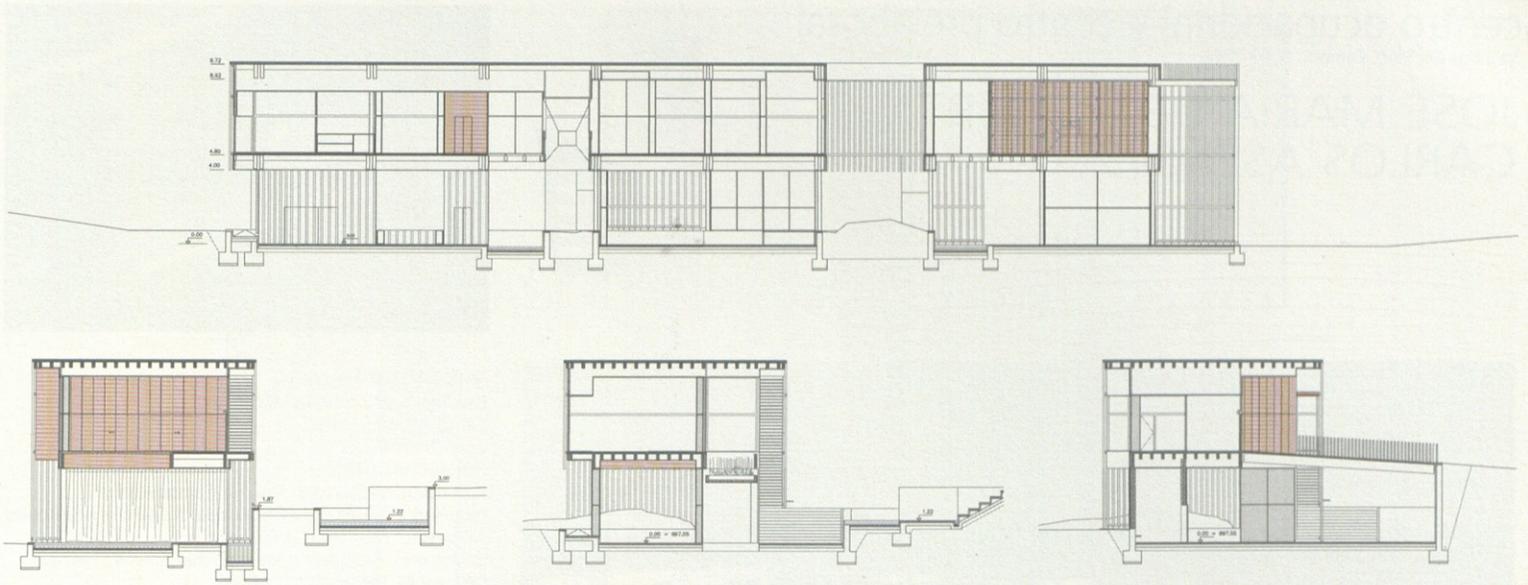


El encargo era doble. Se trataba de restaurar como centros de visitantes dos casas forestales en el Alto Tajo, una en Corduente, más grande y situada en el campo y la otra en Orea, más urbana. Los ingenieros de la administración insistían de manera recurrente en la rehabilitación de ambas. Un día apareció una maqueta de trabajo en el despacho del político con una nota: "Lo que podría ser". Al día siguiente hubo una reunión para contar la propuesta.

Consistía en interpretar el lugar, acomodándose entre "los tres abuelos", tres nogales centenarios que delimitaban un ámbito en el que era fácil sentirse cómodo. Se trataba de aprovechar el caudal de agua e incorporarlo al recorrido generando una topografía de piedra tallada, un agua que recorriera la exposición con nosotros. Sobre ella, liberando una planta baja abierta en prolongación del paisaje, se situaba la planta principal de la exposición.

Una celosía vertical de madera de alerce debía cerrar, controlar selectivamente vistas y soleamiento, un traje a modo de corteza, del marrón al gris que protegería un interior expositivo. Un cerramiento abstracto, alejado de elementos domésticos y urbanos y de alguna manera evocador del paisaje del bosque. Ellos preguntaban, nosotros respondíamos, improvisábamos y el edificio parecía decirnos lo que quería ser.



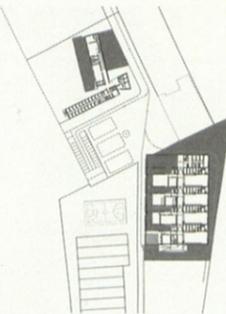


SECCION LONGITUDINAL Y
SECCIONES TRANSVERSALES



08 centro ocupacional y centro prelaboral
Morales del Vino, Zamora. 2002-2005.

JOSÉ MARÍA DE LAPUERTA
CARLOS ASENSIO



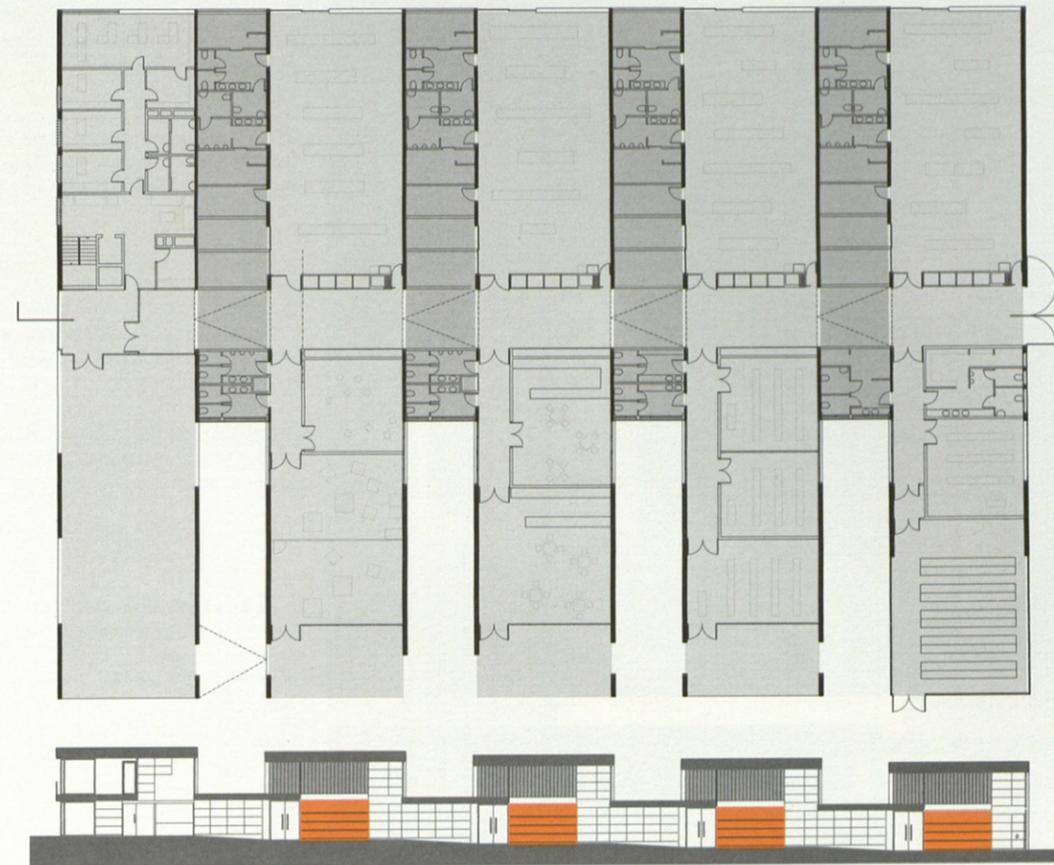
ARQUITECTOS [MADRID]:
José María de Lapuerta Montoya
Carlos Asensio Galvín

COLABORADORES:
Arquitecto colaborador: Paloma Campo Ruano
Aparejador: Óscar González García, Juan Francisco Robles
Arquitecto: Francisco Gil Ortega
Estudiantes: Malgorzata Rebis, Esther Jimenez Herraiz
Delineante: Fernando Lozano
Estructuras: Belén Orta Rial
Ingeniería electricidad: Maximiliano Sánchez
Ingeniería calefacción: José Ignacio Garrido

PROMOTOR:
Asociación Protectora de Minusválidos Psíquicos

FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán

EN LA PÁGINA SIGUIENTE, PLANTA Y SECCIÓN LONGITUDINAL.





La asociación A.S.P.R.O.S.U.B. nos llamó ocho años después de aquel primer proyecto de la Residencia. Ahora el terreno era horizontal, triguales por todas partes y una carretera de acceso.

Enfrente, unos invernaderos regulares, exactos como sólo los proyecta un ingeniero, donde los chicos discapacitados cultivan flores para vender; es la "joya de la corona" de su programa de empleo.

Si el gesto respondía a la escala del paisaje y del vecino, no cabían anécdotas; diez, cinco, diez, cinco, diez, cinco, diez. Los cinco servían a los diez. Pretensados de dos medidas. Cubierta plana, pero ventilada. Aluminio por todas partes, en lamas, chapas, chapas agujereadas, perfiles. Paloma hizo un trabajo exacto.

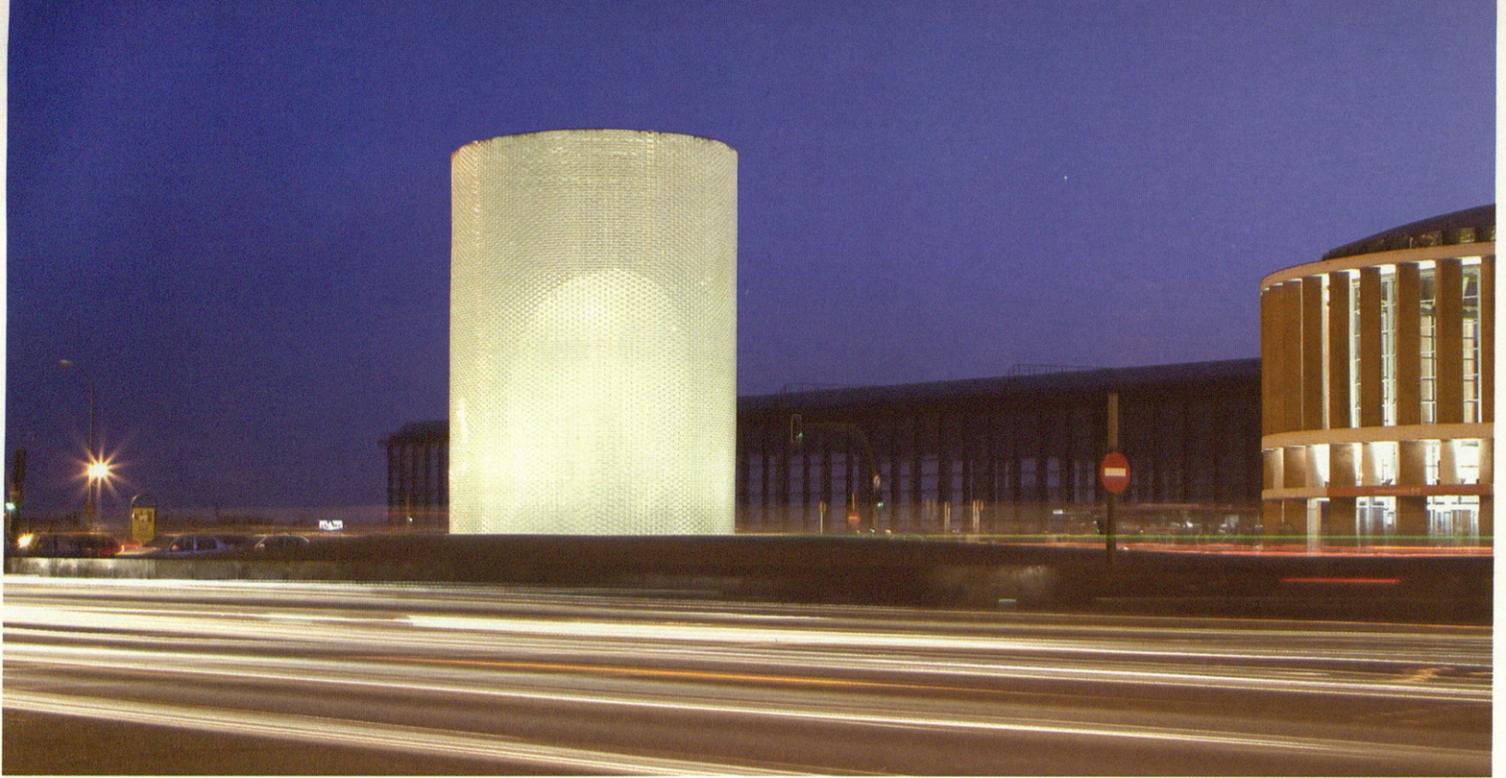
Al espinazo central, al "pasillo del bocadillo", abren las vitrinas que exponen el trabajo de cada taller y transparentan, al fondo, el paisaje.

A norte y a los talleres, puertas de descarga, ventanas-marco a los campos de cereales y rejillas de ventilación.

A sur, a los invernaderos y a la carretera, las aulas, los grandes cajones protegiendo de los directos eran como portales personalizados por el color para sentarse en una silla de mimbre viendo la actividad desde su casa.







09 monumento a las víctimas del 11 de marzo en madrid

Av. de la Ciudad de Barcelona, Madrid. 2007

FAM

ARQUITECTOS [MADRID]:
Esaú Acosta Perez
Raquel Buj García
Pedro Colón de Carvajal Salís
Mauro Gil-Fournier Esquerra
Miguel Jaenicke Fontao

COLABORADORES:
Estructuras: Schlaich Bergermann und Partner (SBP),
Stuttgart (monumento)
Hugo Corres , Francisco Prieto (losa hormigón)
Empresa Constructora: Dragados

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Madrid-RENFE

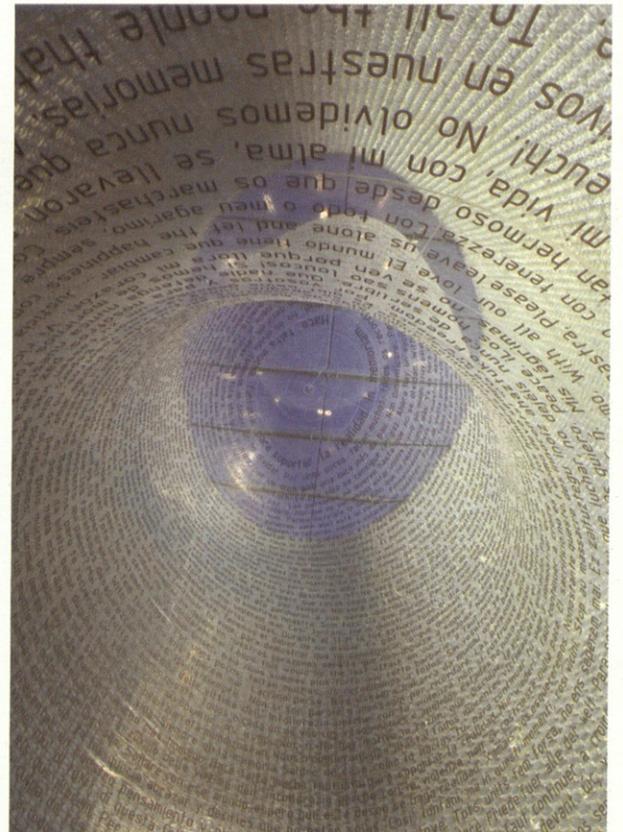
FOTÓGRAFO:
Estudio FAM

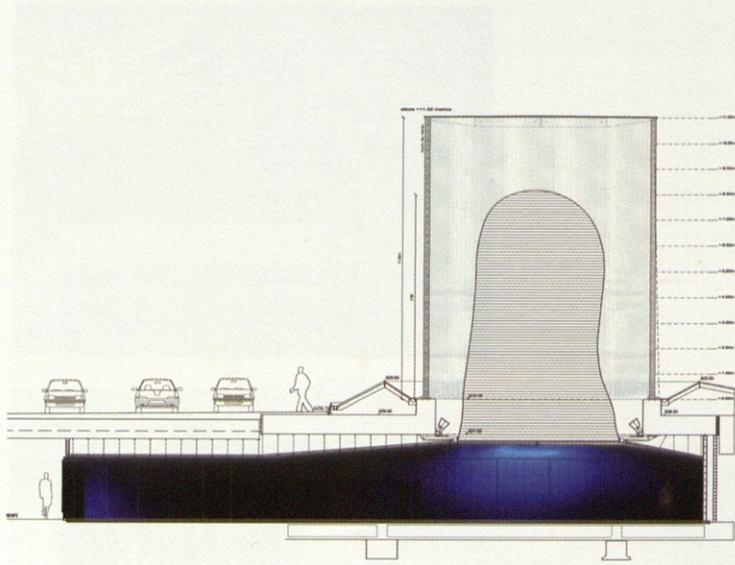
Más allá de la relación íntima con el lugar, el monumento es el aire interior, el espacio de la representación que ilumina diariamente a las víctimas con el nacimiento y la caída del sol.

El monumento nace de las entrañas de la estación de Renfe, del lugar mismo del dolor, y como en un grito de esperanza, quiere ser visto por la ciudad de Madrid. El proyecto tiene la doble lectura de un lugar inaccesible que es contemplado desde la mirada abierta de la ciudad y la silenciosa escucha del interior de la estación. En su relación con el exterior, el monumento es la fuerza del instante atrapado para ser eterno.

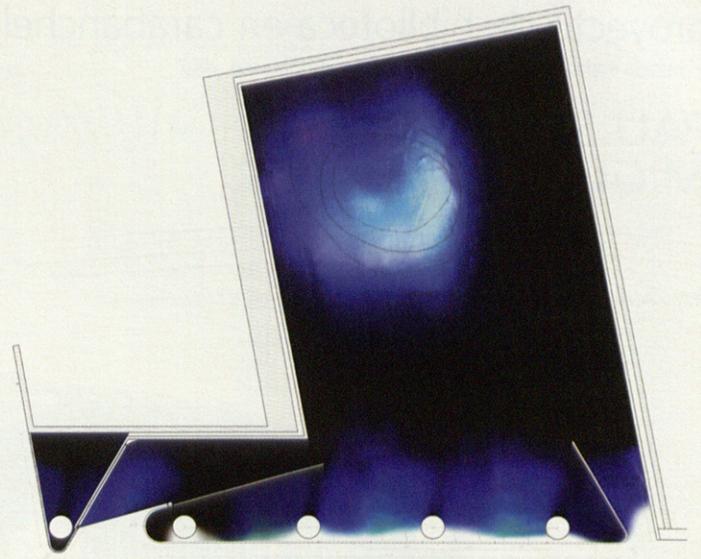
Las cualidades materiales del monumento, no hacen sino expresar las intenciones de la propuesta. De cara al exterior, hacen de él un objeto donde la escala se modifica, la intensidad de luz es variable, dándole como consecuencia una presencia vital dentro de la ciudad. Así son recordados y homenajeados de manera activa los fallecidos el 11 de marzo en Madrid y todas las víctimas del terrorismo.

Es la luz la que quiere hacer su propio monumento, retirarse de la realidad para crear su propio mundo de silencio. Este espacio bajo la rotonda se convierte en el lugar donde se establece una relación íntima con las víctimas.





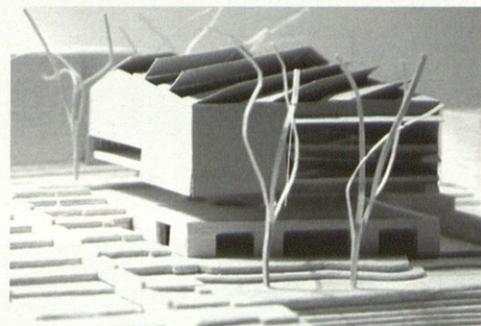
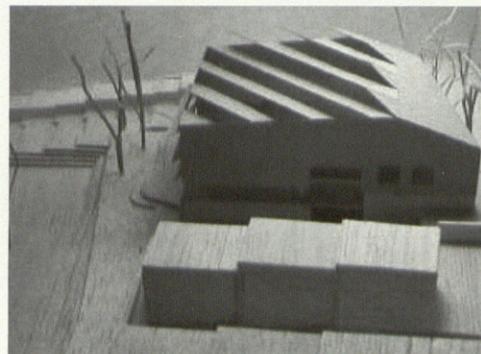
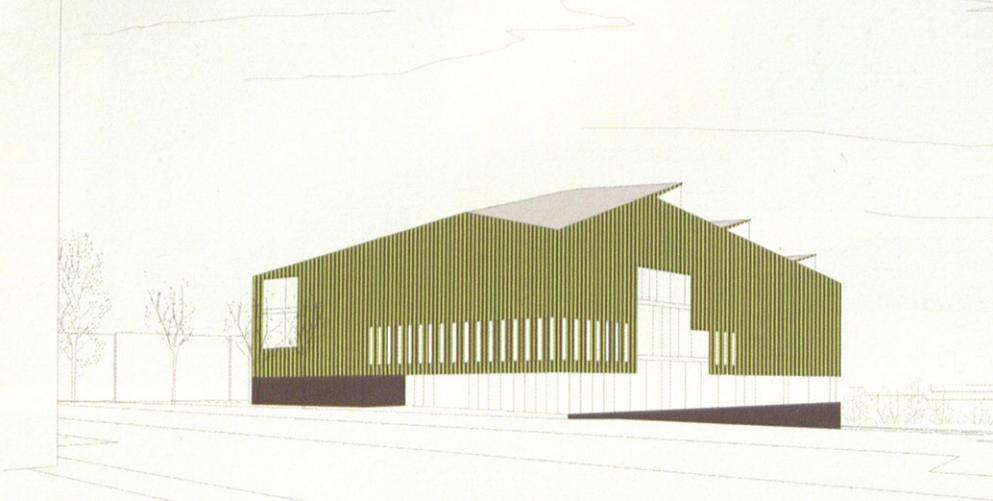
PLANTA Y SECCIÓN



10 proyecto de biblioteca en carabanchel

c/ Antonia Rodríguez Sacristán 7 y 9, Carabanchel, Madrid. 2007

PAU SOLER
MIGUEL RODRÍGUEZ



El solar tiene una caída de pendiente considerable hacia el noreste, dirección en la se abren las vistas de Madrid y en la que se encuentra una sucesión descendente de espacios verdes. Esta orientación será la elegida para la mayor parte de los espacios de lectura y para el jardín infantil de verano de la biblioteca. Flotan sobre estos aterrazamientos las copas de los árboles y el edificio verde.

La entrada se abre en la calle de Antonia Rodríguez Sacristán, en el lado suroeste del solar, y en una amplia franja de retranqueo que servirá para crear un nuevo espacio urbano, con bancos protegidos por árboles.

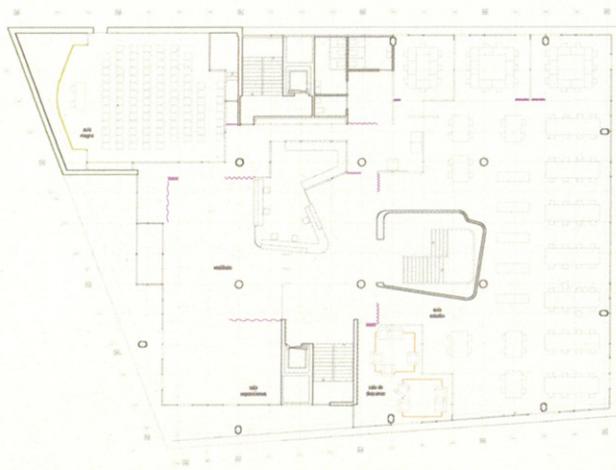
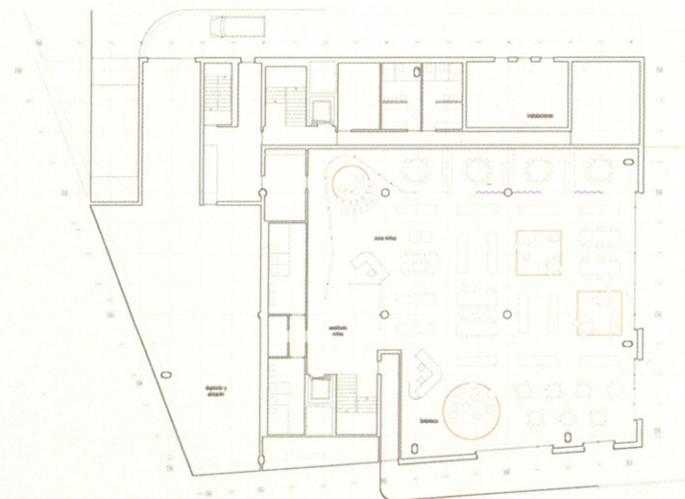
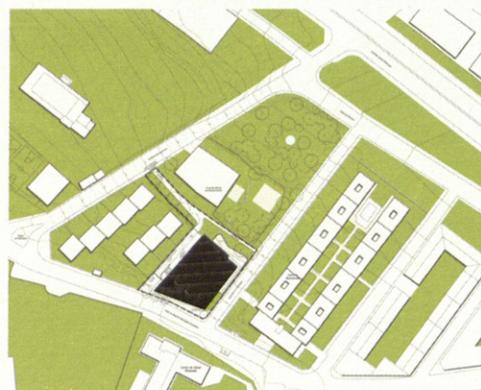
La fachada principal adopta formas austeras, estratificada con distintos acabados, con huecos de escala grande y la entrada enfatizada por un amplio porche. Las demás fachadas se abren más libremente mostrando los materiales interiores y acompañando en su escalonamiento, en la pendiente del solar, a los edificios vecinos. También la cubierta, prolongación de las fachadas, se adapta al desnivel inclinándose sensiblemente. En ella se abren unos lucernarios longitudinales orientados al norte, cuya sección alberga las vigas de la estructura.

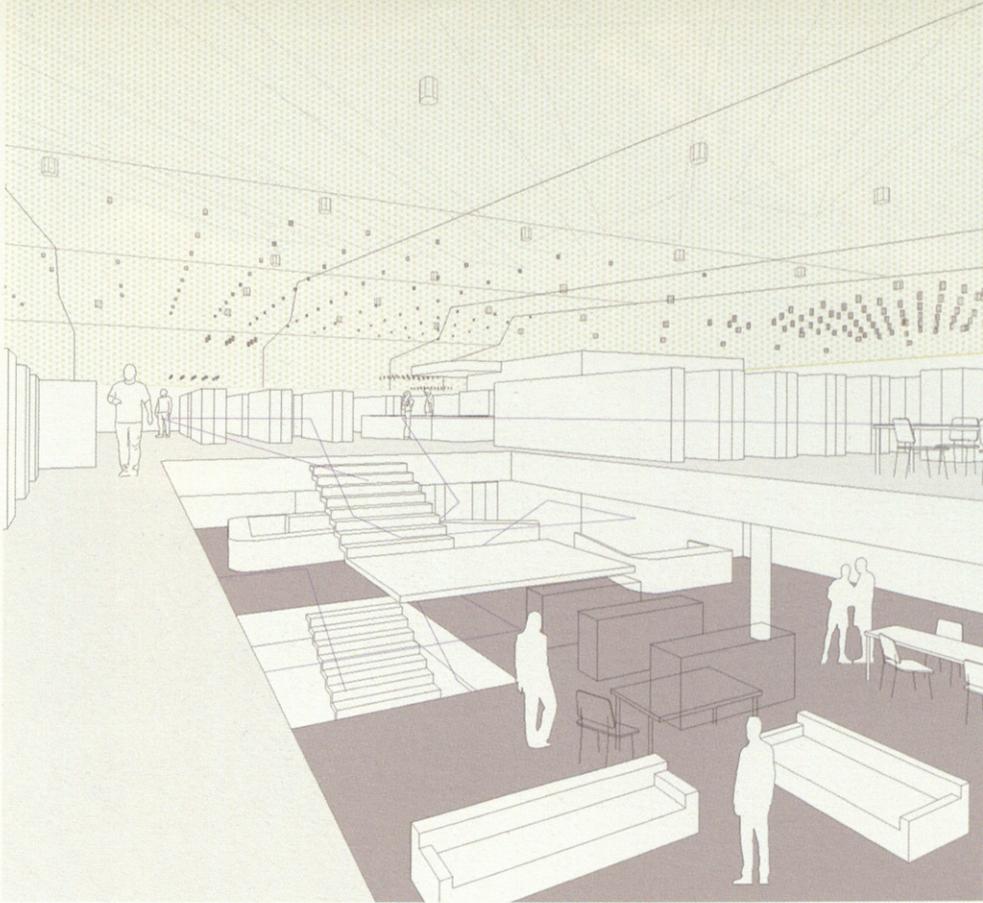
Todos los espacios del edificio se han dispuesto de manera que puedan redistribuirse o intercambiarse el uso, reduciendo al mínimo las divisiones internas. En todas las plantas el espacio es, en su mayor parte, diáfano y flexible.

La piel exterior está concebida como protagonista formal y visual del edificio y tiene también una innata vocación estructural. Los muros laterales, las fachadas, los parasoles y los lucernarios quedan todos ellos incorporados a esa "cáscara estructural" que como pieza unitaria define el volumen de la biblioteca.

En la última planta, ocupada por la sala principal, se coloca un techo que se extenderá por las paredes de lámina tensada opalescente blanca. Este techo permitirá difundir la luz de forma continua, marcando ligeramente las líneas diagonales de los mismos, creando la sensación de estar en un espacio ambiguo entre interior y exterior.

Las divisiones interiores son mamparas ligeras de acero, madera y cristal, construidas de modo parecido a los muebles. Habrá cortinas para controlar la luz de las ventanas y dividir ambientes dentro del espacio común continuo.



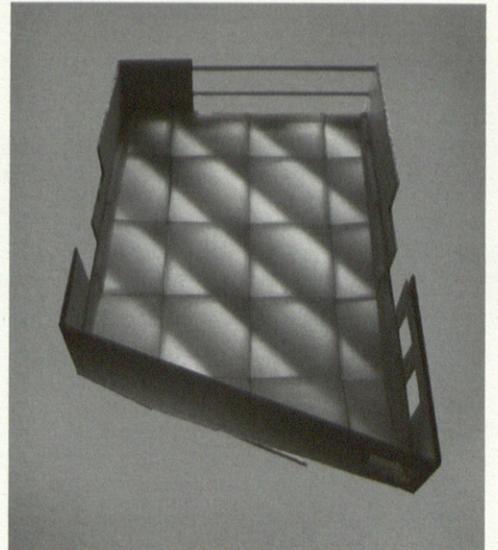
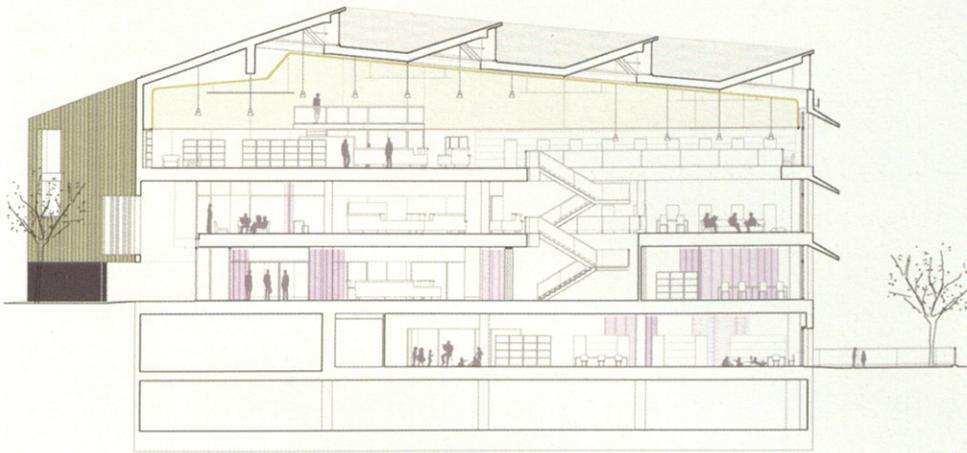


ARQUITECTOS [MADRID]:
 Pau Soler Serratos
 Miguel Rodríguez González

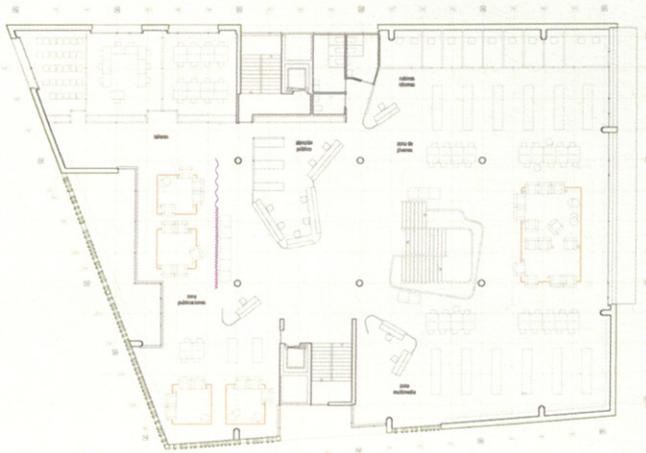
COLABORADORES:
 Nuria Beltrán Juez, Heidrun Becker, Paula Sanfiz
 Aparejador: Antonio Almonacid
 Instalaciones: Francisco Lara, Juan Carlos Lafuente
 Estructuras: Jorge Bernabéu, Jorge Aparicio
 Maquetas: Paula Sanfiz Hernando, Nuria Beltrán Juez

PROMOTOR:
 Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Deportes

MAQUETA Y FOTOGRAFÍAS:
 Paula Sanfiz Hernando
 Nuria Beltrán Juez



SECCIÓN LONGITUDINAL Y PLANTAS



11 centro de creación de las artes de alcorcón

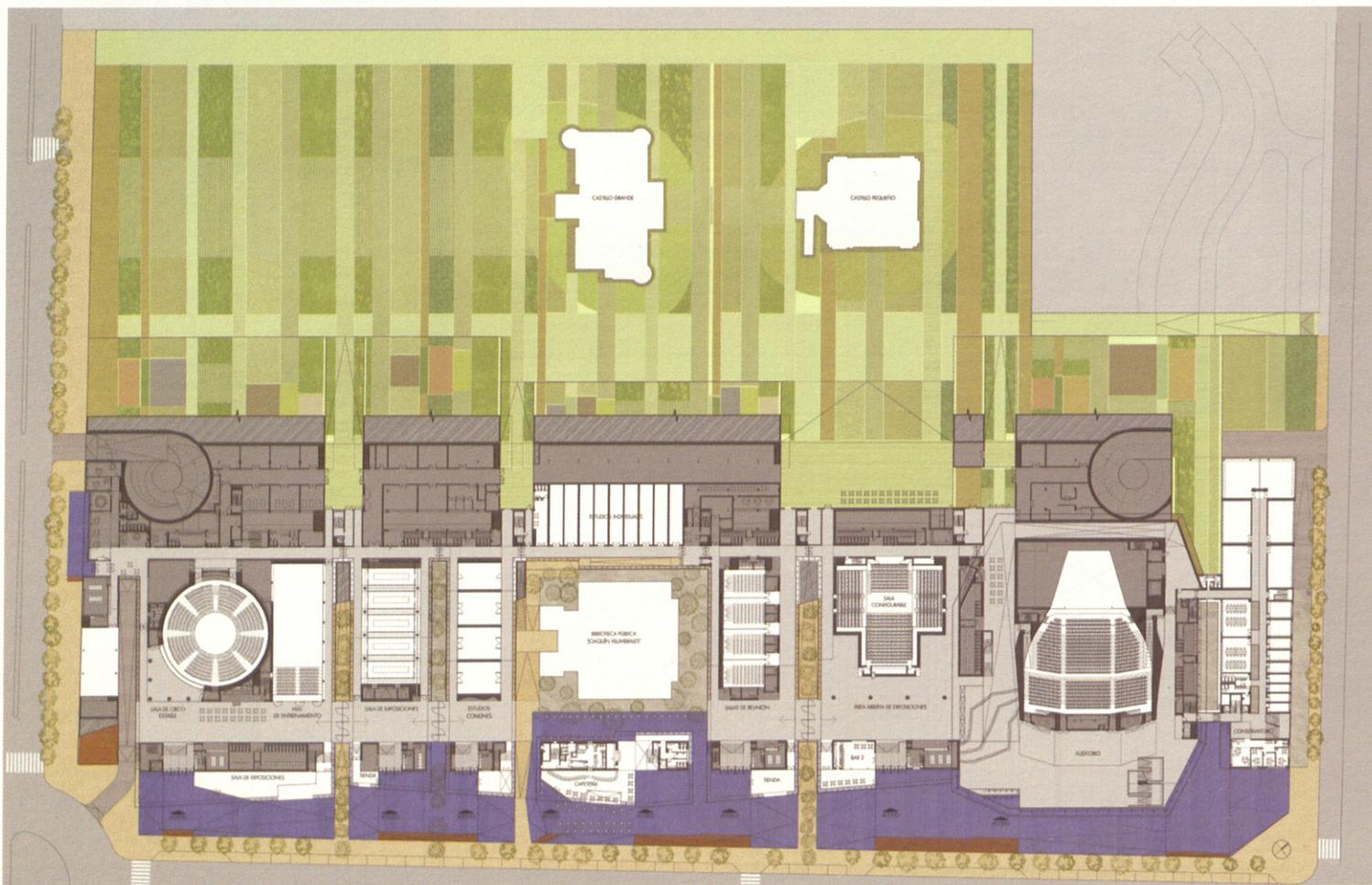
Avenida de los Castillos s/n, San José de Valderas, Madrid. 2006

PEDRO BUSTAMANTE
JAVIER CAMACHO

ARQUITECTOS [MADRID]:
Pedro Bustamante
Javier Camacho

COLABORADORES:
Andrea Hess, Gonzalo Martínez del Olmo,
Cristina Müllerhillebrand, María Navascués, Beatriz Noves,
Carlos Piantino, Gustavo Pernía, Nuno Raimundo,
Pedro Rebelo, Juan Santana, Silvia Sordi, Antje Stuchlik
Estructuras: NB35, S.L.
Instalaciones: Grupo jg, S.L.
Asesoría acústica: Higinio Arau
Iluminación: BM Lighting Design, Birgit Walter
Instalaciones especiales: DITEC, Miguel Ángel Vaquero
Jardinería y paisaje: Teresa Galí Izard
Imágenes y video de animación: Arte-Factory
Maquetas: Juan de Dios Hernández y Jesús Rey

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Alcorcón a través de la empresa
EMGIASA (Empresa Municipal de Gestión Inmobiliaria de Alcorcón)



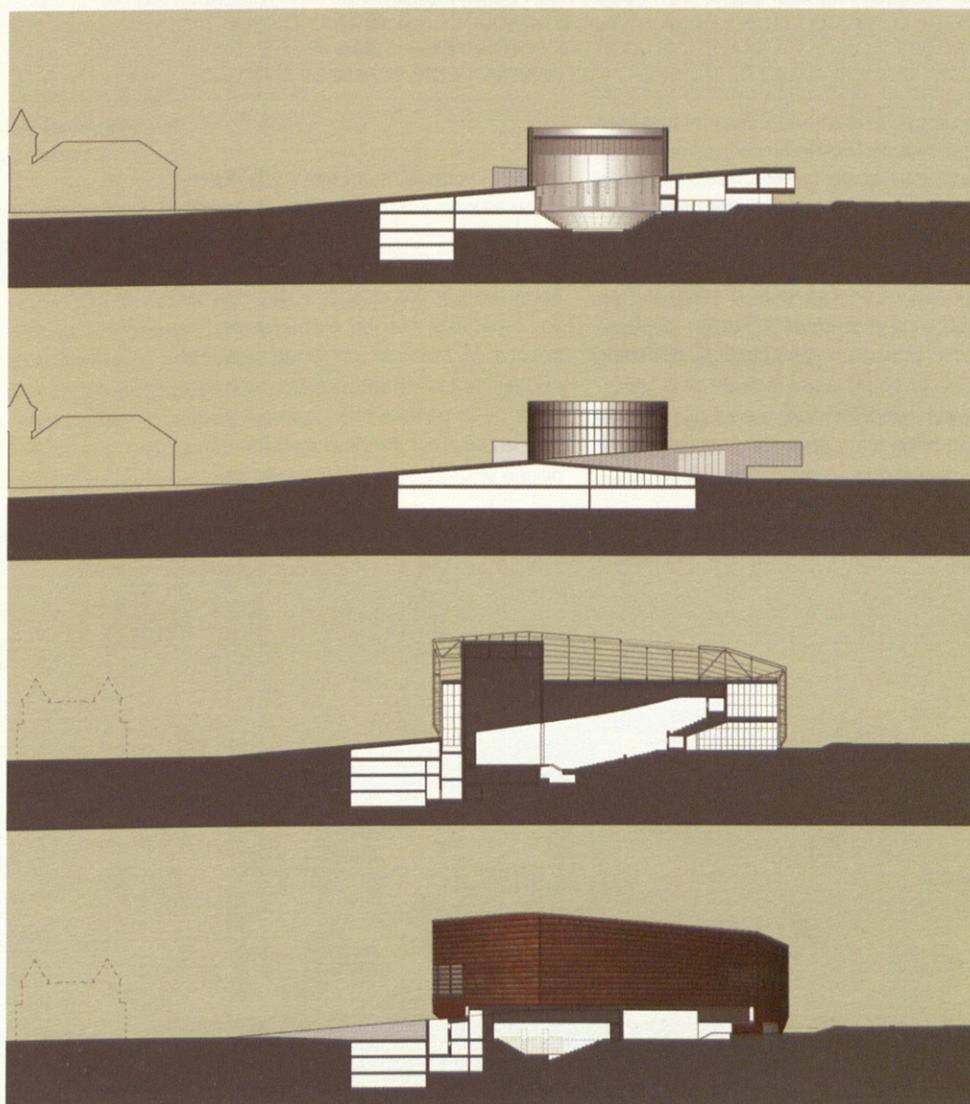


En un contexto urbano predominantemente residencial y una densidad de edificación media alta, con tipologías mixtas tendentes a la manzana cerrada y grandes bloques compactos de vivienda, el solar de Los Castillos destaca por ser un gran espacio abierto de uso público, con una escala desmesurada para los cuatro edificios aislados que contiene: Los Castillos, como foco de atención principal, con interés histórico y simbólico; la Biblioteca Pública Joaquín Vilumbrales y el edificio del Aula de la Naturaleza, ambos con menor interés que Los Castillos.

Frente a la posibilidad de añadir un edificio exento a las ya anodinas relaciones existentes entre los actuales, planteamos una estrategia de intervención topográfica en la mitad de la parcela que da frente a la Avenida de la Libertad, que intensifique su carácter de espacio libre público, revalorizando y enmarcando Los Castillos y su entorno urbano y englobando la biblioteca en nuestra propuesta.

La intervención consiste en modificar el nivel del suelo existente conservando e intensificando su carácter de espacio abierto y ocupando el espacio ganado bajo el mismo. A partir del nivel de la explanada que enmarca Los Castillos, que se conserva en su mayor parte y constituye el elemento de anclaje entre lo existente y el proyecto, arranca una cubierta transitable en toda la longitud de la parcela, que esconde el aparcamiento y una espina de servicios comunes en tres niveles y se desgaja, a partir de esta línea, en distintos volúmenes y pendientes que responden a las necesidades de cada uso, terminando por constituir un alzado de piezas construidas de pequeña escala en el frente de la Avenida de la Libertad.

En los lugares en que la cubierta de fragmenta, se intercalan pasos peatonales con inclinaciones alternas que articulan todo el conjunto, aseguran la permeabilidad entre Los Castillos y la Avenida de la Libertad, así como la iluminación y ventilación, y la variedad de vistas, accesos y circulaciones.





12 FAVELAS EN SAO PAULO

una ilusión urbana

DIONISIO GONZÁLEZ

UNA REFLEXIÓN QUE TOMA FORMA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA, LA ARQUITECTURA Y LA INFORMÁTICA. EL AUTOR FOTOGRAFÍA LA REALIDAD DE LA INFRAVIVIENDA DESDE EL MISMO CENTRO DE LA FAVELA, E INTRODUCE SUS PROPIAS PROPUESTAS ARQUITECTÓNICAS A TRAVÉS DEL MONTAJE FOTOGRÁFICO. ESTAS PROPUESTAS SE CONCIBEN Y REALIZAN DE TAL MODO QUE PUDIERAN CONVERTIRSE EN REALIDAD.

Espacios vetados

Las ciudades del nuevo mundo pasan de la lozanía a la decrepitud, pero nunca son antiguas, afirmaba Claude Levi-Strauss. Esto mismo deben pensar los paulistas cuando reconocen que, a pesar de sus 450 años de existencia, Sao Paulo es una joven ciudad sexagenaria. Si bien, debido a esa juventud, a esa reciente pero radicalizada concentración urbanística y a su condición metropolitana (se la denomina la ciudad que no para), es una población

donde la vulnerabilidad social y la violencia se asocian a una naturaleza territorial.

En cierto modo, Sao Paulo es una conurbación constituida en segmentos o pedazos espaciales, con un particular desmoronamiento a la hora de un establecimiento nuclear de las infraestructuras. La mayor parte de la población no consigue instalarse en las áreas donde el mercado inmobiliario se organiza mejor y poco a poco se

Dionisio González Romero es el autor de las fotografías y del texto. Estudió Bellas Artes, Infografía y Cine y es Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

va a la periferia. Esta desigualdad está estatuida, no ya entre las diferentes regiones de Brasil, sino entre los espacios interiores a las ciudades; si el 50% más pobre de la población subsistía con el 14% de la renta del país, el 1% más rico disponía del 13% de la riqueza generada.

En sí misma, la ciudad de Sao Paulo siempre ha mostrado "pedazos", estructuras de formas diversas, e interiores a la ciudad, de no edificación. Ha mostrado también escasos recursos infraestructurales de servicios y sanidad en las áreas periféricas, y, a su vez, ha focalizado el establecimiento de la renta en una porción del anillo suroeste que converge con el centro histórico. Sin embargo, y como un fenómeno global en las megalópolis, aparecen nuevas estructuras segregadas, en este caso arquitectónicas, que no necesariamente se establecen desde la tradicional oposición entre centro y periferia, de tal modo que en zonas espaciales contiguas se asientan diferentes grupos sociales, separados por empalizadas y tecnologías

de vigilancia, que impiden cualquier tipo de convivencia, interferencia, o circulación entre desemejantes.

Este deseo de habitar, que es siempre un deseo de poseer, lo explica así Teresa Caldeira: *Sao Paulo, hoy en día, es una ciudad de murallas. Por todas partes se levantan barreras materiales: alrededor de las casas y los bloques de viviendas, de los parques, las plazas, los edificios de oficinas y las escuelas. Una nueva estética de la seguridad preside todo tipo de construcciones, e impone una lógica sin precedentes basada en la vigilancia y el aislamiento.*

A su vez, desde esta fractura urbana, donde se compatibilizan en espacios colindantes separaciones abruptas, definitivas, la separación es aún más extrema si tenemos en cuenta que los portadores de la exclusividad transitan por distancias transoceánicas, planetarias, fundamentadas por las infovías de los negocios globales, mientras los excluidos transitan por dis-

tancias urbanas y su percepción es únicamente local.

Durante el transcurso de tiempo en el que la fracción social de los jefes paulistas tiene una concepción sensoria de lo global y del día electrónico, donde no existe la noche, y las transacciones u operaciones pueden ser ejecutadas sin horarios ni franjas de luz desde la ventana del ordenador; los desheredados, los confinados, viven en la opacidad, en un territorio local, experimentado desde el ocultamiento, donde la noche se perpetúa y hay un deseo disolvente de la mirada.

Este aislamiento, entendido como una disociación integral de las clases sociales consideradas inferiores, naturaliza los ghettos como planificadores urbanos; pero (mientras la conformación de vallas, como establecimiento de un asentamiento inaccesible en los poderosos, industrializa un retiro voluntario y elusivo) en los desheredados la exclusión los confina a ghettos involuntarios de donde difícilmen-

te pueden salir, puesto que, como individuos "disgénicos", no soportan el capital de las movilizaciones, y por lo tanto, no tienen a donde ir.

Sao Paulo se incorporó al siglo XXI con más de 11 millones de habitantes, cifra que aumenta notablemente si incluimos las zonas limítrofes del estado que están siendo absorbidas por la metrópoli. La gran particularidad de esta megaciudad es que concentra alta tecnología y fuerte capital productivo y financiero, dramáticamente sintetizado con una alta exclusión social y un bajo compromiso democrático. Esta política económica de la velocidad provoca la impracticabilidad conjunta de ambos mundos dadas las diferentes capacidades de aceleración. Así, mientras en determinados ejes paulistas se proyecta desde la inmediatez, en otros hay un efecto total de frenado.

El orden de asimilación de los ritmos urbanos proyecta una diferenciación de clases. Las clases elitistas, cuanto más aglutinan

N1 CALDEIRA, T (2000): Cidades dos murros: crime, segregação e cidadania em Sao Paulo, ed 34/edusp Sao Paulo.





el éxito de la inclusión y la velocidad, más se defienden de sus adversarios, que no son otros que los habitantes de la clase improductiva en términos de ejecución social y económica. Este afán particular de construir barreras perimetrales y simbólicas que separen los terrenos reclamados de los aborrecidos y enemigos potenciales es (señala Zygmunt Barman) *la meta de toda innovación en materia de arquitectura y urbanismo*, a la vez que incide en la velocidad con que se generaliza y propaga. Este modelo estadounidense ha tenido una especial incidencia en Brasil cuyo uso designativo es el de *condominio*: estructuras residenciales aisladas que extreman sus medidas de vigilancia y seguridad y dotan a sus espacios de todos los servicios.

N2 BAUMAN, ZYGMUNT (2005): *Confianza y temor en la ciudad*. AtmArcadia, Barcelona.

Bauman cita al joven crítico de arquitectura y urbanismo Steven Flusty a la hora de definir estos espacios vetados, los *interdictory spaces*, destinados a interceptar, repeler o filtrar a los posibles intrusos: *Las innovaciones en materia de arquitectura y urbanismo que Flusty distingue y enumera*

son los equivalentes modernizados de los antiguos fosos, torreones y troneras de las antiguas murallas; pero hoy en día no se erigen para proteger a la ciudad y a sus habitantes de enemigos exteriores, sino para separarles y defender a los unos de los otros después de haberles asignado el papel de adversarios N2.

Pese a que el mayor número de asentamientos irregulares (la llamada ciudad informal o no planeada) se establece en las periferias, muy especialmente en el cinturón de municipios del Gran Sao Paulo, no es extraño tampoco contemplar el escenario extremo de la desintegración en el epicentro de las grandes ciudades brasileñas. En Río de Janeiro, con la ocupación de los *morros*, es incluso frecuente verlas insertas en el tejido urbano. De esta forma nos encontramos casos extremos de contigüidad residencial: en Sao Paulo *la Favela Morumbi*, como muchas otras, crea un anillo en torno a los condominios de clase alta en zonas de una creciente especulación del suelo.

El escenario de su imagen es extremo dado el enfrentamiento de los opuestos, la yuxtaposición de dos sistemas radicales del habitar. Ambos *ghettos* son muy internos; es decir, son contrarios a la extravención que implicaría una atención al mundo exterior por medio de los sentidos. Es el grado último, o el límite infranqueable, la extremidad del sistema.

Pero todos estos límites, las fronteras, los bordes, lindan unos con otros; por lo tanto friccionan, y ahí es donde se produce la paradoja. Si la *mixofobia* de la que hablara Bauman se caracteriza por la determinación de buscar islas de semejanza y paridad en medio del mar de la diversidad y la alteridad, resulta difícil de entender que muchas de estas viviendas fortificadas recojan en sus dominios, y trabajando para su seguridad, o en el ámbito de los servicios domésticos, a aquellas personas de las que se protegen. Más contradictoria aún es la circunstancia de que todos los apartamentos residenciales brasileños cuentan con un recinto o ala para

el servicio, servicio que duerme en estas casas semanalmente y que sólo abandonan en sus días de *folga* o días libres para dirigirse a las *favelas* del entorno.

Por lo tanto se podría determinar que en Sao Paulo, como en el resto de ciudades brasileñas, el modelo tradicional que relaciona pobreza y periferia es suficientemente explicativo, más aún teniendo en cuenta que se ha venido incrementando a lo largo del siglo XX. Pero, del mismo modo, podríamos determinar que, como una nueva modalidad de segregación socio-espacial caracterizada por la exclusividad residencial y comercial, ha surgido en algunas ciudades brasileñas a partir de los años 70 un tipo de espacios vetados, aproximado al modelo americano, configurada por el levantamiento de condominios ricos en áreas del centro y en suelos apartados.

Espacios confinados

El criterio oficial consideró como favelas las aglomeraciones que poseyesen, total o parcialmente, las siguientes características:

1. *Proporciones mínimas: agrupaciones prediales o residenciales formadas por un número generalmente superior a 50.*
2. *Tipo de vivienda: predominancia de casuchas o chabolas de aspecto rústico, construidas principalmente con hojalata, chapas de zinc o materiales similares.*
3. *Condición jurídica de la ocupación: construcciones sin licencia y sin fiscalización, en suelo de terceros o de propiedad desconocida.*
4. *Servicios públicos: ausencia parcial o total de red sanitaria, luz, teléfono y conducciones de agua.*
5. *Urbanización: área no urbanizada, sin división en calles, numeración o emplazamiento N3.*

Ya que una parte de mi trabajo anterior incidía en la vigilancia, era lógico que tras mis primeros viajes a Brasil quedase sorprendido por una arquitectura no planeada, de asentamientos irregulares, cuya lógica estructural era excluyente, disolvente de la mirada. De hecho, estas barriadas actúan como *contrapanópticos*, alejadas

N3 PASTERNAK, SUZANA (2003): *Brasil y sus favelas*. Ciudad y Territorio, Estudios Territoriales, Vol. XXXV (136-137), Madrid.

desde su hacinamiento a un sistema de vigilancia coactiva, pesquisidora o policial. Se podría decir que el chabolismo actúa contra el estado como un sistema insurreccional contra la mirada.

Por otra parte, me resultaba paradójico que las pocas intervenciones serias de la municipalidad de Sao Paulo fuesen encaminadas a la demolición de estos barrios y a su *verticalización*. Por ejemplo, el Proyecto Cingapura, que es el programa de reurbanización y *verticalización* de *favelas* más importante de Brasil, fue planificado por la municipalidad de Sao Paulo y aprobado por la UNESCO, y se implantó en diversas zonas de la ciudad, totalizando 34.394 metros cuadrados construidos y más de 3.000 apartamentos. Este programa pretendía reducir y prevenir el delito, obtener acceso a las comunicaciones, al uso y generación de energía, al abastecimiento de agua potable y claro a una ordenación territorial y normativa. Pero finalmente terminó siendo fallido porque, entre tantas otras irregularidades, fue un



proyecto que no desplegó un plan de arquitectura y urbanismo, que no discutió la intervención con sus moradores, y que abandonó las viviendas ya ejecutadas al deterioro, deterioro insular, dado que la favela crecía en torno a una edificabilidad vertical proscrita entre las barracas.

Habitar no es tener sólo un abrigo, un apartamento o un módulo asignable, habitar es conformar una estructura de extroversión y de generación de espacios contextuales. Si el Estado provee asilamiento, guarida o refugio para a continuación desvincularse de la alterabilidad del espacio, de su lugar y calidad, el Estado no provee vivienda sino que amadruga o atrinchera a una población; la asiste de cobijo, pero le niega la influencia. Este abandono de influencia es, en reali-

dad, dado que se les procuraba un uso de su espacio previamente definido.

Desde un primer momento pensé en proyectar alternativas a estos parques proletarios de casas operarias en vertical, entre otras muchas circunstancias, porque provocaban una ruptura de identidades grupales y un desencuadramiento social y simbólico en sus habitantes. Por otra parte, pese a que pueda parecer contradictorio, existen unos valores estéticos y urbanos establecidos durante décadas propios a sus moradores/arquitectos que pueden ser recuperables con una política constructiva atenta a dichos presupuestos.

Estos valores de los que hablo en relación a la *favela* pueden ser verdaderamente interesantes para urbanistas y

igualmente virtudes que tienen que ver con la autosuficiencia, los conocimientos locales, y con soluciones creativas e identitarias; más en una época en la que el estado social, (en realidad, el dominio político de la vida social) se encuentra cuanto menos amenazado. De ahí mi voluntad por introducir en los foros contemporáneos el deseo de autorepresentación y de visibilidad de la "no-arquitectura" populista.

Hay dos motivos por los que muestro las imágenes de manera lineal. La primera responde a la imposibilidad real de comprensión visual de la *favela* para el espectador dado, precisamente, el carácter *contrapanóptico* de ésta. Es decir, la *favela* es la contrafigura de los espacios abiertos, pues en cierto modo son edificaciones



dad, un ejercicio de detracción, dado que a esa ejecución de módulos habitacionales se le substraen o se le aparta de la permanencia, de la imposibilidad, en suma, de evitar el deterioro. Todo abandono implica una pérdida y toda pérdida implica un deterioro, pero todas ellas están sujetas a la voluntad del que abandona.

Detrás de este proyecto había, además, una intención emboscada: la de que los sin tierra, los invisibles al sistema, quedaran, por fin, catalogados; es decir, que se les prescribiera un cierto tipo de morali-

arquitectos. Tales como: la indiferenciación del espacio privado y público, el arropamiento grupal y la movilidad de sus arquitecturas (que están en constante permuta, adecentando o adicionando módulos en planta, dependiendo del deterioro o de los medios económicos de sus moradores), la estructuración de la *favela* que no se articula desde un proyecto sino desde la instrumentalización de un *reciclaje* arquitectónico aleatorio.

Detrás del esquema tipológico de la *chabola*, de la ciudad informal, se encuentran

supresoras de la luz. Sus habitantes no están registrados, la policía no tiene acceso, su sistema modular es fruto de los sobrantes de un ultraliberalismo integrista. Junto con las edificaciones funerarias, las favelas son los únicos emblemas de la oscuridad y la no vigilancia. De hecho, es muy fácil perderse en sus laberintos. En cierto modo es como si anulase una primera fila de barracas para que el espectador tuviese acceso a una segunda fila, ya que, dada la angostura de sus vías, no existe la posibilidad panorámica. El segundo motivo tiene que ver con aportar al

espectador la experiencia visual de la miniatura y a su vez del rizoma; es decir, de la expansión territorial. Es tremendamente perturbadora la visión extrema de una extensión mayúscula, generada por la aglutinación de elementos espaciales minúsculos. De ahí que mis imágenes busquen siempre grandes formatos y a su vez muestren espacios abigarrados.

Por otra parte, siempre que he trabajado sobre el interior de las favelas, o siempre que me he introducido en las barracas, mi respuesta proyectual ha sido el saneamiento y la generación de prototipos tridimensionales para su sustitución. De hecho, espero que parte de estas estrategias modulares puedan ser aplicadas empíricamente, ya que muchas de mis energías van aplicadas en esta dirección. Pero no podemos olvidar que en el

momento que atraviesas el umbral de una vivienda, por precaria que ésta sea, aunque sus compartimentaciones paredañas no sean sino unas cortinas, te introduces en una realidad mensurable y doméstica, y esto me produce un enorme respeto.

Pero existen posibilidades de incorporar áreas de exclusión social en mapas de inclusión ciudadana. En definitiva, entre muchas otras necesidades, que haya un reconocimiento oficial que nombre las

facilidades a las empresas privadas para que generen sus edificios de alta tecnología en barrios precarios? ¿Porqué, desde un planteamiento más humilde, más antropocéntrico, no se intenta inscribir a barrios deprimidos en el concurso diario de la territorialización ciudadana. Quizá porque, como decía Kevin Lynch en su póstumo análisis sobre el deterioro: *La planificación ha tenido que reconocer la existencia del cambio. Se han desarrollado técnicas para aceptar de buen grado y gestionar el incremento, pero, aún en ese caso, estamos en disposición de imaginar ese incremento como un cambio inicial que vendrá seguido de un estado permanente. Sin embargo, nuestra actitud ante la decadencia es evitarla: invertir la tendencia, ocultarla, eliminar a los perdedores y cicatrizarla* N4.

N4 LYNCH, KEVIN (2005):
Echar a perder. Un análisis del
deterioro. Ed. Gustavo Gili,
Barcelona.



Construir un discurso sobre lo que se ha dado en llamar los pedazos de ciudad implica elaborar nuevas representaciones (también éstas ejecutadas ideológicamente) sobre los pedazos que habitualmente se encuentran en la opacidad. Este *contra-discurso* supone establecer corresponden-

cias entre estos trozos a través de relaciones territoriales pautadas desde nuevos principios democráticos e institucionales provocando el reconocimiento de lo local en el establecimiento de lo total; es decir, en la globalidad de la ciudad. En Sao Paulo hay también intersticios que son en realidad fisuras en el territorio de la ciudad donde viven aquellos que no están insertos en los pedazos, son los hombres, mujeres, y niños que habitan las cavernas metropolitanas: los huecos de los puentes, viaductos y galerías subterráneas abandonadas.

calles y numere las casas y esto va a depender del reconocimiento oficial de algunos asentamientos clandestinos (más de 1.000 en las últimas cuatro décadas). Si en la ciudad de Sao Paulo se construye a un ritmo vertiginoso y tanto la municipalidad como la empresa privada viven en torno a un levantamiento colosal. ¿Porqué edificios públicos como maternidades, hospitales, juzgados, pabellones, no son descentralizados y se construyen barrios marginales compatibles con una dislocación habitacional más dinámica y no de concentración? ¿Por qué, a su vez, no se

13 CONCURSOS

CENTRO INTERNACIONAL DE CONVENCIONES DE MADRID

De este concurso se dio noticia en el número pasado donde se puede consultar los finalistas. El jurado estuvo constituido por:

Presidente:

D. Juan Bravo Rivera

Vocales:

D. Miguel Angel Villanueva González

D^a Ana Perpiñá Carrera

D. Pedro Llorente Cachorro

D. Ricardo Aroca Hernández-Ros

D^a Amalia Castro-Rial Garrone

D. Carlos Baztán Lacasa

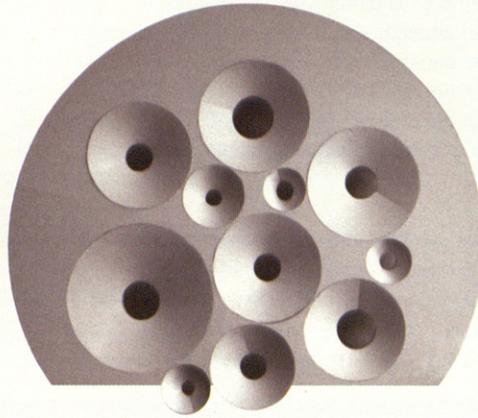
D^a Paloma Huidobro de la Torre

D. Dominique Perrault

D. João Luis Carrilho da Graça

Secretaria:

D^a Mercedes Hernández Marrero



13 3,141592653589793238462643383279502884197169399375105820...

GABRIEL RUIZ-CABRERO

Algo falla en la aritmética cuando el número que define el círculo es tan raro. No, dice que la belleza de la esfera es indescifrable.

π

Fácil es entender la persecución del círculo, antigua en los arquitectos. La figura más perfecta. En la naturaleza siempre está el círculo, mas, salvo en el caso del sol y de la luna, los vemos como elipses.

Por ello también, por su forma, hicimos de esos astros dioses.

Elipses en el agua del vaso o del estanque; en el escorzo de un espejo en la pared.

En planta arquitectónica el círculo es difícilísimo de dividir. Los sectores son incómodos al centro, los segmentos tienen problemas con el perímetro.

Dispuesto el círculo en vertical, la división por sectores da la rueda.

La rueda por naturaleza solo está bien si puede girar.

Solo sirve ¡espléndida! para las ferias. El centro es inhabitable.

¡Ah! Pero hacer el círculo vertical habitable es bien fácil: los segmentos dan plantas rectangulares y si el radio es grande, el círculo del perímetro no es problema.

La gran rueda del CICCM se hinca en un jardín. Tierra y verde rescatados para el ciudadano al acumularse los usos en altura.

A peón, desde la Castellana se llega por amplios caminos trazados sobre una ancha explanada que las torres, como pilonos, enfatizan.

Sirven las torres como guardas y pórtico de la cosa importante, pública, que viene luego y que da un sentido a todo lo del lugar.

La gran rueda viene a dar sentido a las torres.

Las torres anuncian Madrid a gran distancia.

Por encima del monte del Pardo llegando por la A6.

Por la A1, ya en La Cabrera, ves la ciudad. Desde lejos las torres son la ciudad.

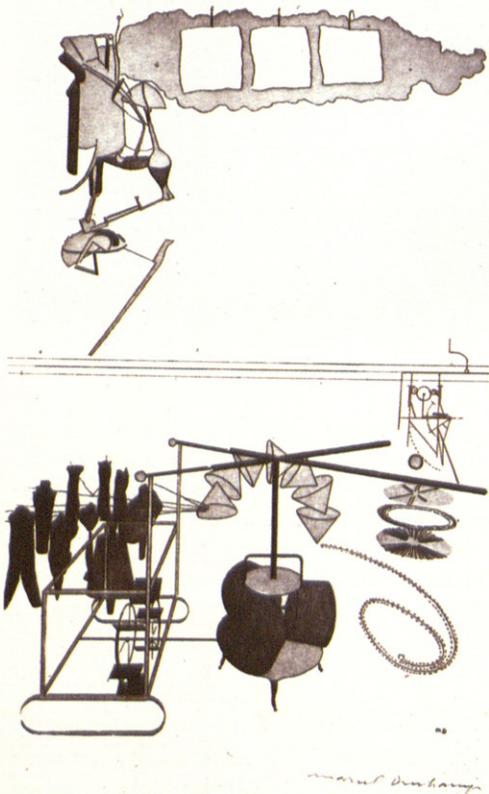
Al acercarte, su desigualdad las hace perder sentido.

No son las cuatro torres de L-C rielando iguales sobre el Río de la Plata.

Más cerca imponen.

Y quedan huecas.

No tienen contenido social para tales cuerpos. Y además:



¿Con qué autoridad dejan atrás y se aúpan sobre la cosa pública?
¿Pueden ser monumento las oficinas solas?
Torres solteras, incapaces de llenar su colosal figura.

Dicen en su memoria M+T:

"Mirando atrás, apenas de reojo pues el futuro espera..."

Esconden el balón.

Ocultan la estrategia.

Lo ven todo, que no está atrás sino aquí.

Viene el círculo a recoger las torres integrándolas en un dibujo suprematista, en un bodegón cubista.

Picabia.

Tableau très rare sur la terre.

Duchamp.

Es el círculo, la *mariée* que da razón y vida a los solteros.

Justifica el juvenil exceso como sana vitalidad.

Por eso el CICCIM debía de ser redondo y alto. Ahora las torres son mejores.

Soberbias. No cargan con una responsabilidad excesiva.

La forma solar se encarga.

Mira mucho la oficina M+T.

Mirando desde donde otros vieron.

Miró Cabrero a Villanueva. Y enfrente, en Sindicatos, puso la esfinge en el Paseo de la Castellana.

Luego en el periódico Arriba perfiló la esfinge en un plano abstracto. Enfrente —a sus pies ahora— del CICCIM.

Miró y midió Moneo a Villanueva.

Y a Sindicatos, con el plano de ladrillo de Bankinter. Explica esta historia y abraza lo antiguo y, por encima, se planta en la Castellana.

Sobre hombros de gigante.

Proyectan M+T un arranque solar para la serie arquitectónica del Paseo de la Castellana.

Un círculo para ser mirado y para mirar. Protagonista y *voyeur*. (Atrevimiento)

Hablamos de la vida de los edificios.

Decimos edificios inteligentes, edificios con mucho movimiento, como si fueran seres vivos.

Solo reflejan o relucen con la vida de los humanos que los habitan.

El CICCIM tendrá una piel sensible a la luz, se iluminará con el calor que reciba del sol. Se ventilará por las húmedas branquias de su pozo de aire.

Sostenibilidad. No es eso lo más nuevo.

Es nueva la estructura.

La estructura como modo de agrupar, como sistema que organiza y ordena.

Es nueva, propone una estrategia clásica.

Una traslación, lo más parecido a un invento que puede dar la arquitectura.

Como cuando la necesidad de un interior para la religión nueva, hizo de la basílica judicial un templo cristiano.

Como cuando, doblemente más cerca, techaron la mezquita con la cubierta industrial de las atarazanas de ribera.

Ahora las aulas, basílicas de una sola nave, se ordenan al modo de los grandes almacenes. Tercera planta, niños y cadetes, cuarta planta, menaje de cocina.

Grandes números de personas en movimiento.

Personas que acuden a variados, múltiples acontecimientos. Coinciden en el gigantesco vestíbulo necesario. Se cruzan en escaleras. Salen al mismo tiempo.

Prioridad de los grandes almacenes: evacuación inmediata de las personas en caso de alarma.

El modelo que se traslada va de la arquitectura del comercio a la de la cosa pública. No es el traslado heroico de L-C, es más Beuys.

El templo civil acumula plantas eficazmente rectangulares que se dividen en rectángulos menores según convenga.

La llanta de la gran rueda —hecha piel sensible— los envuelve. A ambos lados un grueso muro contiene un cúmulo de servicios.

Por los muros ascienden numerosos ascensores que sirven a los largos movimientos. Las escaleras mecánicas se aproximan a las aulas; siempre hay una cerca.

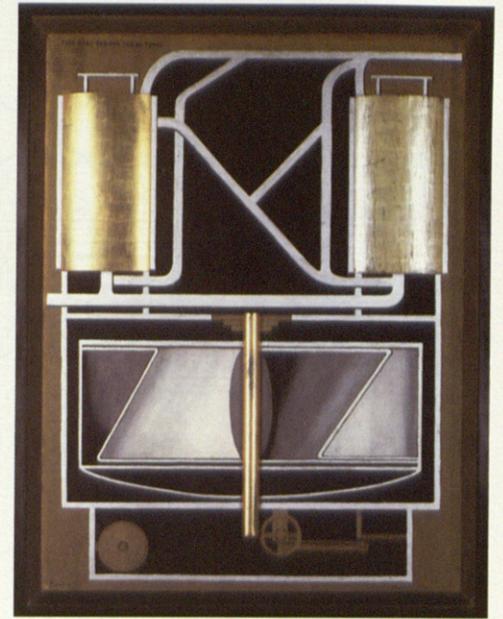
Potentes conos perforan los muros dando luz y vistas.

Se engastan en la rueda. Joyería de gran escala.

Consumirá poca energía y mirará con curiosos ojos circulares en todas direcciones.

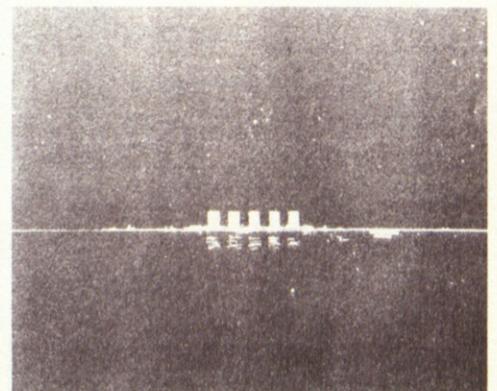
Diablo cojuelo que ve los tejados desde lo alto.

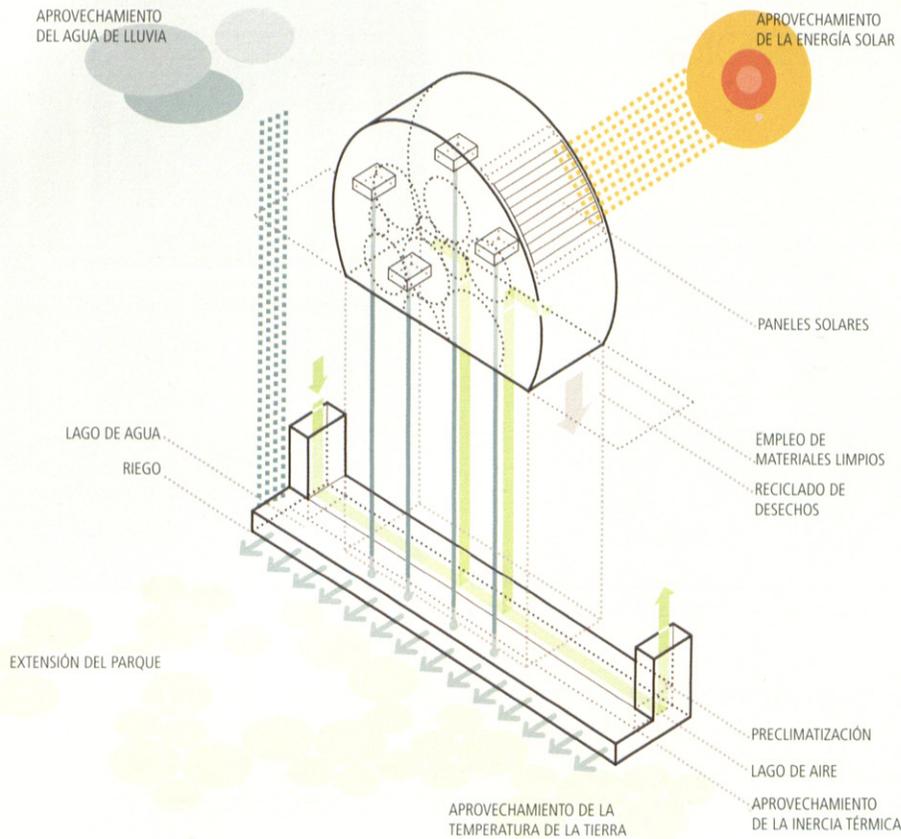
Tendrá mucha vida el CICCIM.



EN LA PÁGINA ANTERIOR, *EL GRAN VIDRIO TERMINADO* (GRABADO DE 1965), EN JUAN ANTONIO RAMÍREZ, "DUCHAMP: EL AMOR Y LA MUERTE, INCLUSO", MADRID, EDICIONES SIRUELA, 1993, PÁG. 110.

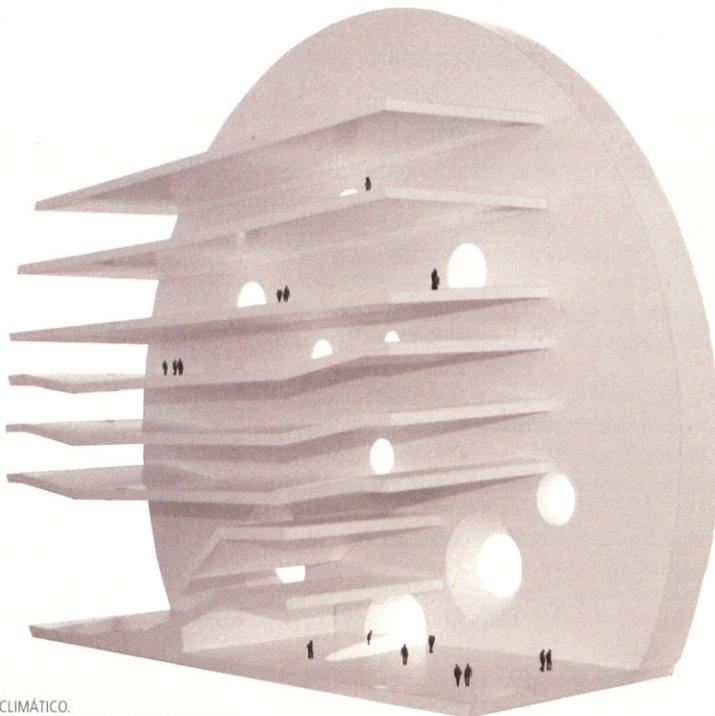
EN ESTA PÁGINA, ARRIBA, FRANCIS PICABIA, *TRES RARE TABLEAU SUR LA TERRE*, 1915, EN "OBRAS MAESTRAS DE LA COLECCIÓN GUGGENHEIM. DE PICASSO A POLLOCK", CATÁLOGO EXPOSICIÓN MNARS, ENE-MAY 1991, MADRID, ED. EL VISO, 1991, PÁG. 191. DEBAJO, LE CORBUSIER 1929-34, ZÜRICH, LES ÉDITIONS D'ARCHITECTURE (ARTEMIS), 1964 (9ª ED. 1974), PÁG. 139.





13 centro internacional de convenciones de madrid
primer premio

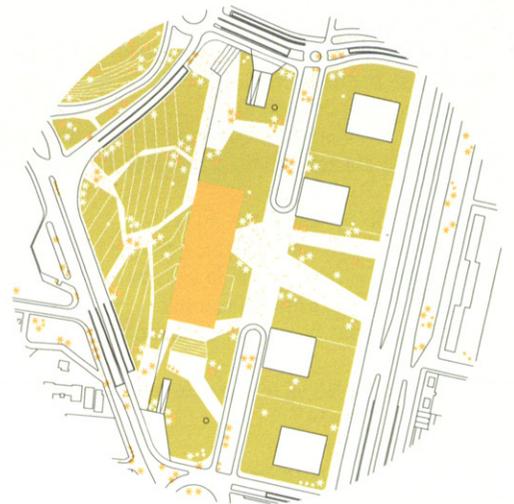
MANSILLA + TUÑÓN + PERALTA



ESQUEMA DE FUNCIONAMIENTO BIOCLIMÁTICO.
EN LA SIGUIENTE PÁGINA, SECCIÓN TRANSVERSAL Y PLANTAS DEL EDIFICIO.

En el punto más alto del eje norte-sur de Madrid, fruto de la recalificación de la antigua Ciudad Deportiva del Real Madrid, cuatro grandes rascacielos de propiedad privada se están construyendo en la actualidad. La edificabilidad de propiedad pública resultado de esta recalificación estará destinada a la construcción de un gran centro internacional de congresos.

La propuesta parte de la necesidad de hacer presente la edificación pública, estableciendo una relación de igual a igual con las edificaciones privadas, al no aceptar una condición de simple basamento horizontal al servicio de los edificios en altura.



Partiendo de la decisión de ampliar la zona verde singular, garantizando la continuidad peatonal de los espacios libres entre edificaciones y el parque previsto por el plan general, el centro de convenciones se organiza como una estructura en altura, optimizada y eficiente.

El edificio establece estrategias de convivencia con los cuatro rascacielos por medio de la escala y la forma. Así, el C.I.C.C.M. explora la escala del paisaje, impuesta por la escala de las torres, y la manipulación abstracta de la forma circular, ya desarrollada anteriormente en otros proyectos de la oficina Mansilla + Tuñón, para resolver un programa de centro de congresos en altura. Con este mecanismo de intercambio de territorios, (objeto vs. paisaje, modelo horizontal vs. modelo vertical), se hace presente el hecho de que la reducción de estrategias conlleva un incremento del potencial creativo, así como un aumento en su capacidad de legibilidad social.

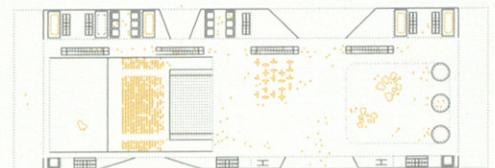
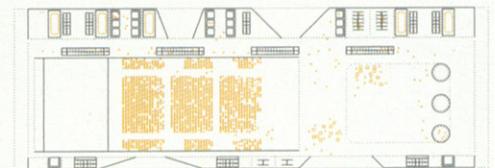
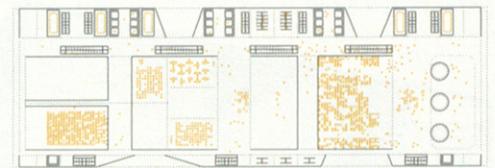
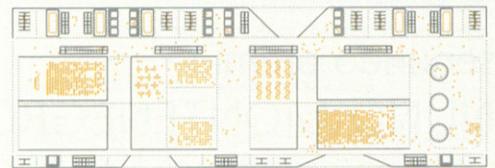
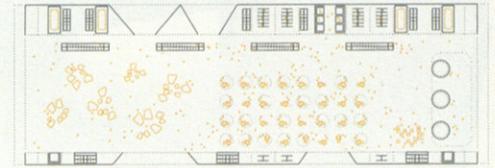
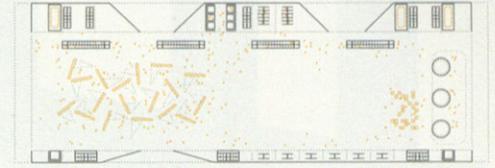
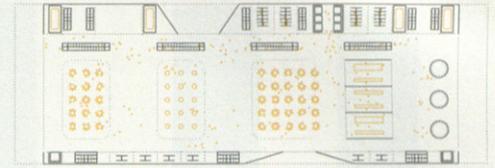
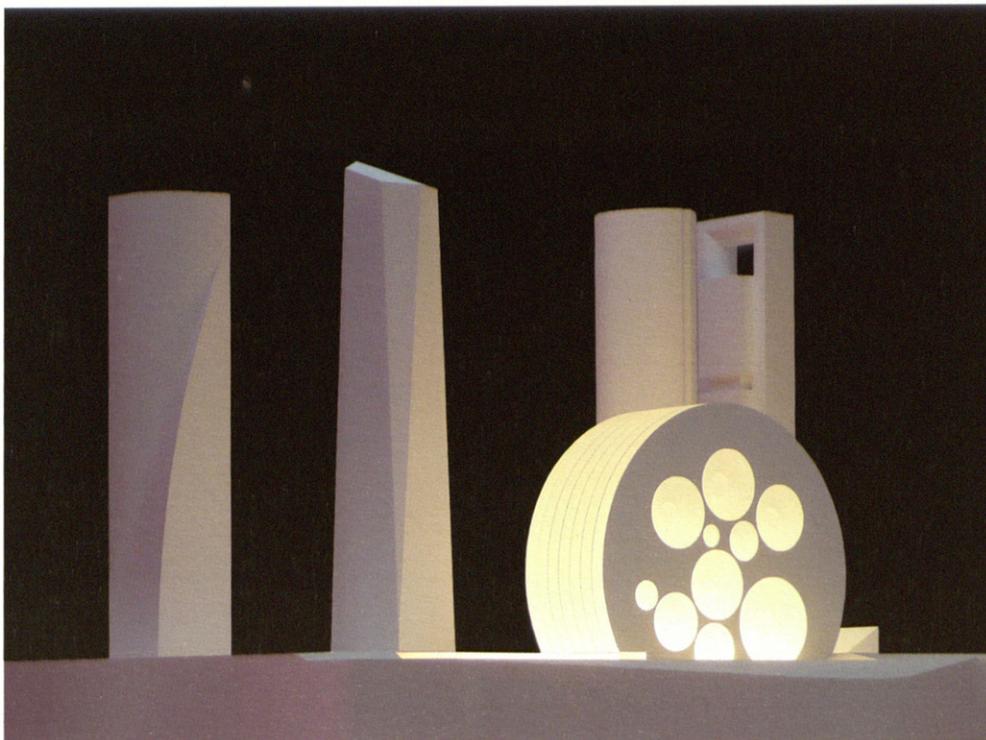
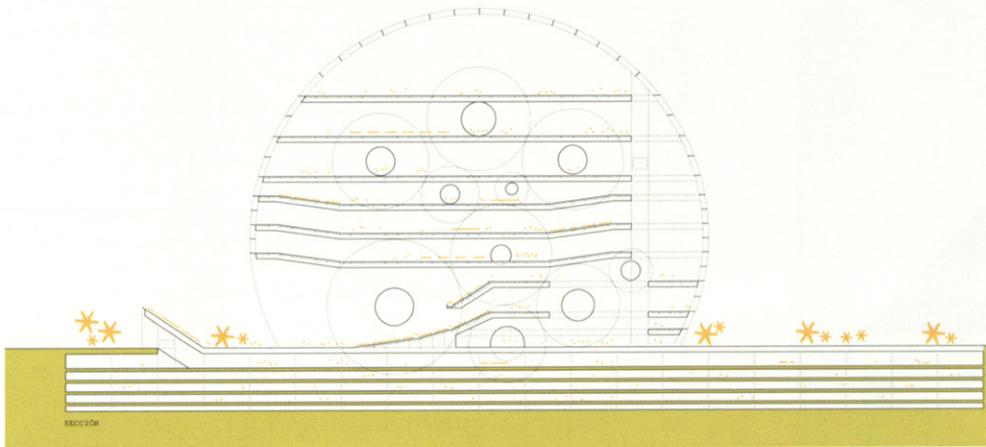
La propuesta para el C.I.C.C.M trata de construir un nuevo paisaje social que, con vocación de dar unidad a un entorno fragmentado, abarcará desde la nueva terminal del Aeropuerto de Madrid a la carretera de La Coruña, del paseo de la Castellana a la carretera de Burgos, rememorando la fácil convivencia de torres y formas circulares, las cúpulas de iglesias y catedrales, en nuestras ciudades.

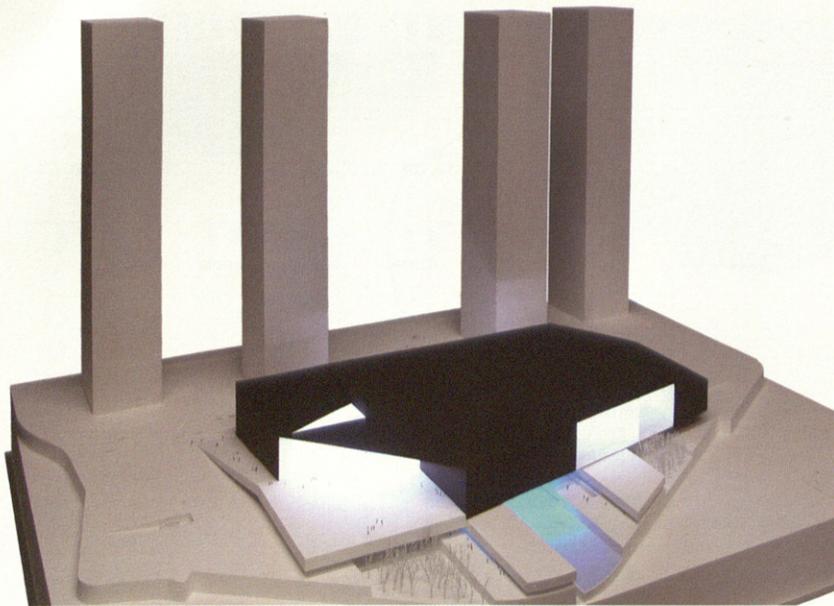


ARQUITECTOS [MADRID]:
Luis M. Mansilla
Emilio Tuñón
Matilde Peralta

COLABORADORES:
Ana del Arenal, Arabella Masson, Marceline
Ruckstuhl, Elke Gmyrek, Andrés Reguero,
Carlos M. de Albornoz, Jesús Vassallo, Carlos
Braje, Angela Oña.
Maqueta: HCH Models

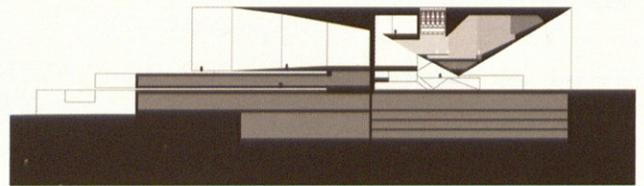
PROMOTOR:
Madrid Espacios y Congresos



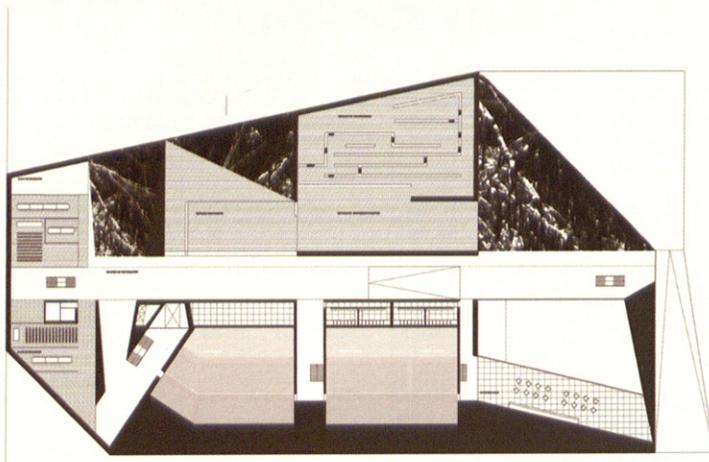


ARQUITECTO:
Nuno De Castro Montenegro

COLABORADORES:
Coordinación: Patrícia Tomé
Consultores: John Geldart, João Cardoso y Carlos Vaz
Equipo 4d: Samuel Torres de Carvalho y Pedro Palmero
Estructuras: HCA: Jesús Ortiz y Juan Antonio Domínguez
JHS: Proyectos de Estructuras y Arquitectura s.l. Jesús Hierro
Instalaciones: Arup: Mark Chown, Ignacio Fernandez,
Fernando Garcia, George Faller, Ramón Rodríguez
Maqueta: Norigem Bernardo Pimentel
3D: 3Dhelps, Paulo Oliveira



segundo premio NUNO MONTENEGRO

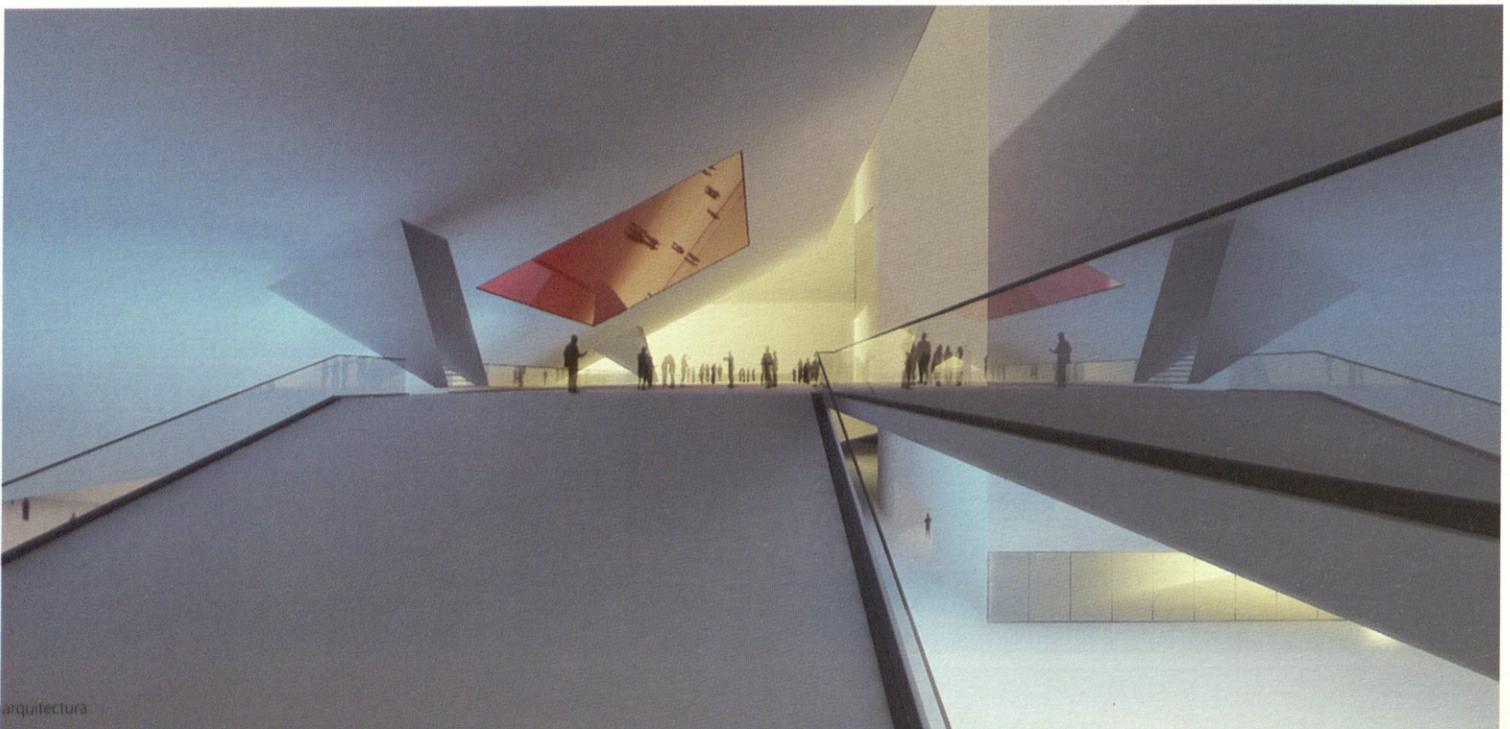


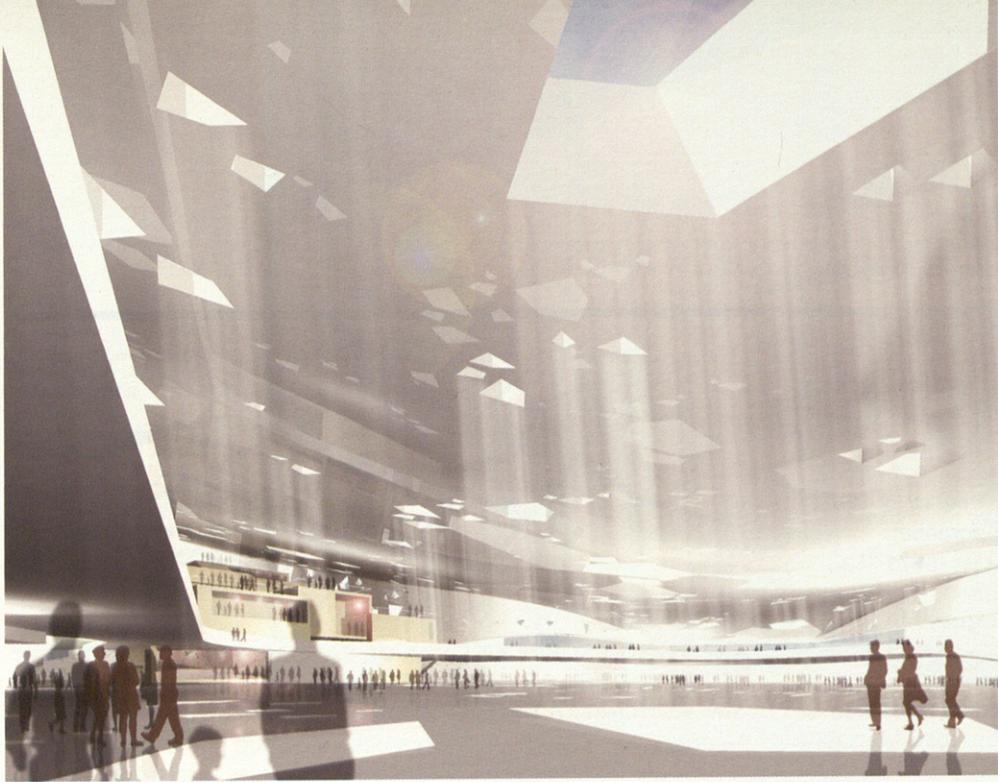
Se pretende concebir un edificio único. Intemporal. Que funcione como icono. Una continuidad de la ciudad. La construcción de un espacio público único en un espacio de inclusión social. Un salón urbano y un mirador para la ciudad de Madrid.

La complejidad del programa conduciría naturalmente a una gran ocupación del suelo, provocando una reducción substancial de movilidad peatonal y la existencia de espacios muertos en el entorno. Concebir el edificio como continuación de la ciudad, crear recorridos, puertas y miradores permite ampliar el espacio público y la inclusión social. El edificio ostenta tres elementos clave en su génesis; la puerta (el pórtico), el salón urbano, el mirador.

La puerta funciona como invitación a la entrada, la permeabilidad física y visual. El salón urbano es una fusión de calles y plazas interiores y exteriores y alberga áreas comerciales, restaurantes, jardines y actividades diversas.

El mirador se implanta el edificio como mirador de la ciudad, como su continuidad física y visual. Se integra en el territorio.





tercer premio ARKITEMA

ARQUITECTOS:
Emil Carstens
Kasper Lorentzen
Jørn Frøsig Johansen
Per Feldthaus

FOTÓGRAFO:
Peter Svendsen

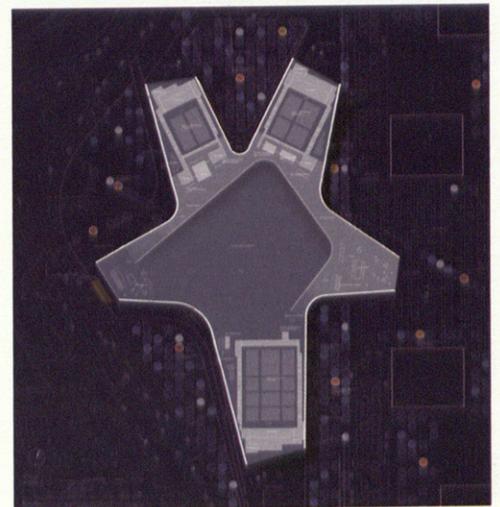
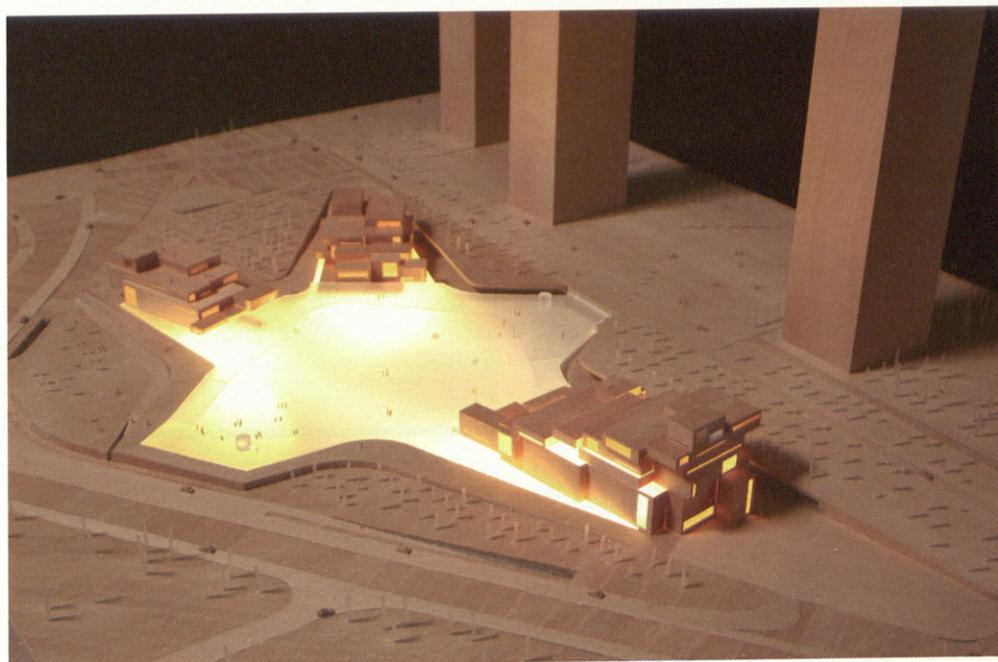
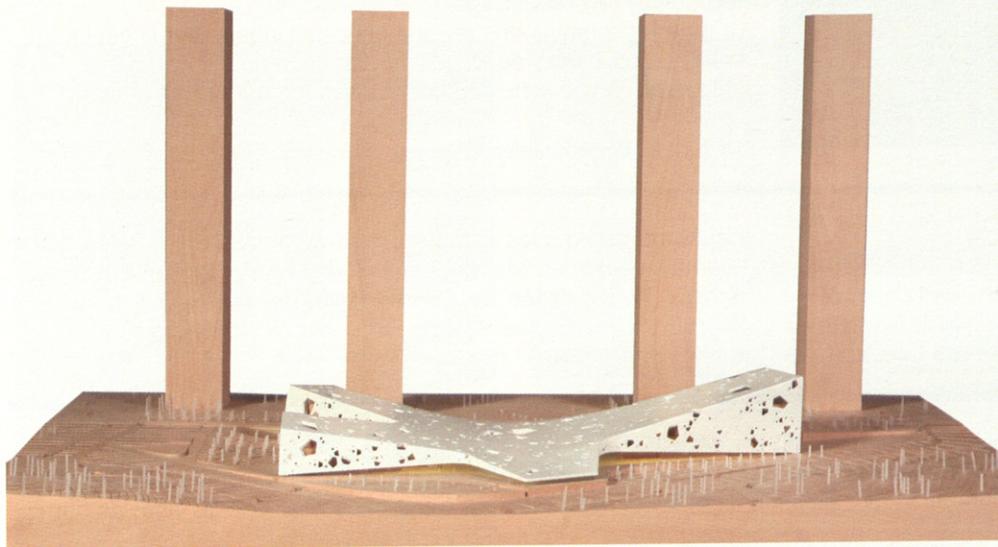
Madrid Espacios y Congresos es una estrella característica y reconocible. Una forma que define un centro, abriéndose acogedoramente a su entorno urbano. Una forma que destaca el significado del centro como un mercado moderno, que constituye un marco humano para encuentros, acontecimientos, conferencias y la vida pública urbana.

El objetivo de nuestra propuesta es que el edificio genere valores a nivel de la ciudad, el contexto local y el edificio.

Madrid Espacios y Congresos es un nuevo lugar en la ciudad. Su significado se destaca por el hecho de que, en interacción con los cuatro nuevos rascacielos, crea un punto de rotación característico para la interconexión del Paseo de la Castellana y la Avenida de Monforte de Lemos.

El significado y la función del nuevo centro se expresan a través de una nueva forma, una estrella.

La forma de la estrella representa una nueva tipología urbana, pero hace referencia de varias formas a tipologías clásicas y conocidas en la ciudad: el círculo y el rectángulo. A través de la interconexión consciente de la vida de ciudad y de las actividades del centro, se aumenta el efecto sinérgico entre el centro y la zona urbana local.



14 NOTICIAS COAM ACTIVIDADES CULTURALES Y EXPOSICIONES

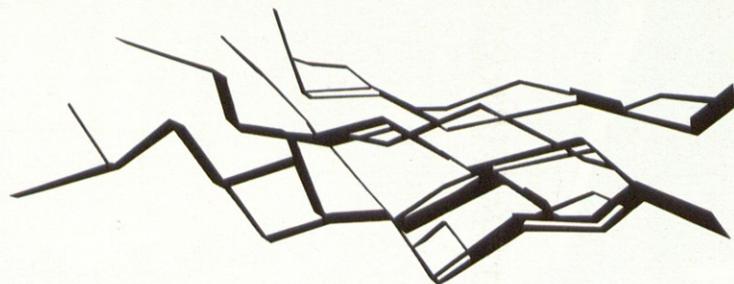
SALÓN DE ACTOS

En el salón de actos de la Fundación se han pronunciado diversas conferencias. El 24 de mayo fue la del monumento a las víctimas del 11M, de Estudio FAM.

El 23 de mayo, se pronunció la tercera conferencia del ciclo Arquitectura siglo XXI (Vivienda y Ciudad Contemporánea), "Espacios compartidos", de **Carlos Arroyo**; el 30 de mayo "La ciudad y el error" de **Javier San Juan**, y el 6 de junio, "Pragmáticas/Retóricas Tecnológicas", de **Uriel Fogué**.

El día 7 se celebró una mesa redonda sobre el tema "Project Manager: ¿Amigos o enemigos?", con la intervención de **Javier García-Monsalve, Alfonso Gutiérrez Manzanos, José Manuel Albaladejo, Alberto de Frutos, Enrique Álvarez-Sala e Isabel Sáiz de Arce**, que actuó de moderadora.

El día 14 se celebró la sesión crítica de Patrimonio "Sobre el paisaje urbano de Madrid", con la intervención de **Francisco Pol, Antonio Díaz Sotelo, Antonio Lopera y Javier Mosteiro**, que actuó de Moderador.



EXPOSICIÓN SOBRE LA OBRA DE CARLOS FERRATER EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO: SINCRONIZAR LA GEOMETRÍA.

La exposición, que propone un amplio recorrido por la obra del estudio de Carlos Ferrater & Asociados (OAB), se ofrece como una versión ampliada de la que se presentó en septiembre de 2006 en el S.R. Crown Hall de la Escuela de Arquitectura del Illinois Institute of Technology (IIT) de Chicago.

La muestra combina una revisión del papel jugado por la geometría en las proposiciones de los arquitectos del siglo XX, con su utilización en una serie de obras del estudio de Carlos Ferrater.

18 Junio-15 Julio. Galería Arriaga. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

¿CÓMO? EN LA FUNDACIÓN

Segunda edición del ciclo de exposiciones de este nombre, comisariado por **Roberto González García y Manuel Ocaña**, y dedicada al Ecobulevard en Vallecas, proyectado por **Ecosistema Urbano (Diego García Setién, Belinda Tato y José Luis Vallejo)**

y al Monumento a las víctimas del 11 de marzo, en el Paseo de la Infanta Cristina, en Madrid, del **Estudio FAM (Raquel Buj, Esaú Acosta, Pedro Colón de Carvajal, Miguel Jaenicke y Mauro Gil)**. La exposición fue inaugurada el día 28 de junio en la Fundación COAM.



MIGUEL FISAC: HUESOS VARIOS

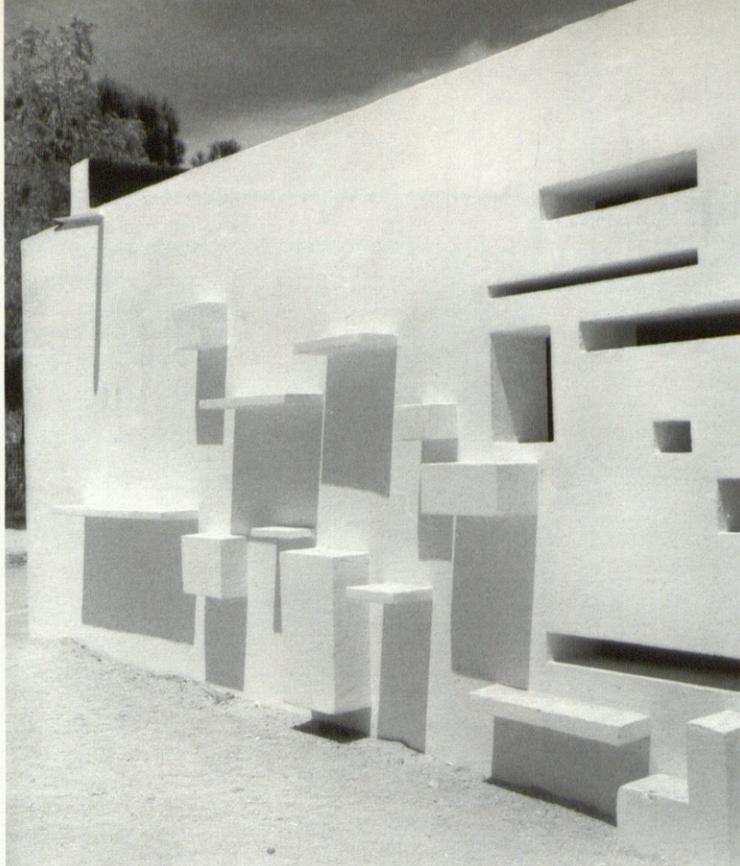
Comisariada por **Fermín González Blanco**, ha estado expuesta en la Fundación COAM, durante el mes de junio, la muestra dedicada a los trabajos de Fisac con las vigas de hormigón pretensado y postesado que diseñó y patentó y que caracterizaron una buena parte de sus edificios. Con la colaboración de Vicente Peiró y de Ricardo Barredo, Fisac empezó a proyectar una serie de vigas huecas de hormigón, destinadas a cubrir grandes luces, al que él les dio el nombre de *huesos*, debido a su concepto y a su forma, y revelando con ello la matriz orgánica de gran parte de su pensamiento y de su modo de hacer. Este aspecto fue tan importante que hizo que la condición personal de sus diseños impidiera la difusión de éstos más allá de su propia arquitectura, lo que no ocurrió con las patentes de Peiró y de Barredo, mucho más abstractas y generales. Con una muy buena documentación gráfica, fotográfica, de maquetas y audiovisual, la exposición, promovida por la Fundación COAM con la colaboración del Colegio de Arquitectos de Cataluña, del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos y de la Fundación Luis Seoane, ha sido acompañada por un buen catálogo. Éste incluye textos del comisario y de Antón Capitel, Ricardo Aroca, Luis Alvajar y José Luis Lleida, Francisco Arques, Daniel Villalobos, Andrés Colomer, Sara Glez. Garcedo y Fernando Sánchez-Mora, Pepa y Fernando Cassinello, Ricardo Barredo, Vicente Peiró y del propio Fisac.



FE DE ERRATAS

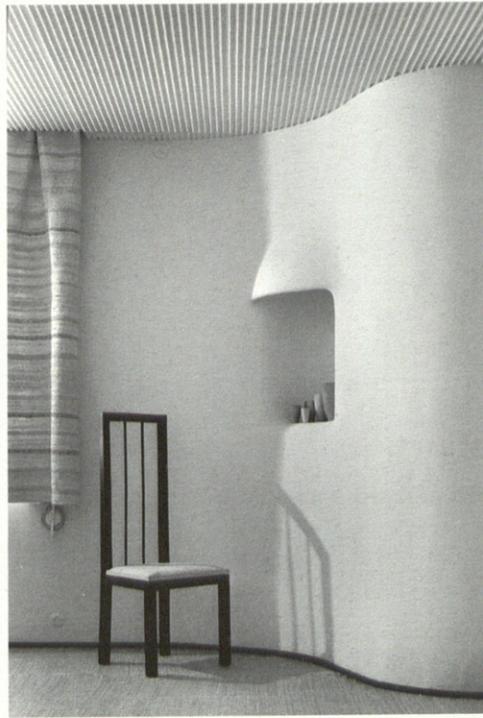
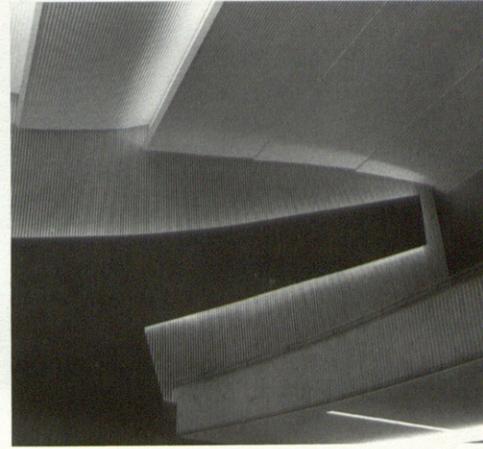
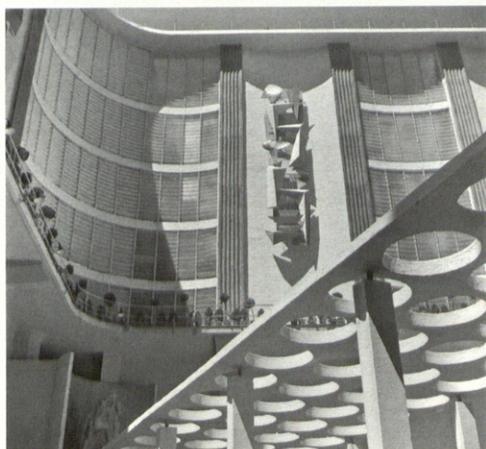
En la Torre Lar, edificios de viviendas en la M-30, publicados en el número anterior (348), en las páginas 46 a la 50 y cuyo proyecto básico fue realizado por Jerónimo Junquera y Liliana Obal, lamentablemente se ha omitido que además del proyecto de ejecución, también la dirección de obra fue realizada por la firma **GOP OFICINA DE PROYECTOS, S.A.** (arquitectos **Bruce Fairbanks y Manuel Abad**)

A LA DERECHA, PABELLÓN DE LA CÁMARA SINDICAL AGRARIA DE PONTEVEDRA EN LA FERIA DEL CAMPO DE MADRID. A. DE LA SOTA. 1956.
 DE IZQUIERDA A DERECHA Y DE ARRIBA A ABAJO:
 PATIO DEL HOTEL CASTELLANA HILTON. MADRID. L. M. FEDUCHI. 1953.
 PLAYA DE MADRID, PARQUE SINDICAL. M. MUÑOZ MONASTERIO. 1955.
 CINE MARVI, MADRID. C. SOBRINI Y F. HEREDERO. 1959.
 HOTEL CASTELLANA HILTON, MADRID. L.M. FEDUCHI. 1953.
 VIVIENDA EN LA AV. DE LOS TOREROS. MADRID. A DE LA SOTA. 1956.



KINDEL: FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA

El 28 de junio se inauguró una exposición sobre el fotógrafo **Joaquín del Palacio** ("Kindel"), especializado en la arquitectura, y que trabajó durante muchísimo tiempo para esta revista cuando se llamaba Revista Nacional de Arquitectura. La calidad de sus composiciones parece recordar los artistas de vanguardia; esto es, dotadas de una modernidad bastante alejada del realismo de aquella época. Así, su cámara interpretó obras de Aburto, Lahorga, De la Sota, Cabrero, Martínez Feduchi, Corrales, Muñoz Monasterio, Coderch y muchos otros, y gran parte de esta colección permaneció inédita, exponiéndose ahora algunos de estos trabajos. El comisario ha sido **Rafael Zarza** con la colaboración de Antonio Abril, editor del catálogo. Este catálogo incluye textos de Rafael Zarza, Nativel Preciado, José Antonio Marina, Bernardo Ynzenga, José Luis Fernández del Amo e Ignacio Bisbal.



KINDEL.
 FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA
 AA.VV

Ed.: ea! Fundación COAM. Madrid
 130 páginas, 24,5 x 21,5 cm.
 cubierta blanda



EXPOSICIÓN DE LE CORBUSIER MUSEO Y COLECCIÓN HEIDI WEBER EN EL MUSEO REINA SOFIA



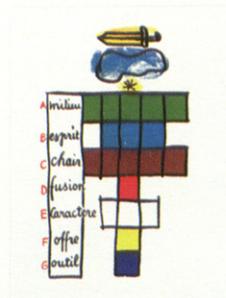
OZON, 1957
ESCULTURA, MADERA POLICROMADA.
80 CM DE ALTURA

Desde el 5 de junio hasta el 3 de septiembre ha estado expuesta en el Museo Reina Sofía, de Madrid, la muestra de LE CORBUSIER, MUSEO Y COLECCIÓN HEIDI WEBER. El comisario ha sido **Juan Calatrava**, catedrático de Historia de la Arquitectura y director de la escuela de Granada, y el diseñador de la instalación ha sido el arquitecto y profesor **Pedro Feduchi**. La colección, compuesta de cuadros, dibujos, esculturas, planos y muebles es de extraordinario atractivo y su calidad y cantidad dan una imagen complementaria, y muy rica, con respecto a la del maestro suizo que estamos acostumbrados a percibir.

La instalación realizada por Feduchi ha otorgado un apropiado y atractivo marco a la obra corbuseriana, transformando por completo el convencional espacio expositivo de la sala de la ampliación de Nouvel. Se trata de una reproducción analógica, diríamos, del edificio que la propia Heidi Weber encargó a Le Corbusier, el atractivo Museum Centre de Zúrich (1961-1967), en la que quedan integradas con eficacia y acierto las distintas piezas de la exposición.

El cuidado y muy completo catálogo tiene textos de Calatrava (*Le Corbusier y Heidi Weber: el sentido de una exposición*), de Feduchi (*Juegos de Compás. Le Corbusier y los muebles*), Juan José Lahuerta (*Nota sobre el atelier de Ozenfant*) y Naima Jornod (*Heidi Weber y Le Corbusier. Sentido y destino de una aventura fuera de lo común*). Se completan con un segundo artículo de Juan Calatrava (*Una casa para el hombre: Heidi Weber Museum-Centre Le Corbusier*) sobre el edificio de Zúrich.

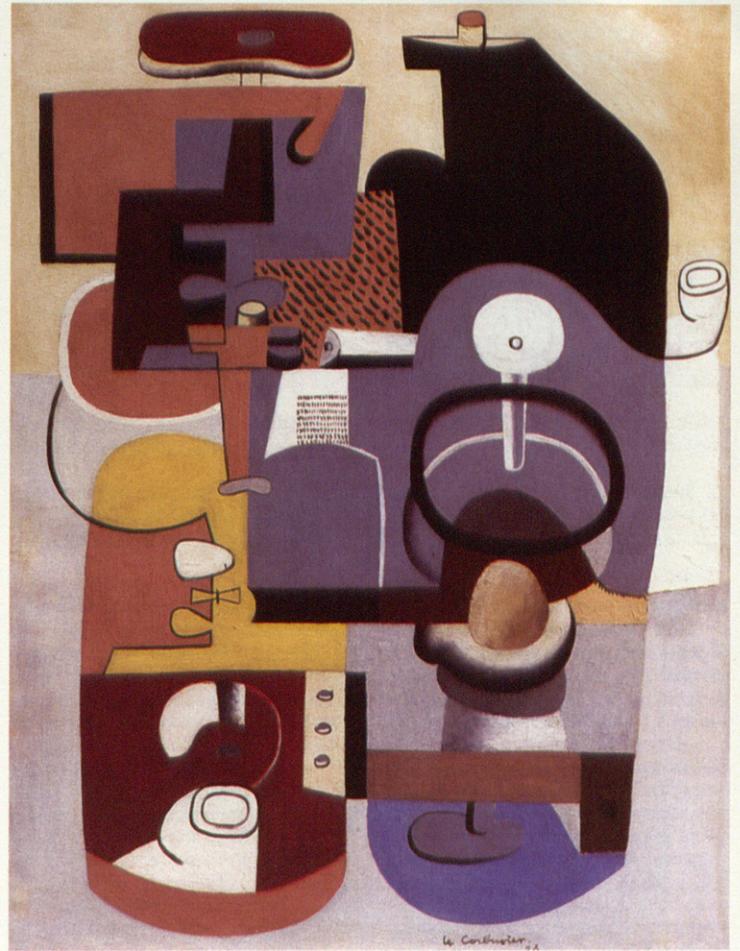
LE CORBUSIER
MUSEO Y COLECCIÓN HEIDI WEBER.
A.A.V.V.
Edita: Museo Reina Sofía, Madrid.
248 páginas, 27 x 21 cm.
cubierta blanda



LE POEME DE L'ANGLE DROIT,
POEMA DEL ÁNGULO RECTO.
19 LITOGRAFÍAS DE 32 X 42 CM

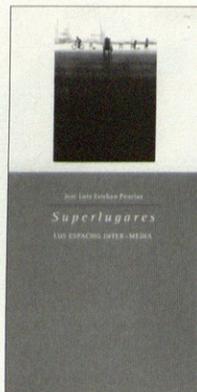


CONSTRUCCIÓN VERDE Y AZUL, 1931/48
Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm



DOS VASOS Y LIBRO, 1928
Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm





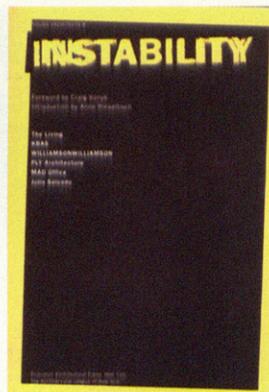
SUPERLUGARES. LOS ESPACIOS INTER-MEDIA
José Luis Esteban Penelas

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

Apasionada e intensa pesquisa en la múltiple complejidad de nuestra época –calificada por el autor como magmática–, este ensayo se basa en el concepto de *sobremodernidad* que Marc Augé construyera para analizar la paradójica coexistencia de uniformización y particularización que polariza nuestro mundo: una situación sobremoderna que amplía y diversifica la modernidad y se constituye como signo de una lógica del exceso: exceso de información, exceso de imágenes y exceso de individualismo.

El texto trata de redimir los *no lugares* –otro concepto de Augé que definía como aquellos espacios donde no era posible una lectura de la identidad, la relación y la historia– de su espúrea condición original. Para ello recorre caminos abiertos por Koolhaas al reflexionar sobre los vacíos y los intesticios urbanos, a los que el autor hace coincidir con lo que ‘antes’ se entendía como espacio público. Para ello se agencia, utilizando resonancias entre ellas, de las ideas de velocidad, fragmentación, desaparición, movilidad, escala planetaria, anonimato, residuo y movimiento suspendido (además de sus correspondientes estados “super-”) tomadas de autores de la posmodernidad o la sobremodernidad tales como Foucault, Baudrillard, Lyotard, Habermas, Deleuze, Guattari, Jameson, Derrida, Debord, Mc Luhan, Virilio, Van Berkel, Lynn, Pardo, Trías, Echeverría, Marina y otros.

Una nueva mirada sobre la arquitectura transforma los no lugares en *superlugares* gracias a que ‘poseen’ una capacidad poética interna, inagotable y siempre renovada. El superlugar se propone como una máquina metafórica, un mecanismo heurístico capaz de relacionar arquitecturas y otras manifestaciones de la creación del hombre, separadas por el atrayente y terrible abismo del vacío del espacio y el tiempo. El superlugar representa, pues, lo opuesto al entendimiento de la ciudad configurada desde Aristóteles como lo físico interpuesto, y puede ser entendido como un engranaje poético o como un sueño apasionado envuelto en palabras e imágenes. La misma pasión que ha puesto José Luis Esteban Penelas en la escritura de este recomendable “superlibro” –una gloriosa ordalía del prefijo estupendo: super, sobre, meta, mega, hiper– para aquellos lectores que busquen una inmersión acelerada en las ideas de la sobremodernidad.

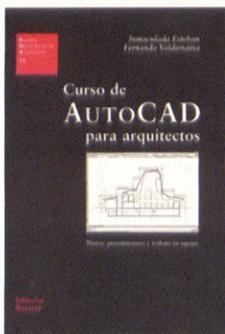


INSTABILITY
AA.VV

Ed.: Princeton Architectural Press. New York
176 páginas, 17,8 x 12,7 cm.
cubierta blanda

Instability es el octavo libro de una serie anual de publicaciones que edita obras de arquitectos interesantes seleccionados por la Architectural League of New York en su concurso anual de jóvenes arquitectos. En este caso se publican obras de los grupos The living, KBAS, Williamson Williamson, PLY Architecture, MAD Office y Julio Salcedo.

De Julio Salcedo, colaborador de ARQUITECTURA, se ha premiado y publicado la casa Lazo en Trasierra, Cantabria, que fue publicada en esta revista en el número 335, del primer trimestre de 2004.



CURSO DE AUTOCAD PARA ARQUITECTOS
Inmaculada Esteban
Fernando Valderrama

Ed.: Editorial Reverté. Barcelona
338 páginas, 24 x 16,8 cm.
cubierta blanda con solapas

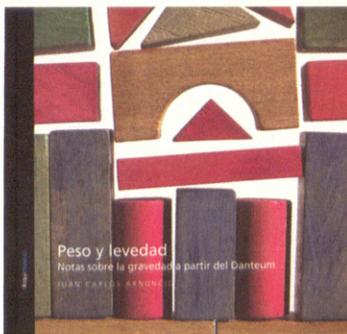
Manual de AutoCAD hecho por dos arquitectos y profesores de la Universidad Europea de Madrid, dedicado a los estudiantes y a los que no lo son tanto. Que está dirigido a los arquitectos no sólo se hace perfectamente presente en el título y en la portada y en el contenido mediante el ejemplo propuesto para realizar geometrías curvilíneas, la sección de la iglesia de Copenhague de Jorn Utzon-, sino también por el propio método y objetivos del libro, enfocado a los problemas de los estudiantes de arquitectura y de los profesionales. Libro que merece éxito.



NRED ARQUITECTOS.
MAGÜI GONZÁLEZ + JOSÉ ANTONIO SOSA

Ed.: Gabinete literario. Las Palmas de Gran Canaria.
196 páginas, 21,5 x 15,5 cm.
cubierta blanda con solapas

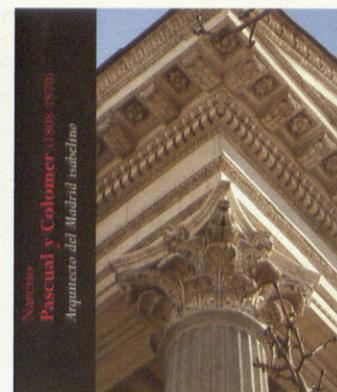
Catálogo de la exposición sobre la obra de González y Sosa en el Centro de Arte Juan Ismael del Puerto del Rosario, comisariada por Clara Muñoz. Incluye textos de Iñaki Ábalos y de Manuel Gausa, y una entrevista realizada por la comisaria. Se publican algunos edificios de alto interés como la Fundación Loyola y la casa Ruiz, la Plaza de los Derechos Humanos y el Aparcamiento en la calle de Venegas, el concurso de la Ciudad de la Justicia (primer premio, con Miguel Santiago), todos ellos en Las Palmas, y el Centro de Producción Artística La Regenta (primer premio, con Miguel Santiago).



PESO Y LEVEDAD
NOTAS SOBRE LA GRAVEDAD A PARTIR DEL DANTEUM
Juan Carlos Arnuncio

Ed.: Fund. Caja de Arquitectos. Barcelona
192 páginas, 22 x 24 cm.
cubierta blanda con solapas

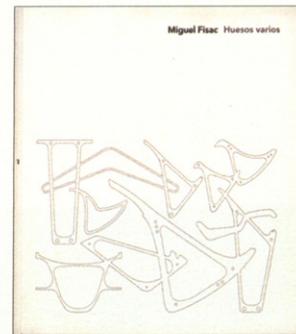
Este libro trata de la gravedad en la arquitectura, entendida más como elemento específico con la que adjetivarla que como fenómeno físico. Como una condición que puede subrayarse, negarse o ignorarse. Se utiliza el proyecto del Danteum de Terragni y Lingeri como si se tratase de un guión. El libro propone una reflexión sobre conceptos como la huella en el suelo, la condición del techo, la expresión portante de los pilares, la idea de ascenso, el concepto de límite y la conjetura de la ingravidez.



NARCISO PASCUAL Y COLOMER. ARQUITECTURA DEL MADRID ISABELINO. AA.VV.

Ed.: Auntamiento de Madrid
278 páginas, 25 x 24 cm.
cubierta blanda con solapas

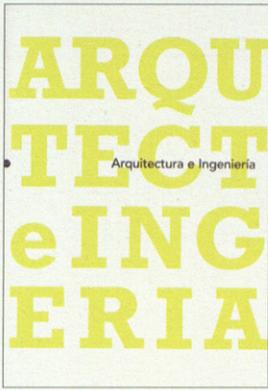
Catálogo de la exposición comisariada por el arquitecto y profesor Javier García-Gutiérrez Mosteiro, y acompañado de textos del comisario, de Pedro Navascués, de Pilar Rivas y de Carmen Ariza. La exposición, instalada en la sala de bóvedas del Cuartel del Conde Duque, y de la que se dio noticia en el número anterior, se dividía en los apartados de Academia y formación, el Congreso de los Diputados, Colomer y el Marqués de Salamanca, Arquitectura residencial, Ordenación de la plaza de Oriente, el Diseño de jardines y la Intervención en el patrimonio.



MIGUEL FISAC HUESOS VARIOS
AA.VV

Ed.: ea! Fundación COAM. Madrid
296 páginas, 24 x 21 cm.
cubierta blanda con solapas

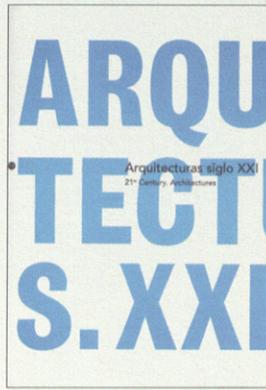
Catálogo de la exposición realizada por la Fundación COAM en colaboración con otros organismos y comisariada por Fermín González Blanco. Se explica más extensamente en la sección de exposiciones de este mismo número. Incluye textos del propio comisario y de Antón Capitel, Ricardo Aroca, Luis Albajar y José Luis Lleyda, Francisco Arqués, Daniel Villalobos, Andrés Colomer, Sara González Carcedo y Fernando Sánchez-Mora, Pepa Cassinello, Ricardo Barredo, Vicente Peiró, Fernando Cassinello y Miguel Fisac.



ARQUITECTURA E INGENIERÍA
AA.VV

Ed.: ea! Fundación COAM. Madrid
280 páginas, 21 x 15 cm.
cubierta blanda con solapas

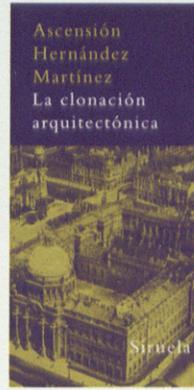
La publicación recoge los dos primeros ciclos de conferencias sobre *Arquitectura e Ingeniería*, organizados por la Fundación COAM y el departamento de Tecnología de la Edificación y la Escuela Superior de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid, con la intención de reflexionar, polemizar e incluso fundir ambas disciplinas. Los autores son Jesús Anaya, Julio Martínez Calzón, Lorenzo Fernández Ordóñez, John Ochsendorf, Vicente Negro, José María Churtchaga, Javier Manterola y Enrique Álvarez-Sala.



ARQUITECTURAS SIGLO XXI
AA.VV

Ed.: ea! Fundación COAM. Madrid
272 páginas, 21 x 15 cm.
cubierta blanda con solapas

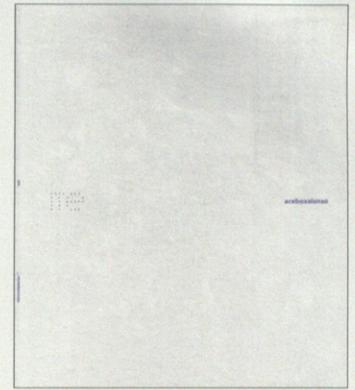
La publicación recoge las conferencias, intervenciones y debates organizadas por la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea y la Fundación COAM. Intervinieron AceboxAlonso, Aranguren & Gallegos, Manuel Gausa, Jacob van Rijs (MVRDV), Carlos Arroyo, Eleonora Guidotti, Manuel Pérez, Aires-Mateus, Santiago Cirujeda, Manuel Ocaña, Fernando Espuelas, Andrés Perea, Eduardo Belzunce, Rubén Picado, Javier Sanjuán, Federico Soriano, Uriel Fogué, Ricardo S. Lampreave, José Ballesteros, Mansilla + Tuñón, Juan G. Millán, José J. Barba, Juan Mera y J. L. Esteban Penelas.



LA CLONACIÓN ARQUITECTÓNICA
Ascensión Hernández Martínez

Ed.: Siruela. Madrid
154 páginas, 21,5 x 11 cm.
cubierta semiblanda

Copias, clones, simulaciones, facsímiles, versiones... En el mundo de la arquitectura se constata la proliferación de réplicas de edificios históricos desaparecidos, muchos de ellos obras míticas de arquitectos como Le Corbusier, Mies van der Rohe, o Josep Lluís Sert. Clones arquitectónicos dotados de tal fuerza que nos hacen olvidar su verdadera naturaleza de facsímil, suplantando al original desaparecido y borrando el paso del tiempo entre ambos. Las réplicas arquitectónicas originan en desapariciones por desastres o en cultos de mitos desaparecidos.



ACEBOXALONSO

Ed.: ea! Fundación COAM. Madrid
64 páginas, 24 x 21 cm.
cubierta blanda

Catálogo de la exposición número 15 de la serie Monoespacios, comisariada por Borrego, Montenegro y Toro. Con textos de Eduardo Arroyo y de Manuel Ocaña. El trabajo de Victoria Acebo y Ángel Alonso ha sido recogido mediante cuatro proyectos realizados desde un amplio entorno territorial, programático, social y constructivo que, modificados por las contingencias del paso del tiempo quedan aquí reflejados en un momento de su devenir. La adaptabilidad de las decisiones tomadas permite la subsistencia de las arquitecturas.



CONCURSOS COAM / ÁREA DE LAS
ARTES DEL AYTO. DE MADRID. AA.VV

Ed.: ea! Fundación COAM. Ayuntamiento de Madrid. 5 tomos.
42, 62, 58, 56, 44 páginas, 10,5 x 15 cm.
cubiertas blandas en caja de cartulina

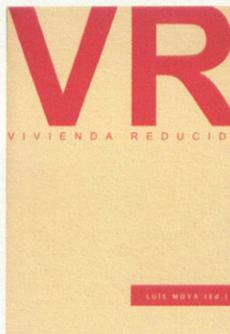
Pequeñas publicaciones que reseñan el concurso Iluminar Madrid, el concurso de puestos de flores en Tirso de Molina, el concurso del Pabellón Institucional del Ayuntamiento de Madrid en la Feria del Libro 2006, concurso Intermediae Prado/1, concurso de rehabilitación de la Nave Torroja para Centro de Expresión de Nuevas Tecnologías. Todos ellos son productos de la colaboración entre la oficina de concursos del Colegio de Arquitectos de Madrid y el Ayuntamiento.



CASA TUCSON
AA.VV

Ed.: TF Editores. Madrid.
102 páginas, 16,5 x 23,5 cm.
cubierta rígida en tela

Monografía dedicada a la casa Tucson, construida en Zaragoza por Ángel Fernández Alba, Soledad del Pino y sus arquitectos colaboradores y publicada en ARQUITECTURA 340 2º trimestre de 2005. Incluye textos de Álvaro Malo, Decano de la facultad de Arquitectura de Tucson, Arizona, y de Fernando Quesada. Se publica en versión castellana e inglesa. Edición muy cuidada, incluye maquetas, croquis, planos y fotografías de la casa.



VIVIENDA REDUCIDA
Luis Moya (Ed.)

Ed.: Mairea Libros. Madrid
216 páginas, 21 x 15 cm.
cubierta blanda con solapas

Estudio de la vivienda reducida por un equipo de profesores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, resultado de una reflexión colectiva desde disciplinas complementarias y a raíz de el decreto del Ministerio de Vivienda sobre protección de viviendas mínimas. Las contribuciones son de Felipe Colavidas, Ramón Gámez, Juan González Cárceles, Fernando Inglés, Antonio Miranda, Luis Moya, Emilio Ontiveros, Julio Pozueta, M. José Rodríguez Tarduchy, Julián Salas, Fernando Terán y Julio Vinuesa.



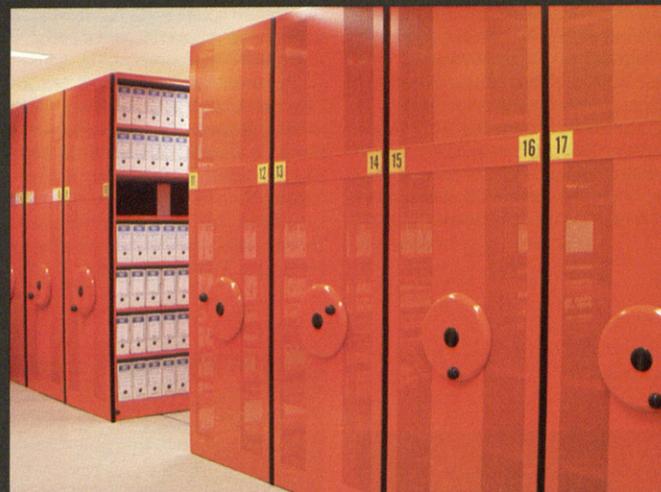
PUEBLOS DE COLONIZACIÓN I:
GUADALQUIVIR Y CUENCA MEDITERRÁNEA SUR.
AA.VV

Ed.: Fund. Arqª Contemporánea. Córdoba.
149 páginas, 12,5 x 12,5 cm.
cubierta blanda en caja de cartón. Con CD.

Tercer número de la colección Itinerarios de Arquitectura y primero de una serie dedicada a los pueblos del Instituto Nacional de Colonización construidos en España. Agrupados en torno a cuencas hidrográficas este número se centra en los pueblos de I Guadalquivir y de la Cuenca Mediterránea Sur. Incluye textos de Víctor Pérez Escolano, Manuel Calzada, Antonio Fernández Alba y Miguel Centellas. Publica pueblos, entre otros de Corrales, Fernández del Amo, de la Sota, Arniches, Fernández Alba, Terán, etc

COMPACTOS

Máxima capacidad en el mínimo espacio



El mejor sistema para almacenar, proteger
y clasificar sus obras de arte

BLOCKART



900 507 203 • eypar@eypar.es • www.eypar.es

BARCELONA • MADRID • SEVILLA • LA CORUÑA • LISBOA

Torres Madrid Arena Paseo de la Castellana Madrid Spain



transforming tomorrow

ACERO Y CONSTRUCCIÓN

Soluciones que son mucho más que acero

Resistente, dinámico y duradero, el acero se asocia a todos los proyectos. 100% reciclable y 80% reciclado, el acero se integra perfectamente en el entorno. ArcelorMittal, líder siderúrgico mundial, ofrece una completa gama de productos, soluciones en acero y servicios para el sector de la Construcción.



ArcelorMittal

CTBA (Cuatro Torres Business Area)

Building & Construction Support Spain. c/Albacete nº3, 28027- Madrid tfo: (+34) 91 596 95 77 / 902 100 785 fax: (+34) 91 596 95 85

bcs.spain@arcelormittal.com - apoyo@constructalia.com • www.arcelormittal.com - www.constructalia.com

LEGNO&STILE

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

TARIMAS DE MADERA DE GRAN FORMATO




TROPICAL TREES
C O M P A N Y

Antonio Rodriguez Villa,3 - bajo, 28002 Madrid
Tlf: 902 365033 Fax: 91 411 3700
mail: info@tropicaltreescompany.com
web: www.tropicaltreescompany.com

Tarimas macizas, flotantes, parquets industriales, tarimas de exterior, grandes formatos, paneles de pared, etc...

PUERTAS QUE MARCAN LA DIFERENCIA



SERIE TREND

Luvipol presenta las últimas tendencias en puertas de alta calidad. Puertas únicas con todas las prestaciones de diseño y calidad que exigen sus proyectos, y con las garantías de capacidad y flexibilidad productiva que ofrece un líder como **Luvipol**.

GARANTÍA TOTAL
Luvipol[®]
TOTAL GUARANTEE

Luvipol es la 1ª empresa fabricante de puertas certificada en FSC y protege activamente el medio ambiente, teniendo en cuenta las implicaciones ecológicas de sus productos y sistemas de fabricación.



puertas para toda la vida

Descubra la colección **Luvipol** al completo en:

www.luvipol.es



Solicite el nuevo catálogo "Quality door collection"
llamando al **965 406 464** o en info@luvipol.es



SISTEMAS LAMINEX CON ROTURA DE PUENTE TÉRMICO

éste es el marco que establece la ley

Los Sistemas LAMINEX con RPT cumplen todos los requerimientos del nuevo Código Técnico de la Edificación.



CTE
CÓDIGO TÉCNICO
DE LA EDIFICACIÓN

una apuesta de futuro

En eficiencia

Una completa gama de Sistemas con RPT desarrollada para procurar la mayor eficiencia energética en edificación.

En calidad

Calidad certificada para garantizar las mejores prestaciones, resistencia y durabilidad, en sistemas y acabados.

En diseño

Estética y versatilidad en una amplia gama de soluciones constructivas.

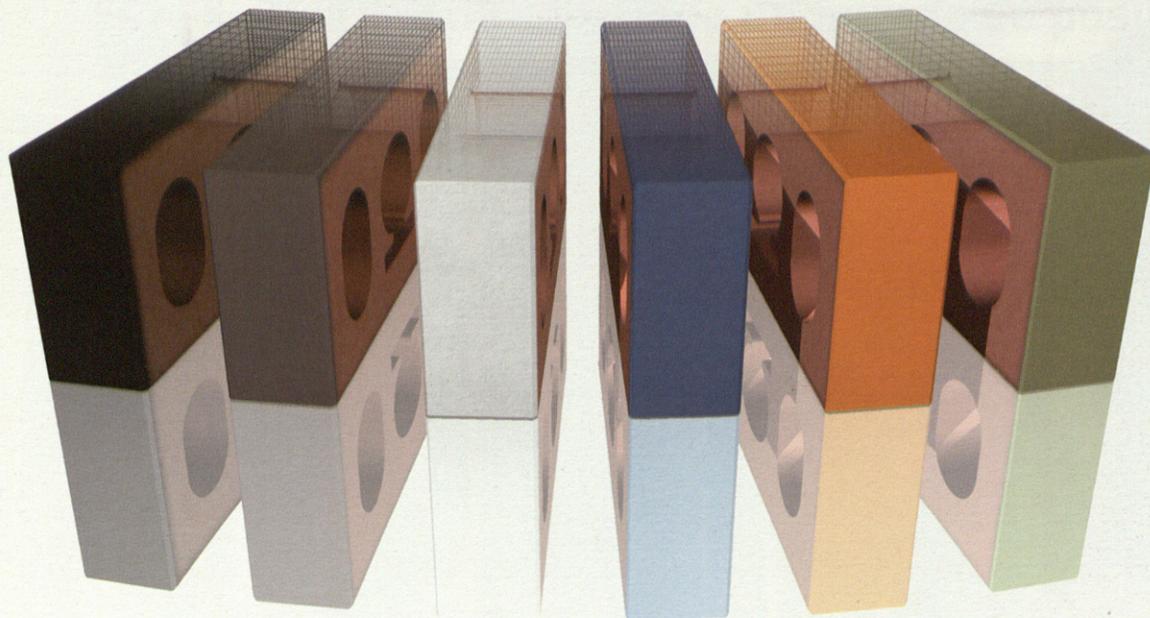
LAMINEX

Calidad y diseño en Sistemas de Carpintería



marketing@laminex.es - Tel.: 91 665 34 30

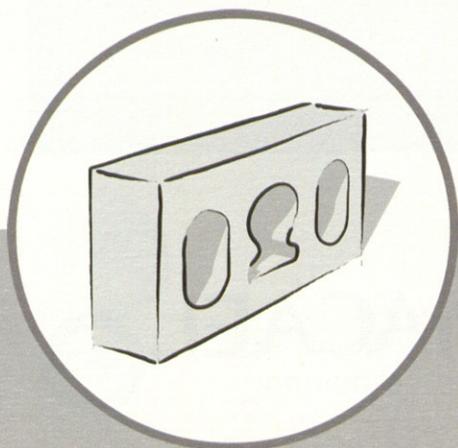
Para aquellos que buscan diferenciarse ...



Nueva

Gama Cromática

PalauGres Klinker





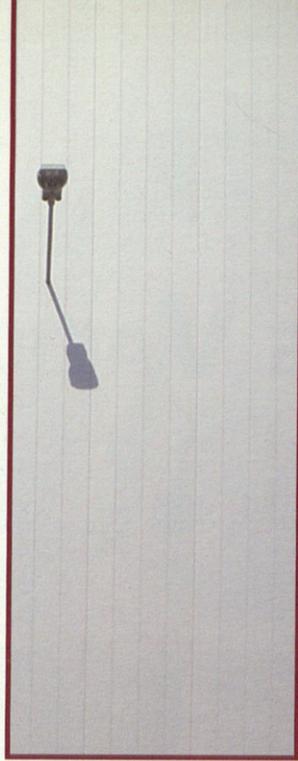
Resistente a la abrasión desde 1546

Patio central del Hospital de las Cinco Llagas (Sevilla).

Utilizando baterías de ensayos físico-químicos, algunas empresas tratan de convencernos de que sus materiales resisten al tiempo. Los pavimentos de mármol Macael necesitan del paso del tiempo para mostrar su calidad.

MACAEL 
el mármol

Ctra. Olula-Macael, Km. 1,7. 04867 MACAEL (Almería) España. Tel: +34 950 128 111. fundacion@macaelmarmol.com. www.macaelmarmol.com



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

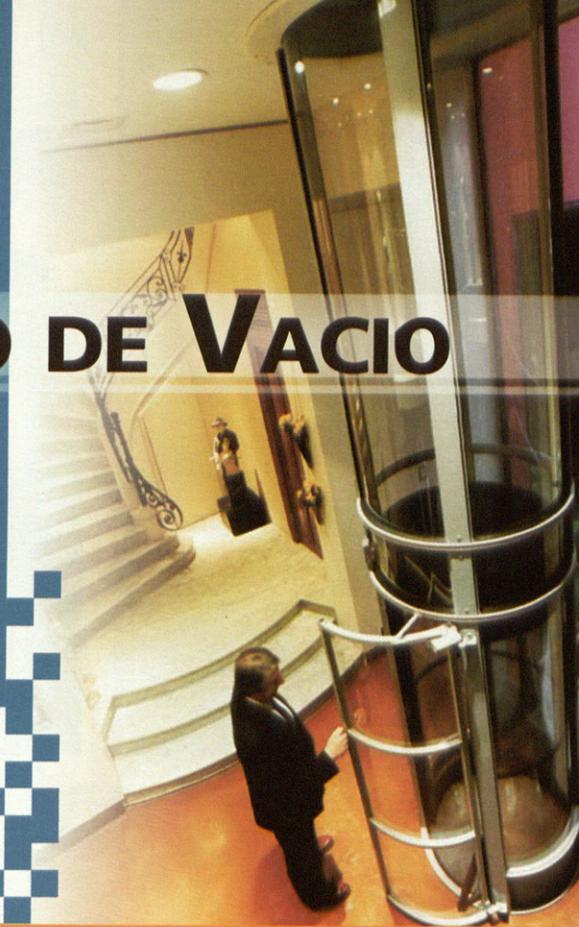


ELEVADOR NEUMÁTICO DE VACIO

- 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



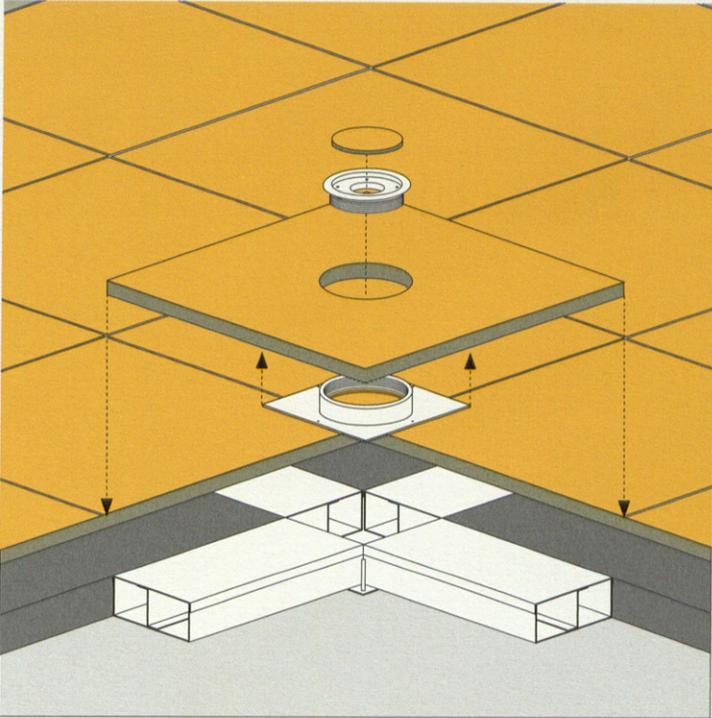
www.lacomarcadelasidra.com

STC

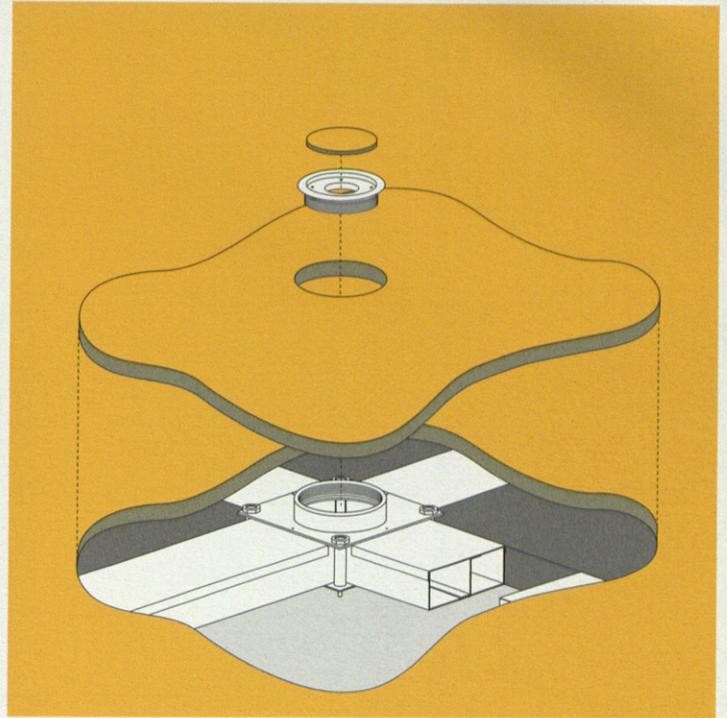
Suelo Técnico Compacto

En 55 mm se puede tecnificar un suelo.

El STC no es un 'suelo elevado', es una red de canalizaciones embebida en la solera de relleno del pavimento, y permite cualquier acabado posible.



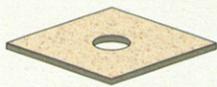
STC Excéntrico para pavimentos Modulares.



STC Concéntrico para pavimentos Continuos.



Cerámicos



Terrazos

Parquet



Linóleos



Piedras

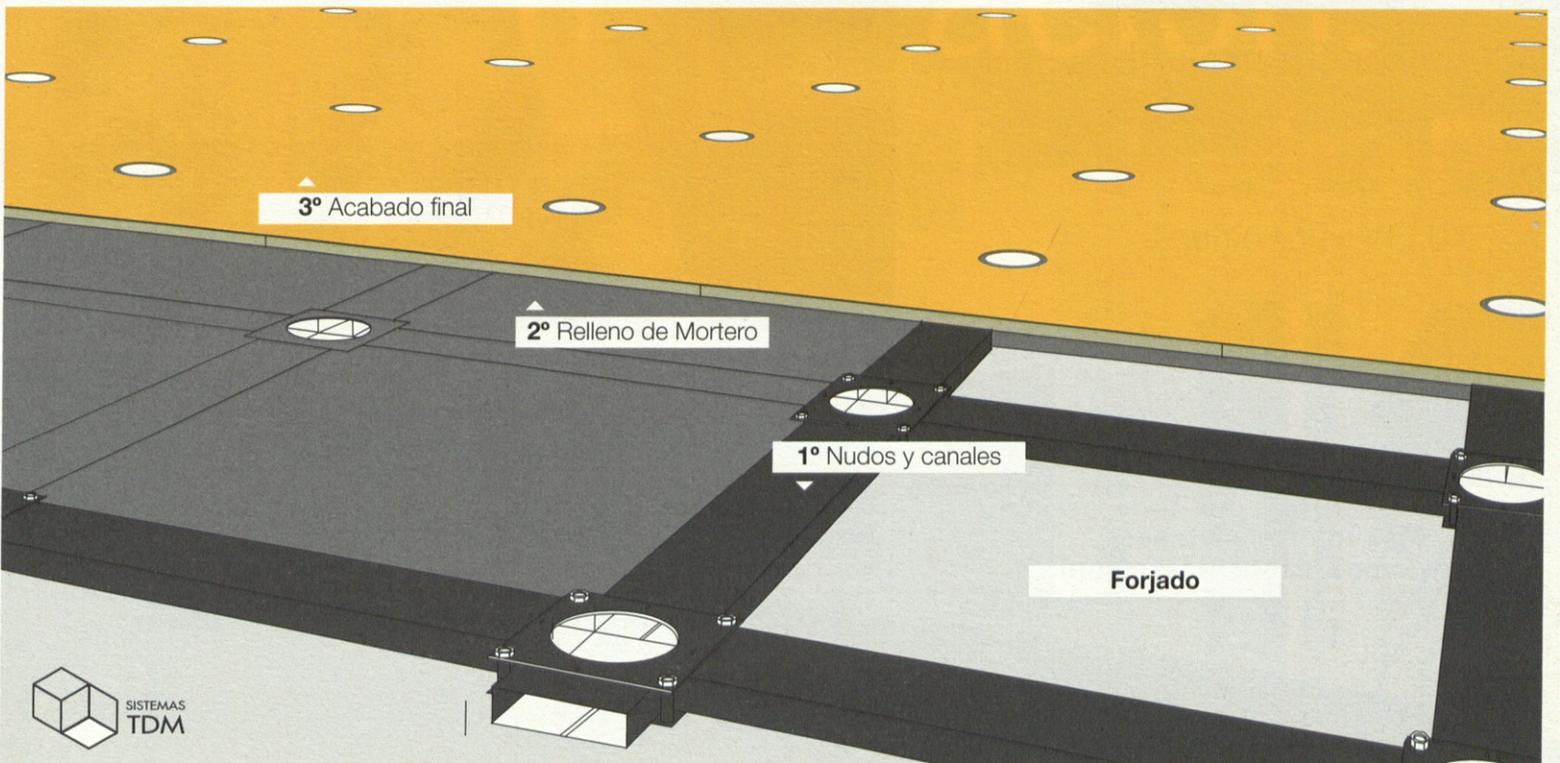


Maderas

Cementos



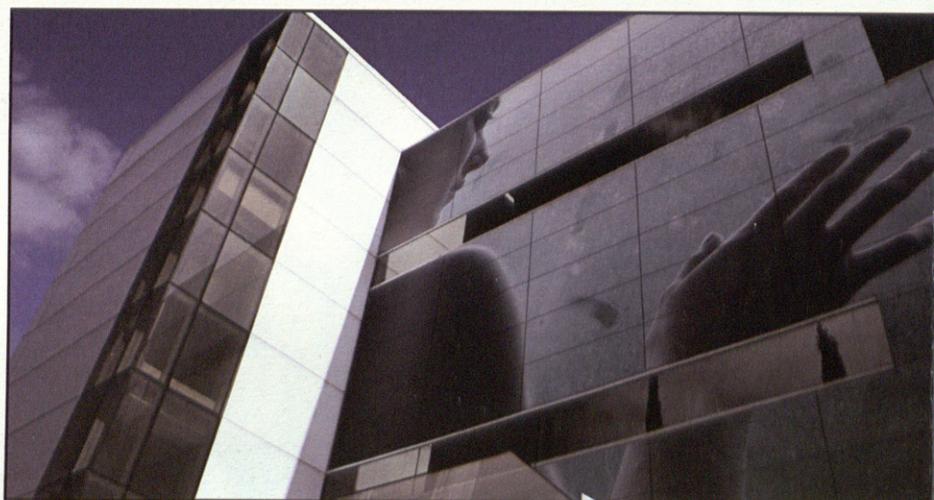
Resinas



Siempre has querido...
...poder tocar el futuro



Por fin eres libre



Siempre has querido anticiparte a las tendencias. Explorar nuevas vías de expresión. Descubrir qué será lo próximo.

Llega emotile by Ceracasa. Un nuevo sistema de personalización de la cerámica que no conoce límites. Que respeta el entorno y tu creatividad. Con emotile by Ceracasa, se acabó imaginar el futuro. Plasma tu foto, diseño o crea superficies nuevas en porcelánico.

Con emotile by CERACASA, por fin eres libre.

Más información en:
www.emotilebyceracasa.com



CERACASA
CERÁMICA

CERACASA, S.A.
Ctra. Castellón-Teruel, Km.19
12110 ALCORA - Castellón-España
Tel. 964 361 611 Fax 964 360 967
ceracasa@ceracasa.com
www.ceracasa.com



suscríbese a ARQUITECTURACOAM

Deseo suscribirme a la revista ARQUITECTURA COAM u obsequiar una suscripción a partir del número.....inclusive al precio de /

I would like to subscribe to ARQUITECTURA COAM or give a subscription from issue number.....at the price of:

España: 80 euros Europa: 100 euros América y África: 120 euros Asia: 160 euros

Formas de pago / Method of payment:

1. Domiciliación bancaria:

Banco.....
Domicilio Agencia.....
Población..... Provincia.....
Titular de la cuenta.....
Número de cuenta (20 dígitos).....

Sírvase tomar nota de atender, hasta nuevo aviso y con cargo a mi cuenta, los recibos que a mi nombre sean presentados por la empresa distribuidora
Publicaciones de Arquitectura y Arte S.L.

Fecha y Firma.....

**2. Adjunto mi cheque por.....euros a favor de Publicaciones de Arquitectura y Arte SL
I enclose my cheque for.....euros payable to Publicaciones de Arquitectura y Arte SL**

3. Por favor cargue / Please charge.....euros en mi / to my Visa / American Express

Numero de tarjeta / Card number.....

Fecha de caducidad / Expiry date.....

Firma / Signature:

Fecha / Date

Nombre y apellidos / Name..... NIF / CIF

Prefesión / Job Title..... Dirección / Adress

Ciudad / City Código Postal / Post Code.....

País / Country.....

Enviar a / Send to:

Publicaciones de Arquitectura y Arte. S.L

General Rodrigo 1

28003 Madrid

Spain

Tel: 34.91.5548896 - 34.91.5546106

Fax: 34.91.5532444

www.publiarq.com

Equipos solares térmicos VELUX

La integración.



garantía VELUX
experiencia VELUX

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