

362

arquitectura coam_ fundamentos



Belleza y seguridad **contra el fuego**

Los paneles Gustafs alcanzan la categoría más alta de seguridad para paneles de madera, obteniendo la clasificación Euroclass B-s1, d0. transmite el sistema de Gustafs resuelve cualquier requerimiento en acabados de alta gama.

GUSTAFS ::
PANEL SYSTEM

www.gustafs.com

Distribuidor en España


andreu

ANDREU BARBERA, S.L.
Tel.: (+34) 96 134 31 00
andreu@andreu.es
www.andreu.es



Colaboramos en sus proyectos de arquitectura con alta calidad

Condiciones especiales para arquitectos



Hogar & Decoración
Jorge Juan, 43
Madrid | 91 431 70 62

Cocina & Baño
Príncipe de Vergara, 100
Madrid | 91 563 25 98

Showroom
Mónaco, 35. Las Rozas
Madrid | 91 626 62 54

www.banni.es



Mobiliario



Cocinas



Baños



Contract

BANNI
Elegant Home



Instituto ARQUITECTURA



COLEGIO OFICIAL DE
ARQUITECTOS DE MADRID

CURSOS2011

XVIII Plan de Formación Continuada

segundo trimestre 2011

Abril

TU1. Particularidades de la explotación de hoteles y su impacto en el diseño arquitectónico.

¡Nuevo!

ACT17. Calificación energética de los edificios de viviendas y pequeño terciario. On-line. **¡Nuevo!**

EE5. Sistemas tradicionales: estructuras de fábrica de ladrillo.

¡Nuevo!

VA1. Tipos y métodos de valoración. El método residual.

GD5. Gestión de inversiones inmobiliarias. Asset management

ig1. Presto

EE6. El refuerzo mixto del forjado de madera, con madera u hormigón

EE7. Intervención en edificios antiguos de estructuras de acero y fundición

ie3. Tricalc

MN3. Accesibilidad universal y diseño para todos

ACT3. Proyectos y cálculo de instalaciones eléctricas y de iluminación. Eficiencia energética. Aplicación CTE-HE3.

GD6. Gestión de cooperativas para la promoción de vivienda.

Mayo

CR1. Aspectos fundamentales para el diseño y gestión de centros comerciales. **¡Nuevo!**

VA2. Valoraciones fiscales. Valoraciones catastrales. Tasaciones periciales contradictorias.

HD1. La arquitectura fotográfica. Fotografía de arquitectura. **¡Nuevo!**

id6. Animación / Vídeo. **¡Nuevo!**

EE8. Diagnóstico y reparación de estructuras de hormigón armado.

GD7. Técnicas de dirección económica de proyectos y obras. Como presupuestar.

DI1. Diseño en arquitectura. **¡Nuevo!**

ACT4. Proyecto y cálculo de instalaciones fotovoltaicas.

GD8. Estudio y coordinación de seguridad y salud en las obras de construcción. **¡Nuevo!**

MN4. Inspección técnica de edificios.

VA3. Expropiaciones. Procedimientos, organismos y actuación del perito.

id7. 3D Studio avanzado.

Junio

ACT5. Curso explicativo del contenido del DBHR. . Guía del Ministerio, catálogo de elementos constructivos y Ley del ruido. Ejemplos de cálculo

ig1. Presto

GP3. La comunicación de la arquitectura. **¡Nuevo!**

VA4. Valoraciones y tasaciones inmobiliarias para el mercado hipotecario.

ACT6. Energías renovables en los edificios. **¡Nuevo!**

id5. Rhinoceros. **¡Nuevo!**

ie1. Cype hormigón.

id3. Diseño y edición de textos e imagen. Adobe Indesign.

PG3. Gestión urbanística: sistemas de actuación y aprovechamiento urbanístico.

PG4. Valoraciones urbanísticas

Julio

id2. 3D Studio



Arquitectura de fachadas

fachadas@cortizo.com

Una fachada ligera es mucho más que un mero revestimiento; mucho más que un sueño suspendido en el aire. Una fachada ligera constituye muchas veces el alma arquitectónica de la edificación, su armadura estética y funcional.

Nuestro Departamento de Arquitectura e Ingeniería contempla un área específica dedicada al análisis y asesoramiento en fachadas ligeras:

- Cálculo de Inercias
- Resolución de detalles y encuentros en obra
- Cumplimiento del CTE
- Diseño de soluciones a medida

902 31 31 50
www.cortizo.com



SISTEMAS DE ALUMINIO Y PVC PARA LA ARQUITECTURA

Halle 180 [10]

Restaurante 95° [22]

80 vpo en Salou [28]

Una casa en la colina, Holliwood, California, 1963 [32]

De libros y cerdos [24]

Escuela de arquitectura en Nantes [36]

Escuela FDE Jardim Ataliba Leonel [50]

IES Rafal [56]

Estudio [48]

Draw. 1984 [54]

Diálogo con Eva Hesse [60]

Ver y comprender [34]

Ciudad Universitaria de Caracas [62]

Casa Garoza [84]

COMA [78]

Símbolos de la formación del movimiento [80]

Joel Shapiro: una obra en marcha [82]

Un poco de silencio [88]

Director
Editor
Arturo FrancoConsejo de redacción
Editorial board
Enrique Sanz
Rafael de la Hoz
Arturo FrancoConsejo editor
Editorial council
Paloma Sobrini
José Manuel Dávila
Álvaro de Torres
Teresa Sánchez Lerin
Mercedes Bachiller
Rafael de la Hoz
Enrique Sanz
Arturo FrancoCoordinación nuevas tecnologías
New technologies
Jesús Gallo

www.revistaarquitectura.com

Redactor Jefe
Editor in chief
Ana RománColaboradores habituales
Regular contributors
Juan Francisco LorenzoTraducción
Translation
Gabriela Cañizo
Martin RasskinDirección de arte y diseño gráfico
Art Direction and graphic design
La compañía gráficaPublicidad
Advertising
ExProfeso S.L.
Exclusivas de publicidad
Eloy Chaves
Óscar Ortiz
Ana GarcíaDistribución y suscripciones
Distribution and subscriptions
Publicaciones de arquitectura y arte s.l.
General Rodrigo, 1
28003 Madrid
Tel.: 915 546 106
publiarq@publiarq.comRedacción
Editorial team
Vanesa LeónPruebas y reprografía
Proofs and reprographics
Copias Gala
Juan Álvarez Mendizábal, 12
28008 Madrid
Tel.: 915 416 520Colaboración en preimpresión
Preprinting contributor
Pedro Ibáñez
(Servicio Gráfico FUCOAM)Impresión
Printing
Artes Gráficas Palermo, S.L.Santa Engracia, 108-6º dcha
28003 Madrid
Tel.: 915 636 138Piamonte, 23
28004 Madrid
Tel.: 913 191 683
revistaarquitectura@coam.orgAsesores
Consultants
Manolo Gallego
Mariano Bayón
José Ignacio Linazasoro
Luis Martínez Santa-María
Jesús Aparicio
José Morales
José Manuel Lopez-Peláez
Óscar Rueda
M^a José Pizarro
Juan Carlos Sancho
Ignacio Mendaro
Sol Madrdejos
Fuensanta Nieto
Enrique SobejanoUrbanismo
Town planning
Alfonso VegaraPaisaje
Landscape
Dario GazapoEstudios emergentes
Emerging studios
N+Asesores Editoriales
Editorial consultants
Carlos Quintáns
Moisés Puente
Laura EspejoAsesores de zona
Regionalwide consultants
Carlos Pita_Galicia
Vicente Díez Faisat_Asturias
Emilio Sánchez Horneros_Castilla-La Mancha
Paco Somoza_Castilla-León
José Manuel Honrado_Extremadura
Vicente Tomás_Baleares
Jordi Badía_Cataluña
Javier Pérez Herreras | Javier Quintana_Navarra
David Torres | Sandra Gorostiza_País Vasco
Manuel Portaceli_Levante
Antonio Jiménez Torrecillas_AndalucíaAsesores Internacionales
Worldwide consultants
Fuensanta Nieto_Centro Europa
Sol Madrdejos_Asia
Fabrice van Testlaar_África
Jaime Sued_Caribe
Paulo David_Portugal
Orosz Sára_Hungría
Eduardo Souto_Inglaterra
Jorge Otero-Pailos_EEUU
Juan Paulo Alarcón Carreño_Chile
Mireya Sánchez Gómez_Suiza

Se ha producido un ajuste necesario en el número de páginas y en el presupuesto global destinado a la revista Arquitectura COAM.

Esta situación nos ha obligado a redefinir los términos de la publicación tratando de no perder su carácter. Hemos cambiado el envoltorio.

Hemos aprovechado esta circunstancia como una oportunidad para evolucionar. Para avanzar retrocediendo.

Cuando este equipo editorial se hizo cargo de la publicación del Colegio de Arquitectos de Madrid, durante el verano de 2008, se propuso viajar, en todos los sentidos, al margen de los circuitos turísticos, en un momento en el que todavía se hablaba del desembarco de la arquitectura española en el MOMA y de su poder de convocatoria política o de algunas urgentes investigaciones centroeuropeas y anglosajonas. Hace tres años, como todos recordamos, el color y la luz llenaban de alegría el mundo editorial.

Aquel verano nos acercamos a Bamako en blanco y negro y comenzamos a rescatar el interés por algunas obras modestas y honestas construidas en lugares olvidados, con presupuestos contenidos.

Pudo entenderse como una postura retrógrada, anacrónica, poco moderna.

Hoy se premia desde Suiza el trabajo del arquitecto de origen Burkinés Francis Kere y poco antes era reconocida la trayectoria del paraguayo Solano Benítez.

Wang Shu está cambiando la conciencia de la arquitectura china a través de sus

talleres de arquitectura, mientras el mejicano Mauricio Rocha gana las Bienales panamericanas con muros de tapial. Por otro lado, los insultantemente jóvenes arquitectos de *al borde* arrastran masas de estudiantes en Ecuador que quieren responder con inteligencia a un pueblo que dispone de muy pocos recursos. Lacatón y Vassal comprometidos, desde hace años, con lo elemental, ahora firman autógrafos y llenan catedrales.

Se escriben libros y artículos sobre la *crisis* apuntando al África subsahariana o a Latinoamérica con enorme criterio y oportunidad. Una evidencia, la rehabilitación cruda, se ha convertido en la localización más buscada de los publicistas. Otra evidencia: antes se inauguraban obras al llegar las elecciones, ahora se paralizan. En algunos casos uno puede pensar que está asistiendo a las navidades de 1961 cuando Luis García Berlanga ironizaba sobre el ridículo eslogan *Ponga un pobre en su mesa*.

En fin, nosotros seguimos a lo nuestro, despacio, cada cuatro meses, en esta nueva situación que nos obliga a tener una mirada más lejana desde cerca, desde aquí, a rebuscar en nuestros propios contenedores, a mirar desde atrás, desde abajo, desde dentro, aprovechando con gusto la invitación de Berlanga.

Arturo Franco

recognized. Wang Shu is changing the conscience of the Chinese architecture through his architecture workshops, whilst the Mexican Mauricio Rocha wins the Pan-American Biennales with rammed earth walls. Furthermore, the wickedly young architects of *al borde* draw masses of students in Ecuador who wish to reply with intelligence to people with little resources. Lacatón and Vassal who were committed for a long time to the elemental now sign autographs and fill cathedrals.

Books and articles are written about the recession pointing at the Sub-Saharan Africa or to Latin-America with great criteria and opportunity. An evidence, the raw rehabilitation, has become the most sought-for location by publicists. Another evidence: before, works were inaugurated just before the elections, now they are stopped. In some cases one can think he is attending Christmas 1961 when Luis García Berlanga satirised about the ridiculous slogan *Ponga un pobre en su mesa* (sit a poor person at your table).

Well, never mind, we continue with our task, slowly, every four months, in this new situation which makes us have a more further-away view from close-up, from here, to search through our own containers, to look from behind, from below, from inside, accepting Berlanga's invitation with joy.

Arturo Franco

A necessary adjustment has been made in the number of pages and in the overall budget of the magazine Arquitectura COAM.

This situation has made us redefine the terms of the publication trying not to lose its character. We have changed the wrapping.

We have taken advantage of this circumstance as an opportunity to develop. To progress moving back.

When this editorial team took charge of the publishing of the Architects Association of Madrid during the summer of 2008, it had the aim of travelling, in all senses away from the tourist circuits, at a time in which people were still talking about the arrival of Spanish architecture at the MOMA and of its political convening power or of some central-European and Anglo-Saxon urgent researches. Three years ago, as we all remember, colour and light filled with joy the editorial world.

That year we approached a Bamako in black and white and started to recover the interest for some modest and honest works built in forgotten places, with contained budgets.

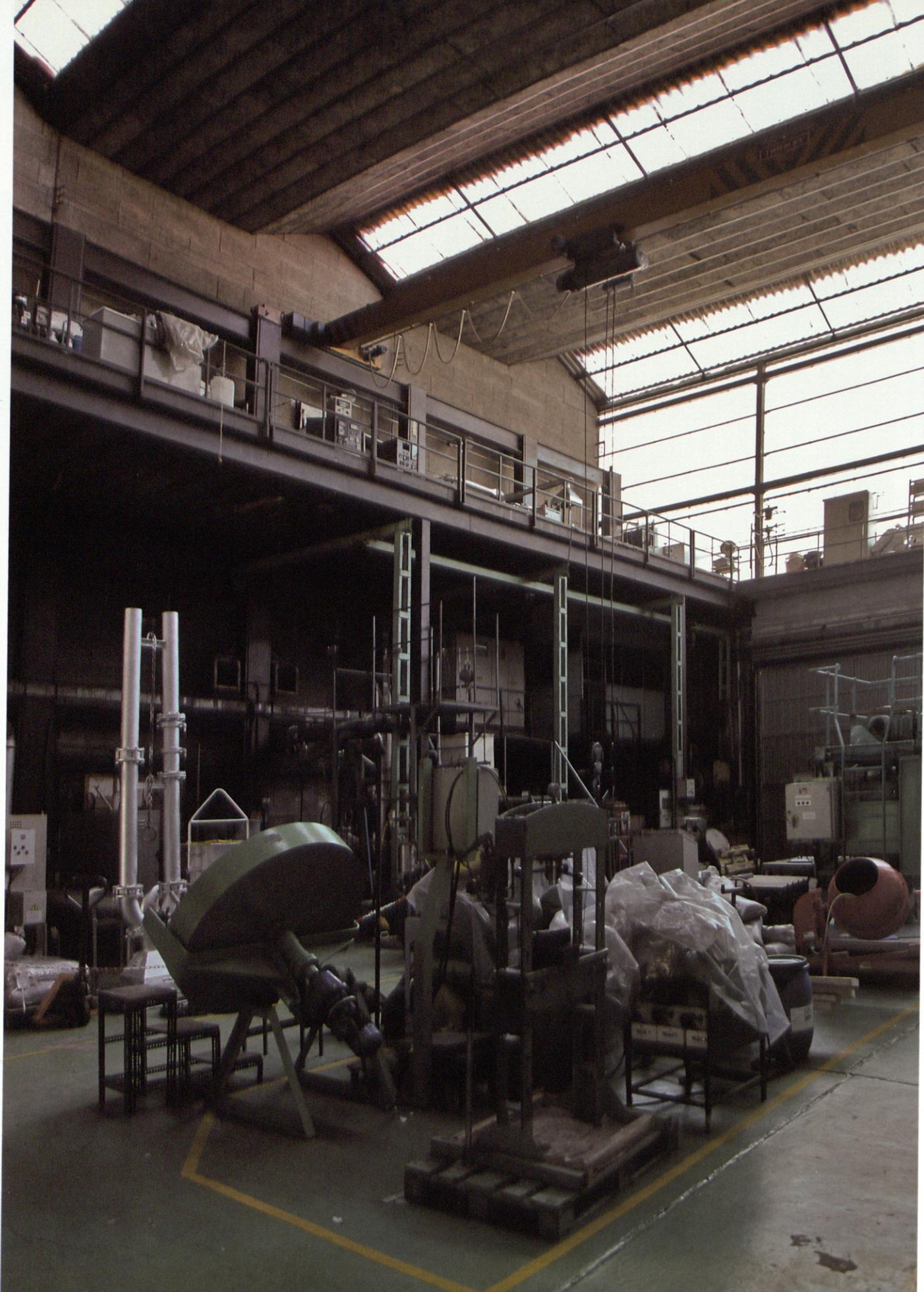
It could have been understood as a retrograde, anachronistic and not very modern stance.

Today the work by the architecture from Burkina Faso Francis Kere is prized from Switzerland and not long before the career of the Paraguayan Solano Benítez was



CENIM, Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas (CSIC), Alejandro de la Sota, 1963, Nave E, Departamento de metalurgia física, fachada de laboratorios desde el interior, Fotografía: Félix Fuentes
CENIM, National Center for Metallurgical Research (CSIC), Alejandro de la Sota, 1963, Building E, Physical Metallurgy Department, laboratories' façade from the inside. Photography: Félix Fuentes





CENIM, Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas (CSIC), Alejandro de la Sota, 1963, Nave F, Departamento de metalurgia primaria y reciclado, entreplanta, mezzanine. Fotografía: Félix Fuentes
CENIM, National Center for Metallurgical Research (CSIC), Alejandro de la Sota, 1963, Building F, Primary Metallurgy and Recycling Department, mezzanine. Photography: Félix Fuentes







Obra 01_
Halle 180



TECHNIKUM WINTERTHÜR ARCHITEKTURABTEILUNG HALLE 180

arquitectos Mäder+Mächler, Maraini Eppler Schoop **colaboradores** Huber Gemperle, AG Axima, IBG, Otti Gubser, Catherine Knapkiewicz **cliente** Sulzer Immobilien AG, Oficina de Finanzas del Cantón de Zurich, Escuela Universitaria de Zurich **emplazamiento** Sulzer Hall 180, Winterthur, Zurich. Suiza **superficie construida** 8.484 m² **año** 2007 **fotografía** Archivo Sulzer, Archivo H.P. Baertschi, Pedro Gadola, Heinrich Helfenstein, Hubert Mäder, Pepe Mallent, Toni Winiger Halle 180_ **architects** Mäder+Mächler, Maraini Eppler Schoop **assistants** Huber Gemperle, AG Axima, IBG, Otti Gubser, Catherine Knapkiewicz **client** Sulzer Immobilien AG, Finance Office of the Canton of Zurich, College of Zurich **location of the building** Sulzer Hall 180, Winterthur. Zurich. Switzerland **total area in square meters** 8.484 m² **completion** 2007 **photography** Archivo Sulzer, Archivo H.P. Baertschi, Pedro Gadola, Heinrich Helfenstein, Hubert Mäder, Pepe Mallent, Toni Winiger.



PLANO DE SITUACIÓN SITE PLAN



En 1991 se iniciaron las obras para la conversión de un antiguo taller de calderería, perteneciente a la empresa Sulzer y situado en el centro histórico de la ciudad de Winterthur, en escuela de arquitectura. La solución, en principio provisional, pues la escuela obtuvo una licencia de uso de cinco años, se ha ido modificando, a medida que se ampliaba ese periodo, con el consecuente inicio de nuevas obras de ampliación, adaptación y renovación. En la primera fase (de Febrero a Octubre de 1991) el objetivo fue evitar en todo lo posible la modificación de la estructura y el armazón de la sala original (para ello las instalaciones se emplazaron a algunos metros de distancia del armazón exterior y así el aislamiento del edificio no resultó necesario) y dejar todas las zonas y las áreas abiertas, sin separaciones estructurales. La conocida como Halle 180, con 120 metros de largo, 25 metros de ancho y 14 metros de altura, incorporó cuatro plataformas de acero que se desprendían de la sección frontal y los muros exteriores, creando una amplia zona de desarrollo en la fachada norte, desde la que se accedía por escaleras y puentes a los pisos superiores. Bajo las plataformas, y emplazados sobre pedestales ligeramente elevados, se situaron la biblioteca y zonas de trabajo. A continuación, y separados por instalaciones en forma de templete, se ubicaron áreas de seminarios y lectura. Se creó, además, un auditorio, en forma de cuña y una última sala, de tres plantas y con una sección frontal de ladrillo, que albergó el taller, instalaciones sanitarias y habitaciones colectivas para los estudiantes. En 1997, con la primera renovación de la licencia (por otros cinco años), se accedió a tres parcelas axiales que permitieron crear un gran espacio de encuentro, además de salas para asignaturas teóricas que podían cerrarse. En estas fechas se crean nuevas áreas de seminarios abiertas (tres en la nueva sección trasera de la sala y una en la frontal), se colocan cristales en la fachada sudeste, que mira a las vías del ferrocarril, y elementos metálicos suspendidos para lograr una protección pasiva y simple ante la luz solar. En 2003, el uso de la Halle 180 se extendió por espacio de 10 años. En este marco se tomó la decisión de renovar la cubierta, creando un tejado invertido y equipándolo con un nuevo sellado y aislamiento térmico. La claraboya que mira hacia el sur

fue equipada con toldos verticales, y se colocaron cuatro puertas levadizas cerca de la carretera interna de acceso, que se abren directamente hacia el campo y sirven para ventilar en verano. Además, la biblioteca de consulta fue ampliada. La sala de reuniones fue acondicionada para un uso permanente y se colocaron ventanas para permitir la iluminación natural y la ventilación de las áreas de trabajo. Por último, se incorporaron dos nuevos edificios: el 189, como cafetería, y el 191 como sala de exposiciones y reuniones y, al no ser ya posible arrendar áreas adicionales, se inició un proceso de compresión hacia el interior que ha continuado a lo largo de los años (un elemento fruto de estos esfuerzos fue el *Aquarium*, un armazón tensionado y elevado –situado entre dos salas de columnas situadas en un lado de la halle 180– con perfiles IPE suspendidos a intervalos regulares y colocados horizontalmente sobre el mismo, bajo el cual hay techos altos y se han montado elementos de vidrio deslizante que definen un espacio abierto o cerrado, según las necesidades). En 2012 los contratos de utilización de la Halle 180 vuelven a expirar y el futuro de la escuela todavía es una incógnita.

In 1991 the works began for the transformation of the old foundry, property of Sulzer Ltd. and located in the historical quarter of the city of Winterthur, into an architecture school. The solution, only provisional to begin with, for the school was only granted a five year usage permit, has been changing along with the extensions of that initial period, with the subsequent start of new extension, adaptation and renovation works. In the first stage (February to October, 1991), the objective was to avoid whenever possible the modification of the structure and the shell of the original room (with that purpose, the premises where set a few metres away from the outer shell, and therefore there was no need for insulating the building) and to leave all zones and areas open, free from structural divisions. The so-called Halle 180, being 120 metres long, 25 metres wide and 14 metres high, included four steel platforms which detached from the front section and the exterior walls, thus creating a wide development area on the north façade, from which access to the upper levels was granted through staircases and bridges. Under the

platforms, and situated on slightly elevated pedestals, the library and working areas were placed. Separated by shrine like premises, seminars and reading areas were allocated next. Furthermore, an auditorium, with the shape of a wedge, and a last room, three storeys high with a brick front section, which housed the workshop, the sanitary fittings and the student dorms, were also contrived. In 1997, coinciding with the first permit renewal (for another five years), three axial plots were accessed which allowed for the creation of a great meeting space, apart from rooms for theory classes that could be closed. In these days, new open seminar spaces were developed (three in the new back section of the room and one in the front), and windows, which look on to the railways, and suspended metal elements that achieve a passive and simple protection from sunlight were placed on the southeast façade. In 2003, the use of Halle 180 was extended for another 10 years. In this frame, the decision to renew the roof was taken, thus installing an inverted roof and fitting it out with a new seal and thermal insulation. The skylight that faces south was equipped with vertical awnings and four lifting doors were placed near the internal access road, which open up straight out on to the countryside and are used to ventilate during the summer. Plus, the reference library was extended. The meeting room was fitted out for a permanent use and windows were installed to allow for natural illumination and the ventilation of work areas. Lastly, two new buildings were incorporated: the 189, as cafeteria, and the 191 as show room and meeting room and, due to the impossibility of renting additional areas, a process of inwards compression started, which has continued throughout the years (an element bored from these efforts was the *Aquarium*, a tensed and elevated frame-placed between two column rooms located to one side of the Halle 180 –with suspended I– beams at regular intervals and placed horizontally over the frame itself, under which there are high ceilings and sliding glass elements have been fixed, thus defining an open or closed space, depending on needs). In 2012 the usage contracts of Halle 180 will expire once again and the future of the school is still a mystery.

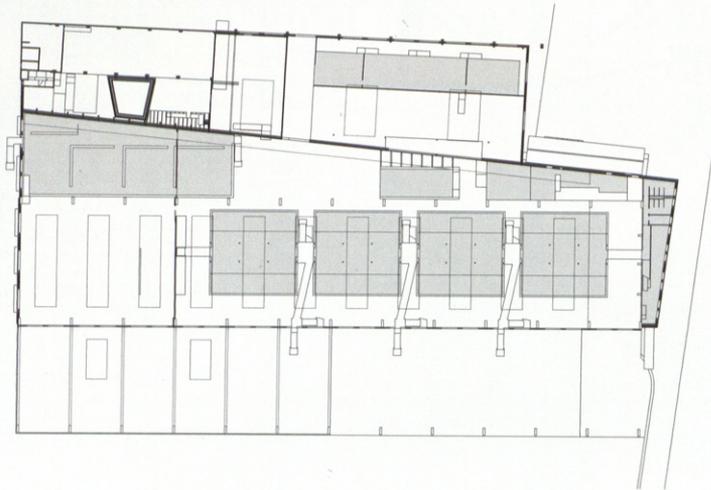


Tratando de evitar la modificación de la estructura de los antiguos talleres se han realizado diferentes plataformas de acero. Las zonas liberadas en la planta baja se han utilizado para la biblioteca, auditorio y zonas de trabajo de la escuela. Se han ido acometiendo reformas parciales, ampliaciones de superficie o anexiones de naves próximas a medida que lo requería el uso del edificio. Aunque los primeros planes de 1991 eran sólo para cinco años, se han autorizado diferentes renovaciones en 1997 y 2003.



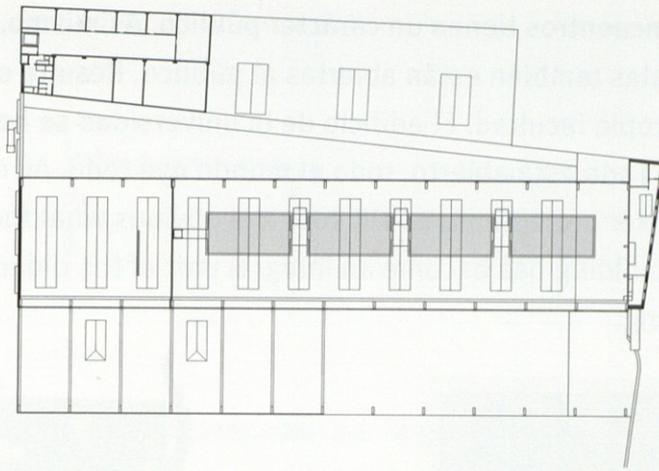
In an attempt to avoid the modification of the structure of the former workshops, different steel platforms have been made. The areas released on the ground floor have been used for the library, auditorium and school work areas. Partial reformatations, area extensions or attachments of nearby buildings have been carried out as the use of the building required so. Although the initial plans of 1991 were only for five years, different renovations were authorised in 1997 and 2003.

En cierta ocasión, Philippe Vassal comentó que, antes de llevar a cabo directamente un programa de edificaciones ajustado partiendo del consejo de un autodenominado *experto*, tal vez resultaría más sencillo construir primero un matadero o una fábrica de cohetes para luego convertir dichas edificaciones en una escuela de arquitectura. Tiene razón y la prueba es la propia sala 180. Philippe Vassal once stated, perhaps it is easier to build a slaughterhouse or a rocket factory first and then to convert it into a school of architecture, rather than to directly implement an adjusted building program from a self-appointed *expert*. He's right and the Hall 180 proves it.

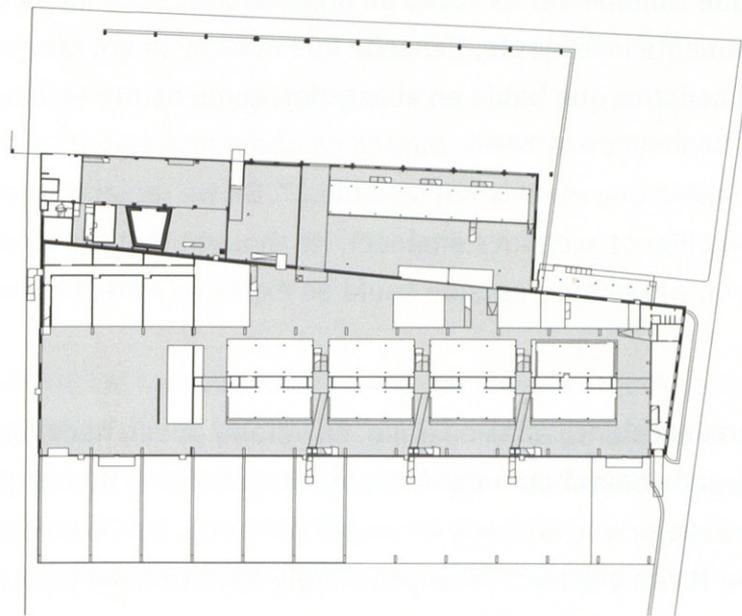


En 1990, durante las primeras visitas a los edificios en el área Sulzer, el director de la empresa industrial pensaba que la producción se había detenido y los edificios tenían que ser demolidos. Nosotros, los profesores de la escuela de arquitectura, nos reunimos junto a los grandes espacios y hablamos de las catedrales del siglo veinte que deben ser conservadas. Trabajar en dichos espacios constituye un gran privilegio. In 1990, during the first inspections of the buildings in the Sulzer areal, the manager of the industrial company thought that production had been discontinued and that the buildings had to be torn down. We professors of the school of architecture swarmed over the great rooms and spoke of the 20th century cathedrals that had to be maintained. It is a privilege to work in such rooms.

Para nosotros es un gran honor, así como una gran responsabilidad, trabajar en locales en los que, por espacio de aproximadamente 75 años, hubo obreros construyendo líneas de presurización, sistemas de calefacción, estaciones de potencia y barcos en unas condiciones de trabajo extremas desde un punto de vista físico. It is a great honor for us, as well as a responsibility, to work in rooms in which for around 75 years, workers built pressure lines, heating systems, power stations and ships under the most extreme physical labor.



El elemento fundamental aquí es la enseñanza. El proyecto se alimenta de contribuciones realizadas por arquitectos de éxito en el sector de los edificios y por asistentes específicos en el área de la investigación y el desarrollo. Conectar ambas culturas constituye un gran reto. La atmósfera abierta que existe en la sala 180 facilita esta conexión. What is central here is the teaching. This is fed with contributions by successful architects in the building sector and by research assistants in the area of research and development. Connecting both of these cultures is a great challenge. The open atmosphere in Hall 180 facilitates this connection.



PLANTAS DE ACCESO, PRIMERA Y SEGUNDA ACCESS, FIRST AND SECOND FLOORS

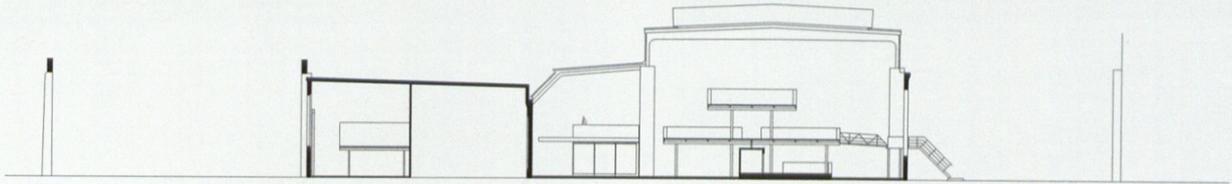


Todas las críticas y los encuentros tienen un carácter público. Asimismo, la totalidad de las muestras de los proyectos semestrales también están abiertas al público. Resulta obvio qué es lo que han logrado los estudiantes y la propia facultad. El edificio de la universidad se ha convertido en parte integral del modelo didáctico. Todo está abierto, todo el mundo oye todo. All critiques and meetings are public; all exhibitions of semester projects are public too. It is obvious what the students and the faculty accomplish. The university building has become an integral part of the didactic model. Everything is open, everyone hears everything.

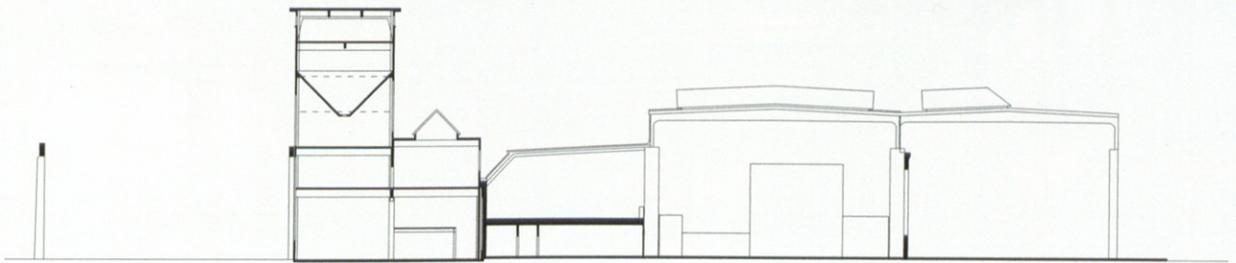


Los ingenieros acústicos nos advirtieron acerca de las complejidades de este proyecto. “Una escuela completa localizada en un solo espacio no resulta factible...”. Así que tuvimos que cambiar varias veces de ingeniero acústico hasta que encontramos uno verdaderamente inteligente. Pensaba que el espacio era tan grande que tendríamos la misma acústica que había en el exterior, como ocurre en una plaza de grandes dimensiones. Acoustics engineers warned us about implementing this project. “An entire school within one room is not feasible...”. So we replaced them a few times until we found an intelligent acoustics engineer. He thought that the room was so big that acoustics as you would have outside could be expected here, like in a large square.

Aunque la temporada escolar finaliza en junio, en verano puede hacer calor. Por el contrario, en invierno la temperatura puede bajar bastante. Así que, simplemente, tienes que dejarte la chaqueta puesta. Siempre se estará mejor que afuera... It can get hot in the summer, although the school year ends in June. In the winter it can get cold. Then you simply have to keep your jacket on. It will never be worse than it is outside.



En el transcurso de las inspecciones realizadas por la gente que nos visita, cabe observar dos patrones de comportamiento: los buenos arquitectos se quedan impresionados por el espacio, mientras que los arquitectos no tan buenos esperan recibir una confirmación por parte de sus compañeros indicándoles que ellos ya han hecho “algo parecido”. During inspections with visitors, two patterns can be seen: good architects are impressed with the room, not so good architects let themselves receive confirmation from their companions that they have also already done “something like that”.



SECCIONES TRANSVERSALES CROSS SECTIONS

0 5m 15

La escuela refleja los cursos propios de la escuela de arquitectura. En el pasado, y debido a las características de los locales y a los modelos didácticos, no se nos tomó en serio. Hoy, más allá de los límites existentes entre las distintas disciplinas, hemos logrado el reconocimiento general. The school reflects the courses at the school of architecture. In the past we weren't taken seriously because of the premises and the didactic models. Nowadays, over and above the boundaries between disciplines, recognition is found.







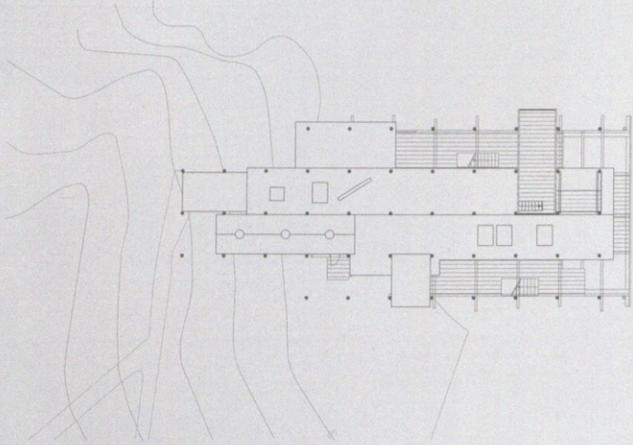


Restaurante 95°

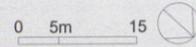
arquitecto Alexander Brodsky **colaboradores** O. Ousiy **ubicación** Resort Embalse Klyazminskoye, Pirogovo, Moscú. Rusia **cliente** PKV **fecha finalización** 2001

superficie construida 630m² **fotografía** Yuri Palmin 95° Restaurant_ architect Alexander Brodsky assistants O. Ousiy location of the building Klyazminskoye

Reservoir Resort, Pirogovo, Moscow. Russia client PKV completion 2001 total area in square meters 630m² photography Yuri Palmin

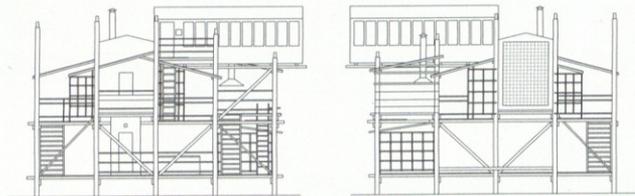


PLANTA DE SITUACIÓN SITE PLAN

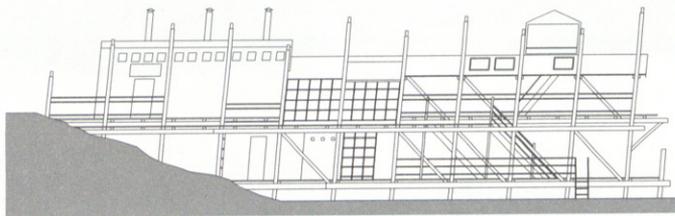




ALZADOS NORTE Y SUR
NORTH AND SOUTH ELEVATION



ALZADO ESTE
EAST ELEVATION



El restaurante 95° se ha construido al borde de un embalse cercano a Moscú, a imagen de las edificaciones temporales tradicionales en las riberas, sin uso definido, y realizadas con materiales sencillos (madera, contrachapado, acero galvanizado). La inclinación de los soportes (5 grados) da nombre al negocio. Se han estandarizado los detalles lo máximo posible y se han diseñado en obra algunos, con el máximo compromiso hacia la arquitectura de estructuras simples, construida con materiales baratos. The Restaurant 95° has been built on the edge of a reservoir nearby to Moscow, similar to a traditional temporary building on river banks, without a specific use, and built with simple materials (wood, sheathing, galvanised steel). The inclination of the supports (five degrees) gives the restaurant its name. The details have been standardised to the maximum extent and some have been designed on site, with maximum commitment towards simple structure architecture, built with cheap materials.



De libros y cerdos_ Xavier Rubert de Ventós

[Xavier Rubert de Ventós (1939) es catedrático de Estética en la Escuela de Arquitectura de Barcelona]

La cultura es y ha sido *instrumentada* sin dejar, por ello, de ser cultura. Más difícil resulta que sobreviva cuando pretende ser *exaltada*. La cultura, simplemente, no se adapta a ello.

No pretendo que para hacer cultura sea necesario querer hacerla. Ni mucho menos. A menudo hacemos cultura cuando creemos estar haciendo o buscando otra cosa: divirtiéndonos, vengándonos, pintando una pared o enamorándonos. Es más: cuando se desea expresamente *hacer cultura* es muy probable que lo que estemos haciendo sea realmente política, urbanismo, publicidad, fondos de inversión o vaya usted a saber. De ahí que me parezca tan acertada como redundante la frase del alcalde de Barcelona Joan Clos: “la arquitectura también es cultura”. ¡Sólo faltaría! Se hace cultura, claro está, haciendo ecología, ingeniería, etnografía... y a menudo sin tan sólo desearlo. Como al Sol, como a Dios, a la cultura de verdad no conviene invocarla ni mirarla directamente. Cultura puede ser desde aquello que duele –en Kierkegaard o en Kafka– hasta aquello que divierte o emociona –de Shakespeare a Chopin. Lo que no acostumbra ser cultura es aquello de lo que hablan les *Madames Verdurin* cuando les dicen, emocionadas, a su amigo: “¡Me encanta, Swann, esto de la cultura!”

Cultura de verdad es aquello que transforma la realidad dura y opaca en una forma simbólica (artística, científica, lingüística, religiosa...) hasta convertir esta realidad en algo penetrable por el espíritu humano. Es pues aquello que hace comprensible las cosas –no aquello que se quiere o que se adquiere ya comprendido. “¿Qué si hago mucho el amor? –respondía un embajador de París a su amigo– No, no, aquí prefiero comprarlo hecho.” Pues lo mismo ocurre con los que piensan que se puede usar la cultura ya hecha como un relleno –alias *contenido*– del primer Foro que se les pone por delante.

Repito: la cultura se puede comprar, y de hecho se compra a menudo. Pero no hay forma de adquirirla *a punto para llevar, a punto para gustar o a punto para convocar*. Entonces, en vez de cultura podemos fabricar parques temáticos de multiculturalismo, efímeras muestras de sostenibilidad o concentraciones parcelarias de conferenciantes “famosos” ya homologados y encargados de repetir obviedades al uso (“la solidaridad es fundamental”, “la globalización es una oportunidad y un peligro al mismo tiempo”, etc.). Pero con todo ello corremos el peligro de olvidar que *para que una “pieza” cultural sea legítima, o bien ha de poder ser falsa o bien ha de llegar a ser bella*. Y que para producir cultura y no su sucedáneo es preciso que alguien sufra o se divierta, juegue o se la juegue. De lo contrario, la cultura es contaminación espiritual, pura y dura contaminación.

La cultura y el pensamiento se alimentan ciertamente del exterior, de otras obras y creaciones, pero hace falta aún que las asimilen. Y para entender cómo va eso de la *asimilación* podríamos comenzar con los propios animales. ¿Quién ignora, escribía Marcial, que el sardo voraz es víctima de la mosca venenosa

Of books and pigs_ Xavier Rubert de Ventós [Xavier Rubert de Ventós (1939) is esthetics professor at the Architecture School of Barcelona] Culture is and has been *instrumented* all the while, however, never ceasing from being culture. It becomes more difficult for it to survive when it endeavours to be *exalted*. Culture, simply, does not adapt.

I am not purporting that to create culture, it is necessary to *want* to create it. Far from it. Often, we create culture when we believe we are creating or searching for something else: having fun, avenging ourselves, painting a wall or falling in love. What is more: when wanting to explicitly *create culture* it is very likely that what we are doing really is politics, city planning, publicity, investment funds or who knows what. It is as the mayor of Barcelona Joan Clos always says, and to me he seems to hit the nail on the head as well as being quite redundant: «architecture is also culture». Of course it is! Culture is, of course, creating ecology, engineering, ethnography ... and often without searching for it. As to the sun, as to God, culture should not really be invoked or looked at directly. Culture can be anything from what hurts –in Kierkegaard or in Kafka– to what entertains or thrills– from Shakespeare to Chopin. What normally is not culture is that which les *Madames Verdurin* speak of when they say, excitedly to their friend: “We love it, Swann, we love culture!”

Culture is really that which transforms the hard and opaque reality in a symbolic manner (artistic, scientific, linguistic, religious, etc.) until this reality becomes something penetrable by the human spirit. It is what makes things understandable –not that which wants or acquires what is already understood. “What if I make a lot of love?” –said an ambassador from Paris to his friend– “No, no, here I prefer to buy it already made.” The same thing happens with those who think they can use the ready-made culture as filler –also known as *content*– of the first Forum that is put before them.

I repeat: Culture can be bought, and indeed it is often purchased. But there is no way to acquire it *ready to go, ready for taste or ready to summon*. Therefore, instead of culture, multiculturalism theme parks can be produced, or ephemeral samples of sustainability or land consolidation of ‘popular’ lecturers already approved and responsible for repeating platitudes upon use (“Solidarity is fundamental”, “globalization is an opportunity and a danger at the same time”, etc.). But with all that, we risk forgetting that *for a cultural “item” to be legitimate it must become false or it must become beautiful*. To produce culture, and not be substituted, someone must suffer or have fun, play games or be played. On the contrary, culture is a spiritual contamination, pure and simple contamination.

Culture and thought and certainly fed externally from other works and creations, but still lack assimilation. And to understand how *assimilation* works, we can begin by observing animals. Who ignores, wrote Martial, that the voracious Sardinian is victim of the poisonous fly he has swallowed? The wolf, wrote

que se ha tragado? El lobo, decía aun Valéry, está hecho de ovejas asimiladas. Y tampoco el cerdo no es más que bellotas –hoy compuestos agroalimentarios– asimilados.

Pero hoy sabemos que el cerdo, del que, según dicen “se aprovecha todo”, es de hecho una mala inversión ecológica y alimenticia: que gasta mucho más de lo que rinde, que consume mucha más energía de la que transmite. ¿Y cuántos libros y obras que se producen hoy, me pregunto yo, no consumen también más de lo que producen? ¿Cuántos hay que realmente generan conocimiento en vez de participar en su progresiva degradación? ¿Cuántos introducen nuevas variables en el pensamiento en vez de laboriosamente aplanarlo o simplificarlo?

Hoy ya no es posible creer que la producción indiscriminada de Libros, Teorías, Tendencias, Culturas o Corrientes artísticas sea una actividad puramente superflua. Hoy sabemos que todos los productos no necesitados ni consumidos se constituyen en residuos contaminantes: más que de su *inutilidad* deberíamos hablar pues de la positiva *desutilidad* que comportan.

La proliferación de teorías gratuitas, metodologías irrelevantes, libros superfluos, tesis doctorales para salir del paso, etc., acaba formando una sustancia espesa y opaca que no se esfuma por falta de utilización, sino que gravita pesadamente sobre cualquier ejercicio o práctica cultural. A la dilapidación de energía que supuso su producción de suma ahora la que genera su propia existencia, ese lastre que obstaculiza el acceso al dato pertinente, a la interacción significativa, al fenómeno relevante.

El ecólogo Ramón Margalef habló a este propósito de “contaminación cultural”: “¿Habéis pensado –decía– en la fracción de letra impresa que se lee? ¿No creéis que la que no se lee, y el papel que la soporta, constituyen un exagerado desperdicio, un malbaratamiento excesivo? [...] Más allá de cierta medida, esta *información* se relaciona con la contaminación del medio en el sentido más general del término”. Ahora bien, la primera receta contra esta espiral inflación-devaluación-contaminación cultural la propuso Licurgo en el siglo VI antes de Cristo: aplicar criterios opuestos en la economía monetaria y en la semántica. “Cambiano la moneda de oro por la de hierro –nos explica Plutarco– Licurgo buscó que en mucho peso hubiera poco valor; con la moneda lingüística, por el contrario, hizo que en una frase concisa y breve se concentrara mucho sentido.”

Trabajar como los leones o los cerdos –en eso tenía razón Valéry– es condición necesaria de la creación intelectual. Pero desde la crisis ecológica y energética sabemos también que no es una condición suficiente y que el fantasma de la entropía trabaja aquí a la sombra.

Valéry, is made up of assimilated sheep. And the pig is nothing more than assimilated –today, agro-food compounds– acorns.

But today we know that pigs, which is said that “they eat anything”, is in fact a very bad ecological and food investment: which spends much more than it produces, which consumes much more energy it produces. And how many books and works that are produced today, I wonder, do not also consume more than what they produce? How many are there that actually generate knowledge rather than participate in progressive degradation? How many introduce new variables in thought instead of laboriously flatten or simplify thought?

It is no longer possible to believe that the indiscriminate production of Books, Theories, Trends, Cultures or Artistic movements is a purely superfluous activity. Today we know that all the goods that are not necessary or consumed constitute polluting waste: rather than talking about its *uselessness*, we should talk about the positive *disutility* they possess.

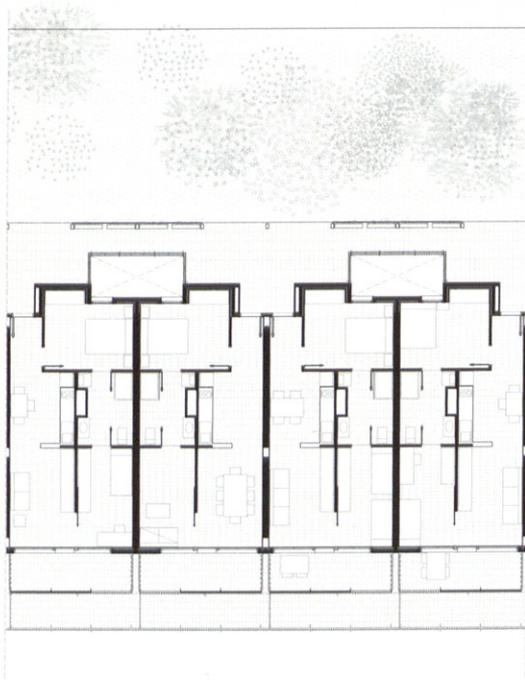
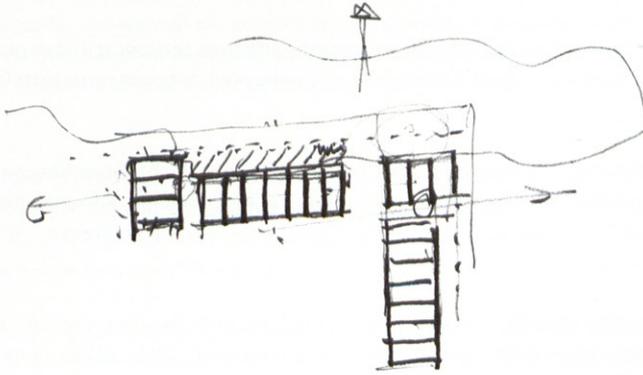
The proliferation of free theories, irrelevant methodologies, superfluous books, breakthrough doctoral thesis, etc. eventually form a thick, opaque substance that does not go away for lack of use, but it weighs heavily on any exercise or cultural practice. The dissipation of energy that entailed its production is now added to what generates its very existence, that burden which hinders access to relevant data, to significant interaction and to the relevant phenomenon.

Ramón Margalef, the ecologist, spoke of “cultural pollution”: “Has it ever crossed your mind –he once said– that only a fraction of what is printed is ever read? Don’t you think that what is not read, as well as the paper that it is printed on, is an exaggerated waste, an excessive squander? [...] Beyond a certain extent, this *information* is related to the environmental pollution in the most general sense of the term.” Now the first recipe against this inflation-devaluation spiral of cultural pollution was proposed by Lycurgus in the sixth century before Christ: Applying opposing views on the financial and semantic economy. “Exchanging the gold coin for the iron coin –as Plutarch explained– Lycurgus sought less value in that which weighed more; the linguistic currency, however, generated a lot of sense in brief and precise phrases.”

Working as lions or pigs –Valéry was right– is a necessary condition for intellectual creation. But ever since the ecological and energy crisis, we know that is not a sufficient condition and that the ghost of entropy works here in the shadows.

80 viviendas de protección oficial en Salou_

arquitecto Toni Gironès Saderra **colaboradores** Josep Peraire **ubicación** Parcela 1, Sector 5, Emprius Sur, Salou. Tarragona. España **cliente** Fundació Obra Social La Caixa **fecha finalización** 2009 **superficie construida** 5.995m² **fotografía** José Hevia, Toni Gironès 80 public housing in Salou_ **architect** Toni Gironès Saderra **assistants** Josep Peraire **location of the building** Plot 1, Sector 5, Emprius Sur, Salou. Tarragona. Spain **client** La Caixa Social Work Foundation **completion** 2009 **total area in square meters** 5.995m² **photography** José Hevia, Toni Gironès



PLANTA TIPO TYPE PLAN



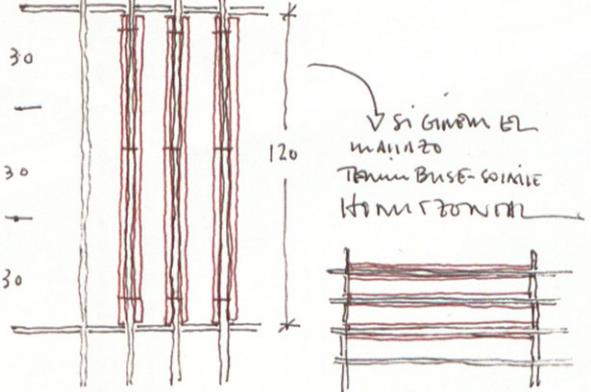
A través de los espacios intermedios, las transiciones y los umbrales se establecen continuidades y no estancamientos, intentando encajar conceptualmente los límites entre diferentes realidades: la lógica del modelo agrícola y la del crecimiento urbano de esta pequeña población de la costa catalana. Through the intermediate spaces, transitions and thresholds, continuities are established instead of stagnations, attempting to fit in the limits between different realities: the logic of the agricultural model and that of the urban growth of this small town on the coast of Catalonia.



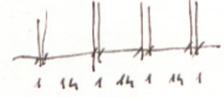
La pasarela es un elemento de transición, donde una malla de acero corrugado responde con más o menos densidad a las necesidades del programa (barandillas, celosías, balcones, riego por goteo...). The footbridge is an element of transition, where a mesh of corrugated steel responds with more or less density to the needs of the programme (rails, lattices, balconies, drip irrigation...)

04 02 07
MALLAZO CON BARRAS DE FUSION
PENSADA CON A BRISE-SOLAIL
VERTICAL I/O HORIZONTAL

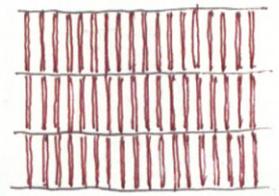
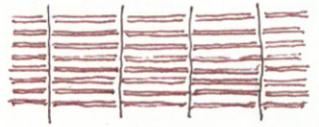
ELIMINANT 2 BARRAS HORIZONTALS MALLAZO 15X30 φ 10 mm.

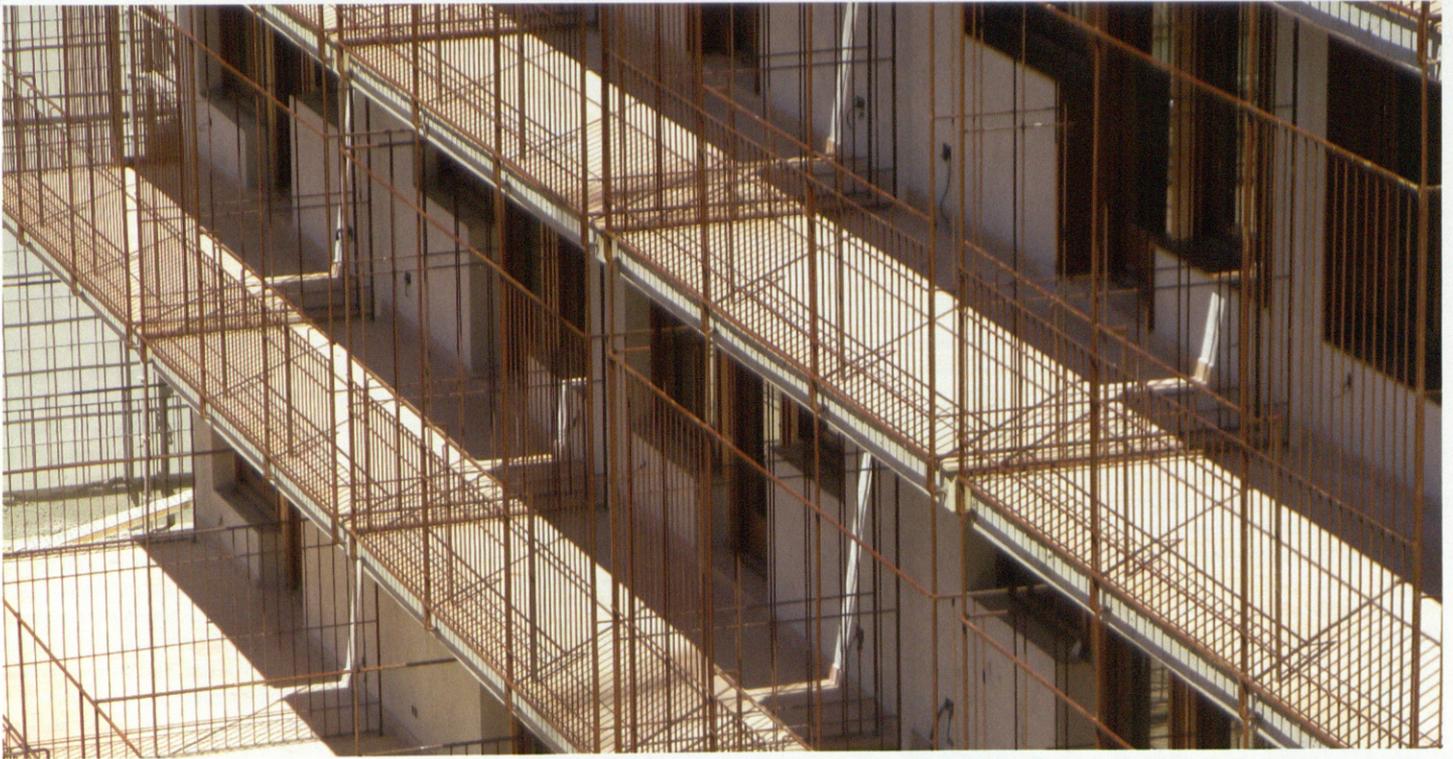


POT SER AMB LAM DE 10
 O AMB LAMA DE 14
 + + + +
 212



CONCRET
 D'ARE 10 X 10





#01 Una casa en la colina, Hollywood, California, 1963_ CAROL AMSTRONG

[Basado en el texto publicado en *Artforum*, Noviembre, 1999.]



La obra de Diane Arbus *Una casa en lo alto de una colina*, Hollywood, California, 1963, resulta destacable tanto por lo que alberga como por lo que no dice. En dicho trabajo desaparece la figura humana, que ocupa una posición central en la mayor parte de la obra de Arbus, dejando a un lado los *monstruos* que forman parte de su material más célebre. Ciertamente, en la imagen prácticamente no aparece casi nada en primer plano, ese sitio que habitualmente está reservado a la máscara humana que nos enfrenta en las fotografías de Arbus. Asimismo, también cabe destacar la falta de foco fisonómico de su fotografía, de esa atención que suele prestar al rostro y a la pose, y las condiciones de ausencia tanto de orientación frontal como de posado que hacen referencia a su lucha contra las rarezas del aspecto humano (lo que convierte sus trabajos fotográficos en elementos que tienen un marcado sabor a siglo diecinueve, tanto en lo que respecta a su detallada quietud como en lo que hace referencia a su aura de monumentalidad espectral).

Y aún con todo, *Una casa en lo alto de una colina* es una fotografía de carácter gótico. Deslizándose sobre el cielo del crepúsculo aparecen rachas de algodonosas nubes cuyas diagonales luminosas renuncian a la disposición inerte y cuadrículada de la fotografía, perturbando el aplanado cubo de espacio que esculpe, desequilibrando la equidistancia de su horizonte, de arriba abajo de la celda fotográfica, rompiendo el encantamiento de su falta de movimiento con un rastro de traslación, al igual que ocurre con el *Equivalente* de Stiglitz, cuyas nubes presentan una vertiginosa nota en un mundo que, de otro modo, tendría el aspecto de haber encallado. Su barrido es alcanzado y contrarrestado por un primer plano que surge amenazador ocupado en su totalidad por hierbas y rastros secos californianos, lindando abruptamente con el quebradizo horizonte, y por un edificio abandonado, como ocurre con el horizonte casi equidistante con respecto a los bordes de la fotografía, de tal manera que se convierte en un elemento indicador de la simetría cercana de la imagen. A pesar de la zona en gris oscuro que ocupa a lo largo de la línea del horizonte y el primer plano, la piedra de la estructura, las ventanas, el bordillo del edificio y las escaleras metálicas antiincendio aparecen nítidamente marcadas.

La *casa* es una fachada y, como tal, da cobertura a la falta de paramento que aparece resaltada en otras fotografías de Diane Arbus. Pero, debido al ligero alejamiento con respecto a la frontalidad, alcanzamos a contemplar que se trata de una fachada vacía, fantasmagórica y con los ojos hundidos, sin nada más allá -como atestigua la armadura expuesta que está situada detrás y como los restos de andamiaje desprendido que se vislumbran ponen de manifiesto con sobrenatural precisión. Manteniéndose al margen por sí mismo, con un aspecto que recuerda a una escalera que conduce a ninguna parte -como ocurre con la escalera antiincendios cuya forma imita. Dicho detalle es un elemento aislado, un agujero patético y absurdo, y como tal apunta nuevamente a toda la oscura particularidad que conforma la fachada y la fotografía que la contiene. La diferencia del edificio en relación con una ruina gótica queda remarcada por el inexpresivo título de la fotografía y la comprensión tardía de que debe tratarse de un decorado de Hollywood, una habitación ficticia abandonada en relación con una serie de usos alternativos que apuntan a un momento indeterminado, probablemente no demasiado lejano en el tiempo. Se trata de una imagen procedente del país de las películas de cine, recordamos súbitamente, y el pasado que evoca es el de las ilusiones que el celuloide pone en marcha. Y, de esta manera, la melancolía que despierta la escena resulta más propia de *West Side Story* (la película rodada en 1961, a medias en localizaciones exteriores y en estudio) que de *Wuthering Heights* (*Cumbres borrascosas*, la novela).

Todo ello me vuelve a poner en la pista de que aquello que está ausente en *Una casa en lo alto de una colina*. Para empezar, Nueva York, ese lugar predominante -si bien no exclusivo- en el trabajo fotográfico de Arbus. Después, los rostros de sus habitantes. Y, finalmente, y desde un punto de vista más general, la vida y los lugares habitados. *Una casa en lo alto de una colina* es una fotografía de la ausencia de los objetos que representa, simbolizando la ausencia constitutiva de la propia fotografía en el falso y desértico piso de apartamentos de Nueva York: la falta no sólo de Nueva York, de sus fachadas y de sus rostros de la superficie de la fotografía, sino la ausencia de un lugar en relación con la foto de cualquier sitio, la ausencia de rostros

en relación con la foto de cualquier rostro, por no hacer mención al elemento vital en relación con los restos mortales que representa cualquier fotografía. Asimismo, también simboliza la relación que existe entre las ausencias que conectan del mismo modo la fotografía de plata y la pantalla de plata: la relación entre la insuficiencia que representa una y el milagro que supone la otra. Ambos elementos, la fotografía objetiva y la ficción fílmica se basan en lo que una vez fue (pero que ha dejado de ser). Mas el sosiego de las fotografías de Arbus aún reina sobre la emoción de la película, haciendo que vuelva a tierra, conduciéndolas hacia el ensimismamiento y hacia el irremediable carácter de elemento perteneciente al pasado que constituye la esencia de la fotografía.

A decir verdad, *Una casa en lo alto de una colina* es una fotografía excepcional. Arbus sólo fotografió un puñado de lugares vacíos (por ejemplo, *A castle in Disneyland* [Un castillo en Disneylandia], California, 1962; *Xmas tree in a living room in Levittown* [Árbol de Navidad en una sala de estar en Levittown], L.I., 1963 o *A lobby in a building* [Vestíbulo de un edificio], Ciudad de Nueva York, 1966). Todas estas fotografías catalogan una humanidad ausente, y todas hablan de la relación entre ellas mismas y otras ilusiones producidas en serie—el castillo de Disney por la noche, cuando los visitantes se han marchado, tan fraudulentamente misterioso como el decorado de Hollywood con las zarzas de la Bella Durmiente creciendo a su alrededor; un árbol de Navidad cargado de oropelas tan argénteo como la propia superficie de la placa fotográfica; papel pintado fotográfico que convierte los grandes exteriores en interiores urbanos, tan planos como la impresión en blanco y negro que los *re-representa*. Y todos estos elementos, en su genuina anomalía, apuntan nuevamente a las preocupaciones características de Diane Arbus. Pero ninguna lo hace en mayor medida que la anómala *Una casa en lo alto de una colina*.

En cierta ocasión, Arbus afirmó: “Últimamente, me sorprende sobremanera en qué medida me gusta aquello que los espectadores no pueden ver en una fotografía. Se trata de una oscuridad física real. Y para mí resulta muy estimulante contemplar nuevamente la oscuridad”. Lo que Arbus pretendía comunicar con el concepto de oscuridad es algo que tuvo un carácter *técnico* y *psíquico*—el importante principio que supone realizar una *mala* fotografía, conjuntamente con el imposible postulado del deseo (que siempre quiere obtener aquello de lo que adolece). Hacía referencia a algo paradójico: la emoción que supone contemplar la invisibilidad, el amor que implica ver aquello que no se puede ver. *Una casa en lo alto de una colina* habla literalmente acerca de su propia oscuridad: la mayor parte de dicha oscuridad queda confinada en la sombría parte del espectro en blanco y negro, sin habitarlo por completo, el lugar en el que la fotografía se detiene y pone de manifiesto sus detalles, revelándolos. Como tal, simplemente se recuesta sobre el horizonte de su propia desaparición dentro del elemento gris de la fotografía. Al mismo tiempo, y debido al aire de abandono que rodea esta *casa que no es una casa*, la imagen convoca todo aquello que no puede contemplarse en la misma—no sólo se trata de los rostros que no están allí, sino también de los actores que no actúan, el equipo de rodaje que no rueda película alguna, las cámaras que no están presentes y que, con su ausencia, en todos los momentos, se detuvieron en un instante único que forma parte del pasado. Esta casa de Hollywood, que no es gótica y no pertenece a Nueva York, evoca la quimera que constituye la propia fotografía, ya que se sitúa en la cúspide a medio camino entre la era propia del recuerdo de Daguerre y la época que hace referencia a la fantasía hollywoodiense, escenificando su extraña contienda entre un crepúsculo fotográfico y un anochecer cinematográfico.

A house on a hill, Hollywood, California, 1963 _ CAROL AMSTRONG

[Based on the text published in *Artforum*, November, 1999.]

Diane Arbus's *A House on a Hill*, Hollywood, California, 1963, is remarkable for what isn't in it as much as for what is. Missing from it is the human population that is front and center stage in most of Arbus's work, never mind the *freaks* that are its most celebrated fare. Indeed, there is almost nothing at all in the foreground of the image, that place from which the human mask customarily confronts us in an Arbus photograph. And so absent from it as well is the physiognomic focus of her photography, its attention to the face and the pose, and the conditions of facingness and posedness that attend her squaring-off against the oddities of human appearance, making her photographs so peculiarly pseudo-nineteenth-century in their detailed stillness and their aura of spectral monumentality.

And yet *A house on a hill* is a gothic photograph. Scudding across the sky at twilight are streaks of cottony clouds whose luminous diagonals throw off the photograph's inert, foursquare arrangement, disturbing the flattened cube of space that it carves out, unbalancing the equidistance of its horizon from the top and bottom of the photographic cell, breaking the spell of its motionlessness with the trace of

movement. Like a Stieglitz *Equivalent*, those clouds introduce a vertiginous note into an otherwise grounded world. Their sweep is met and countered by a looming foreground full of nothing but dry California grass and weeds, abruptly abutting the brittle horizon, and an abandoned building, like the horizon almost equidistant from the photograph's edges, so that it is a marker of the image's near-symmetry. Despite the dark-gray zone that it occupies along with the horizon and the foreground, that structure's stonework, windows, cornice, and metal fire escapes are all specified.

The *house* is a facade, and as such it fronts for the facingness foregrounded in Arbus's other photographs. But because of its slight turn away from frontality, we can see that it is an empty facade, spooky and hollow-eyed, with nothing back of it—as the exposed armature behind it testifies, and the piece of detached scaffolding glimpsed next to it punctuates with preternatural precision: Standing off by itself, looking as much like a ladder to nowhere as the fire escapes whose form it mimics, that detail is isolate, a nonsensical and poignant puncture, and as such it points back to all the dim particularity that makes up the facade and the photograph that contains it. The building's difference from a gothic ruin is urged by the photograph's deadpan title and the double-take realization that this must be a Hollywood set, a counterfeit habitation forsaken of its ersatz uses at some indeterminate time likely not so very long ago. This is a picture of the land of the movies, we are all of a sudden reminded, and the past that it evokes is that of movieland illusions. And thus the melancholy of its scene is less *Wuthering Heights* (the book) than *West Side Story* (the movie, 1961, shot half on location and half on set).

Which brings me back to what is absent from *A house on a hill*. New York, to start with, that predominant though not exclusive site of Arbus's photographing. The faces of its inhabitants, to follow. And life and habitation more generally, after that. For *A house on a hill* is a photograph of the absence of the things it depicts, emblemizing the constitutive absence of photography itself in the deserted, faux New York tenement: the lack not only of New York, its facades, and its faces from the photo's surface, but of any place from any place-photograph, any face from any face-photograph, not to mention any life from the mortuary remains that any photograph is. And it emblemizes as well the relation between the absences that ground the silver photograph and the silver screen alike: the relation between the lacking of the one and the mirage of the other. Both of them, the factual photograph and the filmic fiction, are founded on that-has-been (but is no more). But the stillness of Arbus's still reins in the movingness of the movie, bringing it back to earth, to the pensiveness and the irremediable pastness of the photograph.

It is true that *A house on a hill* is an exceptional photograph. Arbus photographed only a few other empty places (e.g., *A castle in Disneyland*, Cal. 1962; *Xmas tree in a living room in Levittown*, L.I. 1963; *A lobby in a building*, N.Y.C. 1966). All of those pictures index an absent humanity, and all of them speak of the relation between themselves and other mass-produced illusions—the Disney castle at nighttime when the visitors have left, as fraudulently mysterious as the Hollywood set with the Sleeping Beauty brambles grown up around it; a tinsel-laden Christmas tree as silvery as the photograph's surface; photographic wallpaper rendering the great outdoors in an urban indoors, as flat as the black-and-white print that re-represents it. And all of them, in their very aberrance, point back to Arbus's signature preoccupations. But none more so than the anomalous *A house on a hill*.

Arbus once said, “Lately I've been struck with how I really love what you can't see in a photograph. An actual physical darkness. And it's very thrilling for me to see darkness again.” What she meant by darkness was something at once *technical* and *psychical*—the important principle of making a *bad* photograph, together with the impossible postulate of desire (which always wants what it lacks). She meant something paradoxical: the thrill of envisioning invisibility, the love of seeing what you can't see. *A house on a hill* is literal about its obscurity: Most of it verges on that dark part of the black-and-white spectrum, without fully inhabiting it, the place at which the photograph stops yielding up its details to sight. As such, it sits just on the horizon of its own disappearance into the gray element of photography. At the same time, because of the air of abandonment that surrounds this *house-that-is-no-house*, the image summons up everything else that can't be seen in it—not only the faces that aren't there, but also the actors that no longer act, the crew that no longer films, the filmic apparatus that is no longer present, and with its absence, all the moments, stopped down to a single moment, that are (is) past. That faux-gothic, not-New York, Hollywood house conjures up the chimeras that the photograph is, as it sits on the cusp between the eras of Daguerrean memory and Tinseltown fantasy, staging its eerie contest between a photographic dusk and a cinematic day's end.

Ver y comprender_ Xavier Rubert de Ventós

[Xavier Rubert de Ventós (1939) es catedrático de Estética en la Escuela de Arquitectura de Barcelona]

Mañana iremos a un museo, asistiremos a una audición o a una obra teatral supermodernas y nos asaltarán mil dudas: “¿Qué significa esta obra?, ¿Por qué no me dice nada?, ¿Cómo es que no la entiendo? Seguramente no estoy a la altura...: mañana mismo debo comprarme uno de estos libros que se titulan *Claves para entender el Arte Moderno, Cómo mirar un cuadro, Saber ver la arquitectura*”.

Y la idea no es tan descabellada. Mucho se puede conseguir con aplicación, dedicación e información cultural. Pueden servir, por ejemplo, como binóculos para ver mejor, como estimulante que nos abra a nuevas sensaciones, etc. Pasa a menudo, sin embargo, que la preocupación por entender el arte opera más como imperativo que como estimulante. A fuerza de buscar lo que la obra significa, de querer entenderla, nos olvidamos a menudo de verla u oírla, simplemente. Somos hipermétropes que, a fuerza de buscar más allá o más en el fondo lo que la obra significa, nos pasa desapercibido aquello que tenemos más acá, justo en su superficie.

No es por casualidad que hoy las cosas vayan así. El arte de otras épocas nació y vivía emulsionado con las demás prácticas vigentes. Sus obras no eran nunca puros productos artísticos: eran fetiches protectores, utensilios o tatuajes, imágenes religiosas, músicas festivas, pasatiempos de corte, retratos de *héroes nacionales*... De aquí que la atención que suscitaban fuera siempre híbrida, polimorfa, y (para usar el término de Benjamín) más bien *distraída*. Al ir perdiendo conexión con las prácticas o creencias seculares, no obstante, al ir transformándose en productos artísticos y sólo artísticos (quiero decir en cuadros en lugar de retablos, en esculturas en lugar de ídolos, etc.), al reclamar una atención específica y unívocamente estética, las obras mismas parecían elevarse a un rango supremo y exquisito que a menudo suscitaba una atención más aplicada o fetichista que propiamente estética –al fin y al cabo más *mental* que *sensual*.

Esta actitud reverencial respecto al arte se ha visto aun reforzada por el hecho de que el valor o relevancia de la corrientes artísticas de nuestro tiempo nos parecen casi siempre promulgadas o *canonizadas* ya antes de poder apreciarlas personalmente. Una situación que favorece dos tipos de respuestas, tan patológicas la una como la otra: el *complejo de inferioridad* de aquellos que no consiguen ver o sentir lo que, según los expertos, se debe ver o sentir; y el *esnobismo* de aquellos que deciden hacer como si sintiesen y se conforman con *ver la pintura de oído*.

Esto no es un fenómeno excepcional, que afecte sólo al arte. Yo creo que todo adoctrinamiento repetitivo y dirigido a quien no está en condiciones de

See and understand_ Xavier Rubert de Ventós [Xavier Rubert de Ventós (1939) is esthetics professor at the Architecture School of Barcelona] Tomorrow we will go to a museum, we will attend a hearing or an ultra modern play and a thousand doubts will assail us: “What does this play mean? Why does it not say anything to me? How is it that I do not understand it? It certainly exceeds me...: Tomorrow I should buy myself one of the books that are entitled *Keys to Understanding Modern Art, How to look at a painting, Knowing how to look at architecture*.”

And the idea is not so farfetched. Much can be achieved with application, dedication and cultural information. They can serve, for example, as binoculars to see better, as a stimulant to open our eyes to new sensations, etc. It often happens, however, that the concern for understanding art works more as an imperative rather than a stimulant. By dint of seeking what the work of art means, of wanting to understand it, we often forget to simply see or hear it. We are farsighted, and by dint of looking beyond or at the bottom of what the work of art means, we often do not see what we have right in front of us, what is on the surface.

It is no coincidence that things are the way they are today. The Art, of other time periods, was born and lived emulsified with other practices. Its Art was never a pure artistic product: They were protective fetishes, utensils or tattoos, religious images, music festivals, cutting hobbies, portraits of *national heroes*... Hence the attention they raised were always hybrid, polymorphous, and (to use Benjamin's term) rather *distracted*. Upon losing the connection with secular beliefs or practices, however, upon being transformed into artistic products *and* solely art (I mean paintings rather than altarpieces, sculptures rather than idols, etc.) in claiming a specific attention and uniquely aesthetic, the art work themselves seemed to rise to a superior and exquisite class which often raised a more applied or fetishist attention rather than aesthetic –in the end it is more *mental* than *sensual*–.

This reverential attitude, with respects to art, has been reinforced by the fact that the value or relevance of the artistic currents of our time, almost always seem promulgated or *canonized* before they can be personally appreciated. A situation that favours two types of responses, both pathological: the *inferiority complex* of those who cannot see or feel what experts say should be seen or felt: and the *snootiness* of those who decide to feel and conform to *seeing the painting of hearing*.

This is not an exceptional phenomenon that only affects art. I think all repetitive indoctrination and indoctrination aimed at those who are not able to

experimentar aquello que le dicen, tiende más bien a favorecer la indiferencia o el cinismo por parte del receptor. ¿Dónde nos ha llevado la cantinela de los catecismos, rosarios o mandamientos repetidos maquinalmente sino a una insensibilidad religiosa casi tan vacía y tan banal como aquella devoción del rosario del atardecer entre bostezos?

De aquí, volviendo al arte, dos observaciones o consejos para sus consumidores.

A menudo la gente va a los supuestos especialistas en arte o estética como quien va al médico. Sólo que en lugar de decir: “Señor doctor, yo siento aquí tal y tal cosa... ¿es grave?”, a estos se les dice: “Señor crítico, yo no siento nada al mirar tal o tal obra de arte... ¿es grave?”. Y mi primer consejo es éste: se debe pensar que no es grave, que no pasa nada si uno no siente, no ve, no vibra delante de una obra... Tal vez sea, simplemente, que no hay de qué, y en cualquier caso la primera condición para llegar un día a sentir algo -en el arte como en la mística e incluso en el sexo- es perder toda ansiedad para conseguirlo.

El segundo consejo es pensar que la autenticidad que importa no es la de la obra sino la de la experiencia que la creó o que la contempla, y que debemos desentendernos de la preocupación fetichista por la *originalidad* de la obra, de la preocupación mercantil por su *autenticidad*, de la preocupación culturalista por su *valor*, de la preocupación esnob por su novedad o *exclusividad*...

Kant decía que no hay más moralidad que la de la intención -y de igual manera podríamos pensar que no hay más originalidad que la de la experiencia verdadera- sea cual sea. Una experiencia que cuando es realmente nueva nos coge desprevenidos, y sin saber cómo acabar de situarnos frente a ella. Y así es como ante una obra de arte: 1. o la queremos comprender, sufrimos, y a menudo hacemos *costra*, 2. o nos abandonamos a ella y *desfallecemos*. *Dulce abandono*...

Este tipo de cosas las escribía yo -¡uf!- hace ya más de treinta años, e incluso me atreví a lanzar el término *arte aplicado* para referirme a una nueva coyuntura de las artes que hoy va del multimedia al minimalismo de las artes y al maximalismo simbólico de los museos. Pero pronto, con esta acelerada implicación y mezcla de política, cultura y tecnología digital, todo me parece ya tan evidente que ya ni hacía falta hablar más de ello. Mejor dejarlo para que nuevos *críticos* como Catherine David escandalicen el personal anunciando periódicamente una muerte u otra de las Bellas Artes, de la Vanguardia o de quién sabe qué.

experience what they hear, tends to encourage the indifference or cynicism on the part of the receiver. Where has the mantra of the catechisms, the rosaries or the mechanically repeated commandments taken us but to a religious insensitivity almost as empty and as trivial as the sunset Rosary devotion between yawns?

Hence, returning to art, two observations or advice for its consumers.

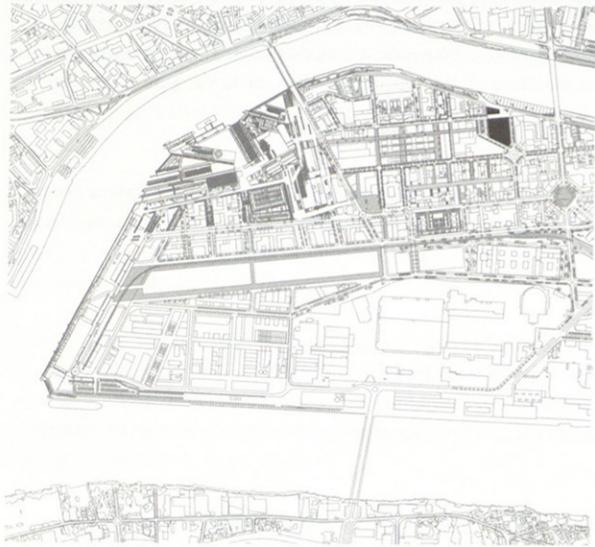
People often go to the supposed experts in art or in aesthetics as one goes to the doctor. Only instead of saying, “Doctor, I feel like this and this... Is it serious?” these are told: “Mr. Critic, I don’t feel anything when looking at such or such work of art ... Is it serious?” And my first advice is this: You should realize first of all that it is not serious. That it’s okay if you do not feel, if you do not see, or if you do not vibrate in front of a work of art ... Perhaps there is nothing wrong with you, and in any case the first thing to do in order to one day feel something, -in art, in the mystical and even in sex- is to lose all anxiety to obtain it.

The second tip is to think that the authenticity that is really important is not that of the work of art itself but the experience that created it or perceived it, and that we should ignore the fetishistic concern for the *originality* of the work, the concern for its commercial *authenticity*, its cultural concern for its *courage*, its concern for its novelty or *exclusiveness*...

Kant said that there is no greater morality than the intention -and we could likewise think that there is no greater originality than true experience- be it whatever. An experience that is truly new catches us by surprise and leaves us not knowing how to react when before it. And that is the experience you feel when before a work of art: 1. we either want to understand it, we suffer, and often we *scab*, 2. or we abandon ourselves to it and we *lose heart*. *Sweet abandonment*...

I wrote about this stuff -phew!- more than thirty years ago, and I even dared to use the term *involved art* to refer to a new phase of the arts that today is going multimedia to the minimalism of the arts and to the symbolic maximalism of museums. But soon, with this rapid involvement and mixture of politics, culture and digital technology, it all seems so obvious that I no longer see the need to talk about it any longer. I think it is best left for the new *critics*, as Catherine David, to scandalize the staff by periodically announcing a death of the Fine Arts, of the Vanguard or of who knows what.

Obra 02_
Escuela de arquitectura en Nantes



UBICACIÓN LOCATION

0 50m 150



arquitectos Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal **colaboradores** Florian De Pous, Frédéric Hérard, Julien Callot, Lisa Schmidt-Colinet, Isidora Meier
cliente Ministerio de Cultura y Comunicación (DAPA)-DRAC de Pays de Loire **emplazamiento** François Mitterrand, 6, Nantes. Francia. **superficie construida** 26.837 m² **año** 2009 **fotografía** Philippe Ruault, Estudio Lacaton&Vassal, Jonatan Cid Diez **School of Architecture in Nantes_ architects** Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal **assistants** Florian De Pous, Frédéric Hérard, Julien Callot, Lisa Schmidt-Colinet, Isidora Meier **client** Ministry of Culture and Communication (DAPA)-DRAC of the Pays de Loire **location of the building** 6, François Mitterrand, Nantes. France **total area in square meters** 26.837 m² **completion** 2009 **photography** Philippe Ruault, Estudio Lacaton&Vassal, Jonatan Cid Diez.

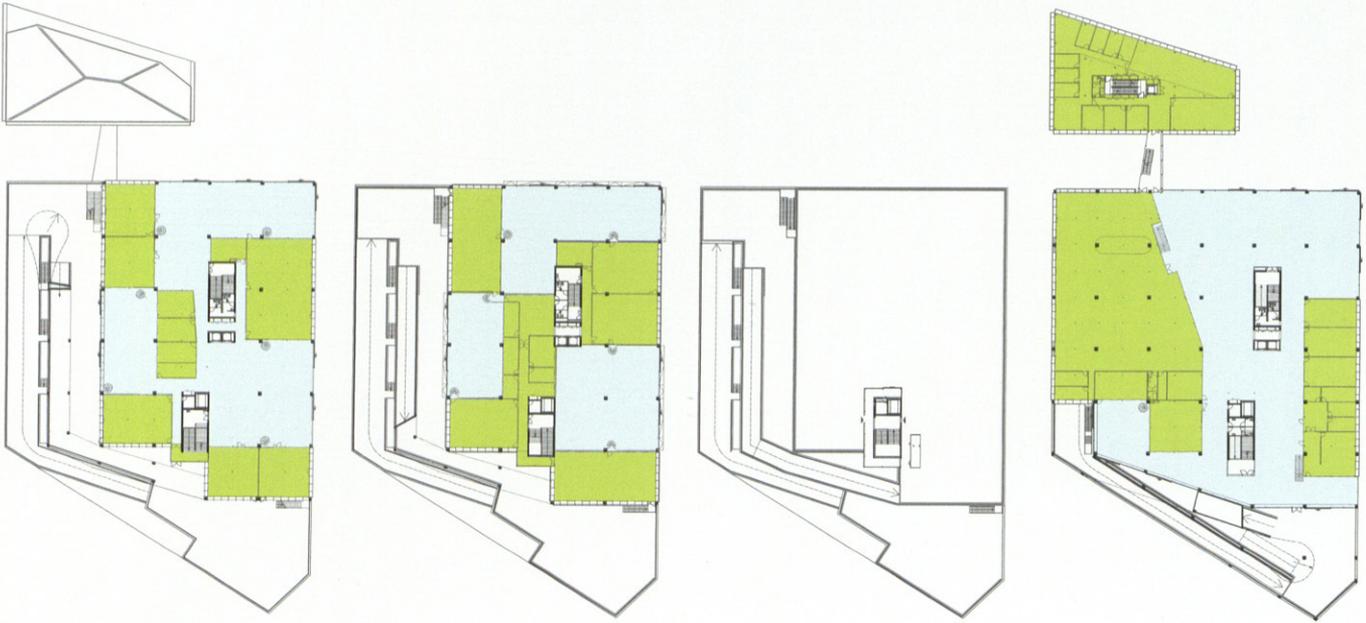


PROGRAMA [NIVEL 2]
LEVEL PLANS [LEVEL 2]

ESTRUCTURA DE ACERO [ENTREPLANTA NIVEL 2]
STEEL STRUCTURE [MEZZANINE LEVEL 2]

HORMIGÓN [ENTREPLANTA B]
CONCRETE [MEZZANINE B]

PROGRAMA [NIVEL 1]
LEVEL PLANS [LEVEL 1]



FACHADA OESTE WEST FACADE

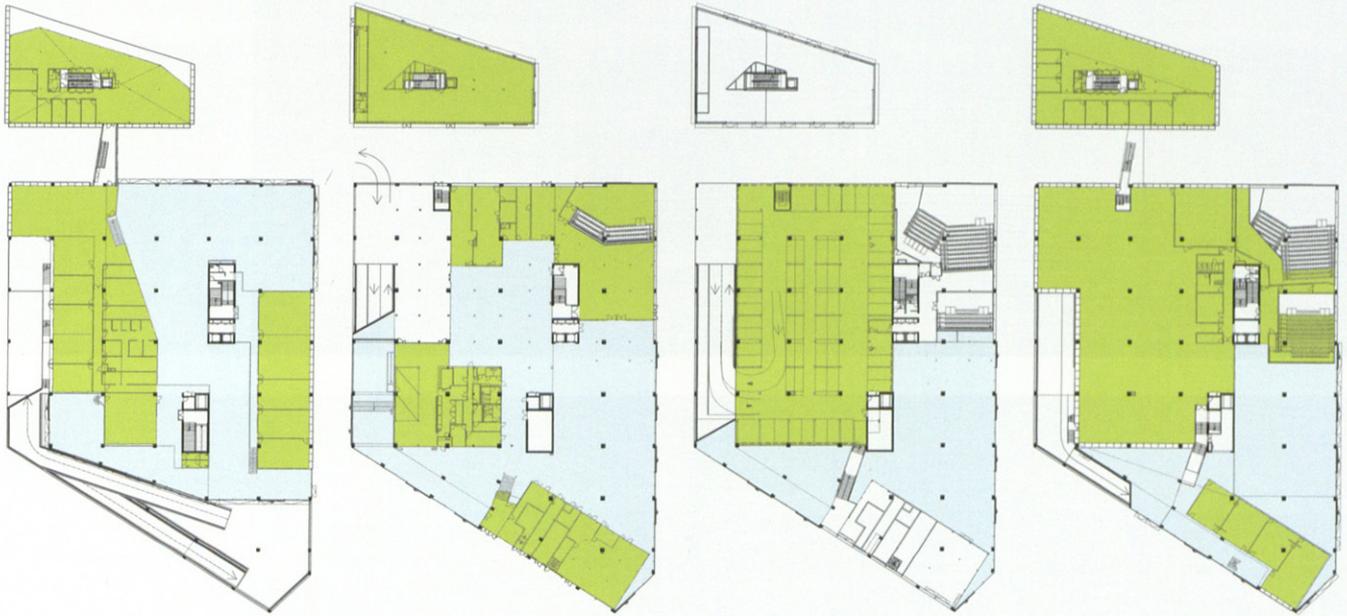
La obra trata situaciones de índole urbana, pero responde a postulados reconocibles de la obra de L&V de cualquier escala: la duplicación del espacio mediante un *espacio extra*, no contemplado en el programa. The work deals with situations of urban nature, but it responds to recognisable postulates of the works of L&V on any scale: the duplication of space by means of an *extra space*, not foreseen in the programme.

ESTRUCTURA DE ACERO [ENTREPLANTA NIVEL 1]
STEEL STRUCTURE [MEZZANINE LEVEL 1]

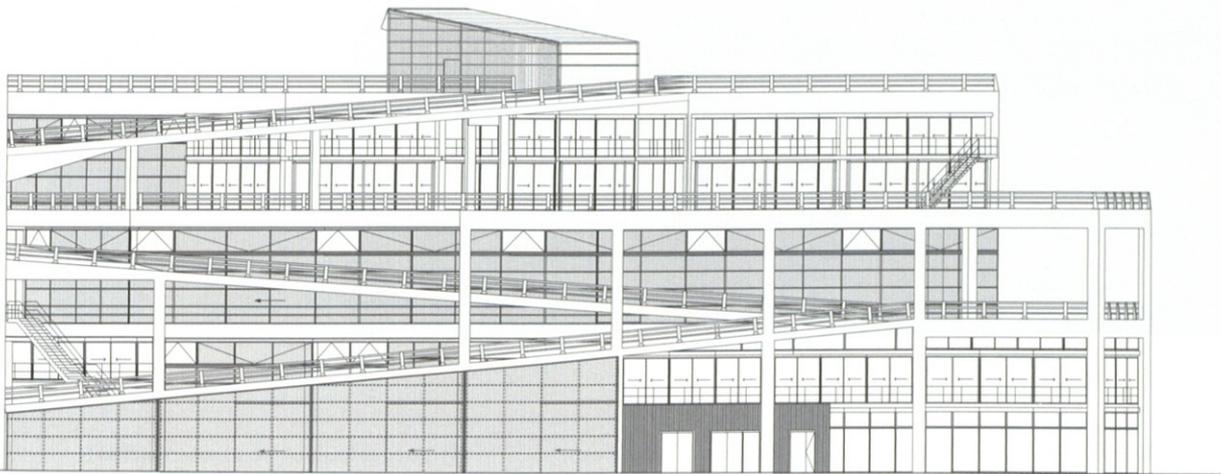
PROGRAMA [NIVEL 0]
LEVEL PLANS [LEVEL 0]

ESTRUCTURA DE ACERO [ENTREPLANTA NIVEL 0]
STEEL STRUCTURE [MEZZANINE LEVEL 0]

ESTRUCTURA DE ACERO [ENTREPLANTA B NIVEL 0]
STEEL STRUCTURE [MEZZANINE B LEVEL 0]



ESPACIO APROPIABLE APPROPRIABLE SPACE FUNCIONES FUNCTIONS EXTERIOR EXTERIOR



FACHADA SUROESTE SOUTH WEST FACADE





La estructura de hormigón pretensado prefabricado ajusta su geometría al solar. Éste se ubica en la ribera del Loira, próximo a zonas de equipamiento. The structure of prefabricated pre-stressed concrete adapts its geometry to the plot of land. The latter is located on the bank of River Loire, nearby to equipment areas.



El edificio, con una superficie total de 26.837 m² (incluyendo los espacios exteriores), se encuentra situado en el centro de la ciudad de Nantes. Se trata de un volumen de tres plantas con una primera estructura de pilares de hormigón prefabricado y placas alveolares, de gran resistencia, y una ligera estructura interior de acero que le da una flexibilidad absoluta. Una rampa externa de suave pendiente conecta los diferentes niveles, a nueve, dieciséis y treinta y dos metros por encima del nivel del suelo.

Las fachadas, compuestas por grandes paneles correderos de policarbonato, aprovechan los rayos del sol y regulan el clima interior. La cubierta, de 2.500 m², ha sido preparada para convertirse en una plaza en altura en la que, unos anclajes colocados cada 100 m², permitirán sujetar posibles construcciones desmontables.

The building, with a total surface of 26,837 sq. m. (including outdoor areas), is located in the city centre of Nantes. It is a three-storey volume with a main structure made of prefab concrete pillars and hollow core, high

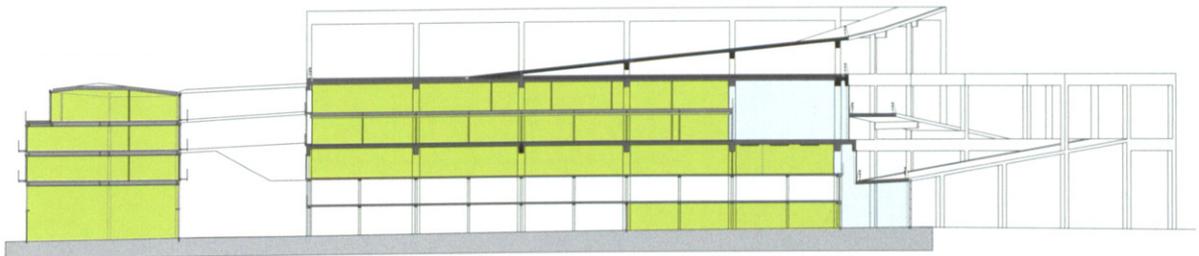
resistance slabs, and a light interior steel structure which grants it absolute flexibility. An outside gentle ramp connects the different levels at nine, sixteen and thirty two metres above ground level. The façades, made up by great sliding polycarbonate panels, make the most of sunlight and regulate the indoor climate.

The 2,500 sq. m. roof has been prepared to be converted into a plaza in which anchoring points fixed every 100 sq. m., will grant support to possible detachable constructions.



SECCIONES TRANSVERSALES CROSS SECTIONS

El segundo piso de la estructura de hormigón aloja dos niveles de plantas interiores y es el previo a la terraza superior, que se propone también como plaza para actividades al aire libre de la facultad. The second floor of the concrete structure holds two levels of interior floors and is prior to higher terrace, which is also proposed as a square for the faculty's open-air activities.

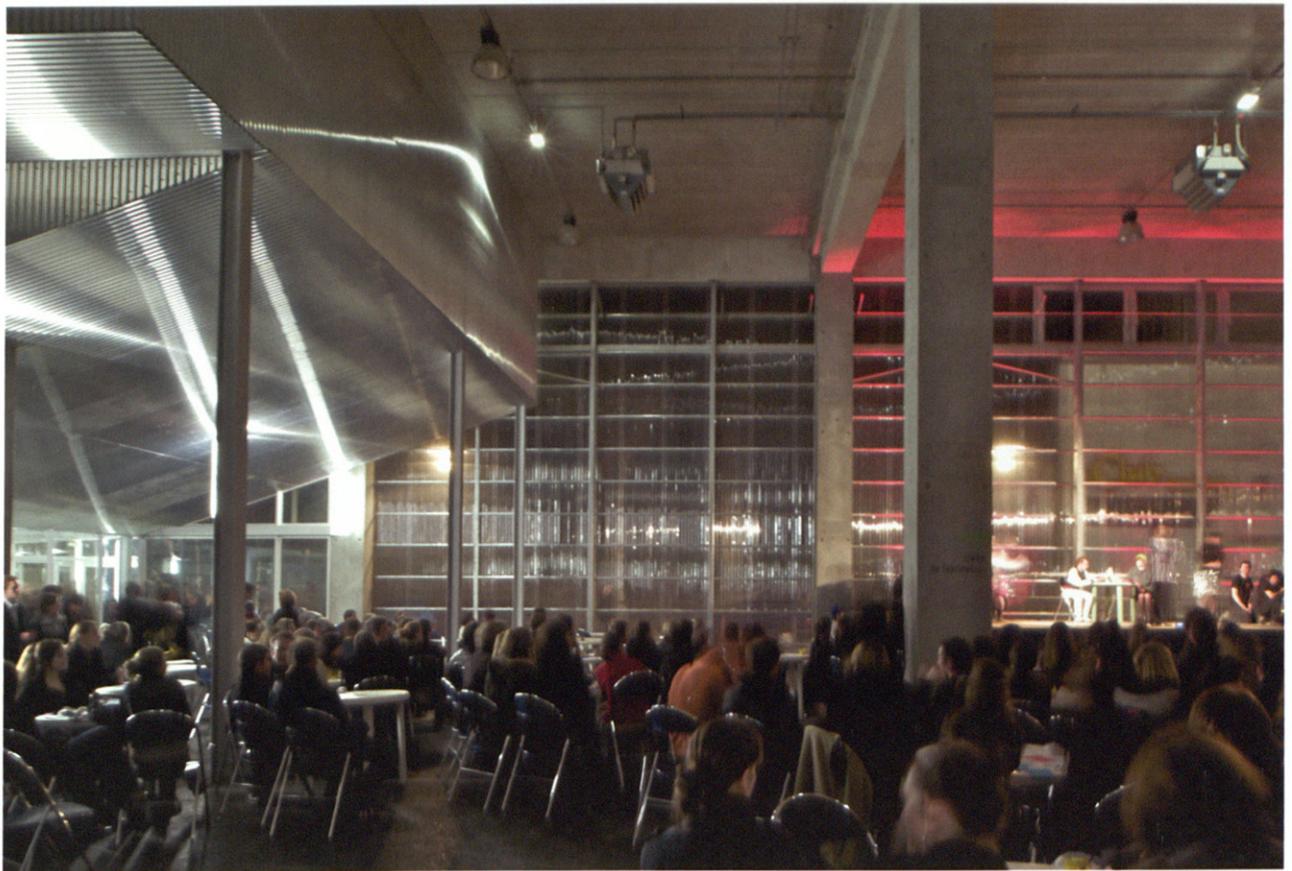


■ ESPACIO APROPIABLE APPROPRIABLE SPACE
 ■ FUNCIONES FUNCTIONS
 EXTERIOR EXTERIOR

0 5m 15



La relación con el espacio exterior se produce como en un invernadero, sin aditamentos técnicos, sólo láminas elementales de cerramiento ligeras y móviles. Llegando al segundo orden de la estructura, las necesidades de la escala más cercana se solucionan incluyendo en los techos elementos de climatización o iluminación más adecuada. The relation with external space is produced as in a greenhouse, without technical additions, only light and mobile elemental enclosure sheets. Reaching the second order of the structure, the needs of the nearest scale are solved by including on the ceilings air conditioning or lighting elements that are more appropriate.



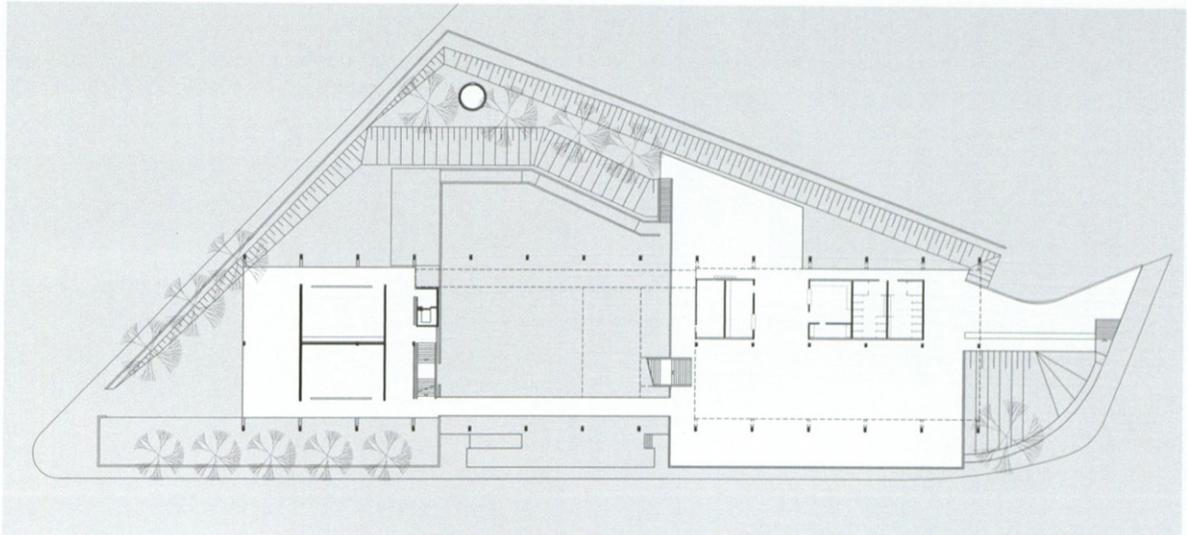


Escuela FDE Jardim Ataliba Leonel_

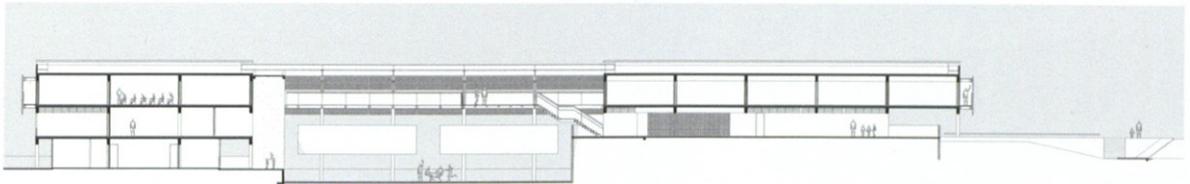
arquitectos SPBR_ Angelo Bucci, Álvaro Puntoni **colaboradores** Maria Isabel Imbronito, Ciro Miguel, Juliana Braga, Carolina Gimenez, Tobias Xavier, Omar Dalank **ubicación** Carlos Martel, 11, Tremembé, Sao Paulo. Brasil **cliente** Fundación para el Desarrollo Escolar FDE **fecha finalización** 2004 **superficie construida** 2.500m² **fotografía** Nelson Kon Escuela FDE Jardim Ataliba Leonel_ **architects** SPBR_ Angelo Bucci, Álvaro Puntoni **assistants** Maria Isabel Imbronito, Ciro Miguel, Juliana Braga, Carolina Gimenez, Tobias Xavier, Omar Dalank **location of the building** 11, Carlos Martel, Tremembé, San Pablo. Brazil **client** School Development Foundation FDE **completion** 2004 **total area in square meters** 2.500m² **photography** Nelson Kon.

La escala de la arquitectura define en Tremembé (al norte del distrito de Sao Paulo) una ambigua relación interior/exterior. The architecture scale defines in Tremembé (to the north of the Sao Paulo district) an ambiguous interior/exterior relation.





PLANTA DE ACCESO ACCESS FLOOR

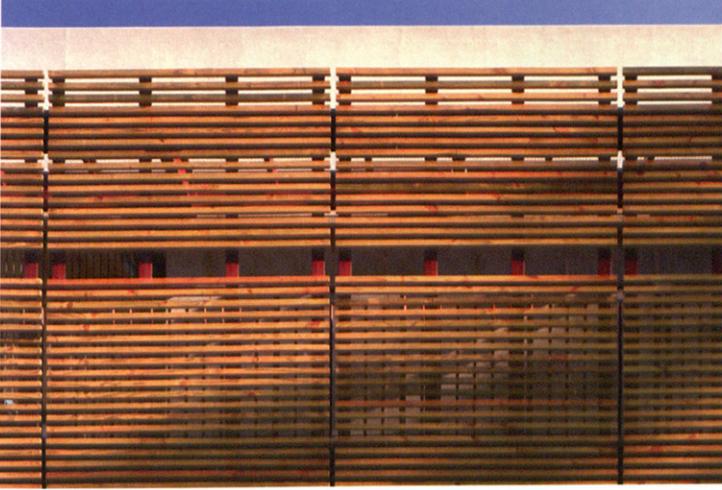


SECCIÓN LONGITUDINAL LONGITUDINAL SECTION



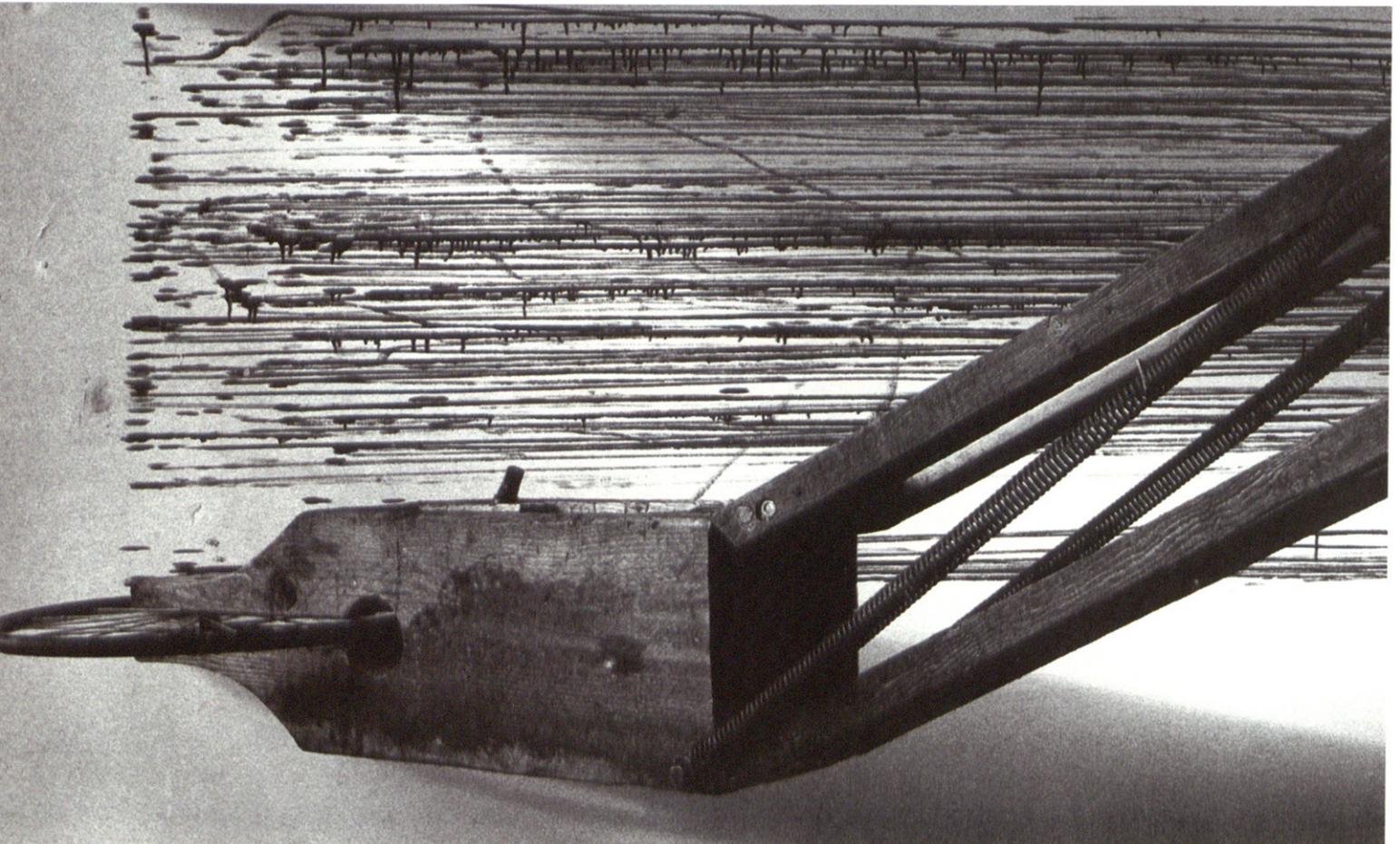


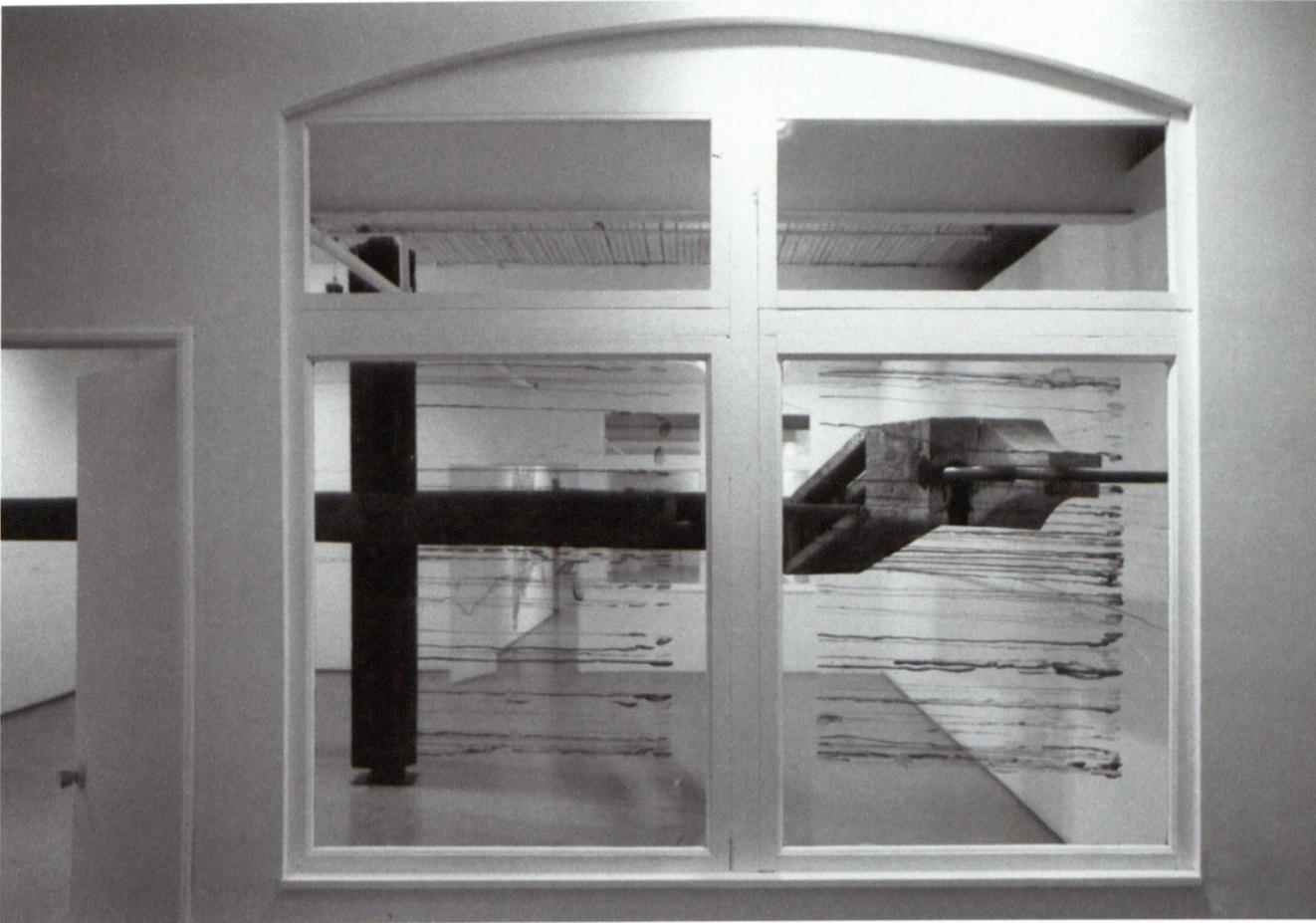
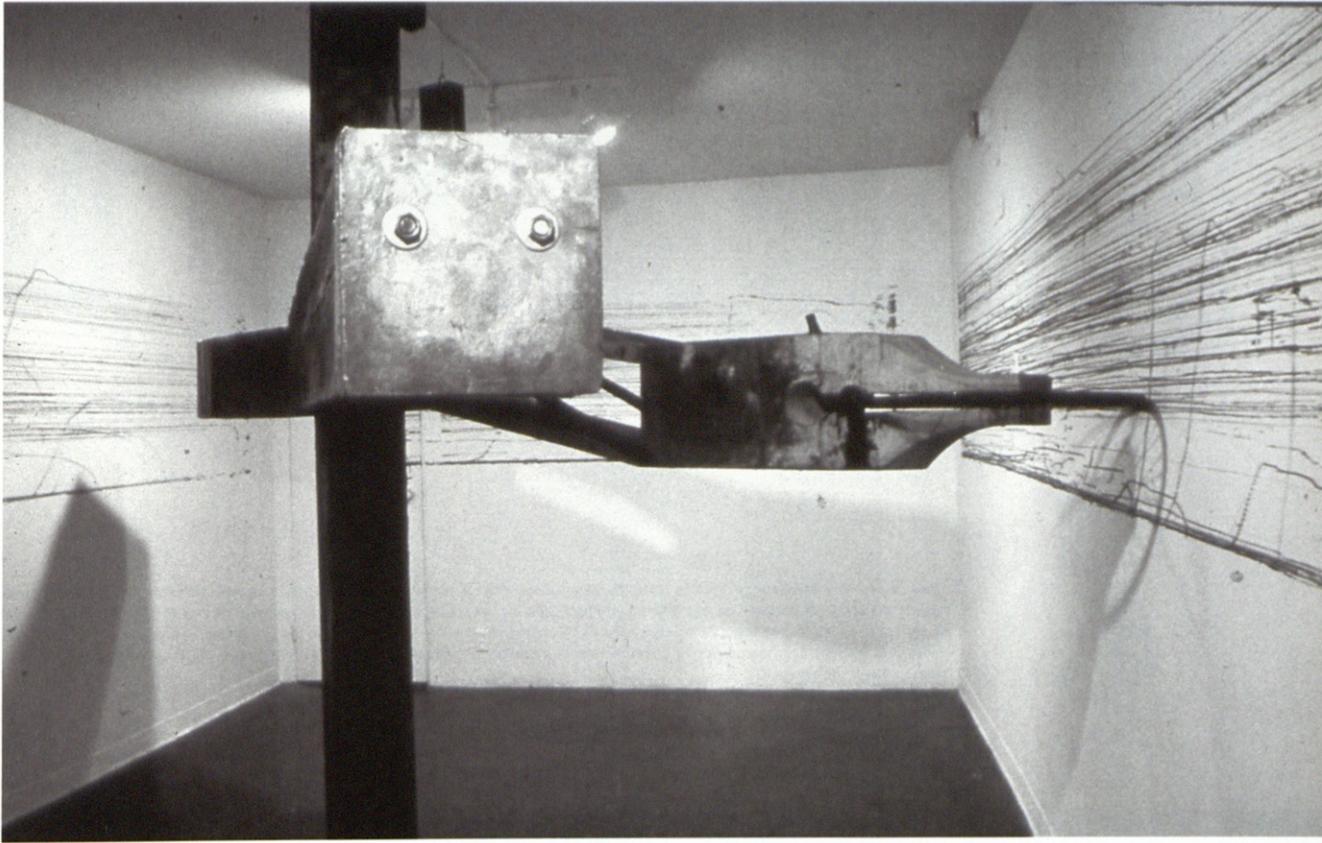
El orden principal, en hormigón armado prefabricado, se cierra parcialmente con celosías de madera. La estructura de acero, apoyada o colgada del primer orden y formada por vigas de gran canto y placas de dos direcciones, habilita la distribución de los espacios de aulas y todos los recorridos entre éstas. La estructura secundaria no toca el suelo para obtener espacios de grandes dimensiones en la cota de acceso desde el barrio. The main structure, made of prefabricated reinforced concrete, is partially closed with wooden lattice. The steel structure, supported or hung from the first structure and made up of deep beams and bidirectional plates, enables the distribution of the classroom spaces and all the corridors between them. The secondary structure does not touch the floor to obtain large spaces at the entrance from the neighbourhood.



#03 Draw. 1984_ ALAN STOREY. Esta es la primera *máquina de dibujar* de Storey. El mecanismo motorizado gira lentamente mientras el brazo articulado mantiene la rueda de bicicleta tintada en contacto permanente con las paredes de la galería. La *maquina de dibujar* marca la pared con cada rotación a una altura pseudo-aleatoria determinada por un segundo movimiento motorizado en el brazo. Draw, 1984_ ALAN STOREY. This is Storey's first ever *drawing machine*. The motorized assembly rotates at low speed, the articulated arm keeping the inked bicycle wheel in constant contact with the gallery walls. The *drawing machine* marks the wall with every rotation at a pseudo-random height determined by a second motorized movement in the arm.

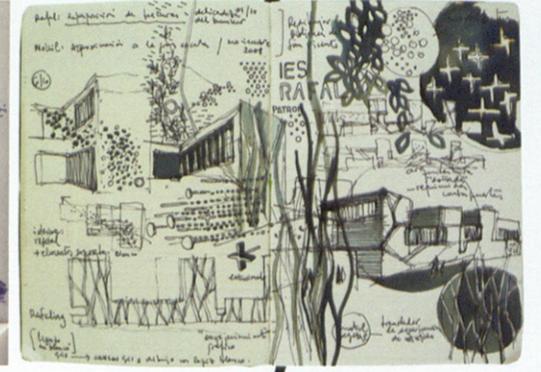
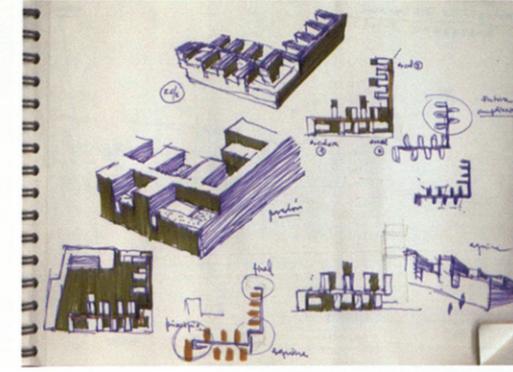
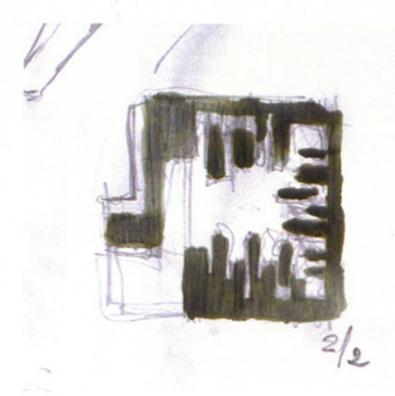
Esta pieza está construida siguiendo el principio de un brazo articulado, aunque realizado en madera pesada. Para hacernos una idea de la enorme escala de este trabajo, al final del brazo oscilante hay contrapesos atornillados de plomo de 600 libras (272 Kg.). This piece is built on the principle of an articulated arm-though made of heavy timber. 600lb. lead counterweights are bolted to the end of the swingarm to give you an idea of the massive scale of this work. Or Gallery Vancouver and Mercer Union, Toronto, 1986. Overall view of installed piece.





Instituto de enseñanza secundaria Rafal_

arquitectos Grupo Aranea_ Francisco Leiva Ivorra **colaboradores** María Gadea Pascual, Martín López Robles, Marta García Chico, Marta Martínez Osma, José Vicente Lillo Llopis, José Luis Campos Rosique, Katerina Zemanova, Marian Almansa Frías, Ignacio Evangelisti **ubicación** Rafal, Alicante. España **cliente** CIEGSA **SA fecha finalización** 2009 **superficie construida** 6.195m² **fotografía** Duccio Malagamba Rafal Secondary School_ **architects** Grupo Aranea_ Francisco Leiva Ivorra **assistants** María Gadea Pascual, Martín López Robles, Marta García Chico, Marta Martínez Osma, José Vicente Lillo Llopis, José Luis Campos Rosique, Katerina Zemanova, Marian Almansa Frías, Ignacio Evangelisti **location of the building** Rafal, Alicante. Spain **client** CIEGSA **completion** 2009 **total area in square meters** 6.195m² **photography** Duccio Malagamba.



Como un recinto amurallado, el edificio se revela permeable desde el interior y opaco respecto a su contexto urbano. El tejido de patios y macizos se expande hasta ocupar todo el volumen de que dispone, configurando los límites de la parcela. El gran espacio central es el testigo de todas las actividades y recorridos de los alumnos. As if it were a fortified enclosure, the building emerges as permeable from the inside and dull regarding its urban context. The network of patios and sections expands occupying the whole volume available, configuring the borders of the plot. The large central space witnesses all the activities and movements of the students.





PLANTAS BAJA, PRIMERA Y
SEGUNDA GROUND, FIRST
AND SECOND FLOOR



Enfrentarse a un presupuesto muy ajustado ha obligado a reducir al máximo la paleta de materiales. El hormigón hace de estructura y cerramiento y ha permitido un considerable aumento de las superficies de fachada a la vez que minimiza los costes de construcción y mantenimiento. El lugar propio e interior está protegido del hostil entorno urbanizado. Se ofrece a los alumnos otros referentes, desde donde empezar a reinventar su futuro.



Facing a very tight budget has obliged to reduce the range of materials as much as possible. The concrete forms both the structure and the enclosure and has allowed a considerable increase of the façade surfaces at the same time that it has minimised the construction and maintenance costs. The interior space itself is protected from the hostile urbanised surroundings. The students are offered other references, from which they can start to reinvent their future.

#04 Diálogo con Eva Hesse_ CINDY NEMSER

[Basado en la entrevista con Cindy Nemser publicada en *Entre la geometría y el gesto. Escultura americana: 1965-1975*. Exposición del CCA Reina Sofía, Madrid 1986.]

Sin título (Pieza de cuerda) 1970. Látex sobre cuerda, cordel y alambre. Dimensiones variables. Museo Whitney de Arte Americano.
Untitled (Rope Piece) 1970. Latex over rope, string and wire. Dimensions variable. Whitney Museum of American Art.



(...) Muchas veces se me ha preguntado por la relación existente entre el artista y la persona. Para mí son una misma cosa. Yo creo que el arte es algo total. Un ser completo que aporta una contribución. Es algo esencial, un alma, de eso es de lo que se trata... En mi fuero interno, arte y vida resultan inseparables. Es más absurdo tratar de aislar una idea básicamente intuitiva y luego desarrollar un sistema y seguirlo –lo que supuestamente constituye un enfoque más *intelectual*– que dar prioridad al alma, a la presencia o como quiera que lo denomines... (...)

Hablando del absurdo, por otro lado he de añadir que, a pesar de lo dicho, es primordial en mi obra. Arte y trabajo, arte y vida son elementos muy conectados y toda mi vida ha sido completamente absurda. Todo lo que me ha sucedido en la vida tiene un carácter totalmente extremo. Todo. Mi salud personal, la familia, las cuestiones de carácter económico. (...) Y ahora... de vuelta a la enfermedad extrema –todo al máximo–, todo es absurdo. Siendo el arte lo más importante para mí, más allá de la existencia y del hecho de estar vivo, todo se conecta con ello, ahora de una forma más entrelazada que nunca, y la palabra clave es *absurdo*... Tiene que ver con las contradicciones y las oposiciones. Ciertamente, en los procedimientos que utilizo en mi trabajo, las contradicciones están ahí. Siempre fui consciente de que debía enfrentar el orden con el caos, lo fibroso con lo masivo, lo grande con lo pequeño, y que debía intentar trabajar con los pares oposicionales (...) más extremos... Siempre fui consciente de su carácter absurdo y también de sus contradicciones formales, siempre me resultó más interesante que hacer algo estándar, normal (...)

Tal vez mi obsesión por la repetición también tenga que ver con esto. Se trata de la exageración. Si algo resulta significativo, es posible que si se repite diez veces resulte aún más significativo. No creo que lo haga siempre, pero la repetición agranda, aumenta o exagera una idea o propósito en una afirmación... (...)

Aunque he de decir que no me ciño a nada, intento que mis obras sean libres. Antes solía planificar mucho y lo hacía todo sola. El trabajo tenía un carácter muy ortodoxo. Pero en un momento dado empecé arriesgarme... y comencé a trabajar con un par de personas que me servían de apoyo. Llegamos a conocernos bien y tenía la suficiente confianza como para dejar que las cosas fluyeran. (...) Empecé

a trabajar de una forma menos formalista, con mayores dosis de azar, y todo el proceso se aceleró. En términos generales, se modificó mi propia actitud ante el trabajo. Y este es el camino que quiero seguir. Esta es la actitud que me interesa, incluso aumentada o, si cabe, más exagerada. No implica fiarlo todo a la casualidad, sino más libertad y una mayor apertura de miras. Decisiones que han provocado cambios visibles en los resultados. (...)

Algunos me plantean cómo puedo ignorar los aspectos formales del arte. Bueno, en relación con los problemas estéticos me encuentro *atascada*. Pero quiero ir más allá... Quiero que mi obra tenga una mayor trascendencia. Deseo extender mi arte hacia algo que, quizás, aún no existe...

¿Como si me fuera a caer por los bordes del mundo? (cuestión que le plantea Cindy Nemser) Es una hermosa manera de decirlo. Sí, eso es lo que me gustaría hacer.

Dialogue with Eva Hesse _ CINDY NEMSER

[Based on the interview with Cindy Nemser published in *Between Geometry and Gesture. American Sculpture: 1965-1975*. Exhibition at the Reina Sofía Art Centre, Madrid 1986.]

Many times I have asked about the relationship between the artist and the person. For me are the same. I think art is a total thing. A total person giving a contribution. It is an essence, a soul, and that's what it's about... In my inner soul, art and life are inseparable. It becomes more absurd to isolate a basically intuitive idea and then work up some calculated system and follow it through –that supposedly being the more *intellectual* approach– than living precedent to soul or presence or whatever you want to call it...

Speaking of absurdity, on the other hand I would add that, despite what is said, is capital in my work. Art and work and art and life are very connected and my whole life has been absurd. There isn't a thing in my life that has happened that hasn't been extreme –personal health, family, economic situations. (...) And now... back to extreme sickness –all extreme– all absurd. Now art being the most important thing for me, other than existing and staying alive, became connected to this, now closer meshed than ever, and *absurdity* is the key word... It has to do with contradictions and oppositions. In the forms I use in my work the contradictions are certainly there. I was always aware that I should take order versus chaos, stringy versus mass, huge versus small, and I would try to find the most absurd opposites (...)

most extreme opposites... I was always aware of their absurdity and also their formal contradictions and it was always more interesting than making something average, normal, (...)

Maybe my obsession with repetition also has to do with this. It is the exaggeration. If something is meaningful, maybe it's more meaningful said ten times. It's not just an aesthetic choice. If something is absurd, it's much more exaggerated, more absurd if it's repeated... I don't think I always do it, but repetition does enlarge or increase or exaggerate an idea or purpose in a statement... (...)

Although I must say that I stick to anything, I try that my works are free. I used to plan a lot and do everything myself. The process of my work used to have a very orthodox nature. Then I started to take the chance... I worked with two people cause I needed the help. (...) When we got to know each other well enough, and have confidence enough I would let more happen and let the things go in a freer way.

Then, when we started working less formalistically or with greater chance the whole process became speeded up... The whole attitude was different, and that is more the attitude that I want to work with now, in fact, even increased, more exaggerated. It doesn't mean total chance, but more freedom and openness. Decisions that have led to visible changes in the results.

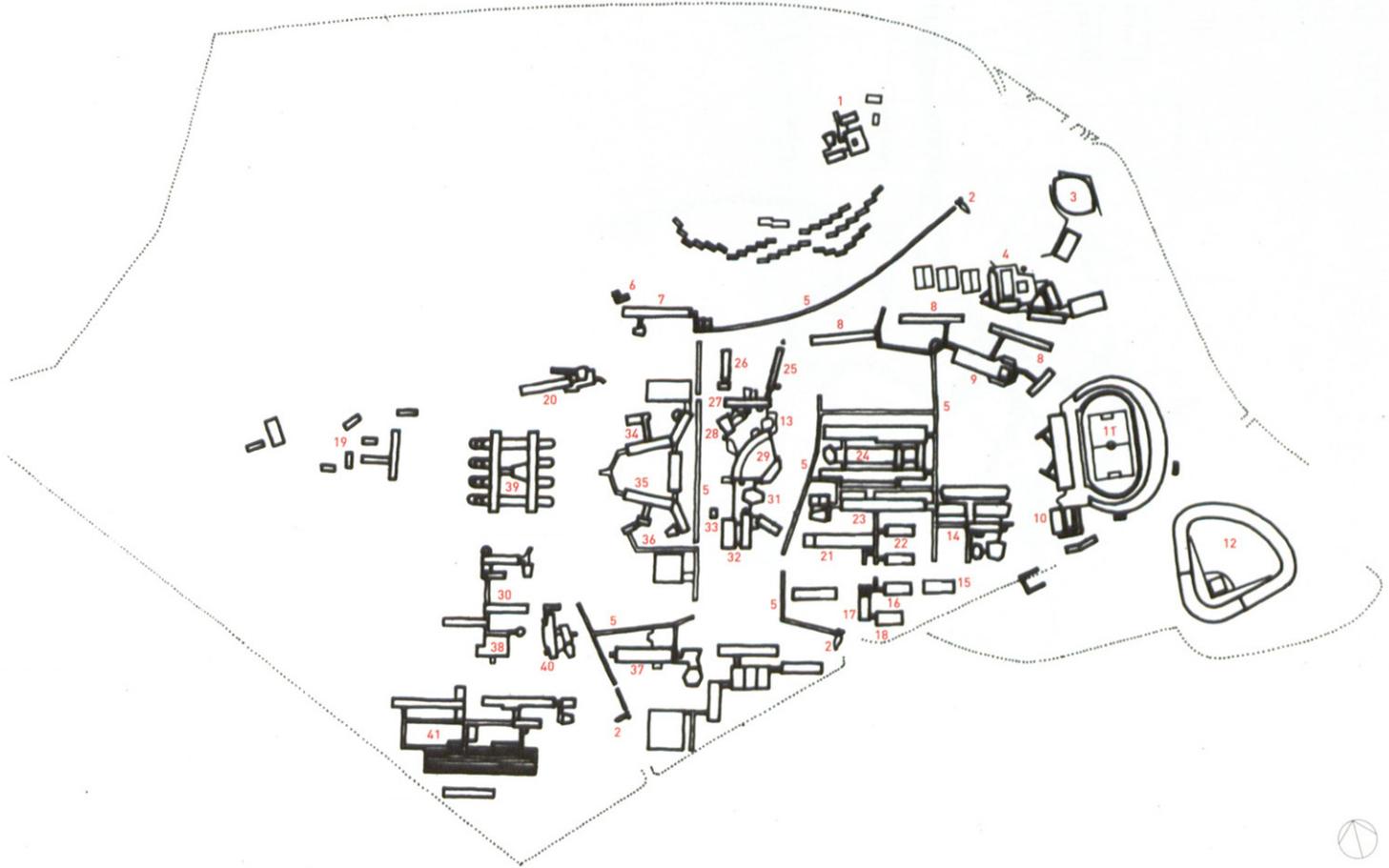
Some people ask me how I can ignore the formal aspects of art. Well, I am stuck with aesthetic problems. But I want to reach out past... I want to give greater significance to my art. I want to extend my art perhaps into something that doesn't exist yet...

Like falling off the edge? (question that poses Cindy Nemser) That's a nice way of saying it. Yes, I would like to do that.

Obra 03_
Ciudad Universitaria de Caracas



arquitecto Carlos Raúl Villanueva **colaboradores** Francisco Narváez, Héctor Poleo, Armando Barrios, Víctor Valera, Mateo Manaure, Pascual Navarro, Alejandro Otero, Oswaldo Vígas, Carlos González Bogen, Miguel Arroyo, Alirio Oramas, Henri Laurens, Alexander Calder, Fernand Léger, Jean Arp, Antoine Pevsner, Víctor Vasarely, Baltasar Lobo, André Bloc, Wifredo Lam **cliente** Universidad Central de Venezuela **emplazamiento** Paseo Los Ilustres, Caracas. Venezuela **superficie construida** 164,22 Ha **año inaugurada en** 1954 **fotografía** Paolo Gasparini **University city of Caracas** **architects** Carlos Raúl Villanueva **assistants** Francisco Narváez, Héctor Poleo, Armando Barrios, Víctor Valera, Mateo Manaure, Pascual Navarro, Alejandro Otero, Oswaldo Vígas, Carlos González Bogen, Miguel Arroyo, Alirio Oramas, Henri Laurens, Alexander Calder, Fernand Léger, Jean Arp, Antoine Pevsner, Víctor Vasarely, Baltasar Lobo, André Bloc, Wifredo Lam **client** Universidad Central de Venezuela **location of the building** Paseo Los Ilustres, Caracas. Venezuela **total area in square meters** 164,22 Ha **año opened in** 1954 **photography** Paolo Gasparini

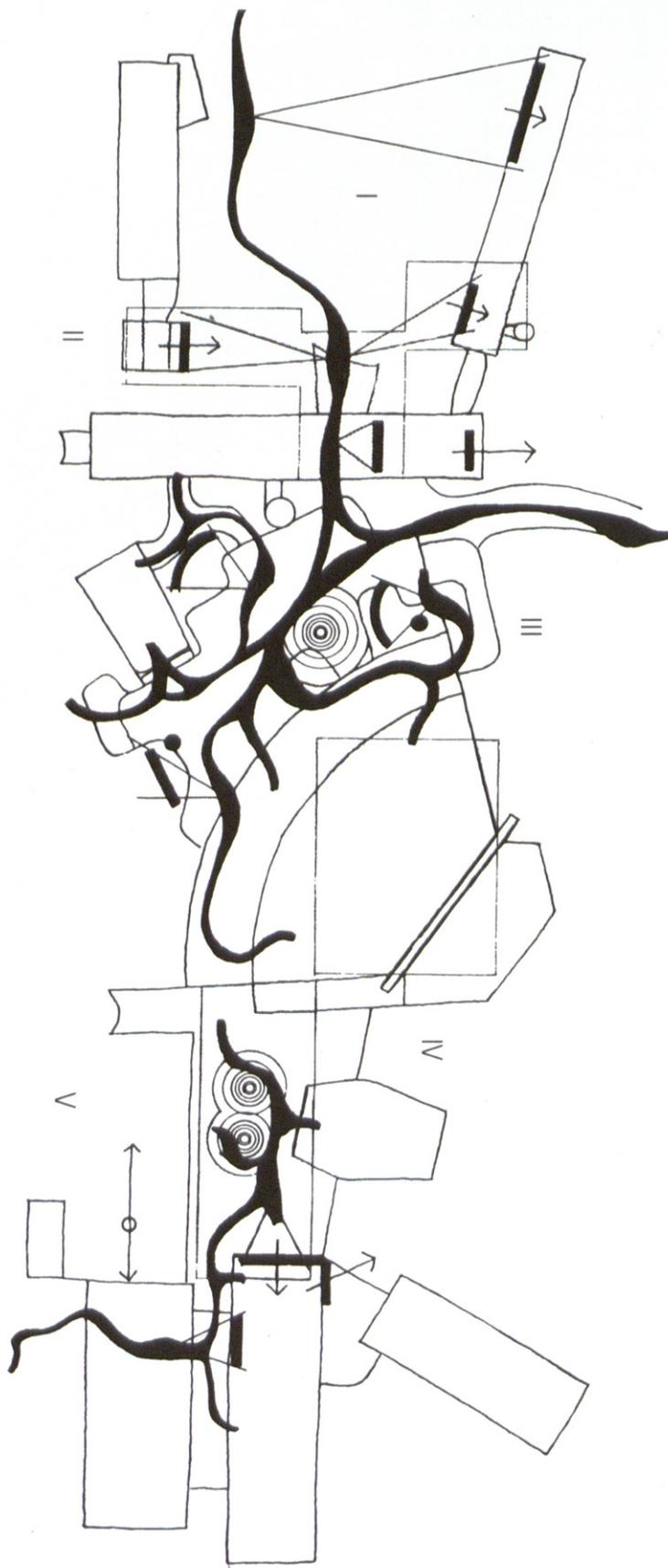


- 1 INSTITUTO BOTÁNICO BOTANICAL INSTITUTE
- 2 CONCHAS DE ENTRADA DE LA C.U. ENTRANCE SHELLS OF THE U.C.
- 3 GIMNASIO CUBIERTO INDOOR GYM
- 4 PISCINAS SWIMMING POOLS
- 5 PASILLOS CUBIERTOS INDOOR CORRIDORS
- 6 LABORATORIOS DE MEDICINA MEDICINE LABORATORIES
- 7 INSTITUTO DE MEDICINA TROPICAL TROPICAL MEDICINE INSTITUTE
- 8 RESIDENCIAS DE ESTUDIANTES HALL OF RESIDENCE FOR STUDENTS
- 9 CAFETERÍA Y TIENDA CAFETERIA AND SHOP
- 10 CANCHAS DE TENIS DE HONOR FIRST CLASS TENNIS COURTS
- 11 ESTADIO OLÍMPICO OLYMPIC STADIUM

- 12 ESTADIO DE BEISBOL BASEBALL STADIUM
- 13 PLAZA CUBIERTA INDOOR SQUARE
- 14 FACULTAD DE ARQUITECTURA FACULTY OF ARCHITECTURE
- 15 LABORATORIO DE BIOLOGÍA BIOLOGY LABORATORY
- 16 LABORATORIO DE HIDRÁULICA HYDRAULICS LABORATORY
- 17 ESCUELA DE INGENIERÍA SANITARIA SANITARY ENGINEERING SCHOOL
- 18 INSTITUTO DE MATERIALES Y MODELOS ESTRUCTURALES INSTITUTE OF STRUCTURAL MATERIALS AND MODELS
- 19 INSECTARIO DEL INSTITUTO DE HIGIENE INSECTARIUM OF THE HYGIENE INSTITUTE
- 20 INSTITUTO ANATÓMICO PATOLÓGICO PATHOLOGICAL ANATOMIC INSTITUTE

- 21 LABORATORIO DE PETRÓLEO, QUÍMICA, GEOLOGÍA PETROLEUM, CHEMISTRY, GEOLOGY LABORATORY
- 22 LABORATORIO DE FÍSICA Y MATEMÁTICAS PHYSICS AND MATHEMATICS LABORATORY
- 23 FACULTAD DE INGENIERÍA ENGINEERING FACULTY
- 24 FACULTAD DE HUMANIDADES HUMANITIES FACULTY
- 25 MUSEO UNIVERSITARIO UNIVERSITY MUSEUM
- 26 EDIFICIO DE COMUNICACIONES COMMUNICATIONS BUILDING
- 27 EDIFICIO DEL RECTORADO BUILDING OF THE VICE-CHANCELLOR'S OFFICE
- 28 PARANINFO MAIN HALL
- 29 AULA MAGNA MAIN LECTURE HALL
- 30 ESCUELA DE ENFERMERAS, AULAS Y VIVIENDAS NURSE SCHOOL, CLASSROOMS AND HOUSING
- 31 SALA DE CONCIERTOS CONCERT HALL

- 32 BIBLIOTECA CENTRAL CENTRAL LIBRARY
- 33 TORRE DE ENFRIAMIENTO COOLING TOWER
- 34 INSTITUTO ANATÓMICO ANATOMIC INSTITUTE
- 35 INSTITUTO DE MEDICINA EXPERIMENTAL EXPERIMENTAL MEDICINE INSTITUTE
- 36 LABORATORIOS DE MEDICINA MEDICINE LABORATORIES
- 37 FACULTAD DE FARMACIA PHARMACY FACULTY
- 38 ESCUELA DE ENFERMERAS. ADMINISTRACIÓN NURSE SCHOOL ADMINISTRATION
- 39 HOSPITAL CLÍNICO CLINICAL HOSPITAL
- 40 FACULTAD DE ODONTOLOGÍA DENTAL MEDICINE FACULTY
- 41 ESCUELA TÉCNICA INDUSTRIAL INDUSTRIAL TECHNICAL SCHOOL



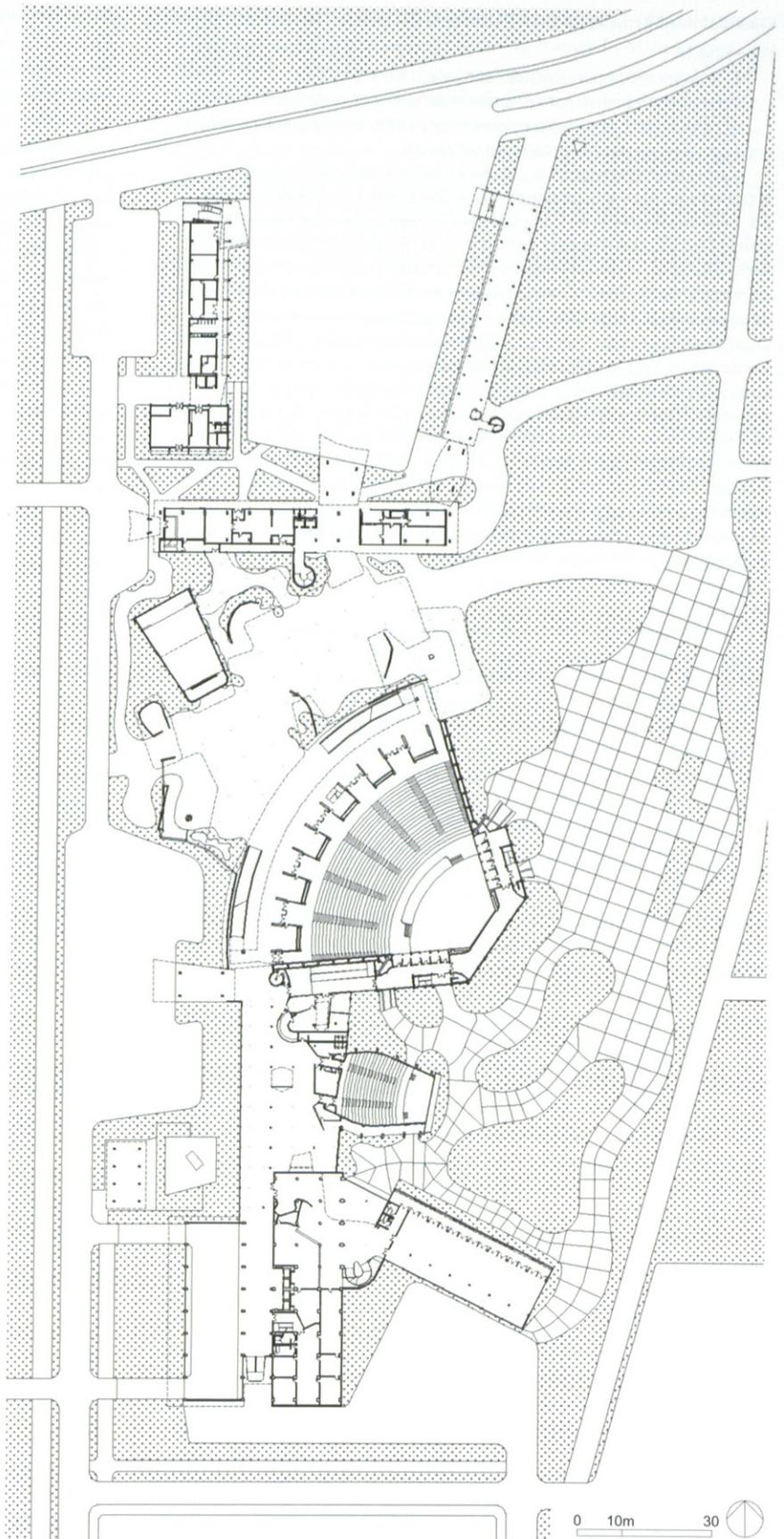
- I - V MOVIMIENTOS MOVEMENTS
- ELEMENTOS ESTÁTICOS
STATIC ELEMENTS
- ELEMENTOS MÓVILES
MOBILE ELEMENTS
- ELEMENTOS CON CUATRO DIMENSIONES
FOUR DIMENSIONS ELEMENTS
- ESPACIOS INTERIORES
INTERIOR SPACES
- RECORRIDO PARA VISITANTES
ITINERARY FOR VISITORS

Conformada por unos cuarenta edificios, la construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas fue un prolongado proceso que se inició en 1945 y se extendió durante quince años a lo largo de los cuales la propuesta inicial fue sufriendo diversas transformaciones, intentando, eso sí, ceñirse a los criterios académicos del primer plano, de 1943. En éste, el eje principal partía de la zona médica, origen de toda la composición y ubicada al oeste, dirigiéndose hacia el este con los edificios del Rectorado, Aula Magna y Biblioteca Central en el centro. Frente a estos se ubicaban las diferentes facultades y las viviendas y áreas de servicios, hasta llegar finalmente a la zona de deportes con unos grandes estadios. Al norte del conjunto se encontraba el Jardín Botánico. Todo ello se respetó aunque dotando al proyecto de mayor complejidad y elaboración tanto en el conjunto urbanístico como en las edificaciones.

El resultado fue una unidad conectada por pasillos cubiertos, donde los edificios están plenamente integrados con los jardines y las obras de arte constituyendo un urbanismo dinámico y fluido, en el que, desde el principio se tuvo en cuenta la presencia del automóvil, por medio de una sucesión de calles curvas, y de zonas peatonales que conectaban a los diferentes grupos de edificaciones a lo largo de los jardines.

The building, with a total surface of 26,837 sq. m. (incMade up of around forty buildings, the construction of the Caracas University Campus was a long process initiated in 1945 which lasted fifteen years, along which various changes were introduced to the initial proposal, trying nonetheless to respect the academic criteria of the first design, dated in 1943. In the latter, the main axis began in the medical area, starting point of the whole complex located to the west, going east with the Vice-Chancellor's Office, the Assembly Hall and the Central Library buildings in the centre. Opposite these, the different faculties and dorms and service areas were located, finally getting to the sports area and the great stadiums. North of the complex were the Botanical Gardens. All of this was respected, although granting the project with greater complexity and elaboration both in buildings and the urban planning of the complex.

The result was a unit connected by sheltered hallways, where the buildings are totally integrated with the gardens and works of art, constituting a dynamic and smooth urbanism in which, from the very start, the presence of cars was taken into account, by means of a series of curved streets and pedestrian areas that connected the different groups of buildings along the gardens.



Ciudad Universitaria de Caracas. Patrimonio del mundo_ Paulina Villanueva

El arquitecto

El arquitecto es un intelectual, por formación y función.

Debe ser un técnico, para poder realizar sus sueños de intelectual.

Si tales sueños resultan particularmente ricos, vivos y poéticos, quiere decir que a veces puede ser también un artista.

Carlos Raúl Villanueva fue preciso y directo para definir lo que un arquitecto es, debe y puede llegar a ser. Con el proyecto y realización de la Ciudad Universitaria de Caracas dejó a los venezolanos el legado de una ciudad tan rica, viva y poética que se hizo merecedora de ser reconocida y declarada como Patrimonio Mundial por la UNESCO en el año 2.000, fecha que coincidió simbólicamente con la celebración del centenario de su nacimiento. Villanueva nació en Londres y vivió en Europa hasta los veintiocho años, fundamentalmente en Francia, donde recibió su formación básica en el Liceo Condorcet de París y su formación profesional en la Escuela de Bellas Artes, en el Taller de Gabriel Héraud. Formado en la Academia, templó su espíritu y su vocación profesional dentro de las ideas de las vanguardias artísticas que se desarrollaron en París en las primeras décadas del siglo XX. Impregnado de ese espíritu moderno decide radicarse en Venezuela y allí inicia realmente su labor profesional, trabajando siempre para el Estado en proyectos de vivienda pública, cultura y educación. Para él la arquitectura fue una causa, un modo de vida y hasta una manera de definirse a sí mismo, una manera de autonombrarse: Villanueva, El arquitecto.

La arquitectura

La Arquitectura es Acto Social por excelencia, arte utilitario, como proyección de la vida misma, ligado a problemas económicos y sociales y no únicamente a normas estéticas. Para ella, la forma no es lo más importante: su principal misión: Resolver hechos humanos.

Con una cabal comprensión del momento y la situación histórica que le había tocado vivir, y dotado de un sentido de responsabilidad social que derivaba de su compromiso con las ideas enarboladas por el Movimiento Moderno, Villanueva se abre camino en un país, su país, donde ni siquiera existía una idea precisa sobre el oficio del arquitecto. De una primera labor extensa, anónima y variada, a las órdenes del Ministerio de Obras Públicas, pasa a desarrollar grandes intervenciones urbanas de vivienda pública para el incipiente Banco Obrero. La Reurbanización de El Silencio, en la ciudad de Caracas, es la obra que marca el inicio de una dilatada trayectoria que, en ese campo, desarrollará Villanueva por un periodo ininterrumpido de cerca de veinte años (1941-58) y en paralelo al desarrollo de la que va a ser su obra mayor: la Ciudad Universitaria de Caracas. La escala y calidad de estas obras todavía nos sorprenden hoy, tal y como sorprendieran al arquitecto Gio Ponti, quien pudo conocerlas durante su realización en la década de los 50. Para Ponti, aquello que en otros países sólo eran hipótesis y temas de discusión en revistas y exposiciones, en Caracas eran obras hechas realidad; lo que él bien llamó el “coraje de la fantasía” o de la “libertad”, realidad viviente construida sin timidez ni inhibición alguna. Ese es el coraje que tuvo Villanueva en su arquitectura y a mediados del siglo XX dejó una huella impecable con su realización.

La Ciudad Universitaria

El medio expresivo y condicional de la arquitectura es el espacio interior, el espacio útil, fluido, usado y gozado por los hombres: “es una matriz que envuelve vida”.

Es arte del espacio adentro y afuera, Arte Abstracto y no representativo, pero con una función y esencia de lógica cartesiana.

Villanueva emprende el proyecto de la Ciudad Universitaria de Caracas en 1944 y para el año siguiente inicia su construcción a partir de un esquema de conjunto ordenado simétricamente y de corte académico. Este esquema va a sufrir una rica y constante transformación a lo largo de quince años de proyecto y construcción incesante. La velocidad que se imprime a la obra es tal, que muchas veces el proyecto y la construcción son desarrollados en paralelo. En esos quince años se construyen alrededor de cuarenta edificios dentro de un conjunto urbano que apuesta por la realización de los postulados de la ciudad moderna y como parte de ellos desarrolla una de las experiencias más excepcionales de integración entre el arte y la arquitectura. Ciudad, Arquitectura y Arte se abren un nuevo camino en un espacio útil, fluido, usado y

gozado por los hombres. El esquema urbano pierde su rigidez conservando su claridad. La circulación vehicular adquiere su independencia; sirve y alimenta el cuerpo universitario sin menoscabo de la continuidad peatonal del campus. Los distintos edificios participan de esa continuidad a través del peculiar diseño de sus plantas bajas, concebidas con características netamente urbanas; las múltiples entradas a los edificios, la diversidad de trayectos posibles, las cafeterías, los auditorios, salas de exposiciones, bibliotecas y jardines otorgan una riqueza funcional a toda la planta noble de la universidad, favoreciendo el encuentro y estimulando la vida social. Los espacios llenos y vacíos, interiores y exteriores, se suceden unos a otros de una forma natural; la arquitectura cobija sin limitar y se completa con el azul del cielo, el perfil de la montaña, el movimiento de la luz y la sombra, el sonido del viento y la lluvia. Pasear por la Ciudad Universitaria es una experiencia única, hacer vida en ella es acercarse a la idea de la arquitectura como matriz que envuelve vida. Al centro de este rico tejido urbano y al igual que en nuestras ciudades tradicionales, donde la plaza mayor rodeada de los edificios de gobierno y culto fue centro de la vida ciudadana, destaca lo que se conoce como Conjunto Central, que reúne los edificios para el asiento de la autoridad universitaria, el Rectorado; el auditorio mayor o Aula Magna; la Sala de Conciertos y el Paraninfo; el edificio para albergar la Biblioteca Central de la Universidad y la gran Plaza Cubierta, que vincula todas estas edificaciones y sirve de gran hall cubierto para todas ellas. Realizado en muy corto tiempo, entre los años 1952 y 1953, el conjunto organiza una secuencia de espacios que comienza con el recinto delimitado por el edificio del Rectorado al fondo y los edificios destinados al museo y centro de comunicaciones; la torre del reloj a un extremo termina por completar el carácter de plaza de este espacio que fuera originalmente destinado al acceso vehicular. La puerta de entrada principal hacia la Plaza Cubierta es a través del edificio del Rectorado, una vez dentro se descubre un espacio tranquilo y dinámico, abierto y cerrado, interior y exterior, que nos recuerda las bondades de una arquitectura que sin intransigencia hace coincidir lo uno y lo otro, no optando por la exclusión entre lo uno o lo otro. La cubierta se extiende libremente como si se tratara de las copas de los árboles de nuestras plazas tradicionales, sostenida por pilares que reflejan su figura en el pavimento pulido. El espacio se entiende recorriéndolo, moviéndose, girando sobre uno mismo, yendo y viniendo para participar de una experiencia integral. El arte y la luz son los entes que nos guían dentro de un plan preestablecido por el arquitecto, quien conciente de su labor, da forma al espacio y lo califica. Es un espacio de tránsito y de permanencia, como cualquier plaza, con la escala que Alvar Aalto consideraba apropiada: la de poder reconocer un rostro familiar a la distancia. Y en esta plaza hay rostros extraordinarios, el del Amphiion de Henri Laurens, el del Pastor de Nubes de Jean Arp o el de Dinamismo a 30 grados de Antoine Pevsner; y presencias estimulantes como los murales de Fernand Léger, Víctor Vasarely, Mateo Manaure y Pascual Navarro. Pero me atrevería a decir que la Plaza Cubierta es un espacio que se construye para el ojo y con la sabia utilización de la luz y la sombra; luz que en un país tropical como Venezuela es elemento constructivo de primer orden, como diría Le Corbusier: bajo una luz así la arquitectura nacerá. La luz se fragmenta, tamizada por las paredes de bloque calado, y como si se tratara de la entrada a un sitio de culto, anticipa lo que se descubre al ingresar al recinto mayor: el Aula Magna. Sencilla y audaz en su arquitectura, proyectada desde su estricta funcionalidad, el Aula Magna es un espacio mágico, en todo el sentido de la palabra. Nada que pueda decirse de este espacio se acerca en algo a lo que se siente estando dentro, no hay imagen o dibujo que pueda transmitirnos su experiencia. La suave pendiente del auditorio y la curva del balcón son el preámbulo del gran espacio donde flotan las hermosas nubes de colores de Alexander Calder a las que la arquitectura de Villanueva ha dado un cielo lleno de estrellas. Pieza angular y central del conjunto de la Ciudad Universitaria de Caracas, reúne en sí misma todo el valor de una síntesis mayor que trasciende lo conocido para dar paso a lo nuevo, develando a Villanueva como artista, creador de un arte abstracto y no representativo, pero con una función y esencia de lógica cartesiana.

University City of Caracas. World Heritage Site_ Paulina Villanueva

The architect

From the perspective of education and function, an architect is an intellectual person. It should be a technical expert; to be able making intellectual dreams come true.

If these dreams are particularly rich, lively and poetic, it means that sometimes this person can also be an artist.

Carlos Raúl Villanueva was precise and direct when defining what an architect is, should be and can be. With the project and execution of the University City of Caracas he left Venezuelan people the legacy of such a rich, lively and poetic city that it became worthy of being acknowledged and declared World Heritage Site by the UNESCO in the year 2.000, date that symbolically coincided with his one-hundredth birthday. Villanueva was born in London and lived in Europe until he was twenty eight, mainly in France, where he received his basic education at the Liceo Condorcet of Paris and his vocational training at the School of Fine Arts, at the Gabriel Héraud atelier. Brought up in the Academy, he moderated his spirit and his professional vocation with the ideas of the artistic avant-gardes developed in Paris during the first decades of the 20th century. Pervaded with that modern spirit, he decided to establish himself in Venezuela and that is where he really started his professional career, always working for the Government on public housing, culture and education projects. For Villanueva, architecture was a cause, a way of life and even a way of defining himself, a way of self-naming himself: Villanueva, the architect.

Architecture

Architecture is the Social Act par excellence, a practical art, as a projection of life itself, related to economic and social problems, and not only to aesthetic standards. For architecture, forms are not the most important things. Its main aim: to solve human matters.

With an exact comprehension of the moment and historical situation that he had had to live, and gifted with a sense of social responsibility that resulted from his commitment towards the ideas brandished by the Modern Movement, Villanueva made his way in a country, his country, where there was not even a precise idea about what the job of an architect meant. He started off with extensive, anonymous and varied tasks for the Ministry of Public Works, and then went on to carry out important urban public housing performances for the incipient Banco Obrero. The Housing Estate of El Silencio, Caracas, is the work that indicates the start of a wide career developed in this field by Villanueva for an uninterrupted period of almost twenty years (1941-1958), at the same time that he developed his masterpiece: the University City of Caracas. The dimension and quality of these works still surprise us nowadays, just as they surprised the architect Gio Ponti, who got to know them during their execution in the 50's. For Ponti, these works that in other countries were only hypothesis and matters to be discussed in magazines and at exhibitions, in Caracas had become true; what he correctly called "fantasy courage" or "freedom courage", living reality built without shyness or any sort of inhibition. This is the courage of Villanueva in his architecture and mid 20th century he left an everlasting mark with its execution.

The University City

The expressive and conditional means of architecture is the inner space, the useful and fluid space, used and enjoyed by mankind: "it is a womb that surrounds life".

It is the art of inside and outside space, Abstract and non-representative art, but with Cartesian logic functionality and essence.

Villanueva undertook the University City of Caracas Project in 1944 and the following year he started its construction based on a sketch of the entire project ordered symmetrically with academic nature. This sketch underwent rich and constant transformations throughout the fifteen years of the project and uninterrupted construction. The speed with which the works were carried out was so high that sometimes the project and the construction were carried out at the same time. During those fifteen years, approximately forty buildings were built within an urban setting that was committed to the execution of the postulates of the modern city and that as part of them developed one of the most exceptional experiences of integration of art and architecture. City, Architecture and Art, made fresh ground in a useful and fluid space, used and enjoyed by mankind. The urban outline lost its rigidity, but preserved its clarity.

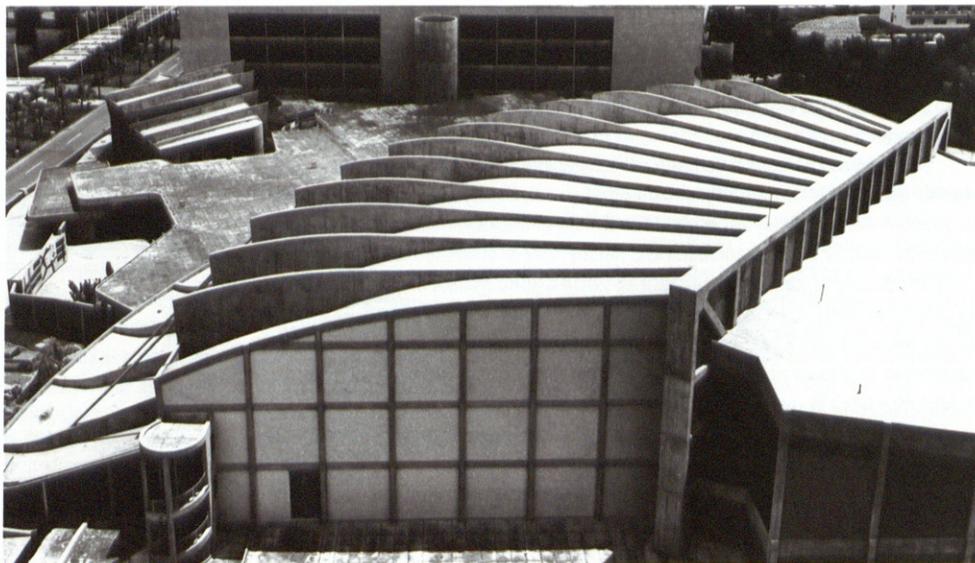
The circulation of vehicles became independent; it helped and fed the university community without detriment to the pedestrian continuity of the campus. The different buildings took part in that continuity by means of the peculiar design of their ground floors, conceived with clearly urban characteristics; the many entrances to the buildings, the diversity of possible paths, the cafeterias, the auditoriums, the exhibition halls, the libraries and gardens, favouring gatherings and stimulating social life. Full and empty spaces, interior and exterior settings, followed one another in a natural manner; the architecture gave shelter without any limitations and it was completed with the blue of the sky, the mountain outline, the movement of light and shadows, the sound of wind and rain. Walking around the University City of Caracas is a unique experience, living there is getting close to the idea of architecture as a womb that surrounds life. In the centre of this rich urban network, just like our traditional cities, where the town square surrounded by governmental and cultural buildings was the centre of the city's life, is what is known as the Central Setting, which gathers the buildings where the university authority is held: the Rector's Office, the Main Auditorium or Aula Magna, the Concert Hall and the Main Hall; the building that holds the Central University Library and the magnificent Indoor Square, which joins all these buildings and can be used as magnificent indoor hall for all of them. Built in a very short period of time, between 1952 and 1953, the entire group of buildings organises a sequence of spaces that starts with the enclosure delimited by the building of the Rector's Office at the back and the buildings that hold the museum and the communications centre; the clock tower on one side gives this space originally used for vehicle access the characteristics of a square. The main entrance to the Indoor Square is through the building of the Rector's Office, once inside we come across a calm and dynamic space, open and closed, interior and exterior, which reminds us of the advantages of an architecture that tolerantly matches all these aspects, choosing not to exclude any of these features. The roof spreads out as if it was made up of the crowns of the trees of traditional squares, supported by pillars that reflect its image on the polished surface. The space is understood covering it, moving around, twisting and turning around, going back and forth to take part in an a comprehensive experience. Art and light are the entities that guide us within a plan pre-established by the architect, who aware of his work, gives form to the space and marks it. It is a space to pass through and a space to stay, just like any other square, with the dimension that Alvar Aalto considered appropriate: to be able to recognize a familiar face from a distance. And this square has extraordinary faces, the face of the Amphion of Henri Laurens, the Cloud Shepherd of Jean Arp or the 30 degree's dynamism of Antoine Pevsner; and stimulating presences such as the murals of Fernand Léger, Víctor Vasarely, Mateo Manaure y Pascual Navarro. But I would dare to say that the Indoor Square is a space built for the eye and with the wise use of light and shadows; light that in a Tropical country such as Venezuela is a constructive element of first order, in words of Le Corbusier: architecture will be born under such light. The light breaks up, sieved by the cut-out block walls, and as if it were the entrance to a place of worship, it advances what is to be discovered when entering the larger enclosure: the Aula Magna. Simple and daring in its architecture, projected from its strict functionality, the Aula Magna is a magical space, with the entire meaning of the word magical. Nothing that can be said about this space is near to what one feels inside, no images or drawings can transmit the experience of being there. The gradual slope of the auditorium and the curve of the balcony are the introduction to the great space where the beautiful coloured clouds of Alexander Calder float, clouds that the architecture of Villanueva has given a sky full of stars. Central cornerstone of the entire University City of Caracas, it gathers within all the value of a deeper synthesis that goes beyond anything known to give way to the something new, revealing Villanueva as an artist, creator of an abstract and non-representative art, but with Cartesian logic functionality and essence.

1

2

3

4

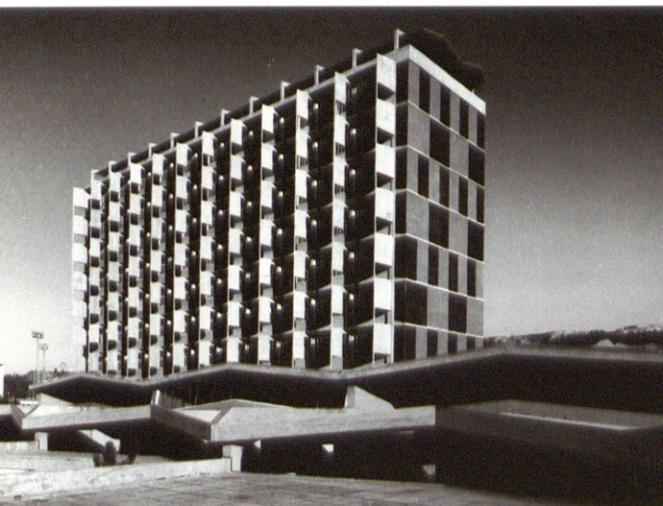


1 Aula Magna (1952-1953)

2 Interior del Aula Magna con los *platillos acústicos* de Alexander Calder

3 Facultad de Arquitectura (1954-1957)

4 Estadio Olímpico (1949-1950)



1 Main Lecture Hall (1952-1953)

2 Interior of the Main Lecture Hall with its *cymbals*, by Alexander Calder

3 Faculty of Architecture (1954-1957)

4 Olympic Stadium (1949-1950)



I. La Ciudad Universitaria se comenzó a construir con el Hospital, en 1945-46, siguiendo un esquema académico propuesto por Villanueva en 1944. Ese enorme edificio, para 1.000 camas, apegado a una visión hospitalaria técnica, rígida, derivada al parecer de una asesoría norteamericana de la cual Carlos Raúl Villanueva no logró independizarse, es desangelado, muy poco interesante. Él mismo lo consideró un problema que trató de maquillar con la policromía a lo Max Bill que realizó con Mateo Manaure¹ a fines de la década del cincuenta. Sus patios internos son tristes, demasiado altos sus bordes, y su organización laberíntica. Y si pudieran elogiarse las condiciones climáticas de las salas comunes de hospitalización, originalmente sin aire acondicionado, hay pocas cosas en él que merecen ser citadas. Paralelamente se comenzó la zona médica en la cual comenzó a expresarse una visión de la arquitectura más asociada al lenguaje moderno a través de la arquitectura brasileña, que inicia una etapa que habría de justificar el valor universal de Villanueva como arquitecto. El Pabellón del Brasil en la Feria de Nueva York de 1939, de Lucio Costa-Oscar Niemeyer es una referencia que influyó algunos de los edificios, como también ocurrió con los de Pampulha (1943) de Oscar Niemeyer, en el caso del comedor universitario en el otro extremo del conjunto, construido para uso de los atletas de los Juegos Bolivarianos de 1951. Pero es en los estadios de la zona deportiva, también construidos para los juegos, donde hay una adhesión radical a la modernidad. Focalizada en la figura y obra de Le Corbusier, a quien Villanueva admiró y siguió en términos doctrinarios, y enriquecida por muchas otras fuentes. Ese salto radical desde el academicismo, lo lleva a romper con el esquema ordenador inicial, insertando casi como un obstáculo el conjunto del Aula Magna, y desarrollando después las Facultades (de las cuales sólo Ingeniería se había avanzado parcialmente), de un modo muy libre y ya sin sujeción alguna al Plan Maestro original.

II. El conjunto Rectorado, Plaza Cubierta, Aula Magna, Biblioteca, es, podemos decir, el hueso de la Ciudad Universitaria. Es además un ejemplo de la enorme variedad de caminos que abrió el Movimiento Moderno, cualidad ahogada por la avalancha de simplezas que se diseminaron en tiempos del asalto posmodernista. Villanueva, en sincronismo² con las exploraciones de Alvar Aalto de ese mismo período (Otaniemi, Jyväskylä y más adelante Seinäjoki) aborda el problema de la concentración de un grupo de instituciones de servicio público, volúmenes arquitectónicos disímiles, con una libertad geométrica que se distancia del modo más dogmático de entender los postulados modernos. Si pudiera decirse que ya en la arquitectura brasileña estaba el germen de una actitud análoga o que, incluso, la búsqueda de la libertad formal era un hecho en la arquitectura de Oscar Niemeyer, lo que logra Villanueva aquí no tiene precedentes. Del mismo modo como Aalto convierte los pasillos, vestíbulos, sitios de intercambio, en un continuo espacial que concilia las orientaciones diversas de los edificios, así Villanueva procede con los accesos al conjunto a través del edificio del Rectorado o desde el espacio verde que separa de los edificios de las Facultades, usando el sistema de circulación y los distintos vestíbulos como pretexto para crear la Plaza Cubierta, un foro abierto al generoso clima de Caracas, lugar de sombra, con luz natural a través de pequeños patios donde reinan importantes obras de arte, que sirve a la gran sala del Aula Magna, al Paraninfo y los demás elementos del conjunto. Aalto lo hace en Otaniemi de modo más restringido, protegiéndose de un clima ártico, Villanueva se abre hacia un ambiente natural amable, acogedor: la Plaza Cubierta es interior y exterior a la vez, como es el modo de vivir en este lugar del mundo. En ese preciso sentido la Plaza Cubierta es un logro clave de la arquitectura de los trópicos.

¹ Pintor venezolano (1926), cultor en esos tiempos a la pintura abstracta, que trabajó con Villanueva en la Ciudad Universitaria.

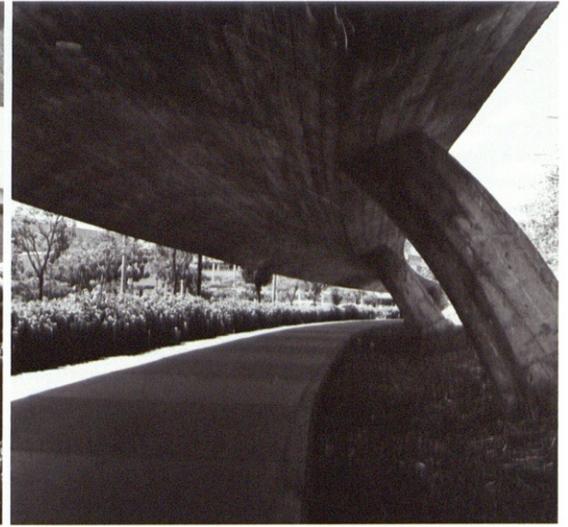
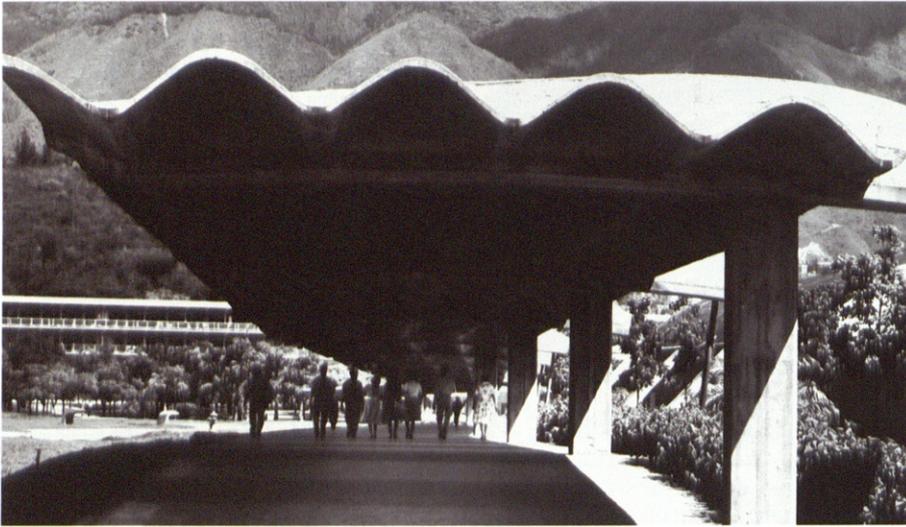
² El sincronismo es el descubrimiento simultáneo de una innovación, de un rasgo particular, por parte de personas sin contacto directo y alejadas geográficamente. Se da con frecuencia tanto en el campo de la ciencia como en el del arte y fue inicialmente estudiado por C.G. Jung. Al respecto puede ser útil leer *Synchronicity* de Allan Combs y Mark Holland, Paragon House, New York, 1990.

I. The construction of the University City started together with the Hospital, in 1945-46, following an academic outline proposed by Villanueva in 1944. This enormous building, with capacity for 1.000 beds, attached to a technical, rigid hospital point of view, which seems to have resulted from a North American consultancy that Carlos Raúl Villanueva did not manage to emancipate from; it is soulless and hardly interesting. He considered it a problem that he tried to disguise with the Max Bill-style polychrome which he carried out with Mateo Manaure¹ at the end of the 50's. Its indoor patios are sad, its edges are too high and it is organised like a labyrinth. And although the climatic conditions of the common halls, originally without air conditioning, could be praised, there are very few things worthy of mentioning. At the same time, the medical area began to be built, where he started to express an architectural point of view more related to modern language through Brazilian architecture, which initiated a period in which the universal value of Villanueva as an architect had to be proven. The Stand of Brazil in the New York Fair of 1939, by Lucio Costa-Oscar Niemeyer, is a reference that influenced some buildings, as in the case of the Pampulha buildings (1943), by Oscar Niemeyer, in the case of the university dining hall at the other end of the group of buildings, built for the use of the athletes of the Bolivarian Games in 1951. But it is in the sports stadiums, also built for the games, where there is a radical adherence to modernity. Focused on the figure and works of Le Corbusier, who Villanueva admired and followed in terms of doctrine, and enriched by many other sources. That radical step forward from academism, led him to depart from the initial organisational outline, inserting the Main Lecture Hall group almost like an obstacle, and subsequently developing the Faculties (of which only Engineering had been partially advanced), in a very free manner and without any dependence on the original Master Plan.

II. Therefore, we can state that the Rector Office, Indoor Square, Main Lecture Hall, Library group is the bone of the University City. It is also an example of the large variety of paths opened up by the Modern Movement, quality suffocated by the avalanche of simplicities that were disseminated during the post-modernist storming. Villanueva, in synchronicity² with the explorations of Alvar Aalto during this same period (Otaniemi, Jyväskylä and later on, Seinäjoki), approaches the problem of the concentration of a group of institutions of different public services and different architectural volumes, with a geometric freedom that departs from most dogmatic manner of understanding modern postulates. Although it must be stated that Brazilian architecture had already planted the seed of a similar attitude or even that the search for formal freedom was already a fact in the architecture of Oscar Niemeyer, what Villanueva achieved here has no precedents. In the same manner that Aalto turns corridors, halls, places of exchange, into a continuous space that combines the different orientations of the buildings, Villanueva proceeds with the entrances to the group through the building of the Rector Office or from the green space that separates the Faculty buildings, using the circulation system and the different halls as an excuse to create the Plaza Cubierta, a forum open to the generous climate of Caracas, a place of shade, with natural lighting through small patios governed by important pieces of art, which serves the Main Lecture Hall, the Mina Hall and other elements of the group. Aalto does so in Otaniemi in a more restricted manner, seeking protection against the Arctic climate, Villanueva opens up towards a pleasant, welcoming and natural environment; the Plaza Cubierta is indoor and outdoor at the same time, just like the way of life of this site. In this particular sense, the Plaza Cubierta is a key achievement in tropical architecture.

¹ Venezuelan painter (1926), follower of abstract painting during this period, who worked with Villanueva at the University City.

² Synchronicity is the simultaneous discovery of an innovation, of a particular feature, on behalf of people without direct contact and geographically far apart. It often happens in both the art and the science fields, and was initially studied by C.G. Jung. With regards to this matter, it may be useful to read *Synchronicity* by Allan Combs and Mark Holland, Paragon House, New York, 1990.



5 6

8 7

5 | 6 Pasillos cubiertos (1952-1953)

7 Biblioteca central (1952-1953)

8 Paraninfo (1952-1953)

5 | 6 Indoor Corridors (1952-1953)

7 Central Library (1952-1953)

8 Main Hall (1952-1953)



III. He resaltado con frecuencia la singularidad de abrir un auditorio como el Aula Magna, con 2.600 puestos y utilizado intensamente como Sala de Conciertos (en la gira de la Filarmónica de Nueva York por América Latina, de mediados de los años cincuenta, Leonard Bernstein la elogió sin reservas), prescindiendo de cualquier barrera separadora, hacia un espacio público, la Plaza Cubierta. Esta decisión de diseño, facilitada, insistimos en ello, por el clima de Caracas y el carácter de recinto de la Plaza Cubierta, anula la sensación de exclusividad, de santuario lejano y recatado, que dan en general los vestíbulos de las Salas de Concierto. Se logra así un vínculo informal entre interior y exterior, que favorece en el oyente una percepción más cotidiana, menos rígida, democrática, del contacto con la música, aspecto que fue criticado en su día para convertirse hoy en fascinante. Eso sin hablar del interior, de difícil (por razones acústicas) planta en abanico, coronada por las conocidas *nubes* de Alexander Calder. Es un sitio ajeno a todo tipo de refinamiento, con acabados muy simples (madera y enlucidos de yeso blancos, pisos de cerámica color terracota) y una iluminación básica, fluorescente, muy plana, embutida en el plafón, completada por luminarias incandescentes con reductores, que logra convertir ese plafón por encima de las coloridas nubes de formas libres, en el *cielo* de fondo que buscaron Calder y Villanueva. El resultado final, cuyo origen es la búsqueda de una solución acústica (que resultó excelente) es un logro artístico que no puede calificarse sino de triunfo. Vivirlo, y no creo exagerar, invita a la alegría; el espacio se muestra exultante.

IV. Si uno va hacia la Biblioteca por la Plaza Cubierta tiene a la izquierda a la Sala de Conciertos, de 400 puestos, con su hermoso plafón de madera, resonancia de la Biblioteca de Viipuri de Aalto, que le da una calidez de pequeña escala, ideal para música de cámara. El Paraninfo para actos protocolares es un volumen pequeño definido por vigas aperticadas de las cuales se suspende el techo. Está adyacente a los accesos desde el Oeste a la Plaza Cubierta junto a un pequeño patio en el cual destaca la hermosa escultura de Jean Arp, "Pastor de Nubes". En estos patios, repito, el arte es el protagonista, consecuencia del apego de Villanueva a la idea de la "Síntesis de las Artes". Y los cincuenta eran tiempos en los cuales el cultivo del arte abstracto, intrínsecamente afín a la gramática de la arquitectura, se encontraba en su apogeo. Los artistas que escogió Villanueva cultivaban esa visión o se acercaban a ella desde una figuración abstracta. Y contando con un fuerte apoyo institucional para buscarlos del más alto nivel, lo hizo orientado por su certera capacidad de comprensión del fenómeno artístico. Hay nombres internacionales de mucha importancia y los de los venezolanos son parte notable de nuestra historia. Y si pudiera decirse que en algunas de las experiencias sucesivas, en las Facultades, el arte puede ser visto como aditamento en algunos casos prescindible, en esta pionera experiencia es parte inseparable de la arquitectura.

En todo caso, la relación entre la arquitectura y el arte, expresado en murales, esculturas, policromías interiores y exteriores, es uno de los distintivos más notorios de la Ciudad Universitaria, sobre el cual mucho se ha escrito.

V. La Biblioteca refleja un esquema que estuvo en boga en ese tiempo, y su exponente más publicitado era en los años cincuenta la Biblioteca de la Ciudad Universitaria de México, de Juan O'Gorman (1905-1982), cuya poderosa imagen con el enorme mosaico circuló profusamente por el mundo poco tiempo antes del Proyecto de Caracas. Villanueva sigue un principio organizador más bien convencional, y muy conservador en el mundo bibliotecario, separando enteramente, como lo hizo O'Gorman, los depósitos de libros incluidos en el volumen prismático de la torre, de las Salas de Lectura accesibles desde Planta Baja, que se extienden en dirección diagonal, nunca equipadas adecuadamente como ha sido el caso de casi toda la Ciudad Universitaria. Villanueva afirma la presencia del volumen con un color radical, el rojo, y la ausencia de él, el negro; dejando sin embargo la estructura a la vista, gesto que en cierto modo define su visión de la arquitectura como ajena a la búsqueda del efecto, en este caso, el de la *limpieza* del volumen prismático.

La Biblioteca anuncia lo que serían las Facultades, que siguen un esquema característico: los accesos, recepción, servicios generales y de extensión ocupan la planta baja, y de ella surge la torre de aulas. Pero el rasgo que convierte a cada

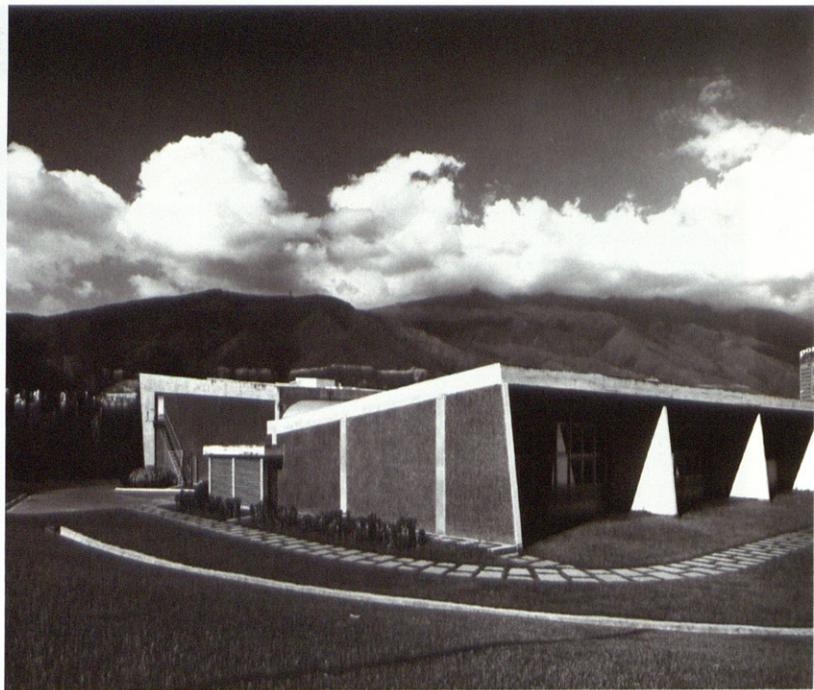
III. I have often pointed out the singularity of opening an auditorium such as the Main Lecture Hall, with capacity for 2,600 seats and mainly used as Concert Hall (during the tour of the New York Philharmonic around Latin America in the mid 50's, Leonard Bernstein openly praised it), disregarding any sort of barrier, towards a public space, the Plaza Cubierta. This design decision, which we must insist was facilitated by the climate of Caracas and the enclosure nature of the Plaza Cubierta, cancelling the sensation of exclusivity, of a distant and reserved sanctuary, that Concert Halls usually have. Thus, an informal bond between inside and outside is achieved, fact that favours in the hearer a more usual, less rigid, democratic perception of the contact with music, an aspect that was criticised back then but is nowadays considered amazing. All the latter without mentioning its difficult (due to acoustic reasons) fanned-out plant, crowned by the renowned *clouds* of Alexander Calder. It is a place alien to any sort of refinement, with very simple finishes (wood and white plaster skimming, ceramic terracotta coloured floors) and a basic, fluorescent lighting, very plain, embedded in the ceiling rose, completed with incandescent lights with reducers, that manages to turn that ceiling rose above the colourful clouds of many different shapes, into the background sky that Calder and Villanueva searched for. The final result, the origin of which is the search for an acoustic solution (that turned out to be excellent) is an artistic achievement that can only be classified as a triumph. Experiencing this space, and I am not exaggerating, brings joy and happiness; the space seems to be exultant.

IV. If you go to the Library through the Plaza Cubierta, on your left you will see the Concert Hall, with 400 seats, with its beautiful wooden ceiling rose, influenced by the Viipuri Library of Aalto, which provides it with a small-scale warmth, ideal for chamber music. The Lecture Hall for ceremonious events is a small volume defined by vaulted beams from which the ceiling hangs. It is adjacent to the Western accesses to the Plaza Cubierta, next to a small patio that holds the beautiful sculpture by Jean Arp, "Cloud Shepherd". I insist that in these patios, art is the main character, due to the attachment of Villanueva to the idea of "Synthesis of Arts". And the 50's was a period in which the cultivation of abstract art, intrinsically related to architectural grammar, had reached its zenith. The artists chosen by Villanueva cultivated this point of view or came close to it from an abstract imagination. And with strong institutional support to be able to search for the best artists, he did so guided by his accurate capacity to understand the artistic movement. There are very important international names and the Venezuelan artists are a significant part of our history. And although in subsequent experiences in Faculties, art may be seen as a dispensable accessory, in this pioneering experience it is an inseparable part of the architecture.

In any case, the relation between architecture and art, expressed on murals, sculptures, interior and exterior polychromes; it is one of the most significant emblems of the University City, object of many articles and papers.

V. The Library shows an outline that was in fashion during that period, and its most publicised indicator during the 50's was the Library of the University City of Mexico, by Juan O'Gorman (1905-1982). Its powerful image with the enormous mosaic was widely disseminated around the World just before the Caracas Project. Villanueva follows a rather conventional organisational principle, which in turn is very conservative in the library world, completely separating, as in the case of O'Gorman, the book archives included in the prismatic volume of the tower, from the Reading Rooms which are accessible on the Ground Floor, which spread out in diagonal, and that have never been equipped appropriately as in the case of almost the entire University City. Villanueva reaffirmed the presence of the volume with a radical colour, red, and the absence of black; leaving the structure visible, gesture that in a certain manner defines his point of view of architecture as something alien to the search for effect, in the case, the effect of *cleanness* of the prismatic volume.

The Library announced what the Faculties would be like. They follow a characteristic outline: the entrances, reception, general and extension services are on the ground floor, which is where the tower of classrooms rises. But the feature that turns each building into an individual experience, similar to the Plaza Cubierta, is the way the different environments are articulated by means of synthesis space that unifies entrances, distribution, circulation, exchange and resting atmospheres,



9 Facultad de medicina experimental (1945) | 10 Instituto botánico (1948) | 11 Facultad de odontología (1957-1958) | 12 Piscinas y gimnasio de entrenamiento (1958-1959)

edificio en experiencia individual, análoga a la de la Plaza Cubierta, es el modo de articular los distintos ambientes mediante un espacio síntesis que unifica accesos, distribución, circulación, intercambio y ambientes de reposo, y fluye en distintas direcciones sin que apenas se perciba el impacto de la huella de la torre de aulas. Son en general espacios inundados de luz natural filtrada mediante el uso (típico toda la Ciudad Universitaria) del bloque de hormigón horadado, y pequeños patios, donde, de nuevo, destacan obras de arte. De dimensiones generosas, cruzados por ventilación natural. Coincido en que la expresión más lograda de este principio, es la de la Facultad Arquitectura (1957), en la cual en ese mismo nivel de acceso están los talleres docentes, concebidos a la manera de los talleres de arte, con techos de concreto laminar sinuosos o quebrados que ascienden hasta captar luz natural a través de altas ventanas.

VI. Los pasillos cubiertos identifican a la Ciudad Universitaria. Sus estructuras cambian en los distintos sectores, un rasgo que desconcierta. Desde el acceso principal y hasta la Plaza del Rectorado es una bóveda longitudinal que salva una luz importante entre apoyos inclinados que surgen de la colina, proporcionando una grata sensación de visera que orienta la vista hacia los espacios que conducen hasta la Plaza Cubierta. En los lados de Ingeniería son bóvedas livianas que se van sumando en el sentido de la circulación. Cerca de Arquitectura simples losas de leve inclinación y luces pequeñas. Y en la zona central, más densa, losas onduladas prefabricadas en sitio, de gran luz, que se sostienen en vigas en voladizo que se apoyan en una sola columna de gran tamaño con un tensor asociado, en algunos casos tan cercanas a los edificios que cumplen un papel agresivo. Su diseño, particularmente en este caso, parece haber sido una experiencia independiente de la arquitectura a la que sirven. Y sin embargo se han convertido con el tiempo, y sobre todo en esa zona central, en concurridas calles que funcionan como sitios de intercambio con improvisados comercios que contribuyen a su intensa vida pública.

Estos pasillos son una respuesta al clima, proporcionan sombra bienvenida en estas tierras, necesaria para hacer las paces con el clima amable de Caracas. Hay en ellos expresada la misma intuición de la Plaza Cubierta: espacios intermedios que por ser tan amplios, en especial los de losas onduladas, trascienden su uso como circulación para convertirse en animados sitios de intercambio. Es un aporte de Villanueva análogo a los grandes pasillos del Parque de Ibirapuera de Niemeyer

and flows in different directions without leaving hardly any trace of the tower of classrooms. Generally, these spaces are flooded with natural light filtered by means of the use (typical in the entire University City) of pierced concrete blocks, and small patios, where, once again, the pieces of art stand out. With generous dimensions, crossed by natural ventilation. I agree that the most successful expression of this principle is the Faculty of Architecture (1957), where at that same entrance level we can find the teaching workshops, conceived just like art workshops, with sinuous laminar or uneven concrete ceilings, that rise until they seize the natural light through the high windows.

VI. The indoor corridors identify the University City. Their structures change throughout the different sectors, a feature that certainly disconcerts. From the main entrance to the Rector Office Square there is a longitudinal vault that overcomes an important amount of light between leaning supports that emerge from the hill, providing a pleasant sensation of eyeshade that direct your eyesight towards the spaces that lead to the Plaza Cubierta. On the sides of Engineering there are light vaults that add up in the direction of circulation. Near Architecture there are simple slabs that are slightly inclined and have small lights. And the central area, more dense, has on-site prefabricated wavy slabs, with a lot of light, that support the beams in projection that lean on a sole column of large dimensions with a companion tensioner, on some occasions so close to the buildings that they play an aggressive role. Their design, particularly in this case, seems to have been an independent experience of the architecture that they serve. And, however, over the course of time, and especially in that central area, they have become busy streets that are used as places of exchange with unprepared shops that contribute towards an intense public life.

These corridors are an answer to the climate, they provide shade that is always welcome in this land, necessary to patch things up with the pleasant climate of Caracas. They express the same intuition as the IS: intermediate spaces that due to their width, especially those with wavy slabs, go beyond their use as a circulation element to become lively places of exchange. It is a contribution of Villanueva similar to the large corridors of the Park of Ibirapuera by Niemeyer in Sao Paulo, which has not been emulated by the subsequent Venezuelan public architecture, very scarce and punished by a populist point of view of the costs that has become a very heavy burden for the political culture of the country.



9 Faculty of Experimental Medicine (1945) | 10 Botanical Institute (1948) | 11 Dental Medicine Faculty (1957-1958) | 12 Training Gym and Swimming Pools (1958-1959)

en Sao Paulo, que no ha visto emulación en la arquitectura pública posterior venezolana, escasísima y castigada por una visión de los costos populista que como una pesadísima carga se ha hecho cargo de la cultura política del país.

VII. Mariano Picón Salas el gran ensayista venezolano, dijo, refiriéndose a la fecha de muerte del dictador Juan Vicente Gómez, que Venezuela había entrado al siglo veinte el 17 de Diciembre de 1935. A mediados de los cincuenta, el país recién comenzaba a equiparse en términos modernos, con escasos cuatro millones de habitantes. La arquitectura como profesión era casi desconocida en comparación con Chile, Colombia o Perú, para no hablar de Méjico, Argentina o Brasil. En torno a 1950 apenas había en Venezuela una docena de arquitectos y La Facultad de Arquitectura fue fundada en 1946 dos años después del primer y único Plan Maestro de Villanueva de 1944. El grueso de la Ciudad Universitaria se terminó cuando apenas habían salido de ella dos promociones de arquitectos. La construcción estaba en manos de inmigrantes europeos, excelentes artesanos casi siempre, pero sujetos a normas y condiciones técnicas muy atrasadas que fueron modificándose a medida de las exigencias. Empresas constructoras extranjeras (como la danesa Christiani y Nielsen para el Aula Magna) tuvieron a su cargo buena parte de los principales edificios de la Ciudad Universitaria, en los primeros cincuenta. Y se importaba del exterior un porcentaje muy alto de los insumos.

La oficina de Villanueva en el Instituto de la Ciudad Universitaria la componían él y unos pocos dibujantes, entre ellos Juan Pedro Posani (1932) quien a la postre se convirtió en importante colaborador. Parece un milagro que esa haya sido la oficina responsable de un conjunto de tanta importancia, a pesar de contar con el apoyo de muy buen nivel de los ingenieros venezolanos de la sala de cálculo estructural del mismo instituto, entre los cuales destacaba un extranjero, el suizo Rodolfo Kaltenstadler, responsable principal de la compleja y avanzada estructura del Aula Magna. O la de la oficina venezolana de ingeniería, pionera y muy calificada, de Otaola y Benedetti. Condiciones de trabajo que explican la necesidad de resolver detalles in situ y las imprevisiones técnicas, sumadas a la constante interferencia de las decisiones políticas. Una situación que nos descubre la singular capacidad de respuesta y adaptabilidad de Villanueva.

Y también explica muchos aspectos de su desempeño personal que estuvieron en el origen de algunas de las particularidades que nos intrigan y en ocasiones golpean. Porque también Villanueva sufrió una transformación análoga a la del

VII. Mariano Picón Salas, the great Venezuelan essayist, said, in reference to the date of death of dictator Juan Vicente Gomez, that Venezuela had entered the 20th century on the 17th of December of 1935. In the mid 50's, the country was just becoming equipped in modern terms, with a scarce four million inhabitants. Architecture as a profession was hardly known in comparison with Chile, Colombia or Peru, an even more if compared with Brazil, Argentina or Mexico. Around 1950 there were hardly half a dozen of architects in Venezuela and the Faculty of Architecture was founded in 1946 two years after the first and only Villanueva Master Plan (1944). The core of the University City was finished when only two generations of architects had graduated. The construction was being carried out by European immigrants, usually excellent craftsmen, but subject to very old-fashioned technical conditions and standards that were modified to adapt to the needs. Foreign construction companies (as the danish Christiani and Nielsen for the Main Lecture Hall) were in charge of most of the main buildings of the University City during the first years of the 50's. And a large percentage of the supplies were imported from abroad.

The office of Villanueva at the Institute of the University City was made up by himself and a few draughtsmen, amongst which was Juan Pedro Posani (1932) who in the end became an important collaborator. It was a miracle that that was the office in charge of a Project of such importance, despite having the support of a large amount of Venezuelan architects from the structural calculation room of the institute, amongst which a foreigner stood out, the swiss Rodolfo Kaltenstadler, person in charge of the complex and advanced structure of the Main Lecture Hall. Or from the pioneering and very competent Venezuelan Office of Engineering, by Otaola and Benedetti. Working conditions that explain the need to solve on-site details and technical lack of foresight, added to the constant interference of political decisions. A situation that unveils the extraordinary capacity of response and adaptability of Villanueva.

And it also explains many aspects of his personal development that were the cause of the particularities that intrigue us and on some occasions hit us. Because Villanueva also went through a transformation similar to the transformation of the country and in a certain manner matured with it. A process that, since we are speaking about a society that was hardly starting its experience in the formation of a culture, could express itself in public without being afraid of questionings, such as leaps of personal origin. And the fact is that Villanueva displayed a fair play attitude.



país y en cierto modo fue madurando con él. Un proceso que, por tratarse de una sociedad que apenas se asomaba a la experiencia como formación de una cultura, podía expresarse en la esfera pública sin temor a cuestionamientos, como saltos de origen personal. Y es que Villanueva hacía gala de una actitud casi deportiva ante las contradicciones de su arquitectura, que parecían no preocuparle. Como si quisiera auto-refutarse a medida que maduraba su lenguaje. Para superarse a sí mismo, como siempre es necesario, el contexto le permitía manejar esa opción. Algo que podría ser para nosotros, los arquitectos de hoy aquí, una fuente de reflexión sobre la conducta a seguir, enfrentados a una realidad siempre contradictoria donde la arquitectura pública sufre continuas interferencias, siempre limitantes y con frecuencia absurdas.

VIII. Y en la Ciudad Universitaria hay lagunas y omisiones. Por ejemplo el esquematismo de los programas de necesidades de las Facultades, concebidos en tiempos de dictadura, con escasa conexión con las comunidades docentes. O la aparente ausencia de un Plan Maestro si pensamos que sólo se conoce el del 44. Oposiciones que se hacen incómodas, como la que existe entre la Facultad de Humanidades y Educación de dos pisos, y la de Ingeniería, justo enfrente, de tres pisos. Alturas disímiles y características de diseño contrastantes, lo que aparentemente induce a Villanueva a insertar despiadadamente, como vínculo que oculta las disonancias y se impone por sí mismo, el gran pasillo cubierto de losa ondulada.

O indefiniciones. La Plaza del Rectorado por ejemplo, no era al principio una Plaza sino un estacionamiento, sin que Villanueva haya expresado, que se sepa, intenciones de transformarla, hasta que se logró en 1985, diez años después de su muerte. Como también lo era la zona verde actual frente a Arquitectura modificada en esas mismas fechas.

Las conexiones del conjunto con la ciudad sólo están resueltas en uno de sus flancos, el que da a la cara Norte, más bien como resultado de la topografía, mientras que para los demás hubo sólo muros y cercas, todavía hoy.

A comienzos de los sesenta llegaron incluso a construirse edificios casi sin concierto, como el de la planta de ensayo de materiales de la Facultad de Ingeniería, de mínimo interés. acuñado en un rincón de los accesos desde el Sureste, hoy en día un lugar muy deprimente, marginal, cruzado diariamente por miles de personas.

Hay también muchos asuntos de diseño y organización que son errores evidentes y omisiones técnicas que no interesa precisar aquí. Porque los proyectos de Villanueva eran sorprendentemente esquemáticos. Confiaba en los ajustes y correcciones de obra, que a veces no se producían por falta de apoyo o presiones de tiempo.

Pero pese a todas estas cosas negativas, son las grandes decisiones de diseño las que dominan por encima de la confusión o el escaso rigor de los detalles.

de towards the contradictions of his architecture that did not seem to bother him. As if he wished to self-refute himself as his language matured. To excel himself, as always is necessary, the context allowed him to handle that option. A fact that for us architects of nowadays, could be a source of thought about the behaviour to be followed, faced with an always contradictory reality where public architecture suffers continuous interferences, always of limiting nature and often ridiculous.

VIII. And at the University City there are loopholes and omissions. For example, the schematic nature of the programmes of needs of the Faculties, conceived in times of dictatorship, with scarce connection with the teaching communities. Or the apparent absence of a Master Plan if we recall that the only one known is from 1944. Oppositions that become uncomfortable, such as the opposition between the Faculty of Humanities and Education, of two floors, and the Faculty of Engineering, just in front and with three floors. Different heights and contrasting design characteristics. Fact that apparently induces Villanueva to relentlessly introduce large corridors covered with wavy slabs, as a bond that hides the differences.

Or undefined areas. For example, the Rector Office Square was not a Square to start with, but a parking area. Villanueva does not seem to have expressed his intentions of transforming it, until it was done in 1985, ten years after his death. Just like the current green space in front of Architecture modified during that same period.

The connections of the buildings with the city are only solved on one of its sides, the one that looks towards the north, mainly due to the topography rather than any other reason, whilst there were only walls and fences on the other sides, which still remain nowadays.

At the beginning of the 60's some buildings were practically built without any sort of harmony, such as the case of a material testing plant of the Faculty of Engineering, of hardly any interest, located in a corner of the south east entrances, nowadays a very depressing marginal place, crossed daily by thousands of people.

There are also many design and organisation matters that are obvious errors and technical omissions that are not of the interest of this article. Because Villanueva's projects were surprisingly schematic. He trusted the adjustments and corrections made on-site, which sometimes did not happen due to lack of support of time requirements.

But despite all these negative facts, the great design decisions prevail over the confusion or the lack of details. The errors or blunders do not manage to darken a clearly positive unitary perception.

The reason for this efficiency can be explained by the fact that the teams in charge of the construction were very capable. If they did not receive precise instructions from the Project they could make their own decisions maintaining a very high quality. This piece of Venezuela was built by people from other places willing

Los errores o torpezas no logran opacar una percepción unitaria de signo más que positivo.

El por qué de esa eficacia lo explica el que los equipos encargados de la construcción eran muy capacitados. Si no recibían instrucciones precisas venidas del Proyecto, podían tomar decisiones de modo autónomo manteniendo una calidad de ejecución superior. Ese pedazo de Venezuela fue construida por gente venida de otras partes dispuestas a dar lo mejor de sí. Y en toda arquitectura el bien-construir se convierte, podríamos decir, en un escenario de fondo neutral que nos dirige hacia lo más general, lo que más importa, las voces principales del edificio.

Y en este punto parece imprescindible preguntarse, desde estas experiencias de un pasado cercano venidas de sociedades que apenas balbuceaban su identidad, si tiene sentido la ansiedad generalizada hoy en el Primer Mundo por promover una arquitectura de espectáculo en la que una sola concepción del diseño, fuente potencial de uniformidad y hastío, reina en todos los confines del edificio. No estaría mal que la crisis de la opulencia nos asomara a una visión de la arquitectura más abierta a la complejidad de la vida.

IX. Dos arquitectos de España, uno de ellos conocedor de nuestro país, en un acto con motivo de la exposición sobre Villanueva que se abrió recientemente en Barcelona, movidos tal vez por la fascinación que desde lejos suscita el discurso del régimen militar autoritario que controla hoy a Venezuela, llegaron a decir que la Ciudad Universitaria estaba *por fin* abierta al pueblo.

Desde sus inicios, la Ciudad Universitaria fue expresión de una Universidad abierta hacia todos los venezolanos. El dictador en esos tiempos, Marcos Pérez Jiménez, como me lo manifestó en una entrevista que le hice en Madrid en 1994³, decidió respetar la presencia de Villanueva en las obras, venida de tiempos de democracia, aunque insistió en que no era *su* arquitecto⁴. Y su régimen, autoritario y represivo, no pudo evitar que en ella prosperara un enclave rebelde que alimentó los acontecimientos que comenzaron en la Plaza Cubierta el 21 de Noviembre de 1957 y a las pocas semanas culminaron en el derrocamiento de lo que pensamos sería nuestra última dictadura. En lo sucesivo, con mayores o menores dificultades, fue un espacio democrático, generoso, accesible a todos. Más allá de las simplezas de quienes pronuncian palabras de ocasión, resalta el hecho actual e inexplicable de que en doce años con ingresos en dólares que casi llegan al billón, el régimen actual no haya destinado ni un centavo a la urgente necesidad de renovación de este conjunto. Eso es lo que debe denunciarse como escandaloso, tal como lo es también exigir sujeción política a los arquitectos, como hoy se hace, para poder encargarles la escasísima arquitectura institucional que se ha decidido construir.

Hemos vivido los venezolanos más de cuatro décadas con un populismo petrolero asociado a una democracia incompleta y minada por la corrupción que ha ignorado el papel esencial de la arquitectura como instrumento para una mejor calidad de vida. En el presente esa ignorancia se ha agudizado, abandonando nuestras ciudades al deterioro, acosadas por una marginalidad objeto de beneficencia y fuente de provecho político.

Cito con frecuencia una frase de Claudius Petit pronunciada en Caracas en 1983: "todo propósito político se manifiesta en el dominio de lo construido". Seguramente Pérez Jiménez, dictador ilegítimo, no pretendió expresar su propósito político con la Ciudad Universitaria, pero al construirla respetó el de los gobiernos democráticos anteriores a él. Hoy ella languidece deteriorada y sin recursos, amenazada legal y económicamente la institución a la que alberga, expresando otro propósito político. Está en nosotros interpretarlo y resistir.

to give their best. And in all architectures, we could say that well-construction becomes a neutral background that directs us towards more general matters, to the most important issues, the main voices of the building.

And at this point it seems essential to ask ourselves, from these experiences of a near past coming from societies that could hardly mumble their identity, if there is any sense in the generalised anxiety in the Developed World to promote a show business architecture in which a sole conception of design, potential source of uniformity and tedium, prevails throughout the entire building. It would not be a bad idea that the crisis of opulence could lead us to a vision of architecture that is more open to the complexity of life.

IX. Two architects from Spain, one of who knows our country, at an event relative to the exhibition about Villanueva that was recently inaugurated in Barcelona, maybe driven by the fascination aroused in the distance by the discourse of the authoritarian military regime that nowadays controls Venezuela, stated that the University City was open to the people *at last*.

Ever since the beginning, the University City was the expression of a University open to all Venezuelans. The dictator of that period, Marcos Pérez Jiménez, as he told me in an interview carried out in Madrid in 1994³, decided to respect the presence of Villanueva at the works, stemming from the times of democracy, although he insisted on the fact that he was not *his* architect⁴. And his regime, authoritarian and repressive, could not avoid the development of a rebel stronghold that fed the events that started in the Plaza Cubierta on the 21st of November of 1957 and which ended only a few weeks later with what we thought would be our last dictatorship. Hereafter, with more or less difficulties, it was a democratic and generous space, accessible for everyone. Beyond the simplicities of who may pronounce cheap words, we have to point out the current and inexplicable fact that in twelve years with income in dollars that nearly reaches the amount of one billion, not a single cent has been contributed towards the urgent need to renew this group of buildings. This is what should be reported as scandalous, as well as demanding political subjection to architects, as done nowadays, in order to be able to order them the very scarce institutional architecture that has been decided to be built.

Us Venezuelans have lived more than four decades with a petrol populism associated to an incomplete democracy, undermined by corruption that has ignored the essential role of architecture as an instrument for a better life quality. At present this ignorance has become more acute, hounded by a poverty object of charity and source of political benefit.

I often quote a sentence of Claudius Petit pronounced in Caracas in 1983: "all political purposes are stated in the domain of their constructions". Pérez Jiménez, illegitimate dictator, probably did not intend to express "his" political purpose with the University City, but when he built it he respected the purpose of the previous democratic governments. Nowadays it languishes, deteriorated and without resources, and the institution that it holds is legally and economically threatened, expressing a different political purpose. It depends on us to understand it and resist.

³ Publicada en la revista Ciudad, de la Alcaldía de Caracas, de la cual salió sólo un número en 1995.

⁴ Como sí lo era Luis Malaussena (1900-1962), contemporáneo y amigo de Villanueva. Arquitecto académico que produjo algunas obras de tendencia moderna, manejadas por arquitectos alemanes que trabajaron en su oficina. Como fue el caso de una importante cadena de hoteles construidos durante los años finales de la dictadura de Pérez Jiménez.

³ Published on Ciudad Magazine, by the Town Council of Caracas, of which only one issue was published in 1995.

⁴ As was the case of Luis Malaussena (1900-1962), contemporaneous to Villanueva and a friend of his. Academic architect who produced some works with a modern trend, managed by German architects that worked at his office. This was the case of an important chain of hotels built during the last years of the dictatorship of Pérez Jiménez.



Rampas de acceso del vestíbulo del Aula Magna desde la plaza cubierta (1953)
Access ramps to the Main Lecture Hall from the indoor square (1953)

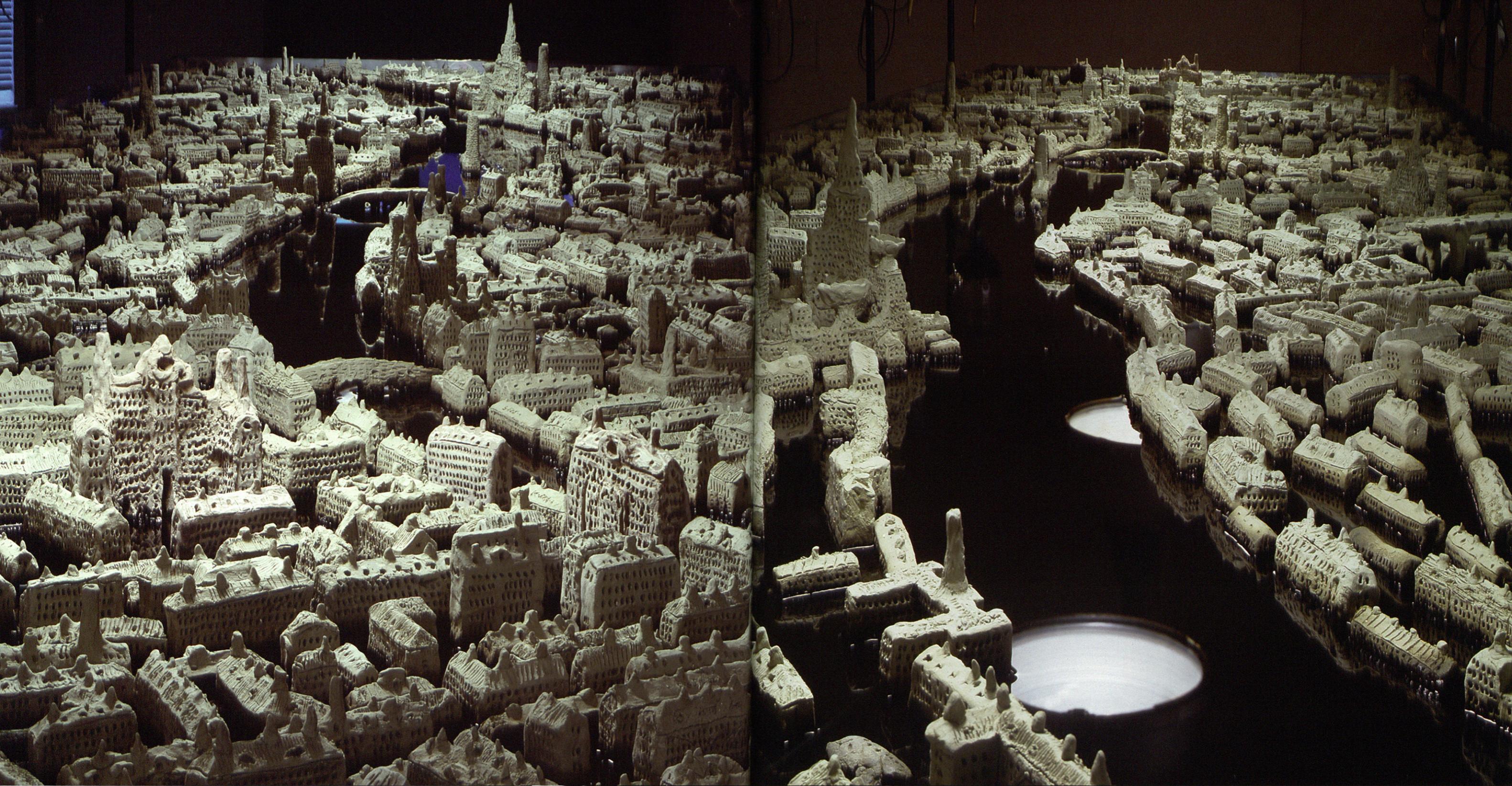


Sobre estas líneas, el patio del estudio en Asunción, Paraguay. A la derecha, el interior. Above, the patio of the study in Asunción, Paraguay. To the right, the inside.

#02 Estudio_ SOLANO BENÍTEZ. Solano Benítez es arquitecto por la Universidad Nacional de Asunción desde 1986. Formó junto a su socio Alberto Marinoni en 1987 el estudio Gabinete de Arquitectura. Benítez encuentra formas, pero sobre todo hace apuestas constructivas y ambientales. Fotografía: Leonardo Finotti. Solano Benítez is architect by the National University of Asunción since 1996. In 1987 he created together with his partner, Alberto Marinoni, the Architecture Board study. Benítez finds shapes, but above all he makes constructive and environmental commitments. Photography: Leonardo Finotti.



#05 COMA_ ALEXANDER BRODSKY. Instalación en la Galería Guellman, Moscú: La ciudad como una criatura viva sobre una mesa de operaciones quirúrgicas, 2000. Fotografía: Yuri Palmin. COMA_ ALEXANDER BRODSKY. Installation in Guellman Gallery, Moscow: The city as a living creature lying on a surgery table, 2000. Photography: Yuri Palmin.



#07 Joel Shapiro: una obra en marcha_

JEREMY GILBERT-ROLFE. El arte de Shapiro, como suele suceder con todo aquel que capta nuestra atención, muestra el deseo de plantearse unos problemas que, por definición, son los más difíciles de resolver. Son aquéllos que tienden a estar representados por las propiedades *inmanentes* al acto de ver, pero que no se pueden describir como *esencialmente* visuales. Son problemas latentes cuya descripción no permite recurrir a un vocabulario crítico que identifique claramente la ambición artística con la manipulación de una amplia gama de fenómenos ópticos, incluyendo color y corporeidad. Y, hoy por hoy, la inmensa mayoría de las manifestaciones artísticas que me parecen más interesantes son aquellas que explícitamente excluyen un interés primario por lo puramente visual. Y lo hace así con el fin de concentrarse en una comunicabilidad morfológica más general, que pueda vincular más directamente la obra artística a la experiencia del mundo real. De ese modo sitúa al lenguaje del arte dentro del lenguaje ordinario de forma que facilita su reciprocidad.

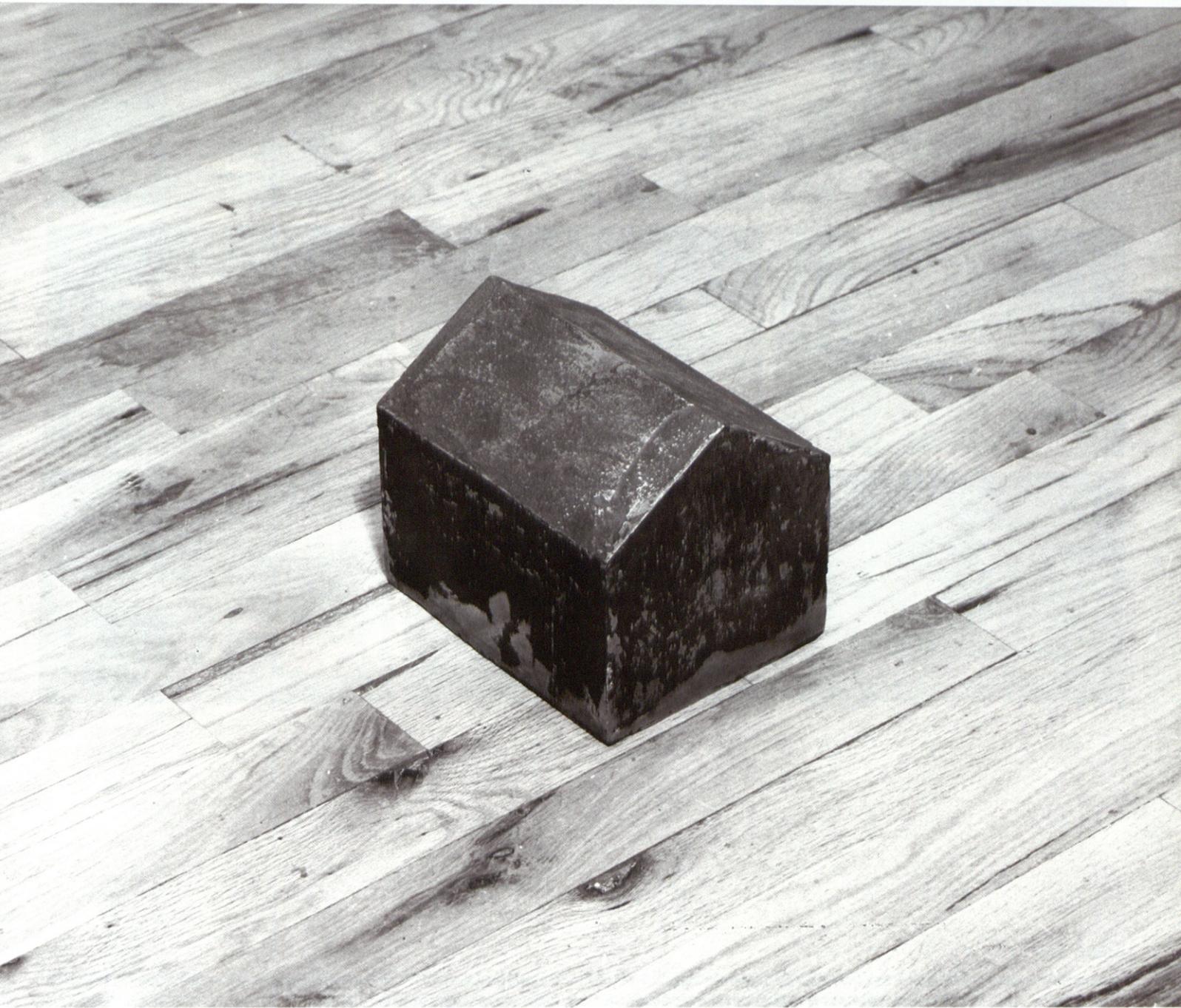
Con esos propósitos, es muy probable que hoy una cualidad visual directa, como la forma o el color, quede relegada a un segundo plano a favor de un mayor interés por el peso, por ejemplo. Así sucede con una serie de esculturas de Shapiro en las cuales la forma de cada pieza está determinada por las propiedades físicas de sus constituyentes. Todas las esculturas constan de dos secciones y cada sección está fabricada con un material distinto aunque ambas tienen el mismo peso. La obra de esta serie que Shapiro considera más lograda, y coincido plenamente con él, es la que aquí se reproduce: *Untitled: 75 lbs., 1970*. Está hecha con 75 libras (unos treinta y cuatro kilos) de magnesio y 75 libras de acero. Y, recogiendo las palabras del propio Shapiro, "el acero casi levita sobre el magnesio". Es inevitable tener en cuenta que uno de los materiales es mucho más denso que el otro. La cifra, 75 libras, indica hasta qué punto pueden funcionar visualmente, y de una forma que va más allá de lo *puramente* visual, las diferencias de material –y, por extensión, la materialidad como tal. La indicación del peso actúa señalando lo que se puede demostrar cuantitativamente sobre el acero y el magnesio, como por ejemplo, que un metal es más denso que el otro, lo que en nuestra aprehensión visual aparece como obvio.

[*Entre la geometría y el gesto. Escultura americana: 1965-1975*. CNA Reina Sofía, Madrid 1986.]

Joel Shapiro: works in progress_ JEREMY GILBERT-ROLFE. Shapiro's art, like most of the art that currently grasps one's attention, exhibits a desire to address itself to issues that are by definition the most elusive. These are issues that tend to be represented by properties *immanent* in the act of seeing but not describable as essentially visual. They are latent issues whose description precludes recourse to a critical vocabulary that openly identifies artistic ambition with the manipulation of a general range of optical phenomena, including color and materiality. And most of the art that seems to be the most interesting to me at the moment is art that explicitly precludes a primary concern with the purely visual. It does so in order to concentrate on a more general morphological communicability, one that can link the artwork more directly to experience in the real World. It thereby locates art language in a way that clarifies their reciprocity.

Toward this end, a direct visual property, such as shape or color, is likely nowadays to be passed over in favor of a concern with weight, for example. This is the case with a series of Shapiro's sculptures in which the shape of each piece is determined by the physical properties of its constituents. Each sculpture consists of two sections, each fabricated from different materials of equal weight. Of this series, *Untitled: 75 lbs., 1970*, illustrated here, is the one that Shapiro considers the most successful (as so I). It's made out of 75 pounds of magnesium and 75 pounds of lead. As Shapiro has said, "the lead almost levitates the magnesium". One cannot help but realize one material is much heavier than the other. This feature of 75 lbs. indicates the extent to which material differences –and, by extension, materiality as such– are able to function visually, and in a way that goes beyond the *purely* visual. 75 lbs. Works by pointing up what is quantitatively demonstrable about lead and magnesium, i.e., one is a heavier metal than the other, which is obviously apparent to our visual apprehension.

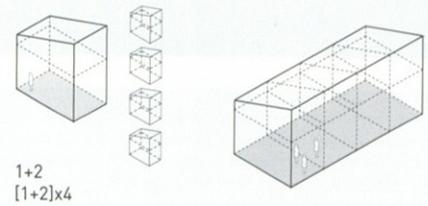
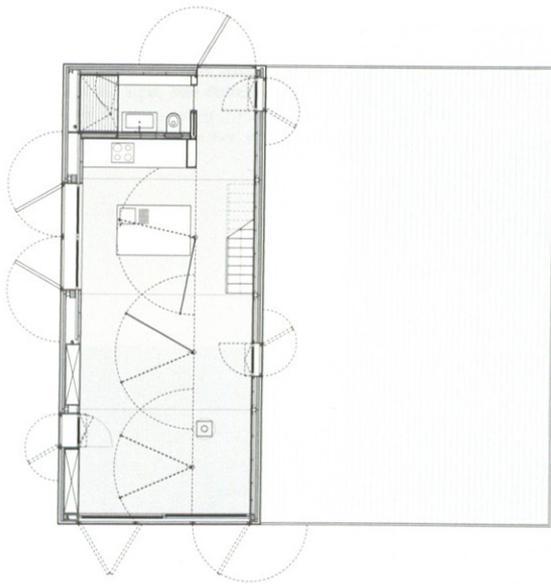
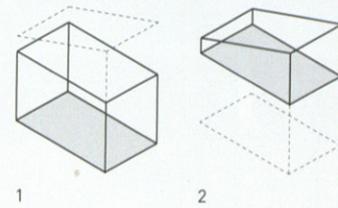
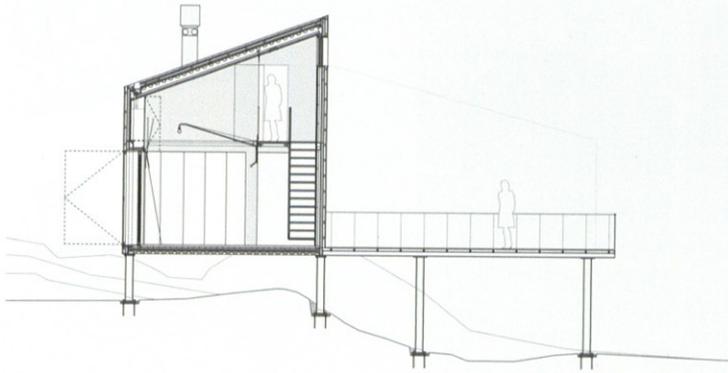
[*Between Geometry and Gesture. American Sculpture: 1965-1975*. Exhibition at the Reina Sofía Art Centre, Madrid 1986.]



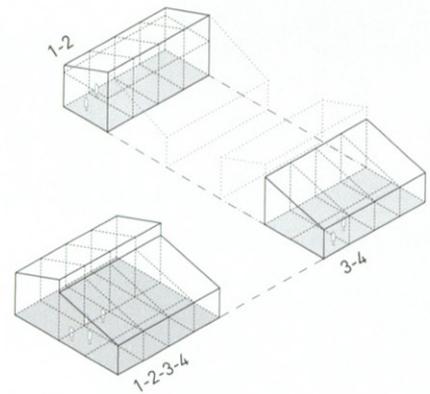


Casa Garoza_

arquitecto Herreros Arquitectos_ Juan Herreros **colaboradores** Verónica Meléndez, Paula Vega, Alejandro Valdivieso, Margarita Martínez **ubicación** Municipio de Muñogalindo, Ávila. España **cliente** privado **fecha finalización** 2010 **superficie construida** 75m² **fotografía** Javier Callejas



1+2
[1+2]x4



SECCIÓN Y PLANTA BAJA. A LA DERECHA ESQUEMAS DE CRECIMIENTO
SECTION AND GROUND FLOOR. TO THE RIGHT INCREASE SCHEMES



Garoza House_ architect Herreros Arquitectos_ Juan Herreros assistants Verónica Meléndez, Paula Vega, Alejandro Valdivieso, Margarita Martínez location of the building Muñogalindo town, Avila. Spain client private completion 2010 total area in square meters 75m² photography Javier Callejas





La primera fase de la vivienda industrializada Garoza 10.1 se diseña en torno a un gran espacio interior en doble altura que acoge las funciones diurnas típicas: estar, cocinar, comer. Esta casa se produjo en unos talleres especializados, a base de módulos de 3m de anchura dictados por la dimensión de camiones y carreteras. Se transportó hasta su lugar de implantación y se instaló en una sola jornada, intentando no apropiarse del lugar, sólo disfrutar de él. The first stage of the industrialised house Garoza 10.1 is designed around a large interior space with high ceilings that gathers all the typical daytime functions: living, cooking, eating. This house was produce in specialised workshops, based on 3m wide modules limited by the dimensions of lorries and roads. It was transported to its place of settlement and was fitted in only one day, without intending to take over the place, but only to enjoy it.



Un poco de silencio_ Miguel Morey

[Miguel Morey (1950) es Catedrático Emérito de la Universidad de Barcelona] [Miguel Morey (1950) is Emetic Professor of Philosophy of the University of Barcelona]

"N'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets; les autres parlent; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent?" P. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, 1923.

Según esta caracterización de Eupalinos que, en el diálogo de Valéry, Fedro le narra a Sócrates, edificios mudos serían aquellos que "no merecen sino el desdén; son cosas muertas, inferiores en la jerarquía a esos montones de morrillos que vomitan los carros de los contratistas, y que, por lo menos, divierten al ojo sagaz por el orden accidental que toman al caer". Por su parte, los edificios que hablan (estimables, si hablan claro –se nos dice), serían aquellos que conformemente a la verdad dicen lo que son: "Aquí se reúnen los mercaderes. Aquí deliberan los jueces. Aquí gimen los cautivos. Aquí, los amantes del desenfreno...". Y finalmente, en lo más alto estarían los edificios que cantan, los más raros, aquellos que están "en medio de este mundo como los monumentos de otro mundo; o bien como ejemplos, diseminados aquí y allá, de una estructura y una duración que no son las de los seres, sino las de las formas y las leyes".

Cuando concluya la narración, Sócrates tomará el relevo precisamente sobre este punto y conforme a su oficio, tratando de caracterizar la especificidad que diferencia a la música y la arquitectura del resto de las artes y preguntándose si es esta especificidad la que justifica un emparejamiento natural entre ambas, lo que hace posible que se diga que un edificio canta. Hijo de una comadrona, virtuoso de la mayéutica, Sócrates comenzará por señalar justamente este aspecto como el más propio de ambas artes, su capacidad paridora, su capacidad de dar a luz algo diferente de ellas mismas, de hacernos pensar en algo que no tiene nada que ver con ellas, más allá. Fedro, enteramente en el papel de discípulo casi convencido que prueba a ver si ha comprendido, comenta entonces: "¿Verdad que quieres decir que la estatua hace pensar en la estatua, pero que la música no hace pensar en la música, ni una construcción en otra construcción? ¡Por ello –si estás en lo cierto– una fachada puede cantar!".

Leídas hoy estas caracterizaciones se nos hacen, de entrada, difíciles. Si de lo que se trata es de usarlas, de ponerlas a prueba en la experiencia y no meramente de citarlas como recurso al argumento de autoridad, la verdad es que se nos hacen bien difíciles. En la noción misma de *edificios que cantan* se nos inmiscuyen demasiadas cosas como para poder estar seguros de saber a qué atenernos. Sabemos que el emparejamiento entre composición arquitectónica y composición musical tiene una larga historia, pero sabemos también que en la modernidad adquiere una determinación específica, nueva: las armonías simbólicas de los capiteles medievales y el Modulor de Le Corbusier, por tensar el arco con dos ejemplos extremos, parece que en principio tienen poco que ver. Somos hasta tal punto conscientes hoy de las distancias históricas y su importancia que nos sorprende incluso que Valéry, como ejemplo del modo en que la música nos transporta más allá de sí misma, le haga decir a Sócrates: "Escuchando la música, con una atención igual a

A bit of silence_ Miguel Morey According to this Eupalinos characterization that, in Valéry's dialogue, Phaedrus relates to Socrates, the silent buildings are those that "do not deserve anything but contempt; they are dead, inferior in hierarchy to the piles of rubble vomited forth from the contractor's wheelbarrows, and which, at least, amuse the shrewd eye in the accidental order it takes when dumped". For its part, the buildings that speak (appreciable, if they speak clearly –we are told), would be those that, in truth, reveal what they are: "Here is where the merchants come together. Here is where the judges deliberate. Here is where the captives groan. Here, is where the lovers of debauchery can be found". And finally, at the top are the buildings that sing, the rarest, those that are "in the midst of this world as monuments of another world; as examples, scattered here and there, of a structure and a duration that are not that of living beings, but of forms and laws".

Upon finishing the story, Socrates takes the baton at this precise point and, according to his profession, endeavours to characterize the specificity that contrasts the music and the architecture from other arts and wonders if it is this specificity that justifies a natural pairing between both, which enables a building to sing. Son of a midwife, maieutics virtuoso, Socrates begins by noting precisely this aspect as the most characteristic of both arts, its birthing ability, its ability to give birth to something that is different from themselves, in making us think in something that has nothing to do with them, beyond. Phaedrus, entirely in the disciple role, almost convinced and testing to see if he understands then says: "Is it not true that what you mean is that the statue is reminiscent of the statue, but that the music is not reminiscent of music, nor is a building reminiscent of another building? Therefore, if you are in fact correct, a façade can sing!".

These characterizations being read today seem, at first, difficult. If we are to use them, to put them to the test in the experience, and not merely to cite them as a resource to the argument of authority, the truth is, it is very difficult. In the very notion of *singing buildings*, many things intrude making it difficult to be sure what to expect. We know that the pairing of architectural composition and musical composition has a long history, but we also know that in modern times, it acquires a specific and new determination: the symbolic harmony of the medieval capitals and the Modulor of Le Corbusier, when drawing the bow with two opposing examples, it seems that, in principle, they are not important. We are today, up to a certain point, conscious of the historical distances and its importance that it is surprising that Valéry, as the example of how music transports us beyond music itself, it says to Socrates: "Listening to music, with a focus equal to its complexity, the symphony itself caused me to forget the sense of hearing." Even

su complejidad... la sinfonía misma me hacía olvidar el sentido del oído...". Por más que Benjamin nos haya ayudado a reactualizar la reflexión de Valéry habremos de cuidarnos sin embargo para no caer en anacronismos, si es que de lo que se trata es de poner(nos) a prueba (en) su caracterización. Y es que, hoy, tanto el muzak puede hacer de casi cualquier espacio un edificio pretendidamente *musical* como la noción de *edificios que cantan*, en español, nos puede llevar a pensar en las llamativas estridencias de tantas y tantas construcciones que son solo marca o firma, o simplemente muestras de un trabajo pretencioso y/o mal hecho.

Así las cosas, la tentación de irnos al extremo opuesto es grande. Como el personaje de Valéry, también el Sócrates histórico (en el Ión, el Menón o el Fedro) se preguntaba por la naturaleza de esa fuerza de la que nace el gran arte, cuyo cometido sería precisamente transmitir ese entusiasmo, ese endiosamiento que hace que determinadas construcciones se nos presenten como monumentos de otro mundo, en los que el espacio parece cantar. En cambio hoy estaríamos tentados a afirmar que nuestro problema está comenzando a ser otro. Y es que la evidencia simple de la dificultad de operar hoy con la noción de *edificios mudos* se nos impone cada vez más. ¿De veras existen todavía edificios *que no dicen nada*? ¿Hasta qué punto, en qué sentido? Sí, es grande la tentación de irnos al otro extremo y afirmar que nuestro problema bien podría no ser tanto alcanzar (a imaginar) la excelencia que le permitiría al espacio cantar cuanto lograr hacer un poco de silencio, también en arquitectura.

Se diría que hoy todos los edificios son, de un modo u otro, locuaces, y en más de un sentido. No sólo hablan de aquello para lo que están hechos, también hablan de su historia, todos. No de ese lugar ensoñador y vaporoso llamado pasado, sino de algo mucho más precisamente sometido al régimen de la representación, la historia. Como si, a partir del momento en el que la ciudad se convierte en modelo para la gestión racional del territorio, lo hiciera cargando sus edificios con el valor añadido de su representatividad histórica, empujándolos a hablar no solo de aquello para lo que están hechos sino a asumir también que están hechos como están hechos para que pueda decirse de ellos lo que dice la historia –y que deben hacerse en consecuencia con ello, conscientes de esa expectativa...

M. Foucault lo cuenta así: "A partir del siglo XVIII, todo tratado que se plantea la política como el arte de gobernar a los hombres conlleva necesariamente uno o varios capítulos sobre el urbanismo, los equipamientos colectivos y la arquitectura privada. Estos capítulos no se encuentran en las obras consagradas al arte de gobernar producidas en el siglo XVI". Y la razón de ello debería buscarse, añade Foucault, en "la idea, claramente formulada a principios del siglo XVII, de que el gobierno de un gran estado como Francia debe, en primer lugar, pensar su territorio bajo el modelo de la ciudad. La

though Benjamin has helped us refresh the reflection of Valéry, we must however be careful not to fall into anachronisms, if what is endeavoured is to put us to test (in) its characterization. And today, the muzak can make out of almost any space an allegedly *musical* building as well as the notion of *singing buildings*, in Spanish, it can lead us to think of the striking harshness of many, many buildings that are just a brand or a name, or just samples of pretentious work and/ or poorly constructed.

Thus, the temptation to go in the opposite direction is great. As Valéry's character, the historical Socrates also (in the Ión, the Meno or the Phaedrus) questioned the nature of the power of which great art is born, whose mission was to precisely convey that enthusiasm, that deification that makes certain buildings stand as monuments to us from another world, where space seems to sing. Instead, we would be tempted today to say that our problem is beginning to be another. And it's that the simple evidence of the difficulty of operating today with the notion of *silent buildings* imposes itself on us more each day. Are there still buildings today *that say nothing*? Up to what point, in what sense? Yes, there is great temptation to go in the other direction and affirm that our problem might not be achieving (to imagine) the excellence that would allow the space to sing as to obtain a bit of silence, even in architecture.

It can be said that today, all the buildings are in one way or another loquacious, and in more ways than one. Not only do they speak of that for which they are made, they also speak of its history, they all do. Not of that dreamy and vaporous place we call the past, but something far more precisely submitted to the scheme of representation, history. As if, from the time when the city became a model for the sound management of the territory, it carried this out by estimating the added value of the buildings with its historical representation, pushing them to speak not only of that for which they are made but to assume also that they are made the way they are so that it can be said of them what history sets forth –and they should be made accordingly, aware of that expectation.

M. Foucault relates it this way: "From the eighteenth century, any treaty set forth by politics, as the art of governing men, necessarily involves one or several chapters on urban planning, community facilities and private architecture. These chapters are not found in the works devoted to the art of governing produced in the sixteenth century". And the reason should be sought, says Foucault, "in the idea, clearly formulated in the early seventeenth century that the government of a large state, such as France, must first think of its territory using the city model. The city is no longer perceived as a privileged place, as an exception in a territory consisting of fields, forests and roads. The cities are no longer islands that escape the common law.

ciudad deja de percibirse como un lugar privilegiado, como una excepción en un territorio constituido por campos, bosques y caminos. Las ciudades ya no son islas que escapan al derecho común. En adelante, las ciudades, con los problemas que plantean y las configuraciones particulares que toman, sirven de modelo para una racionalidad gubernamental que va a aplicarse al conjunto del territorio" (*Space, Knowledge and Power*, 1982, recogido en Dits et écrits IV, p. 270 y ss.).

Entonces, de ser esto cierto, nos decimos, esa manera específica de emparejarse lo arquitectónico con lo discursivo que se abre con la modernidad, ese todo otro modo de ser explícitamente consciente de su carácter histórico y político que le es propio, apuntaría un problema más complejo que el que plantean los *edificios que cantan*, tanto si lo hacen porque son ruidos insufribles como si destilan infinitas armonías, ahora tanto da. La locuacidad que les viene sobreañadida, en tanto deben dar cuenta explícita de aquello que histórica y políticamente representan, añade una dificultad tal vez irremontable a cualquier pretensión de silencio, porque no es la música con lo que ahora hay que medirse sino con el discurso, con los discursos que obligadamente doblan cuanto puede hacerse, incluso cuando de hacer un silencio se trata. Y es que, fuera de la concreción histórica y política que el discurso confiere a lo que se hace, es como si nada se hiciera.

Pero si de discurso se trata, ahí seguro que Sócrates volvería a reclamar el derecho a decir la suya, ante todo conminando a prevenirse frente a la locuacidad de los sofistas y sus discursos armados e inexpugnables. Frente a ese murmullo compacto e interminable, sin otra finalidad sino darse la razón a sí mismo, el arte partero de Sócrates se obstinará en abrir un intervalo, una interrupción, buscando en la demora entre pregunta y respuesta que el diálogo conlleva el poco de silencio imprescindible para poder pensar; para que las palabras, ellas también, nos lleven a pensar en algo más allá de sí mismas. A su lado, Fedro, discípulo entregado, asentirá una vez más: "Siempre he admirado que la idea que sobreviene de improviso, aunque sea la más abstracta del mundo, nos dé alas y nos lleve no importa dónde. Uno se detiene, luego vuelve a partir, eso es lo que es pensar...".

Hereafter, the cities, with its problems and the particular configurations that are adopted, serve as a model for governmental rationality to be applied to the entire territory" (*Space, Knowledge and Power*, 1982, included in Dits et écrits IV, p. 270 y ss.)

Therefore, if this is true, we mention, the specific manner of pairing the architectural with the discursive opened with modernity, that way of being explicitly aware of its historical and political character which is its own, would suggest a problem that is much more complex than that posed by the *singing buildings*, whether they do so because they are insufferable noises, or if they exude endless harmonies, now it matters. The loquacity that comes superimposed, as they must account explicitly for what they represent, historically and politically, adding a, perhaps, insurmountable difficulty to any attempt to silence because it is not the music that it must be measured to, but the discursive, the discourses that obligatorily double when possible, including when it comes to silence. And, outside the historical and political concretion that the discourse gives to what is done, it's as if nothing were done.

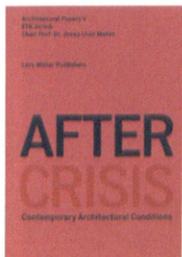
But if it is a discourse, Socrates would surely reclaim his right to relate his thoughts, above all enjoined to prevent against the loquacity of the sophists and their armed and impregnable discourses. Faced with this compact and endless murmur with no other purpose but give itself the reason, Socrates' accoucheur art insists on opening an interval, a break, searching within the delay between the question and the answer, that dialogue entail the bit of silence that is essential to allow thought; in order for the words, themselves, to lead us to think of something that is beyond them. At his side, Phaedrus, his submissive disciple, agrees yet again: "I have always admired the idea that comes unexpectedly, despite being the most abstract idea in the world, give us wings and takes us anywhere. One stops, then starts again, that's what it is to think...".



CENIM, Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas (CSIC), Alejandro de la Sota, 1963, Nave E, Departamento de metalurgia física. Fachada lateral este, Fotografía: Félix Fuentes
CENIM, National Center for Metallurgical Research (CSIC), Alejandro de la Sota, 1963, Building E, Physical Metallurgy Department. East side façade. Photography: Félix Fuentes

CENIM, Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas (CSIC), Alejandro de la Sota, 1963, Nave E, Departamento de metalurgia física. Fachada norte. Fotografía: Félix Fuentes
CENIM, National Center for Metallurgical Research (CSIC), Alejandro de la Sota, 1963, Building E, Physical Metallurgy Department. North façade. Photography: Félix Fuentes





After crisis
Josep Lluís Mateo
Lars Müller Publishers
160 páginas 25 €

El quinto número de Architectural Papers se centra en las nuevas condiciones que afectan a la práctica arquitectónica y las nuevas epistemologías que la configuran. Ensayos, estudios, entrevistas y proyectos abordan los problemas actuales de crecimiento y contracción, de economía e ideología, de artesanía y espacio social, de materialidad y sostenibilidad. Una secuencia lógica que nos muestra la actual realidad de la arquitectura.

The fifth issue of Architectural Papers concentrates around the new conditions for architectural practice and the new epistemologies that inform it. Essays, studies, interviews, and projects, tackle the actual issues of growth and shrinking, economy and ideology, craftsmanship and social space, materiality and sustainability. A logical sequence that depicts the current reality of architecture.



Una arquitectura de la humildad
Juhani Pallasmaa
Fundación Caja de Arquitectos
187 páginas 24 €

Antología de artículos del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa en la que puede percibirse su evolución a lo largo de los años que recorren los escritos y que ya anuncia en el prefacio: "Mi mirada ya no es tan estética cuanto ética. Es más, la sensación de seguridad que experimentaba siendo joven ha dado paso a una experiencia creciente entre la inseguridad y la duda. (...) La arquitectura también te enseña a ser humilde".

Anthology of articles by the Finn architect Juhani Pallasmaa in which we can perceive his evolution throughout the years that cover the writings and which he already announces in the preface: "My stare is no longer as aesthetic as it is ethical. What's more, the feeling of security I felt when I was young has been taken over by an ever growing sensation of doubt and insecurity. (...) Architecture also teaches you humbleness".



La materia de la arquitectura
Francisco Arques Soler
Fundación Miguel Fisac
279 páginas 24 €

Este libro recoge las ponencias del I Congreso Internacional de Arquitectura que instituyó en 2007 la Fundación Miguel Fisac. En él se pretendía reflexionar sobre el componente físico de la arquitectura, un rasgo puesto en valor por Miguel Fisac desde su práctica arquitectónica, a través de la experimentación con los distintos materiales que fue utilizando a lo largo de su vida profesional.

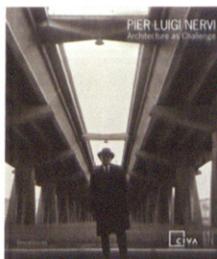
This book gathers the presentations of the 1st International Architecture Congress established in 2007 by the Miguel Fisac Foundation. The intention of it was to reflect on the physical component of architecture, a feature highlighted by Miguel Fisac by virtue of his architectonic practice, through the experimentation with the different materials he used during his professional career.



Lucio Costa
Ana Luíza Nobre
Beco do Azougue
257 páginas 11,16 €

Con intención de contribuir en la reflexión sobre la obra de Lucio Costa y la arquitectura moderna brasileña, la historiadora, arquitecta y maestra, Ana Luíza Nobre, organiza, en este libro, veinte entrevistas registradas entre 1924 y 1988, periodo de formación y consolidación de la arquitectura moderna en Brasil, durante el cual, Lucio Costa, con determinación, inteligencia y espíritu crítico, asumió un protagonismo indiscutible.

With the idea of contributing to the reflections on the work by Lucio Costa and modern Brazilian architecture, historian, architect and teacher Ana Luíza Nobre organized, in this book, twenty interviews registered between 1924 and 1988, formation and consolidation period of modern architecture in Brazil, during which, Lucio Costa, with determination, intelligence and critical thinking, assumed an indisputable leading role.



Pier Luigi Nervi. Architecture as Challenge
Carlo Olmo, Cristiana Chiorini
Silvana Editoriale
240 páginas 35 €

El arquitecto, ingeniero y constructor italiano Pier Luigi Nervi es uno de los mayores ingenieros estructurales del siglo XX con obras maestras repartidas por todo el mundo. Este libro proporciona una visión y un análisis completo de la obra de este maestro tan prolífico y versátil, examinando su carrera en todo su recorrido desde el principio en los años 20 hasta los años 70.

The Italian, engineer, architect and builder Pier Luigi Nervi is one of the 20th century's greatest structural engineers with masterpieces scattered all over the World. This book provides a complete overview and exploration of the work of one of the most prolific and versatile masters, examining his career in all its breadth from the outset in the early 1920s up to the 1970s.



The Rauch House
Roger Boltshauser & Martin Rauch
Birkhäuser
160 páginas 59,90 €

Martin Rauch trabajó junto al arquitecto Rober Boltshauser para edificar su nueva residencia en la ciudad de Schliens en Vorarlberg. Desde los cimientos a la cubierta, todo el edificio está realizado con cerámica como materia básica, en sus distintos formatos. Esta casa es un curioso ejemplo de cómo una técnica de construcción arcaica, con limitaciones estructurales y de diseño, puede ser utilizada de un modo contemporáneo.

Martin Rauch worked together with architect Roger Boltshauser to erect his new residence in the town of Schliens in Vorarlberg. From its foundation to its roof, all the building is made from the single material clay in its various forms. This house is a striking example of how an archaic building technique, with structural and design limitations, can be used in a contemporary manner.

Aris Konstantinidis 1913-1993

Paola Cofano, Dimitri Kostantinidis
Electa Mondadori
360 páginas 100 €

Los Estoicos comprendieron una realidad generada por dos principios: materia (Hylé) entendida como corporeidad inerte, pasiva y eterna; potencialidad de la que están hechas todas las cosas de la naturaleza que en virtud del espíritu (Pneuma) produce todo ser y acontecer dirigiendo las cosas hacia su propia perfección.

Aris Konstantinidis. 1913-1993, de Mondadori Electa ofrece una experiencia plena para el ser mismo de esa dualidad que con suma inteligencia la Filosofía Helenística no necesitó fracturar.

Es un absoluto deleite descubrir la obra y el pensamiento de un arquitecto extrañamente poco divulgado, por la vía de un soporte poderosamente real. Ordenado a partir del intencionado uso de diferentes texturas de papeles de gran calidad e impecablemente maquetado sobre una hermosa y elegante paleta de color, presenta un material excepcional.

La enjuta imagen del arquitecto, encuadrado en un universo intemporal simbolizado en la conjunción eterna de horizonte marino, estilóbato y columna de un templo Dórico, está cuidadosamente elegida para acompañar a una perfecta introducción de Kenneth Frampton. Además de situar con su ilustrada precisión a Kostantinidis en el contexto de la arquitectura griega del siglo XX, revela los principios fundamentales de su logos, enlazándolo no sólo con el ideario de arquitectos como Perret o Mies, sino también con la tradición de los constructores anónimos de la arquitectura popular griega a través del filtro de la obra de T.S. Elliot.

Un gran ensayo de Paola Cofano gravitado en pequeñas citas del arquitecto, casi aforismos, nos descubre una apasionada personalidad a contracorriente. Con predilección por el arte medieval y declarada aversión al Renacimiento, se posicionó en directa conexión con Viollet Le Duc y Ruskin. Distanciado, si no enfrentado, a la poética vernacular de Dimitris Pikionis de quien fue por un tiempo asistente en el Politécnico de Atenas, vivió y trabajó con el convencimiento de que el valor atemporal de la arquitectura anónima está lejos de "lo evocador y lo pintoresco". Una creencia que asentó con firmeza en el viaje que emprendió en los años cuarenta por la Grecia insular y continental al encuentro con las tradiciones del habitar y el construir, en el que produjo interesantes dibujos, fotografías y estudios tipológicos. Recogidos algunos de ellos en la parte final del libro muestran lo popular como fenómeno profundamente enraizado en la tierra y la memoria, capaz de conectar con sinceridad pasado, presente y futuro.

La monografía recopila croquis y planos originales, maquetas y fotografías que componen una intensa revisión sobre una obra de contemporaneidad ejemplar. En su trabajo, dos cuestiones que hoy resultarían casi sospechosas devienen en referenciales. En primer lugar, construyó únicamente en Grecia creyendo que la arquitectura auténtica sólo puede darse como entendimiento natural de necesidades vitales y condiciones específicas de un determinado territorio y, en segundo término, cultivó una sensata y humilde voluntad de no reinventarse en cada proyecto, dedicando toda una vida a reflexionar serenamente sobre el efecto de pequeñas variaciones dentro un mismo sistema constructivo y tipológico.

Aris Konstantinidis
1913-1993

Paola Cofano
con Dimitri Konstantinidis



Electaarchitettura

The Stoics understood a reality generated by two principles: matter (Hylé), understood as inert, passive and eternal corporeity; the potentiality of which all things in nature are made of and producing, in virtue of the spirit (Pneuma), all beings and events leading them toward perfection.

Aris Konstantinidis. 1913-1993, the Electa Mondadori's book, offers a comprehensive experience for the very being of this duality, which the Hellenistic philosophy did not need to fracture due to the profusion of intelligence.

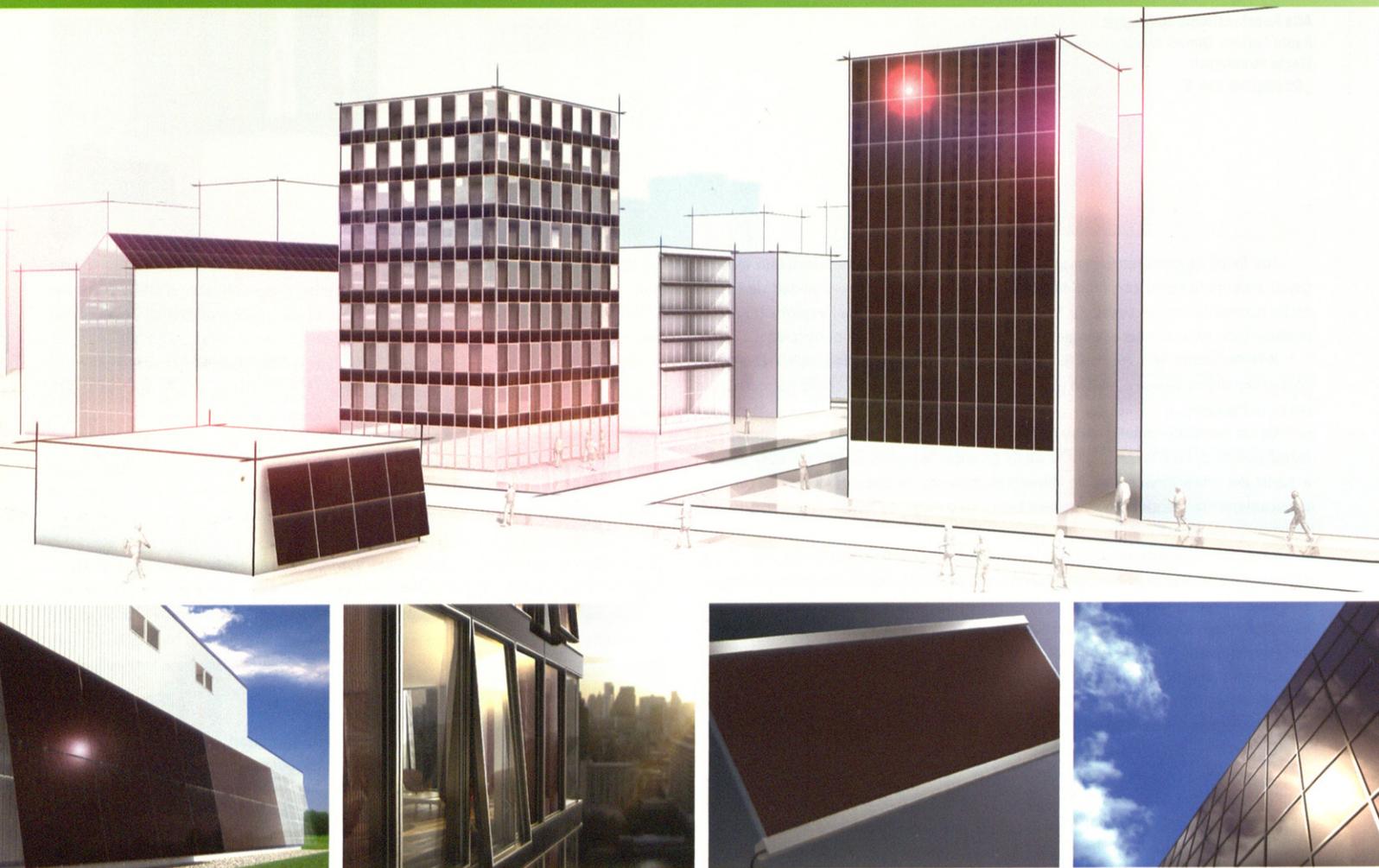
It is an absolute delight to discover the work and thought of a strangely unknown architect by way of truly powerful support. Organized from the intentional use of various textures of high quality paper and impeccably modelled on a beautiful and elegant colour palette, presenting an exceptional material.

The lean image of the architect, framed in a timeless universe and symbolized in the eternal conjunction of the sea horizon, the stylobate and column of a Doric temple is carefully chosen to accompany a perfect introduction of Kenneth Frampton. In addition to situating Kostantinidis with accurate precision in the context of Greek architecture of the twentieth century, it also reveals the fundamental principles of his logos, not only linking it with the ideas of architects such as Perret or Mies, but also with the tradition of the anonymous builders of the popular Greek architecture by way of the filter of T.S. Elliot's work.

This grand essay by Paola Cofano, gravitated in short quotes of the architect, almost aphorisms, reveals a passionate countercurrent personality. With a predilection for medieval art and a declared aversion to the Renaissance, he positioned himself in direct connection with Viollet Le Duc and Ruskin. Distanced, if not confronted, from the vernacular poetry of Dimitris Pikionis, for whom he understudied for a time at the Polytechnic University of Athens; he lived and worked in the belief that the timeless value of anonymous architecture is far from "the evocative and picturesque." A belief that settled firmly during the journey that he embarked upon in the 1940's, travelling across insular and continental Greece, encountering the traditions of dwelling and constructing, a journey during which he produced interesting sketches, photographs and typological studies. Some of these, contained at the end of the book, expose the popular as a phenomenon deeply rooted in the land and in the mind and capable of connecting with past, present and future candour.

The monograph collects sketches and original drawings, models and photographs that make up an intense review of an exemplary contemporary work. In his work, two issues that today would almost be equivocal, become referential. Firstly, he only constructed in Greece, believing that true architecture can only be conveyed as the natural understanding of the vital needs and specific conditions in a given territory; and secondly, he developed a sensible and humble desire not to reinvent himself in each project, devoting a lifetime to calmly reflect on the effect of small variations within the same building and typological system.

Módulo de ventanas y fachada Schüco ProSol TF Green Technology para todos los edificios



Descubra la nueva generación de fachadas solares: el módulo de ventanas y fachada Schüco ProSol TF (capa fina). Esta innovadora combinación de la tecnología fotovoltaica de capa fina con los reconocidos sistemas de ventanas y fachadas de Schüco ofrece soluciones solares sostenibles y de gran rendimiento para construcciones nuevas y proyectos de reforma, que marcan nuevos estándares en términos de eficiencia y diseño. Basándonos en 60 años de liderazgo tecnológico, así como en nuestra competencia en trabajos de carpintería metálica y energía solar, le presentamos ProSol TF, otro hito de módulos solares integrados - fiel a la misión corporativa de Schüco "Energy² - sistemas para ahorrar y generar energía".

Schüco Iberia. Teléfono: 91 808 40 20. E-mail: info@schuco.es. Página web: www.schuco.es



Green Technology para el planeta azul
Clean Energy con sistemas solares y ventanas

SCHÜCO

carta de la Decano

Queridos colegiados,

En España la proporción de arquitectos por habitante es muy similar a la de Bélgica, Francia y muchos países europeos exceptuando Italia donde casi nos triplican en número. En Madrid hay 10 escuelas de arquitectura, 11 si contamos la de Segovia que pertenece al Instituto de Empresa. 3 son públicas y 8 privadas. El 80 % de los arquitectos se han dedicado, en los últimos años, al sector residencial y éste ha caído al 10% de lo que se edificaba en 2007. Por tanto es evidente insistir, fundamentalmente en los ámbitos académicos, en la necesidad de abrir nuestro ejercicio a otros campos en los que, por el motivo que sea, hemos evitado entrar. Me refiero a tantos campos como son, además de la edificación, rehabilitación, restauración, medio ambiente, instalaciones, mantenimiento, energías alternativas, estructuras, arquitecturas efímeras, paisajismo, gestión de proyectos, gestión inmobiliaria, urbanismo sustantivo y procedimental, gestión municipal, obra civil, escenografía, diseño en todas sus facetas, servicio público, docencia, desarrollo y cooperación, edición, nuevas tecnologías, fotografía, etc. A estos campos no se debe llegar por la frustración sino por la vocación a través del estímulo y del conocimiento. Estos datos nos han hecho incidir en la importancia de la internacionalización de nuestra profesión en todos los niveles. El éxito de la itinerancia de la exposición **Madrid 100% Arquitectura** ha estado en dar a conocer, a lo largo de 17 exposiciones internacionales, la profesionalidad de los arquitectos de Madrid. Gracias al patrocinio de las embajadas, el Instituto Cervantes, las instituciones colegiales locales y el Banco de Santander hemos podido acometer esta iniciativa tan necesaria que poco a poco está dando frutos y que espero continúe en los próximos años.

Desde el COAM seguimos insistiendo en hacer ver a la sociedad que la arquitectura es una función social, garante del patrimonio colectivo y del bienestar y seguridad de los ciudadanos. La presencia del COAM en la vida de nuestra ciudad es ahora permanente en todos los foros donde los arquitectos podemos y debemos estar, proponiendo y aportando, porque sólo así la sociedad nos respetará y nos considerará necesarios.

La Nueva Sede va a ser una herramienta fundamental para que la Arquitectura esté presente en la sociedad (a través del COAM y de la Fundación) y para que a su vez la sociedad entre en nuestra actividad. En nuestro programa de actuación nos propusimos centralizar el disperso patrimonio colegial y lo estamos haciendo. Pero además, al tener ahora el doble de la superficie que necesitamos, no sólo se trata de optimizar la gestión de estos espacios para obtener ingresos alternativos sino de posibilitar la participación de actividades que generen sinergias que reviertan en nuestro beneficio.

En 2010 hemos visto modificado, después de casi 3 años de pelea, el Real Decreto y ya tenemos el **Master con 360 créditos**. Hemos conseguido que los proyectos de **edificación, rehabilitación, legalización y demolición se**

visen, por Real Decreto, lo cual garantiza que quien los ejecuta es siempre un arquitecto y el compromiso de que, **por Ley, los arquitectos vamos a tener asistencia sanitaria gratuita**. Pero el marco legislativo está en permanente evolución (nunca es para mejor y el ataque a nuestra profesión es asunto recurrente) y próximamente se hará público el anteproyecto de Ley de Servicios Profesionales en el que ya estamos actuando.

El tradicional desencuentro que ha tenido el COAM con el CSCAE, y el resto de colegios, es historia pasada y la colaboración y participación del COAM en todos los equipos de trabajo es completa. El **plan de convergencia** entre los 19 colegios españoles en cuanto a procedimientos y costes se está llevando a cabo. No es fácil porque no sólo los procedimientos son diferentes sino que también los sistemas operativos y telemáticos lo son, pero el camino está iniciado. Esta convergencia lleva aparejada la refundación del CSCAE para hacer frente a una nueva manera de ejercer la profesión para el siglo XXI. La profesión se enfrenta a nuevos retos y las instituciones debemos dar soluciones unitarias en todo el territorio nacional, contundentes y competitivas. El COAM, al ser el colegio más grande, está liderando en muchos aspectos esta refundación aportando nuestras reflexiones al proceso siguiendo con la iniciativa de trabajo por equipos que iniciamos en 2010.

En 2008 iniciamos en el COAM una fuerte reducción de gastos. Es un proceso largo, duro y difícil como casi todos sabéis porque lo estáis sufriendo en vuestros estudios. Estamos siguiendo un proceso de EREs sucesivos cumpliendo la Ley. Puedo afirmar que nuestro colegio está entre los mejores en relación coste/servicios y agradezco el inmenso esfuerzo que el personal del COAM está haciendo para mantener la calidad de servicios. La cuota 2011 esta ajustadísima al coste del COAM y el equilibrado resultado presupuestario de 2010 nos ha permitido no tener que cobrar la aportación extraordinaria aprobada de modo preventivo.

Trabajamos con ilusión para mejorar el COAM, nos ha tocado a todos pasar por la peor crisis de nuestra historia pero es la oportunidad para aligerar, transformar y optimizar la gestión de la institución. En www.coam.es está abierto "deja tu opinión" donde agradecemos todas vuestras sugerencias, propuestas e ideas y a todas contestamos.

Un fuerte abrazo,
Paloma Sobrini Sagaseta de Ilurdoz
Decano del COAM

Gran éxito de la Semana de la Arquitectura 2010. VII Edición.

Del 2 al 10 de octubre

La semana de la Arquitectura 2010, VII edición, ha puesto su punto de mira especialmente en el Centenario de la Gran Vía y, como todos los años, ha tenido como objetivo difundir los valores de la arquitectura y el urbanismo para acercarlos a la sociedad. Este año además ha contado con los refrendos del Ministerio de Cultura y del Consejo de Europa incluyéndola como Jornadas Europeas de Patrimonio 2010. La gran cantidad de actividades organizadas desde diversos organismos públicos y privados, han hecho que el programa haya sido uno de los de mayor calidad realizados en estos últimos años. En total calculamos que más de 150.000 personas hayan participado en los eventos de la Semana de la Arquitectura 2010.

Además de los patrocinadores habituales de la semana como La Hermandad Nacional de Arquitectos hemos contado con otros tan importantes como la Caixa, Dornbracht y FCC.



Desde el pasado año la Semana de la Arquitectura se realiza conjuntamente con el Ayuntamiento de Madrid a través de Patronato de Turismo y Promoción Madrid. Estos organismos han puesto todos los medios para su organización como la realización del diseño y edición del folleto, confección y difusión de la página web, banderolas y utilización de los Puntos de Información turísticos y de las Juntas de Distrito. Creemos que la realización conjunta de este evento ha logrado que la Semana de la Arquitectura tenga mayor presencia y repercusión entre todos los madrileños.

También, en la edición de este año, hemos podido contar con casi todos los organismos que habitualmente colaboran con nosotros en la organización de actividades de la Semana de la Arquitectura (Escuelas de Arquitectura, Juntas de Distrito, instituciones y organismos culturales)...

Siguiendo la línea de austeridad planteada en el presupuesto de la Semana de la Arquitectura del pasado año, hemos contemplado que también en este año 2010 se realizaran las jornadas de Abierto Arquitectura en la ciudad de Madrid y que se abriesen al público sólo 15 edificios aunque al final fueron 16 (por la inclusión de la Sede de la Comunidad Europea en Madrid en homenaje al arquitecto José Antonio Corrales recientemente fallecido)

Los edificios seleccionados fueron los siguientes: edificio Matesanz, BBVA, Teatros del Canal, Edificio Telefónica, Edificio Caixaforum-Madrid, Casino de Madrid, Oratorio Caballero de Gracia, Torre Picasso, Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, Centro Cultural de los Ejércitos, Sociedad General de Autores, Archivo y Biblioteca Regional, Círculo Mercantil, Torrespaña, Círculo de Bellas Artes y edificio Sede del Parlamento y de la Comisión Europea.

Durante las jornadas laborables de la Semana de la Arquitectura se ha visitado cada día un edificio en la Gran Vía: El edificio Matesanz, la Telefónica, el Oratorio de Caballero de Gracia, el Centro Cultural de los Ejércitos y el Círculo Mercantil. También se han realizado itinerarios peatonales:

Itinerarios arquitectura Gran Vía, visitando los tres tramos de dicha calle y los itinerarios Broadway-Gran Vía para visitar los cines y teatros más significativos de la centenaria calle. Además de estos itinerarios peatonales se han realizado otros que han suscitado enorme interés entre el público: Madrid, mirando al cielo, la arquitectura desde otra perspectiva, Madrid Verde por los paisajes urbanos de Madrid, Paseo del Arte, La arquitectura de la calle Arturo Soria, itinerario de la Casa de Campo, Paseo Madrid entre azulejos, ARQSCHOPPING x SERRANO

También se ha festejado (además del centenario de la Gran Vía) otros de instituciones relevantes en nuestra ciudad como el Casino de Madrid, la Residencia de Estudiantes y el hotel Ritz.

En total 9.148 personas han podido participar en las visitas a los edificios de Abierto Madrid y en los Paseos de los itinerarios programados, habilitándose un sistema de venta de bonos específicos para evitar la espera en el acceso.

La Semana de la Arquitectura 2010 ha contado con un programa muy completo de actividades. En total se han



realizado más 160 actividades programadas. Hemos contado con más de veinte exposiciones entre las que se destacan:

"Laboratorio Gran Vía. Reflexión colectiva sobre el pasado, el presente y el futuro de esta calle" organizada por la Fundación Telefónica en la que se han expuesto propuestas innovadoras de 9 equipos de arquitectos. El comisario de la exposición ha sido el arquitecto Iñaki Ábalos.

La exposición de Bucky Fuller & Spaceship Hearsh, organizado por Ivorypress y comisariada por los arquitectos Norman Foster y Luis Fernández-Galiano, nos han descubierto las jornadas de Abierto Arquitectura en la ciudad de Madrid y que se abriesen al público sólo 15 edificios aunque al final fueron 16 (por la inclusión de la Sede de la Comunidad Europea en Madrid en homenaje al arquitecto José Antonio Corrales recientemente fallecido)

La exposición en la sala de las Arquerías de los Nuevos Ministerios organizada por el Ministerio de Vivienda Brasilia 50 años, medio siglo de la capital de Brasil, nos pone en contacto con la arquitectura de la capital de esta nación emergente, donde Lucio Costa y Oscar Niemeyer se erigen como arquitectos fundamentales en su configuración.

"Poemas de luz" Fotografías de Arquitectura de Ricardo Santonja, exposición organizada por I+D+Art y patrocinada por Caja Duero y ubicada en su nueva sede de la calle Marqués de Villamagna, en donde el artista quiere dar a conocer la arquitectura española contemporánea que hay detrás de las imágenes en donde resalta los espacios vacíos, los juegos de luz, el movimiento.

La exposición organizada por La Obra Social Caja Madrid en la Casa Encendida sobre Petra Blaisse. Con los ojos Abiertos. La artista holandesa trabaja en los límites entre arquitectura interior y paisajismo, en un repertorio inusual

e inesperado. Explora la conexión del espacio exterior y el interior del los edificios creando nuevas experiencias basadas en los cambios de luz, color, sonido ó materiales nuevos. La exposición arranca del exterior del edificio de la Casa Encendida, concretamente en la fachada y los toldos, continua atravesando el edificio mediante un recorrido lineal señalando por una banda impresa y finaliza en la terraza de dicho edificio.

Finalmente, cabe destacar las exposiciones de arquitectos. Juan Navarro Baldeweg expuso en la Galería Marlborough su obra pictórica y el estudio Lamela en la Fundación Arquitectura COAM "Legado Estudio Lamela.1954-1999". El Estudio Lamela donó a la Fundación Arquitectura COAM, con fines culturales, una copia digital de la documentación de su archivo profesional, para contribuir con su consulta y divulgación a un mejor conocimiento de la Arquitectura.

Se ha publicado un catálogo con los fondos documentales legados. Talleres, Mesas Redondas... y Conferencias, destacándose la Actividad de Dornbracht, una de las entidades patrocinadoras de la Semana de la Arquitectura, que realizó en la Fundación Arquitectura COAM unas conferencias con



el título¿Cómo se refleja el Diseño en la Arquitectura?. Christian Sieger (Sieger Design) y del arquitecto catalán Oscar Tusquets Blanca expusieron la revolución producida en los últimos 15 años en los diseños y en el concepto del baño. Además, se ha producido el estreno en Madrid, en los cines Verdi Bravo Murillo, de la película "How much does your building weight. Mr. Foster". Producida por Art Commissioners & Aiete Ariane Films.

El jueves, 7 de Octubre, se inauguró el III Congreso Internacional de Arquitectura CONSTRUTEC COAM, comisariado por el arquitecto Gabriel Allende y organizado por IFEMA dentro de las actividades de la Feria de la Construcción de Madrid (del 5 al 8 de octubre), bajo el título Loading 2010: la belleza en los medios de producción. Un importante elenco de profesionales relacionados con la Arquitectura y el Diseño reflexionaron en sus ponencias sobre el papel actual de los medios de producción y el concepto de belleza en la escena arquitectónica contemporánea, con Madrid como escenario y bajo la premisa de trasladar a los sectores culturales, políticos y sociales la energía que canaliza la arquitectura, su necesaria adaptación a los requerimientos actuales de la ciudad y el esfuerzo por la recuperación de su actividad. Como actividades del congreso y complemento al ciclo de conferencias 'Loading 2010', la ciudad de Madrid es la protagonista de la exposición 'Futuro... en pausa', el Festival Madrid Futuro y la presentación MadridDesignNet. Por último, decir que la programación de la Semana de la Arquitectura de este año, debido a los problemas que ha atravesado el COAM y la Fundación Arquitectura, se ha realizado con gran esfuerzo y en un tiempo record, no obstante esto no ha repercutido en la buena calidad de las actividades programadas. Su éxito se ha basado en la labor conjunta del Departamento de Difusión, de la actividad desarrollada por treinta guías-precolegiados del COAM, personal de la Fundación Arquitectura COAM, Relaciones Externas del COAM, Gabinete de Prensa COAM, miembros de la Junta de Gobierno del COAM y Ayuntamiento de Madrid a través del Patronato de Turismo y Promoción Madrid. A todos ellos les damos las gracias.

Madrid 100% Arquitectura II

El pasado mes de noviembre se llevó a cabo la selección de las 100 obras de arquitectos madrileños que formarán parte del catálogo "Madrid 100% Arquitectura II". Con la edición del libro se pondrá en marcha una nueva itinerancia de exposiciones en aquellos países en los que, finalmente, el COAM consiga acuerdos de colaboración. Obras seleccionadas:

1. Nueva Sede del Ayuntamiento de Pizarra. Pizarra, Málaga
2. 27 VPP en Mocejón. Mocejón, Toledo
3. 102 viviendas en Carabanchel. Madrid
4. Vivienda unifamiliar, garaje y piscina. Urbanización Parqueozas. Madrid
5. 12 VPO en San Francisco. Huércal-Overa, Almería
6. Integración de resto arqueológico y espacio urbano. Puerta de la Feria, Zamora
7. Edificio para la Policía Local. Alcobendas, Madrid
8. Auditorio y Centro Cívico. Tarancón, Cuenca
9. Edificio para usos asistenciales y oficinas. Madrid
10. Ampliación Hospital Comarcal. Monforte de Lemos, Lugo
11. Centro de Interpretación Arqueológica de San Cayetano. Monteagudo, Murcia
12. Centro Logístico Municipal. S.S. de los Reyes, Madrid.
13. Castellana 157. Madrid
14. Reconversión Mercado Central de Abastos. Melilla
15. Intervención en la muralla de Logroño. Logroño, La Rioja
16. Edificio Alius. Las Rozas, Madrid
17. Clínica Cirugía Mayor Ambulatorio. Tacoronte, Tenerife
18. Comisaría provincial. Albacete
19. Nuevo Plan Urbanístico. Distrito de Dongue. Baotou, Mongolia Interior, China
20. Edificio de laboratorios y almacenes químicos VAH. Alcalá de Henares. Madrid.
21. Escuela Infantil Pablo Neruda. Alcorcón, Madrid
22. Biblioteca Francisco Umbral. Majadahonda, Madrid
23. Tienda de golosinas. Santiago de Compostela, A Coruña
24. Campamento juvenil Finca 'La Marquesa'. Las Rozas, Madrid
25. Centro de interpretación del Monte Abantos. San Lorenzo del Escorial, Madrid
26. Conj. residencial de alta densidad. Bucarest, Rumanía
27. Centro de Salud Tres Cantos II. Tres Cantos, Madrid
28. Puentes Gemelos Xidayinggang. Dirt. Qingpu, Shanghai, China
29. Casa de la Cultura de Raxó. Poio, Pontevedra
30. Teatro Municipal de Zafra. Zafra, Badajoz
31. Remodelación del Mercado de Chamartín. Madrid
32. 141 viviendas en Carabanchel. Madrid
33. Reforma de ático en Valverde. Madrid
34. Piscina cubierta y pabellón deportivo en Fuenlabrada. Fuenlabrada, Madrid
35. Polideportivo Tajamar. Madrid
36. Parroquia Beata María Ana Mogas. Madrid
37. Depósito de agua. Guijo de Coria, Cáceres

38. Nueva sede del Servicio de Salud de Castilla La Mancha (Sescam). Toledo
39. Sala de usos múltiples en el CEIP Camilo José Cela. Madrid
40. Delegación de Economía y Hacienda. Zaragoza
41. Rehabilitación y ampliación del Mercado Central de Abastos. Cádiz
42. Biblioteca Iván de Vargas. Madrid
43. 49 viviendas públicas en Vallecas. Madrid
44. Museo de la romanización de Galicia. Lugo
45. Casa La Candela. Soto de Deigo, Parres, Asturias
46. Edificio de oficinas Titán 15. Madrid
47. Acondicionamiento de edificio para el Ayuntamiento de Aranjuez. Aranjuez, Madrid
48. Museo y Cent. Investigación Forestal. Vinuesa, Soria
49. Museo Fundación Telefónica. Madrid
50. Desarrollo urbanístico de Ecoturismo de salud. La Ermita, La Línea de la Concepción, Cádiz
51. Monumento a las Víctimas del 11M. Madrid
52. Edificio de oficinas. Alcalá de Henares, Madrid
53. Hemiciclo solar. Edificio bioclimático de 92 viviendas. Móstoles, Madrid
54. El Palmeral de las Sorpresas, Puerto de Málaga. Málaga
55. Prototipo La Navata. Vivienda unifamiliar modular ecoeficiente. La Navata, Galapagar, Madrid
56. Pabellón de Dinamarca, Expo 2008. Zaragoza
57. Recinto Ferial. Cuenca
58. Casa Cortijo. Osuna, Sevilla
59. Infiniski Manifiesto House. Cunacani, Santiago, Chile
60. Centro de Tecnificación Deportiva paraguismo y remo. Alange, Badajoz
61. Casa Zafra. Chiloeches, Guadalajara
62. Casa J. Rocafort, Valencia
63. Residencia oficial. Embajada de Argelia. Madrid
64. Ciencias de la Salud y Centro de Rehabilitación. Campus La Salle, Aravaca, Madrid
65. Viviendas para jóvenes en casco viejo. Vigo, Pontevedra
66. Edificio de Oficinas en Trípark. Las Rozas, Madrid
67. Bloque Acero CR20. Madrid
68. Árboles urbanos. Alcalá de Henares, Madrid
69. Nueva Sede del Museo del Ejército en el Alcazar de Toledo. Toledo
70. Escuela Infantil 0-3 años. Arganda del Rey, Madrid
71. Pabellón de gimnasia para Instituto. Malpartida de Plasencia, Cáceres
72. Jardines en Residencial Ribera del Marlin
73. CP Nuestra Señora del Castelar. Villarubia de Santiago, Toledo
74. Viviendas bioclimáticas en ibaiondo. Vitoria. Álava
75. Ecociudad La Rosilla. Madrid
76. Aseo Público. Austin, Texas
77. Mercado Temporal Barceló. Madrid
78. Museo Traje. Madrid
79. Tres Centros Municipales de Salud, Madrid

80. Clínica Tequendana. Cali, Colombia
81. Musac: Centro de Arte Contemporáneo de Castilla y León. León
82. Tanatorio Municipal. La Roda, Albacete
83. Laboratorios Tecnológicos para Indra, Torrejón de Ardoz, Madrid
84. Aeropuerto de Lleida, Alguaire. Alguire, Lleida
85. Edificio polivalente de Can Ramis y ordenación del entorno. Alcúdia, Mallorca
86. Instalaciones Deportivas Universitarias. Doha, Qatar
87. Centro Cultural y Escuela de Música. Meco. Madrid
88. Centro de Interpretación de las desaladoras de agua de mar. Honaine, Argelia
89. Las Torres de Hércules. Los Barrios, Cádiz
90. Pabellón G. B. C., España. Tokyo, Japón
91. Nave 8b. Antiguo Matadero de Legazpi. Madrid
92. Centro de Salud. Griñón
93. Auditorio y Centro de Arte. Pozuelo de Alarcón, Madrid
94. Cebtro de Investigación e Interpretación de los ríos Tera, Esla y Órbigo. Valle del Órbigo, Benavente, Zamora
95. Pabellones de arbolado. Madrid
96. Teatro de Danza y Salas de Exposiciones - Centro Cultural Conde Duque. Madrid
97. Restaurante Mandi. Madrid
98. Iglesia. Ponferrada, León
99. Nuevo Parque de Pradolongo. Madrid
100. Madrid Design Center. S.S. de los Reyes, Madrid

Distinciones COAM 2010

El pasado mes de octubre el COAM entregó las Distinciones 2010 a la obra de los arquitectos. Un año más, el COAM premió actuaciones arquitectónicas destacables realizadas por arquitectos de Madrid, entre las presentadas por iniciativa de los propios colegiados u otras entidades o personas interesadas.

En esta convocatoria, recibieron el galardón ocho obras. En la categoría de 'Obra Nueva' resultó premiada la obra 'Hemiciclo Solar' de César Ruiz Larrea, Antonio Gómez y Eduardo A. Prieto, el 'Edificio Alius' de Alejandro Bueso-Inchausti y Pablo Rein Redondo, la 'Embajada de Argelia en Madrid' de Enrique Martínez Calvín y Luis Renedo Hernández, y '82 viviendas en carabanchel' de Atxu Amann Alcocer, Andrés Cánovas Alcaraz y Nicolás Maruri González de Mendoza. En Rehabilitación se otorgó una Distinción a 'Edificio de oficinas en Plaza Colón' de Rafael de La-Hoz Castanys, mientras que en la categoría de Divulgación destacó el proyecto 'Arqtopsia' de Juan Antonio Rodríguez Fernández, el libro 'fernando garcía mercadal. artículos en la revista arquitectura 1920-1934' de José Laborda Yneva y la publicación '[r] activa 04: la ciudad, campo de experimentación' editada por el Colectivo [R]ACTIVA (Alejandro Valdivieso, Michael Moradiellos, Pablo Cruz, Cristina Delgado, José Estebananz, Pablo García Mena, Víctor Jiménez, Javier Serrano y Félix Toledo Lerín).





CENTRO DE
DIFUSIÓN DE LAS NUEVAS
TECNOLOGÍAS PARA LA
ARQUITECTURA

La estrategia de Colaboración Abierta Interdisciplinaria con BIM en un mundo plural

El uso de herramientas avanzadas para gestionar un proceso de colaboración, flujo de trabajo interdisciplinario, sin limitar su elección de diseño electrónico y las herramientas de comunicación utilizadas.

Para que toda esta información sea realmente útil para la mayoría de las personas, ha de ser fácilmente accesible y disponible para cada persona y ser capaz de responder a las distintas necesidades de cada uno. El Instituto Nacional de Ciencias de la Construcción (NIBS) en EEUU, señala que para el propietario lo que significa que "toda la información colectiva acerca de cómo una instalación se pretendía llevar a cabo, las piezas incorporadas y sus partes, sus necesidades operativas, sus resultados previstos y reales, sus ocupantes, etc., de forma segura para su uso y análisis de toda la vida útil de la instalación." Para los miembros del proyecto de diseño y construcción del equipo lo que significa que "la información de las instalaciones y la base para el intercambio contractual de ésta que se definió de manera transparente y coherente. También significa que la información requerida pueda pasar rápidamente de una parte a otra y de una aplicación a otra sin necesidad de interpretación manual, introducir de nuevo, o el riesgo de malas interpretaciones." A todos los participantes en el ciclo de vida de las instalaciones esta información "ofrece la oportunidad de utilizar las aplicaciones informáticas para ver los datos en imágenes tridimensionales, para ver las tablas de rendimiento, diagramas visuales de manera fácil de entender, para descubrir los problemas y conflictos mientras que los diseños siguen siendo conceptuales en lugar de esperar hasta que se descubrió durante la construcción física, para predecir toda una vida de consumo de servicios públicos para cada una de las varias opciones de diseño y de ingeniería, con el fin de seleccionar la solución más conveniente mucho antes de que se especifiquen los detalles de la instalación y sea construido, además de una serie de otras oportunidades altamente deseables. En definitiva, proporciona la oportunidad de diseñar el espacio "virtual" antes de comprometer recursos limitados a la creación, cuidado y alimentación de una instalación que existirá por unos cincuenta años o más."

La capacidad de BIM para satisfacer todas estas necesidades diferentes no está limitada debido a la falta de información. En general la información necesaria está disponible. Sin embargo, las normas y protocolos para el intercambio y la forma de gestionar esa información no está totalmente acordado, sin embargo y es una de las razones por la que es necesario crear una Comisión Nacional BIM para un estándar común, algo que beneficie y ayude a nuestro sector.



La nueva sede central de International Fund for Animal Welfare (IFAW) proyectado por DesignLAB architects esta entre los 10 mejores proyectos COTE. Fotografía: Zane Williams

Entrega Integral del Proyecto (Integrated Project Delivery) - Información general

Entrega Integral del Proyecto (IPD) ha sido mal interpretada y simplificada a que todos los implicados en un equipo de diseño trabaja en el mismo modelo BIM. Mientras que esto forma parte de la idea, IPD es realmente mucho más que eso. En 2007, la guía de IPD del American Institute of Architects (AIA IPD Guide) afirmó que "IPD es un criterio de ejecución del proyecto que integra personas, sistemas, estructuras y prácticas empresariales en un proceso de colaboración que aprovecha el talento y las ideas de todos los participantes para optimizar los resultados del proyecto, aumentar el valor para el propietario, reducir los desperdicios y maximizar la eficiencia en todas las fases de diseño, fabricación y construcción." En la versión 2 de la Guía de Entrega de Proyecto Integrado del American Institute of Architects junto con la delegación del California Council (AIA / AIACC IPD), del 2010, la definición de trabajo actualizado que se propone es: "IPD es un método de entrega de un proyecto que se distingue por un acuerdo contractual entre por mínimo del propietario, profesional del diseño, y el constructor, donde se comparten riesgos y recompensas y el éxito depende de las partes interesadas en el éxito del proyecto."

Más que un simple intercambio de información, IPD se está convirtiendo en un negocio completamente diferente con un modelo contractual donde los integrantes del mismo comparten los riesgos y beneficios de un proyecto de construcción o facilities, incluyendo los financieros u otros. De hecho, hay dos versiones del Contrato del AIA disponibles para proyectos IPD. La "Transición" de los contratos incluye la colaboración entre el arquitecto, el contratista y el propietario basados en los modelos que ya existen de acuerdo en los acuerdos construcción actual. Estos incluyen:

- A295™ -2008 Condiciones Generales del Contrato para la entrega de proyecto integrado
- B195™ -2008 Formulario de Acuerdo entre el propietario y el arquitecto para la entrega de proyecto integrado
- A195™ -2008 Formulario de Acuerdo entre el propietario y el contratista para la entrega de proyecto integrado
- GMP (Precio Máximo Garantizado) Modificación de la A195-2008

Para aquellos colaboraciones que están dispuestos a integrarse plenamente y saltar más allá de la fase de transición, un solo propósito Entidad Acuerdo podrá ser el camino a seguir. AFP Documento C 195™ - "2008 Formu-

lario Único de Acuerdo Propósito Entidad para la gestión integrada de entrega del proyecto" ha sido publicado para tal fin. Este acuerdo permite una distribución completa del riesgo y la recompensa por el cual, los propietarios, arquitectos, constructores y / constructores acuerdan en trabajar juntos desde el principio en virtud de un acuerdo marco para llevar a cabo el proyecto con el mutuo acuerdo en las metas y los objetivos de costos. Por lo general también incluye exenciones de responsabilidad entre los participantes clave para reconocer, gestionar y limitar los riesgos de trabajar juntos.

DesignLAB utilizó el Edificio Virtual o (BIM) para diseñar la sede municipal de Cape Cod en Massachussets ya que facilita la comunicación abierta, colaboración y la interacción. El uso de BIM y un proceso de colaboración contribuyó a acelerar la entrega del proyecto y asegurar la precisión del presupuesto de edificio desde el principio. El director del proyecto, el contratista y el equipo de arquitectura/ingeniería establecieron una UTE para acelerar el proceso y control de costos. Un proceso de BIM en 3D que integró las aprobaciones de sistemas, precios y paquetes preliminares, permitió al equipo condensar lo que hubiera sido un término de 37 meses a 26 meses.

La tecnología también ayudó al equipo a elevar la calificación LEED del proyecto. Si bien el diseño inicialmente se orientó a una Certificación LEED o, quizás, la calificación Plata, el equipo del proyecto continuamente monitorizó los costos del proyecto, la contratación y uso de materiales en todo el proceso de construcción. Según el proyecto llegaba a su término, el equipo se dio cuenta que había logrado más puntos LEED de lo previsto. Al presentar esta información a la IFAW, el equipo identificó varias áreas donde pequeños gastos adicionales o esfuerzos podían poner el proyecto en el umbral de Calificación Oro. "Utilizamos BIM para el diseño de la sede de IFAW en parte porque nuestro socio ingeniero de estructuras en el proyecto ya se utilizaba BIM para todos sus diseños, y trabajar con un modelo BIM ha facilitado el trabajo entre nuestras dos empresas", dijo el arquitecto Sam Batchelor de DesignLAB. El edificio fue elegido como uno de los mejores de los Estados Unidos por el Comité de AFP de Medio Ambiente (COTE). El Premio Costa es el máximo premio verde del AIA, en honor a los proyectos que demuestren un enfoque completamente integrado a la arquitectura, los sistemas naturales y la tecnología. Además del premio Costa, la sede del IFAW recibió el premio de la AIA de arquitectura interior y tres premios adicionales de la Sociedad de Arquitectos de Boston.

El cambio es inevitable

¿Ha tenido la impresión de que su solución de CAD 2D debería hacer más que solo delinear, especialmente con los tiempos que corren?

¿Es su estudio lo competitivo que podría ser? ¿Tiene capacidad de respuesta a los clientes con la incorporación del CTE? ¿Está explotando las ventajas de la tecnología de información moderna? Quizás su respuesta es "no". Pero ha hecho una inversión importante en el sistema de CAD 2D y además la situación económica le fuerza a reconsiderar y reestructurar su estudio, por tanto ¿porqué cambiar a un entorno BIM?

Si lo comentarios que siguen le afectan sería aconsejable hablar con uno de nuestros distribuidores.

Necesito utilizar varios programas para sacar adelante mis proyectos.

Unas de las premisas de expectativa mínima es poder realizar desde bocetos iniciales hasta el proyecto de ejecución con un programa.

Necesito una herramienta que funcione como pienso

Los arquitectos necesitan una herramienta que utilice una terminología de los elementos arquitectónicos conocidos (planta, muro, forjado - losa, cubierta, etc.) y que la manera de organización que sea flexible y fácil de administrar con herramientas que sean ya conocidas como capas, combinaciones de capas, vistas pre-determinadas, favoritos, etc. que permita trabajar en 3D intrínsecamente.

Los planos de mis proyectos sufren críticas por falta de coordinación aunque utilizo mucho tiempo en comprobar los planos antes de emitirlos.

Mientras que los sistemas de CAD tradicionales necesitan varios ficheros para elaborar un proyecto necesitando que el usuario tenga que comparar manualmente, el software debería ser un fichero central que contenga el modelo edificio y que permita coordinar de manera intuitiva y consecuente.

He perdido proyectos a empresas que utilizan BIM. Sigo utilizando un sistema de CAD 2D y me preocupa no poder competir en tiempos cambiantes como los que vivimos.

No se puede negar que los tiempos cambian y que necesito adaptarse. Estamos ante una situación que necesita un enfoque estratégico y la herramienta que se utilice para realizar proyectos ofrezca una ventaja competitiva en cuanto a eficacia, productividad y control que permita una reestructuración acertada no solamente para ahora sino en un futuro a medio plazo.

Debido al CTE me encuentro en una situación en la que me cuesta mucho terminar el proyecto. La utilización de LIDER con mi sistema de CAD 2D es muy laborioso.

El software de CAD debería responder al CTE y facilitar los cálculos energéticos con LIDER.

Repartir un proyecto entre el equipo es un verdadero dolor de cabeza al coordinar entre nosotros, especialmente cuando colaboro con otros colegas que no están en la oficina es un trauma compartir y coordinar información

El software debería permitir la colaboración entre los componentes del equipo del proyecto incluyendo a los colaboradores estén o no en el estudio.

Mis colaboradores me cobran más por sus servicios porque tienen que reintroducir la información para continuar y luego la coordinación con el proyecto es tediosa

Llevamos mucho tiempo utilizando una tecnología que solo nos permite transmitir información como cuando enviábamos faxes o planos en papel pero en versión electrónica. La tecnología debería permitir que todos los profesionales que participan en el proyecto puedan ver la misma información de manera interactiva y con un idioma común que

permita crear la información una vez y transformarla como sea necesario sin tener que repetir y pudiendo coordinarla directamente en 3D

Mi sistema de CAD 2D no me brinda la libertad de comunicarme con otros programas más que los que me dirige el fabricante

La diversidad es esencial en todo, así nos lo enseña la naturaleza. Lo mismo ocurre en el mundo ya sea en lo económico como en lo profesional. Por tanto tiene sentido poder comunicarse con sistemas alternativos que nos brinde los últimos avances o nos faciliten nuestra labor.

El soporte que recibo de mi distribuidor no llega al nivel que necesito cuando pido asesoramiento o necesito consejo para realizar el proyecto

El soporte debería ser aportado por distribuidores que conocen la profesión y que entienden, están disponibles y tienen acumulada una experiencia contrastable de elaborar proyectos. Solamente así se puede tener la confianza largo plazo cuando surja la necesidad, no solo porque pueda haber un fallo sino porque se podrá contar con consejos apropiados que permitan el desarrollo y crecimiento del estudio.

Colectivo BIM España

El Colectivo BIM España es una asociación sin ánimo de lucro en pro de la promoción, la difusión, la investigación y el desarrollo de la tecnología BIM (Building Information Model) dentro del territorio español. Es, al mismo tiempo, promotor del reconocimiento a nivel institucional del carácter innovador y de progreso que representa el uso de la tecnología BIM, remarcando el hecho diferencial que ha de representar para sus miembros. Con estos fines, el Colectivo BIM España desarrolla acciones de promoción a través de canales 2.0, eventos presenciales, convenios con instituciones y empresas del sector, y colaboración con los productores de software en el i+d+i de sus empresas.

El Colectivo BIM España lo forman arquitectos, diseñadores de interiores, decoradores, ingenieros, constructores, promotores, industriales e instituciones, que usan y/o reivindican el uso de la tecnología BIM como el instrumento ideal para el ejercicio de las diferentes actividades del mundo de la edificación y la ingeniería. El Colectivo BIM España promueve la relación entre sus miembros a través de todo tipo de encuentro y eventos. El Colectivo BIM España promueve el uso de software legal y el reconocimiento público de buenas prácticas a través del sello Socio Cliente, por lo que tiene el apoyo de los productores de software BIM con presencia en nuestro país.

<http://colectivobimespana.com.es/junta@colectivobimespana.com.es>



PRODUCTOS Y SERVICIOS PROMOCOAM

Menfis Estandar V.7

Programa de Mediciones y Presupuestos que genera automáticamente el Pliego de Condiciones, es un programa conocido, estándar del mercado, empleado por varias grandes constructoras y es precisamente el que usa la Comunidad de Madrid, para su base de precios. Precio Licencia individual, 150€ + 16 % IVA

Pliego de condiciones técnicas y de seguridad y salud en la edificación conforme al CTE

El Pliego que se presenta se refiere a las condiciones técnicas del desarrollo del proceso constructivo y de la elaboración de elementos de obra. No incluye condiciones de índole legal o administrativa, facultativa o económica. Precio 15€- 20% = 12€ (IVA incluido)

Libro del Edificio

Adaptado a la normativa en vigor en la Comunidad de Madrid. Incorpora también el Manual de uso y mantenimiento, que puede realizarse seleccionando manualmente o mediante un archivo BC3, y las Instrucciones de actuación en caso de emergencia. 98€ - 50% = 49€ (IVA incluido)

Dvd código técnico de la edificación. Normas y legislación aplicables

Un manual con el texto completo del CTE, las normas UNE citadas en los DB y toda la legislación complementaria para alcanzar las exigencias básicas de calidad y seguridad que deben cumplir los edificios y las instalaciones que forman parte de ellos.

Precio 110€- 20% = 88€ (IVA incluido)

Acuerdo COAM-Movistar

Contrato Empresas TU, 30, 60 90

Cuota conexión gratuita.

Cuota mensual gratuita módulo Números propios.

Cuota mensual gratuita módulo Números Movistar.

SMS a Movistar: 20% Descuento.

Servicio Medido

18% Descuento sobre servicio medido nacional.

30% Descuento sobre servicio medido internacional**

Autónomos 15,30,60,90 y Tu Eliges

Cuota conexión gratuita.

Cuota mensual gratuita módulo Números Movistar.

SMS a Movistar: 20% Descuento

Servicio Medido

18% Descuento sobre servicio medido nacional.

30% Descuento sobre servicio medido internacional**

Servicio Datos

Servicio GPRS / UMTS

Internet en el móvil: 8€ €

Internet en el móvil Plus: 13€

Tarifa Plana Internet Mini: 13€

Tarifa Plana Internet: 26€

Tarifa Plana Internet Plus: 35€

Tarifa Plana Internet Maxi: 45€

Cuota mensual Blackberry Movistar Profesional

Tarifa Plana: 18€ por línea.

MOVISTAR

Condiciones especiales para colegiados en el contrato empresas y autónomos



Servicios de Voz

SIN ACUERDO

- Cuota de conexión: 9€
- Descuento consumo nacional, en función del consumo mensual se aplica descuento fijo. Consumo medio 1000€ corresponde un 5%. Máximo 16%.
- SMS no hay descuento
- Llamadas internacionales, para obtener un 30% se debe facturar más de 1500€/mes.
- Módulo Números Propios. Cuota de 3€ línea/mes
- Módulo Números Movistar. Cuota de 3€ línea/mes

CON ACUERDO

- Cuota de conexión GRATUITA
- Descuento absoluto tráfico nacional 18%
- Descuento absoluto en SMS a Movistar: 20%
- Descuento en tráfico internacional: 30%
- Módulo Números Movistar Cuota GRATUITA
- Módulo Números Propios (Empresas) Cuota GRATUITA



Servicios de Datos

SIN ACUERDO

- Tarifa Plana Internet Plus: 39€
- Tarifa Plana Internet Maxi: 49€
- BlackBerry Movistar Profesional: 20€

CON ACUERDO

- Tarifa Plana Internet Plus: 35€
- Tarifa Plana Internet Maxi: 44€
- BlackBerry Movistar Profesional: 17€

NEMETSCHKE

Allplan 2011 Arquitectura

El sistema integral CAD y BIM para todas las fases del proyecto, desde el croquis inicial a la generación de los planos de ejecución a partir del modelo tridimensional del edificio. Integra en único sistema toda la información necesaria para el cálculo de mediciones y presupuestos, cálculo de estructuras, análisis energético, instalaciones, estudios de seguridad y salud, protección contra incendios, control de calidad, acústica etc., facilitando el cumplimiento del CTE. Conectado con Presto, Arquímedes, Gest, Tricalc, Tekton 3D, Urbicad, Cype Instalaciones del Edificio (LIDER, CALENER...).

Oferta especial CDTA/COAM 3.600 € + IVA o bien 100 € + IVA al mes (sin intereses) Oferta válida hasta el 31 de marzo de 2010



Cinema 4D Visualize

La solución profesional de modelado, render y animación, para arquitectos y diseñadores. premiado software de modelado, render Incluye 300 objetos de librería y más de 400 materiales de construcción, además de interface bidireccional con los programas de arquitectura Allplan, ArchiCAD y VectorWorks, y comunicación (DXF, DWG, 3DS, OBJ...) con AutoCAD y otros programas. Su uso es tan sencillo como importar el modelo, aplicar materiales, añadir objetos y renderizar, tras lo que se obtienen imágenes fotorrealistas de calidad profesional.

Precio especial 1.600 € + IVA Incluye librería de materiales ArcMateriae



GRAPHISOFT

¡A tu medida! GRAPHISOFT te facilita la entrada al entorno BIM con la nueva versión de STAR(T) Edition 2011 con la que podrás incluir una o más de estas poderosas herramientas.

ArchiCAD SE2011 contiene todas las herramientas necesarias para crear el modelo del Edificio Virtual del cual se derivará toda la documentación técnica (planos, listados, cálculos, etc). Artlantis Render es un software único desarrollado especialmente para arquitectos y diseñadores.

Desde 1500€ + IVA



Vbe-Mep-Ecodesigner

- Su cliente podrá explorar su Proyecto en 3D sin necesidad de ningún software.
- Preestablezca sus de instalaciones con MEP para la coordinación y posterior cálculo por su colaborador con la inteligencia del IFC.
- Verifique la sostenibilidad en la fase de Ante-Proyecto antes de incurrir en costosos asesoramientos, tiempos y definición durante el Proyecto de Ejecución



HP

Desigjet T2300 eMFP

La innovación al servicio de tus necesidades

Hace 25 años, Hewlett Packard revolucionó el mundo de la impresión en gran formato inventando el plotter de inyección de tinta. Sustituyó un brazo mecánico que dibujaba líneas con una plumilla por un cabezal con inyector de tinta, multiplicando así la velocidad de impresión por 50x y mejorando la fiabilidad de forma sustancial, además de reducir el coste y complejidad de la impresora. Sin embargo, actualmente crear un producto que revolucione el mercado ya no sólo consiste en conseguir mayor rapidez, mayor resolución o mejor precio. Innovar es responder a las necesidades reales de los usuarios. Por ello, los plotters de última generación son el resultado de la evolución de 25 años de innovación. Además de ser rápidos, dibujar de forma precisa, tanto líneas como imágenes, y ser fiables, responden a al contexto de la situación actual del mercado en dónde hay pocos proyectos y mucha competencia ofreciendo una mayor conectividad e interacción en el entorno laboral. Por ello, la principal prioridad para mantener la competitividad y marcar la diferencia es potenciar la agilidad a la través de la tecnología. Los nuevos Designjet T2300 eMFP inteligentes no son un concepto de futuro. Todo en uno: Imprime, copia, escanea y comparte.

Máxima potencia, en muy poco espacio

Impresora con dos rollos para la máxima comodidad, 3 tintas negras para la máxima nitidez, 32GB de memoria para la máxima complejidad, 160 GB de disco para la máxima capacidad, y escáner A0 totalmente integrado.

Máxima eficiencia

Ahorre pasos y tiempo con el software HP ePrint&Share que permite previsualizar, imprimir, generar un PDF y compartir la información con un solo paso.

Colabore y comparte, instantáneamente

Imprima ficheros directamente desde la web (Primavera 2011), un ordenador, o un USB drive, sin instalar ninguna aplicación. Anote sus cambios, escanéelos, vectorice la información y envíela a la web (primavera 2011), a su ordenador o al USB drive.

Tan intuitiva, que es para disfrutar

Pantalla táctil intuitiva con iconos y previsualización en alta definición que permite imprimir, copiar, y escanear, de la forma más sencilla.

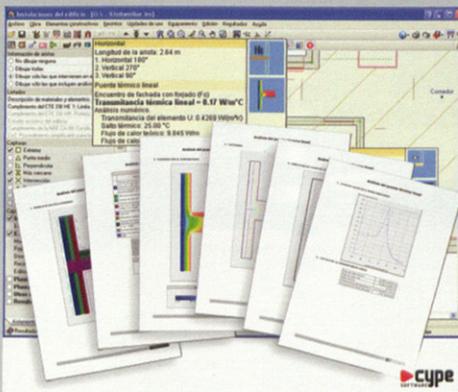


CYPE INGENIEROS

Generación automática del Plan de Control de Calidad V.2011

El Plan de control de calidad es uno de los documentos que el arquitecto debe elaborar e incluir como anejo en la memoria del proyecto de ejecución. CYPE ha desarrollado este módulo para generar de forma automática el documento Plan de control de calidad de una obra de edificación desde los programas Arquímedes o Generadores de presupuestos. Siguiendo las especificaciones del Anejo I (Contenido del proyecto) de la parte I del CTE, contiene los apartados: Introducción; Control de recepción en obra: prescripciones sobre los materiales; Control de calidad en la ejecución: prescripciones sobre la ejecución por unidad de obra; Control de recepción de la obra terminada: prescripciones sobre verificaciones en el edificio terminado; y Valoración económica.

Precio: 214,20 € + IVA



Análisis numérico de Puentes Térmicos Lineales V.2011

CYPE ha desarrollado una herramienta informática capaz de identificar los puentes térmicos incluidos en la envolvente térmica de un edificio, obteniendo automáticamente sus características mediante un análisis numérico por elementos finitos; de esta manera proporciona las medidas que se deben adoptar para reducir la demanda energética del edificio, cumpliendo íntegramente con la legislación vigente. El profesional podrá analizar con precisión las características de los puentes térmicos para realizar un cálculo ajustado del consumo energético del edificio. Este software es el resultado de un proyecto de investigación para la disminución del consumo energético de los edificios, que ha estado asistido por la Universidad Miguel Hernández y financiado por el Centro para el Desarrollo Tecnológico Industrial.

Precio: 529,20 € + IVA

SISTEMA
ABIERTO

COLABORACIÓN ABIERTA DE DISEÑO ENTRE
ARQUITECTOS & INGENIEROS

ArchicAD es fácil, original, funcional, intuitivo, capaz, ágil, abierto, versátil, completo, el mejor en su clase, elegante, diseño, inteligente, tu aliado, avant garde, flexible, competitivo, eficaz, agradable, necesario, fiable, estable, eficiente, tecnología puntera, sostenible, potente, competitivo, eficaz, rápido, valiente, imprescindible, total, estable, profesional, impresionante, fuera de lo común, el mejor flujo de trabajo, multiplataforma.



Adaptamos ArchiCAD
a TUS necesidades ¿Hablamos?

www.archicad.es - info@archicad.es - Tel. 915 358 750

HP DESIGNJET T2300 eMFP

UNA NUEVA MANERA DE CREAR
Y COLABORAR



Impresora HP
Designjet T2300 eMFP

LLEVATELA DESDE
7.990€ (+ IVA)

Además aprovecha
de nuestro Plan Renove
y consigue hasta 1.400€
por tu vieja impresora

PARA MÁS INFORMACIÓN ENTRE EN:
<https://www.hp.es/promociones>

SI LO PREFIERE, PUEDE LLAMAR AL:

901 667 418



Nemetschek, con Allplan 2011, establece nuevos estándares en el sector AEC

Nemetschek Allplan presenta Allplan 2011, la plataforma líder del sector AEC (Arquitectura, Ingeniería y Construcción) para el proyecto en 3D, con mediciones automáticas y conexión con programas de presupuestos, estructuras, instalaciones, cálculo energético... En consonancia con su lema "Bienvenido a un futuro donde todo es posible", Allplan 2011 es una plataforma central on-line, con herramientas intuitivas y una conectividad de datos sin problemas. Con un núcleo de gráficos completamente revisado, Allplan 2011 ofrece unas prestaciones gráficas nunca vistas hasta ahora. Las nuevas funciones se adaptan a las necesidades individuales de cada proyectista. Allplan 2011 es una herramienta fundamental que les ayuda a resolver su trabajo diario, dándoles una mayor libertad creativa. Los arquitectos pueden completar sus proyectos más rápida y eficazmente que nunca. Dónde y cuándo, ya no supone ninguna diferencia. Los proyectistas tienen también la opción de hacer accesible todo el contenido y toda la información relativa al proyecto, on-line y en todo momento. Trabajo colaborativo incluso a través de Internet. Permite al equipo del proyecto y sus colaboradores, trabajar en red sobre un mismo proyecto, sin necesidad de copias locales ni de sincronizar datos, en tiempo real, incluso a través de Internet.

Intercambio de datos sin problemas, y nuevos formatos e interfaces. En su función como plataforma de CAD, apoya todo el proceso de diseño y construcción. Incluye nuevos formatos de intercambio para crear maquetas con impresoras 3D y el intercambio bidireccional con

Google Dos mundos – una conexión

"Allplan Connect", se pondrá en marcha en 2011 como un nuevo portal internacional online para los usuarios de Allplan. Mayores prestaciones gráficas gracias al nuevo núcleo de gráficos. Permite a los usuarios trabajar con grandes volúmenes de datos y mostrarlos desde cualquier punto de vista de forma muy rápida y precisa, moviendo el modelo o realizando cambios.

Conectado con los principales programas españoles del sector. Las empresas españolas que ya forman parte del Programa Internacional de Partners de Nemetschek son Cype, Soft, Arktec, Procedimientos Uno y UrbiCAD. Gracias a estos acuerdos internacionales, Allplan potencia su posición en España como plataforma de proyectos integradora de los principales programas del sector.

Más información www.allplan.es



Versión 2011 de los programas de CYPE, soluciones eficientes

La nueva versión 2011 se distingue por incorporar excelentes prestaciones que agilizarán la toma de decisiones por parte del profesional en las fases iniciales del proyecto, con la garantía de cumplimiento normativo vigente.

En el área de diseño y análisis estructural, despuntan dos nuevos módulos para CYPECAD y Nuevo Metal 3D: Uniones V. Celosías planas con perfiles tubulares y Cálculo avanzado de cimentaciones superficiales. En lo referente a Instalaciones del edificio y cumplimiento del CTE, gracias al acuerdo entre REPSOL y CYPE para mejorar las instalaciones de gas propano en España, se ha implementado en el software de CYPE el cálculo y dimensionamiento de instalaciones receptoras y de suministro de Gas Licuado del Petróleo (GLP). Climatización incorpora el cálculo de calderas de biomasa, una alternativa más a otros tipos de energía renovable, que destacan por su eficiencia ambiental y contribuyen a la obtención de calificación energética A del edificio. Por otro lado, se estrena el módulo Análisis numérico de puentes térmicos lineales. Y el programa Salubridad incluye la posibilidad de dimensionar la instalación para la reutilización de aguas grises en los inodoros. Por otro lado, en el área de gestión, se estrena el nuevo módulo Plan de control de calidad que confecciona dicho documento para incluirlo en la memoria de ejecución de un

proyecto de edificación como se especifica en el Anejo I de la parte I del CTE.

Como es habitual, las nuevas incorporaciones en el software de CYPE quedan reflejadas en Generador de precios de la construcción y de rehabilitación, convirtiendo a esta herramienta en una fuente de información incalculable.

La nueva Versión Campus permitirá a los universitarios tener acceso gratuito mediante Internet a los programas acordados con la universidad, con el fin de mejorar su formación.

En la <http://novedades.cype.es/> y en la página principal de CYPE puede encontrar la información siempre actualizada sobre el software técnico.

Más información: www.cype.es



Bienvenido a un futuro donde todo se hace posible para los arquitectos

Allplan 2011

Descubra el nuevo Allplan 2011, y aproveche al máximo todo su talento como arquitecto

www.allplan.es

La mejor forma de obtener nuestros programas en su versión más actualizada.

<http://descargas.cype.es/>

Descargue el fichero que contiene la instalación de los programas de CYPE Ingenieros.

cype

Software para Arquitectura, Ingeniería y Construcción

arquitectura coam_ fundamentos

ARQUITECTURA COAM

REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

En caso de devolución remitase al COAM. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Barquillo 12 - 28004 Madrid UE

suscríbese a ARQUITECTURA COAM

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: 100 euros

Resto de Europa: 120 euros

América: 145 euros

África y Asia: 190 euros

Datos del suscriptor / Subscriptor Adress:

Nombre y apellidos / Name

NIF / CIF Profesión / Job Title.....

Dirección / Address

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

Enviar a / Send to:

Publicaciones de Arquitectura y Arte S.L

Tel: 34.91.5548896 / 34.91.5546106

General Rodrigo, 1

Fax: 34.91.5532444

28003 Madrid, España

www.publiarq.com

Formas de pago / Method of payment:

1. Domiciliación bancaria / Direct debit:

Banco / Bank..... Domicilio Agencia / Address

Población / City Provincia / Province

Titular de la cuenta / Account holder

Numero de la cuenta (20 dígitos) / Account number (20 digits)

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

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 / Charge to my account the receipts from Publicaciones de Arquitectura y Arte S.L

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

3. Por favor cargue euros en mi VISA / American Express

Please charge euros to my VISA / American Express

Número de tarjeta / card number Fecha de Caducidad / Expiry date.....

Firma / Signature Fecha / Date



Klinker Negro, K. Blanco Polar, K. Gris Grafito, K. Gris Perla y K. Trigo.

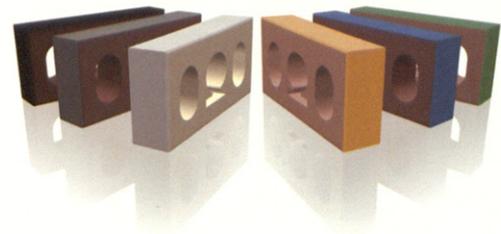
Arquitectos: Juan Manuel Herranz y Marta Parra. Virai Arquitectos
Instituto Montes Obaranes. Miranda de Ebro, Burgos

Cerámica **para**
Construir

Gama Cromática



...no hay otra igual.



Ventajas Sistema AG (Alta Gresificación):



- Estabilidad de color en fachada inmejorable.
- Limpieza de graffitis más sencilla, rápida y económica.
- Inalterabilidad del color del ladrillo de por vida. No envejece la fachada.

www.palautech.es

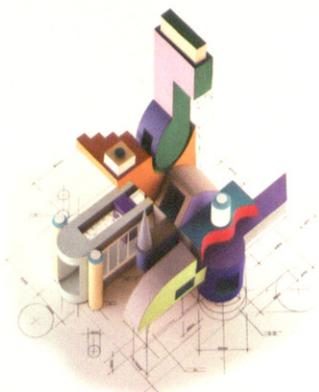
 palautech

kolorten

un color para cada perfil



Los sistemas de ventanas KÖMMERLING, ahora también a todo color



Te presentamos el nuevo **kolorten**, un innovador proceso de tratamiento del color que ofrece un mundo de posibilidades creativas con el nivel de calidad y aislamiento de los sistemas de perfiles KÖMMERLING.

- *Cinco gamas diferentes con más 150 colores disponibles de la carta RAL*
- *Extraordinaria resistencia a la erosión y a los agentes atmosféricos*
- *Garantía de 15 años en adherencia*
- *Garantía de 8 años en la estabilidad del color*

AENOR



Gestión Ambiental

UNE-EN ISO 14001

GA-2008/0691



sd europe
SOLAR DECATHLON



KÖMMERLING®

Sistemas de ventanas

www.kommerling.es/kolorten • 902 22 14 22