

364

arquitectura coam_ fundamentos



PVP 25 euros



2 646574 354132



Orona

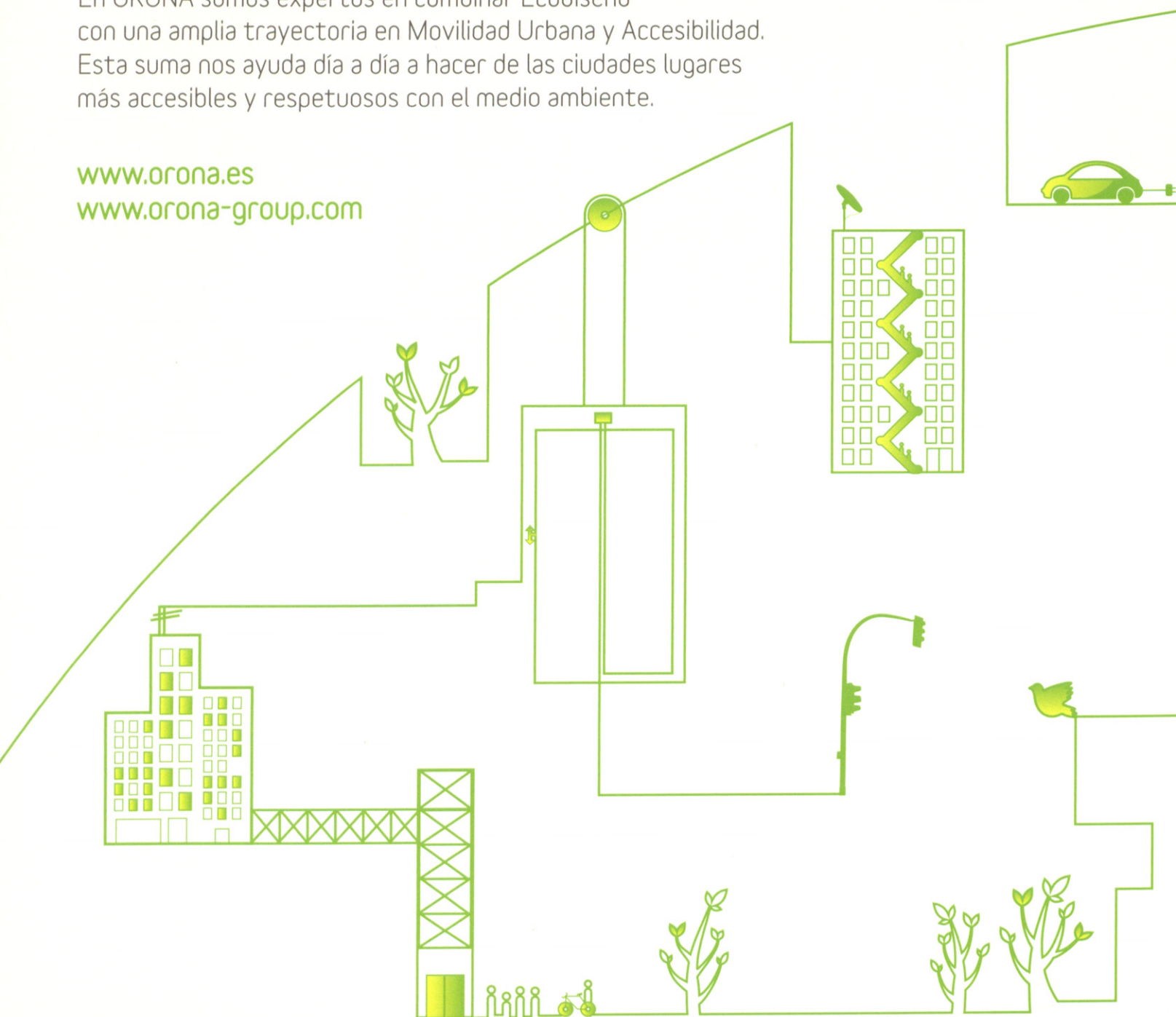
Pioneros en hacer de la ciudad un lugar más sostenible.

1ª empresa del sector a nivel mundial certificada en Ecodiseño.

En ORONA somos expertos en combinar Ecodiseño con una amplia trayectoria en Movilidad Urbana y Accesibilidad. Esta suma nos ayuda día a día a hacer de las ciudades lugares más accesibles y respetuosos con el medio ambiente.

www.orona.es

www.orona-group.com





Velas enrollables, pérgolas,
toldos de diseño...

Donde antes sólo había un espacio,
ahora creamos un espacio para vivir

IASO

www.iaso.es

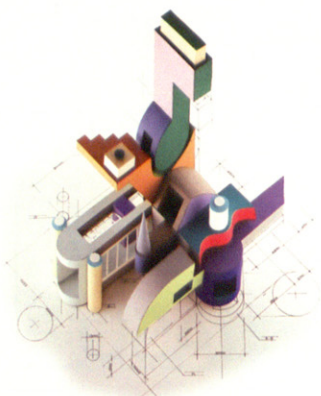
IASO SA - Avda. Fuenlabrada, 18. 28970 Humanes de Madrid - Tel. 91 498 20 10 - info@iaso.es
Barcelona, Girona, Gran Canaria, Huesca, Ibiza, Madrid, Mallorca, Menorca, País Vasco, Tarragona, Valencia-Murcia / Andorra, Francia, Portugal

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*



GA-2008/0691



sd europe
SOLAR DECATHLON



KÖMMERLING®

Sistemas de ventanas

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

CORTIZO presenta dos nuevos modelos de manillas orientadas a dar respuesta a las necesidades de la arquitectura más vanguardista y del interiorismo más actual:

MANILLA CORTIZO INOXIDABLE
MANILLA CORTIZO



MANILLA CORTIZO

Diseño sin escudo

Manilla de ventana en aluminio para aperturas practicables y oscilobatientes que, con una estética recta y su casi ausencia de escudo, se convierte en el accesorio ideal para integrarse en cualquier ventana abisagrada Cortizo

Dimensión Manilla: 147,5 x 30,4mm



MANILLA CORTIZO INOXIDABLE

Diseño & Estética

Manilla de ventana en acero inoxidable para aperturas practicables y oscilobatientes de diseño vanguardista y minimalista.

Dimensión Manilla: 158 x 31 mm



Espacio público + Escuela infantil +
Ludoteca [14]

Casa Moratiel MMI [36]

Consolidación estructural de la cripta y
forjados de la Catedral de Santa María
de Vitoria-Gasteiz [84]

Director
Editor
Arturo Franco

Redactor Jefe
Editor in chief
Ana Román

Redacción
Editorial team
Vanesa León
Jesús Gallo

Piamonte, 23. Madrid. 28004
revistaarquitectura@coam.org
Telf.: 913 191 683

Asesores
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 Madridejos
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

ISSN 0004-2706
D.L. M-617-1958

Consejo de redacción
Editorial board
Enrique Sanz
Rafael de la Hoz
Arturo Franco

Colaboradores habituales
Regular contributors
Juan Francisco Lorenzo

Paisaje
Landscape
Dario Gazapo

Estudios emergentes
Emerging studios
N+

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida por
ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor.
Los derechos de reproducción de los textos pertenecen a sus autores.

Casa Florencia Raigal [30]

Vivienda unifamiliar en Bescanó [46]
Pasarela en Viamala [50]

Smallprojects [64]

Vivienda unifamiliar en Villanueva
de la Vera [78]

Consejo editor
Editorial council
José Antonio Granero
Sol Madridejos
Manuel Leira
Inmaculada E. Maluenda
Rafael de la Hoz
Enrique Sanz
Arturo Franco

Traducción
Translation
Martin Rasskin
Roberto Chamero

Pruebas y reprografía
Proofs and reprographics
Copias Gala
Juan Álvarez Mendizábal, 12
28008 Madrid
Tel.: 915 416 520

Asesores Editoriales
Editorial consultants
Carlos Quintáns
Moisés Puente
Laura Espejo

La lucha por la supervivencia [12]

Big Bambú [28]
Construcciones de sal [34]

La mesa [62]

Plaza de los Apóstoles [82]

Quinta Monroy [98]

Dirección de arte y diseño gráfico
Art Direction and graphic design
La compañía gráfica

Colaboración en preimpresión
Preprinting contributor
Pedro Ibáñez
(Servicio Gráfico FUCOAM)

Impresión
Printing
Artes Gráficas Palermo, S.L.

Asesores 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_Andalucía

Imagen de portada
Cover image
Caño Roto, 1958-1963,
José Luis Íñiguez de Onzoño Angulo y
Antonio Vázquez de Castro Sarmiento.
Fotografía: Miguel de Guzmán

La alegría de lo inesperado [22]

Razón de los Proyectos Arquitectónicos
en las Escuelas [58]

Un mercado. Una fórmula. Un mural por
Isamu Noguchi [72]

El desarrollo de la arquitectura, mis
maestros y yo [100]

Distribución y suscripciones
Distribution and subscriptions
Publicaciones de arquitectura y arte s.l.
General Rodrigo, 1. Madrid. 28003
publiarq@publiarq.com
Tel.: 915 546 106

Coordinación nuevas tecnologías
New technologies
Jesús Gallo
www.revistaarquitectura.com

Asesores Internacionales
Worldwide consultants
Fuensanta Nieto_Centro Europa
Sol Madridejos_Asia
Fabrice van Teslaar_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

Nota: e-mail enviado a Pere Riera el 21 de septiembre de 2011 a las 13.01 pm

Hola Pere.

Te escribo para recordarte los datos del texto para la revista Arquitectura COAM.

Tendría que rondar las 1.500 palabras, más o menos, (no muchas más) y, en principio, la fecha límite sería el 30 de octubre, pero, si consigo retrasarlo, te aviso cuanto antes.

El tema que te propuse giraba en torno al tiempo en relación con la arquitectura, asociado a la conversación que tuvimos cenando. Hay un texto muy recurrente de Loos que puede ser un punto de partida de la reflexión:

“Encuentro al famoso artista moderno del espacio X.

Buenos días, le digo, ayer vi una vivienda suya.

¿Ah sí? ¿Cuál de ellas?

La del Dr. Y.

¿Cómo, la del Dr. Y? Por el amor de Dios, no mire esa porquería. La hice hace tres años.

¡Lo que usted diga! Mire, querido colega, siempre he creído que entre nosotros hay una diferencia principal. Ahora veo que solo se trata de una diferencia de tiempo. Una diferencia de tiempo que solo puede expresarse en años. ¡Tres años! Yo ya dije entonces que eso es una porquería y usted lo hace solamente hoy.” (1903)

En fin, creo que puede ser interesante para hablar sobre el sentido o no de las vanguardias y las corrientes colectivas de la más rabiosa actualidad.

Otro tema posible puede ser el asunto troncal de este próximo número, que gira en torno a las arquitecturas que, una vez entregadas, evolucionan y son capaces de incorporar la vida y las necesidades de sus habitantes. Para ello, la portada será el poblado dirigido de Caño Roto, en Madrid, de Vázquez de Castro e Íñiguez de Onzoño, construido entorno al año 61, y fotografiado a día de hoy. Los habitantes han ido reformando, ampliando y transformando las viviendas en función de sus recursos, gustos y necesidades. La obra original era volumétricamente sencilla, de ladrillo visto y patios entre ellas. Muchos de estos patios se han ido llenando de obra, las fachadas se han revocado de distintos colores y las carpinterías se han ido sustituyendo por un catálogo folclórico de molduras y materiales industriales según el criterio de sus habitantes. Curiosamente, el chileno Alejandro Aravena sorprendió al mundo, hace unos cinco años, con un concepto parecido. Construyó unas viviendas muy interesantes que provocaban e incentivaban una colonización posterior. Ampliaciones y mejoras. La transformación era inducida por el arquitecto en Chile, sin embargo, esa evolución se produjo de una manera natural en Caño Roto.

Bueno, tú me cuentas. Nosotros ya contamos contigo, con tu opinión.
Gracias

Arturo Franco

Note: e-mail sent to Pere Riera on 21st September 2011, 01:01 PM

Hi Pere,

I am writing to remind you of the information for the text for the COAM Architecture journal.

It has to be around 1500 words, more or less (not many more) and unless otherwise notified, the deadline will be October 30, but if I manage to extend it, I will inform you as soon as possible.

The topic that I proposed to you was about architecture, relating to the conversation that we had during dinner. There is a very recurrent text by Loos that may provide a starting point for reflection:

“I meet the famous modern interior designer X in the street.

Good afternoon, I say, I saw one of your flats yesterday.

Oh yes? Which one?

The one belonging to Dr. Y.

What! The one belonging to Dr. Y? For goodness sake, don't look at that rubbish. I did that three years ago.

You don't say! I have always thought there was a basic difference between us, dear colleague. Now I see it is a time difference; a time difference that can only be expressed in years. Three years! I said back then that it was rubbish, and it has taken you until today to do so.” (1903)

Finally, I believe it might be interesting to speak or not about the sense of the avant-gardes and the collective currents of the very latest trends.

Another possible topic could be the core subject of this next issue, dealing with architecture that, once finished, evolves and is able to incorporate life and the necessities of its inhabitants. As such, the title page will be on Vazquez de Castro and Íñiguez de Onzoño's planned settlement of Caño Roto in Madrid, built in 1961 and with current photographs. The inhabitants have renovated, expanded and transformed the housing units over time in accordance with their resources, tastes and needs. The original work was volumetrically simple, made of brick and containing courtyards. Many of these courtyards have been overtaken by projects, the walls plastered with different colors and the carpentry being substituted by a folkloric catalogue of moldings and industrial materials according to the requirements of their inhabitants. Curiously, the Chilean architect Alejandro Aravena surprised the world five years ago with a similar concept for some very interesting housing units, although this provoked and incentivized the subsequent colonization of these public housing units in a misleading way that, nevertheless, occurred naturally in Caño Roto.

Well, you tell me what you think. We rely on you and your opinion.
Thank you.

Arturo Franco



Caño Roto. José Luis Iníguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Fotografía: Miguel de Guzmán.
Caño Roto. José Luis Iníguez de Onzoño Angulo and Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Photography: Miguel de Guzmán.

Caño Roto. José Luis Íñiguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Fotografía: Miguel de Guzmán.
Caño Roto. José Luis Íñiguez de Onzoño Angulo and Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Photography: Miguel de Guzmán.





Caño Roto, José Luis Iníguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Fotografía: Miguel de Guzmán.
Caño Roto, José Luis Iníguez de Onzoño Angulo and Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Photography: Miguel de Guzmán.

Caño Roto. José Luis Iñiguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Fotografía: Miguel de Guzmán.
Caño Roto. José Luis Iñiguez de Onzoño Angulo and Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Photography: Miguel de Guzmán.





Caño Roto, José Luis Íñiguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Fotografía: Miguel de Guzmán.
Caño Roto, José Luis Íñiguez de Onzoño Angulo and Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Photography: Miguel de Guzmán.

Caño Roto. José Luis Íñiguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Fotografía: Miguel de Guzmán.
Caño Roto. José Luis Íñiguez de Onzoño Angulo and Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Photography: Miguel de Guzmán.





#01 La lucha por la supervivencia_ RUSSELL WATKINS

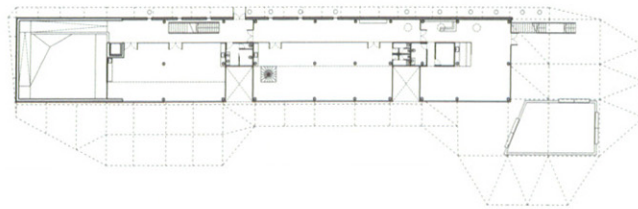
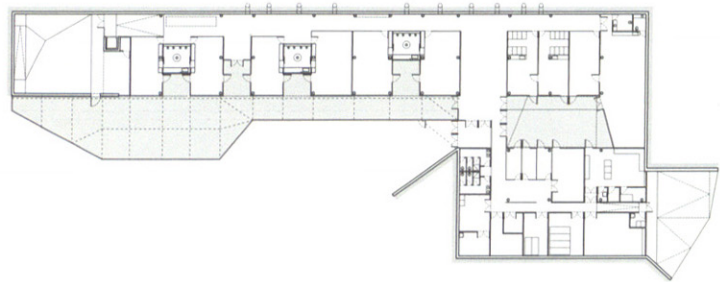
Russel Watkins es fotógrafo y editor gráfico del Departamento para el Desarrollo Internacional (DFID), la agencia de cooperación internacional del gobierno británico. Su trabajo consiste en localizar imágenes que ilustren la manera en que se está empleando el dinero destinado por Gran Bretaña a la cooperación (www.dfid.gov.uk). Russel Watkins is a photographer and editor of the DFID (Department for International Development), the international cooperation agency of the British Government. His work consists in locating images that illustrate how the money destined by Great Britain to cooperation is being used (www.dfid.gov.uk).

Tomé esta fotografía en Sindh, Pakistán, en diciembre de 2010, en el transcurso de una visita para ver cómo estaba ayudando la cooperación británica a millones de personas afectadas por las inundaciones que asolaron el país durante los meses de julio y agosto del pasado año. Todos los desplazados que se habían visto obligados a abandonar sus hogares, cobijándose en campamentos en los que vivieron durante meses, comenzaban a regresar lentamente a sus casas, a medida que las aguas retrocedían. Ante ellos y ante nosotros se presentaba la extraña visión de miles de árboles cubiertos por telas de araña y rodeados por kilómetros y kilómetros de terreno completamente anegado. Las gentes del lugar comentaban que las arañas habían trepado a los árboles para escapar de las riadas. Cada arbusto y cada árbol situado por encima del nivel de las aguas estaba totalmente cubierto por sus telas. Si permanecías debajo de los árboles, caían sobre ti pequeñas arañas de forma continua. No eran peligrosas, pero resultaba escalofriante. Lentamente, las telas de araña estaban matando los árboles. Hacia marzo de 2011, cuando las aguas retrocedieron finalmente, la mayor parte de las telas de araña desaparecieron y, presumiblemente, las arañas volvieron a tierra firme. Desgraciadamente, hoy millones de personas vuelven a enfrentarse a los mismos retos, ya que en las últimas semanas las fuertes lluvias monzónicas han inundado, de nuevo, vastas áreas del sur de Sindh. Y, una vez más, durante este año, las arañas han vuelto a huir, subiéndose a los árboles. Fotografía de Russell Watkins, Departamento de Desarrollo Internacional. The struggle for survival_ RUSSELL WATKINS. I took this photograph in Sindh, Pakistan, December 2010, during a visit to see how the British cooperation was helping millions of people affected by the floods that desolated the country in July and August of last year. The people that had had to flee from their homes, moving to camps where they lived during months, started slowly returning home, as the waters retreated. A strange sight appeared before them and us, thousands of trees covered with spider webs and surrounded by kilometres and kilometres of completely flooded land. The local people said that the spiders had crawled up the trees to escape from the flooding. Each bush and tree located above the water level was completely covered by their webs. If you stood under the trees, small spiders would continuously fall on you. They were not dangerous, but it was quite chilling. Slowly, the spider webs were killing the trees, although they also had a positive aspect, they trapped mosquitoes. The local people told us that the number of bites had decreased. Towards March of 2011, when the water finally retreated, the majority of spider webs disappeared and we suppose that the spiders returned to solid ground. Unfortunately, today millions of people once again face these same challenges, because over the last weeks the heavy Monsoon rains have flooded the vast areas of southern Sindh again. And, once again, the spiders have fled, crawling up the trees. Picture by Russell Watkins, Department for International Development.

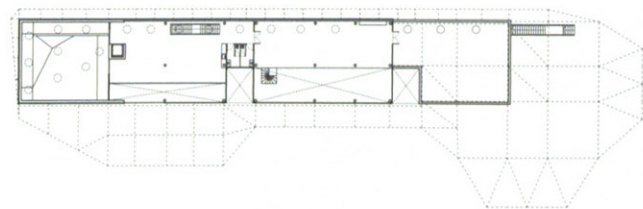
Obra 01_

Espacio público + Escuela Infantil + Ludoteca

arquitectos Ecosistema Urbano colaboradores Belinda Tato, José Luis Vallejo, Michael Moradiellos, Domenico di Siena, Jaime Eizaguirre, Ion Cuervas-Mons, Luisa Zancada, Benjamín Castro, Masatoshi Oka, Johannes Kettler, Javier de Paz, Julia Casado, Álvaro Ferrer, Emilio García, Andrea Franceschi, Ioannes Busca, Pau Munar, Ignacio Cabezas cliente Ayuntamiento de Rivas-Vaciamadrid emplazamiento Plaza Ecópolis, 1, Rivas Vaciamadrid, Madrid. España superficie construida 3.000 m² año 2010 fotografía Emilio P. Doiztua, Javier de Paz García [www.estudioballoon.es], Vanesa León Public space + Kindergarten + Children's Ludic Center architect Ecosistema Urbano Belinda Tato, Jose Luis Vallejo assistants Michael Moradiellos, Domenico di Siena, Jaime Eizaguirre, Ion Cuervas-Mons, Luisa Zancada, Benjamín Castro, Masatoshi Oka, Johannes Kettler, Javier de Paz, Julia Casado, Álvaro Ferrer, Emilio García, Andrea Franceschi, Ioannes Busca, Pau Munar, Ignacio Cabezas client Rivas-Vaciamadrid City Council location of the building 1, Ecopolis Square, Rivas Vaciamadrid, Madrid. Spain total area in square meters 3.000 m² completion 2010 photography Emilio P. Doiztua, Javier de Paz García [www.estudioballoon.es], Vanesa León



PLANTA COTA -2,00, +1,76, +5,20 GROUND LEVEL -2,00, +1,76, +5,20



0 5m 15



La estructura móvil genera lugares intermedios entre el exterior y el interior. The mobile structure will create buffer zones between the exterior and the interior.





El edificio cuenta con grandes espacios abiertos, iluminados por la luz natural que accede a través de la fachada de vidrio. The building will have large open spaces, illuminated by the natural light coming through the glass façade.

Compuesto por una plaza, una escuela infantil y una ludoteca, el conjunto Plaza Ecópolis está situado en un entorno industrial de Rivas Vaciamadrid (Madrid), del que se aleja mediante la creación de una topografía artificial en el perímetro del solar.

El edificio, diseñado en colaboración con el grupo de Investigación de Termotecnia de la Escuela de Ingeniería Industrial de Sevilla, se encuentra semienterrado. Además, con el objeto de reducir el consumo energético, cuenta, en su fachada sur, con 700 m² de vidrio de

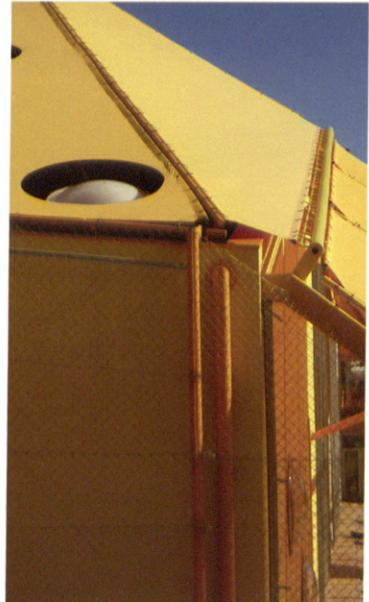
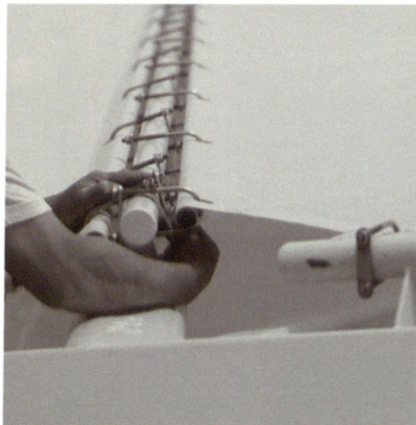
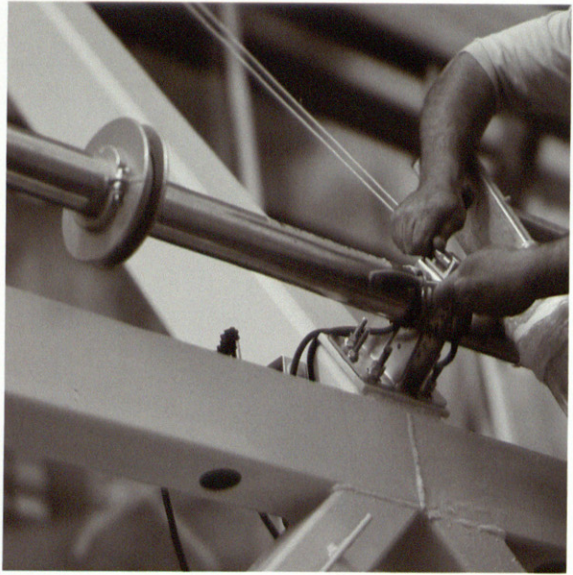
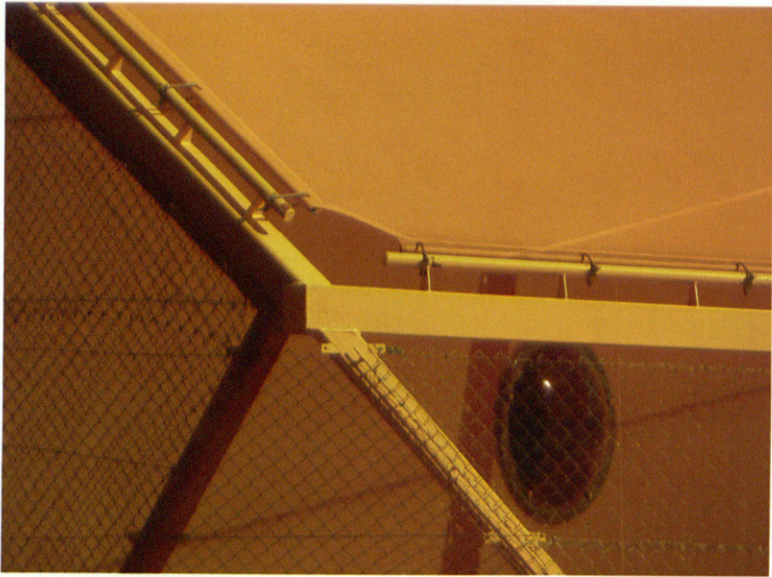
control solar y aislamiento térmico. El resto del volumen, de hormigón, está envuelto por una capa textil exterior, colocada sobre una estructura metálica ligera-móvil, que se cierra o se abre (convirtiéndose en un toldo) según las necesidades.

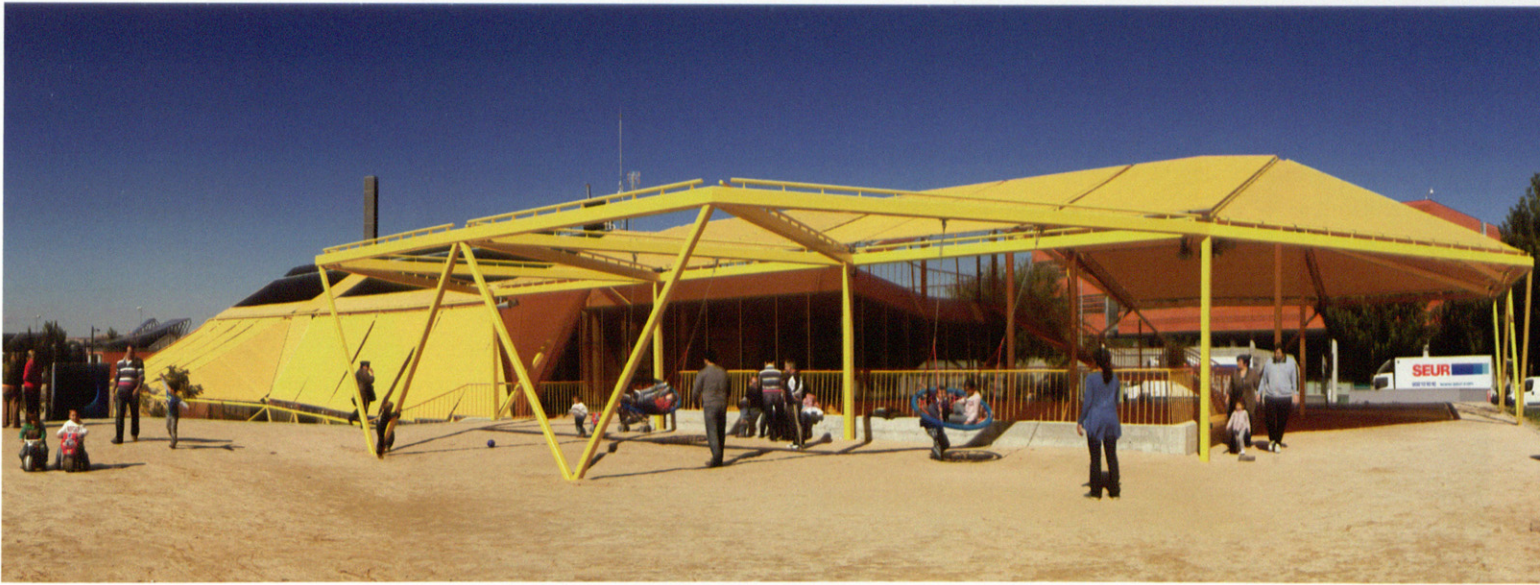
Consisting of a square, a nursery school and a play centre, Ecopolis Square is located in an industrial area in Rivas Vaciamadrid, concealing the fact by creating an artificial landscape in the perimeter of the site.

The building, designed in collaboration with the

Photonic Research Group of the Industrial Engineering School of Seville, is semi-sunk. Furthermore, in order to reduce energy consumption, there is 700 m² of solar control glass with thermal insulation on its south face. The rest of the concrete structure is surrounded by an exterior textile layer, installed on a light-mobile metal structure, which closes or opens (like a canopy) as needed.







Detalles del montaje de la estructura y resultado final. Description of structural set-up and final result.



La alegría de lo inesperado_ Pere Riera

[Doctor arquitecto, miembro del board of directors del Barcelona Institute of Architecture BIArch, fundador de RGA Arquitectos, músico cofundador de la orquesta platería y escritor]

“Sois la alegría, es la alegría de lo inesperado, de lo no previsto, ni por parte de las autoridades y gobiernos, ni por parte de los partidos de cualquier color, verdaderamente imprevisto”¹

1. Seguramente, al contemplar esta imagen de la artista palestina Mona Hatoum, y después de cierta sorpresa por su contenido, sabremos que estamos ante uno de los rostros de lo inesperado: andar descalzo arrastrando los propios zapatos no parece una situación razonable ni ventajosa, a no ser que se quiera trascender su significado literal para abrir la puerta a otros significados que, abandonando la descripción conocida del mundo, se deslizan metafóricamente por el imaginario en busca de otras maneras de pensarlo y de describirlo.

Esa es, exactamente, la sugerencia que propongo: abandonar la construcción y la descripción conocida de un mundo que presenta signos evidentes de derrumbe y agotamiento para promover otras maneras de pensarlo, representarlo y construirlo.

Otras maneras que, al desvelar el rostro de lo desconocido como culminación de un deseo de conocimiento, generan la alegría de lo inesperado frente a la tristeza de una práctica abandonada a la misma deriva catastrófica del mundo que pretende construir.

2. Gilles Deleuze, en su abecedario, describe la alegría² como la realización de una competencia personal que se ejerce libremente contra toda restricción impuesta por la tristeza del poder; pero, la alegría de lo inesperado solo se produce como resultado de la intensificación subjetiva generada por el deseo de un mundo y movida, a su vez, por la promesa de su actualización a través de un proceso creativo abierto e incierto que, al ejercerse a partir de las propias incertidumbres, y lejos de las pautas conocidas de un método infalible y universal, produce resultados imprevisibles que, aunque fragmentarios, permiten reconstruir otras promesas habitables.

Efectivamente, tal como Deleuze afirma, en el mismo abecedario, el deseo³ implica la construcción de un conjunto agregado, ya que nunca se desea algo o a alguien en concreto, sino que el deseo siempre se orienta a un todo, a un paisaje, a un mundo. Deleuze pone por ejemplo a Proust cuando al referirse al deseo por una mujer dice que no es tanto el deseo por ella en sí misma, como por el mundo asociado que la arroja y la envuelve.

¹ Agustín García Calvo, *Al movimiento del 15-M*, 01/06/2011, Puerta del Sol, Madrid

² Gilles Deleuze, *Abecedario*, Letra “J”

³ Gilles Deleuze, *Abecedario*, Letra “D”

The joy of the unexpected_ Pere Riera [PhD in architecture, member of the Board of Directors of the Barcelona Institute of Architecture (BIArch), founder of RGA Arquitectos, musician, co-founder of Orquesta Platería and writer]

“You are the joy, it is the joy of the unexpected, of what is not foreseen, by authorities or governments, nor by political parties of whichever colour, truly unforeseen”¹

1. Surely, when contemplating this image of the Palestinian artist Mona Hatoum and after a certain surprise due to its content, we realize we are facing one of the faces of the unexpected: to walk barefoot dragging shoes doesn't seem like a reasonable or favourable situation if it is not to go beyond its literal meaning in order to open up to other meanings that, askew from known descriptions of the world, metaphorically slide through imagination seeking other ways of thinking about it or describing it.

That is, precisely, the suggestion I put forward: to abandon the construction and the known description of a world that presents obvious signs of collapsing and exhaustion to promote other ways of thinking, representing and building it.

Other ways that, upon unveiling the face of the unknown as culmination of a desire for knowledge, generate the joy of the unexpected against the sadness of a practice abandoned to the same catastrophic drift of the world that it intends to build.

2. Gilles Deleuze, in his alphabet, describes happiness² as the accomplishment of a personal competency that is practiced freely against all kind of restriction imposed by the sadness of power; but the joy of the unexpected is only the result of the subjective intensification generated by the desire of a world and moved, in turn, by the promise of its actualization through an open and uncertain creative process which, due to it being practiced as from one's own uncertainties and far from the known guidelines of a universal and flawless method, produces unexpected results that, although fragmented, allow for other habitable promises to be built.

Sure enough, just like Deleuze asserts, in the same alphabet, the desire³ implies the construction of an aggregate set, for never is one particular something or somebody desired, but rather, desire is always orientated towards a whole, a landscape, a world. Deleuze sets an example for Proust when referring to the desire for a woman. He says it is not so much a desire for her. It has more to do with the associated world that surrounds and protects her.

¹ Agustín García Calvo, *Al movimiento del 15-M*, 01/06/2011, Puerta del Sol, Madrid

² Gilles Deleuze, *Alphabet*, Letter “J”

³ Gilles Deleuze, *Alphabet*, Letter “D”



Mona Hatoum, Roadworks, 1985.
Performance, Brixton, London.
Cortesia White Cube
Mona Hatoum, Roadworks, 1985.
Performance, Brixton, London
Courtesy White Cube

En definitiva y al amparo de estas consideraciones, me atrevo a proclamar en voz alta que en lo más profundo del deseo fundacional del ejercicio de la arquitectura y, más allá de cualquier otro tipo de competencia técnica o habilidad proyectual, reside su competencia para iluminar, transferir y construir un mundo. Una competencia que, al erigirse en el núcleo generador de sentido, soporta el peso del proceso proyectual, le da aliento profético y lo orienta, poéticamente, hacia la alegría de lo inesperado.

Sin esta promesa de mundo asociada, la propuesta proyectual, al renunciar a la regeneración creativa de las permanentes y desconocidas mutaciones de la realidad, se desvanece en la tristeza anómica de la pura gestión profesional de lo establecido.

3. Para comprender el alcance y la raíz de esta afirmación, basta atender a las sugerentes palabras de Françoise Choay que formuló por primera vez, la hipótesis de una competencia de edificar: “una competencia inscrita en nuestro patrimonio genético de igual manera que esta otra competencia propia del ser humano, la competencia del lenguaje; una competencia que, tanto en un caso como en el otro, es un poder virtual, genérico, idéntico en todos los humanos, que solo se puede actualizar performativamente a través de las particularidades y las diferencias que, poco a poco, han enriquecido el proceso de antropización al multiplicar la diversidad de las culturas humanas”.⁴

Dos competencias humanas básicas: lenguaje y construcción, relato y ciudad, que dotan a nuestra especie y, por extensión, a la Arquitectura, de la doble e indisoluble capacidad de imaginar y fabular un mundo a través del lenguaje y, a su vez, de construirlo en la ciudad, ya que, efectivamente, habitamos en el lenguaje y en la ciudad, sabiendo que las ciudades sin palabras serían inhabitables y las palabras sin ciudades solo serían un amargo lamento por su pérdida.

Consignientemente, frente a este doble aspecto de la habitabilidad y frente a la evidencia de que “la ciudad, al olvidar su expresión más genuina que consiste en la creación permanente de relato diferencial, y, a pesar de la ganancia en códigos de circulación y de información, perdió la más humana de las capacidades que es la de “pensar en términos de historias”⁵, parece adecuado concluir que, por muy sugerentes que sean todo tipo de atletismos tecnológicos y energéticos, entre otros muchos empeños constructivos que ocupan el centro de nuestra práctica, todos ellos serán inútiles si no están acompañados de la regeneración atenta y constante de la sostenibilidad poética y de la intensidad profética de los relatos que los alientan y orientan. Sin este aliento poético, individual y colectivo, nacido del deseo constructivo de un tipo de mundo asociado a nuestra práctica, estamos abocados, hoy más que

⁴ Françoise Choay, *Espacements. L' évolution de l' espace urbain en France*, págs. 10-11, 2003, Skyra editore, Milano

⁵ Gregory Bateson, *Espíritu y naturaleza*, pág. 24, 2002, Amorrortu editores

In short, and under the protection of these considerations, I dare say that at the core of the foundational desire of architecture practice, and beyond any other kind of technical competency or project ability, there lies its competency to enlighten, transfer and build a world. A competency that because it is erected upon the sense generation nucleus, bears the load of the project process, it encourages it prophetically and guides it, poetically, towards the joy of the unexpected.

Without this associated world promise, the project proposal, by giving up creative regeneration of the permanent and unknown mutations of reality, vanishes within the anomic sadness of true professional gestation of what is established.

3. Understanding the scope and the root of this statement is easily achieved by paying attention to the suggestive words by Françoise Choay who “has formulated, for the first time, the hypothesis of a competency to build: a competency registered in our genetic heritage in the same way as this other competency typical of human beings, the competency of language; a competency that, in both cases, is a virtual power, generic, identical in all humans, but a competency that can only be perform-updated through the particularities and differences that have, little by little, enriched the anthropization process by multiplying the diversity of human cultures”⁴.

Two basic human competencies: language and construction, tale and city, that endow or species, and consequently architecture, with the double and inseparable capacity to imagine and fable a world through language and, at the same time, build it in the city, for we indeed live both in the city and the language, knowing that cities without words would be uninhabitable and that words without cities would only be a sour moan for their loss.

Consequently, faced with this double aspect of habitability and the evidence that “the city, upon forgetting its most genuine expression which involves the permanent creation of differential tales, and despite the gain in information and circulation codes, lost the most human of capacities which is being able to ‘think in story terms’”⁵, it seems appropriate to conclude that, despite however suggestive all sorts of technological and energetic athletics are amongst many other constructive efforts that occupy the centre of our practice, they will all be useless if not accompanied by constant and thoughtful regeneration of poetic sustainability and prophetic intensity of the tales that encourage and guide them. Without this poetic encouragement, individual and collective, born from a constructive desire of a kind of world linked to our practice, we are headed towards, today more than ever, planning and building the imminent ruins of a

⁴ Françoise Choay, *Espacements. L' évolution de l' espace urbain en France*, Pages 10-11, 2003, Skyra editore, Milano

⁵ Gregory Bateson, *Espíritu y naturaleza*, Page 24, 2002, Amorrortu editores

nunca, a proyectar y a construir las ruinas inminentes de una civilización de la que el ángel de la historia, vuelto hacia atrás, mira, mientras se aleja, con desesperación y horror.

Porque, huérfanos del tiempo, estamos inmersos en un proceso, de cambio del mundo conocido, progresivamente acelerado e irreversible, donde el pasado solo se percibe como pérdida y el futuro como amenaza y donde se observa, dolorosamente, cómo la creciente inadecuación de sus viejos relatos fundacionales difumina cualquier promesa de supervivencia creíble.

Ahora que ya sabíamos todas las respuestas, las preguntas han cambiado, por lo que, si responder es un acto de adaptación, y preguntar, un acto de rebeldía y de invención, nada parece más urgente que una práctica desesperada de permanente interrogación que, asociada al ejercicio proyectual, debe instituirse como la específica manera que tiene la Arquitectura de producir conocimiento sobre la naturaleza del propio mundo que colabora a iluminar y a construir, evitando la tentación improductiva, aunque muy rentable para el negocio y el espectáculo de la mansedumbre nostálgica, de acogerse a respuestas derivadas de falsos paraísos asociados a algún mundo pretérito.

4. Porque, por muy bellas y confortables que sean las incursiones neolíticas, ni la sombra ni la genealogía del árbol nos ofrecen el suficiente estímulo para cobijar e incubar las semillas del futuro.

Porque, por muy maravillosos que sean los logros de la máquina y de la fábrica, los niños de ahora ya casi no juegan con sus artefactos para imaginar un futuro.

Porque, por magníficas y sólidas que sean las fábulas y los espectáculos ofrecidos a la imaginación, debidos al acuerdo milenario entre Platón y Kant (según el cual el mundo hay que verlo como un todo y desde un único punto de vista), sus historias ya casi no forman la letra de ninguna canción de cuna que mitigue el llanto y ayude a crecer.

Porque, por bellos y estimulantes que sean los objetos y los relatos de la modernidad gloriosa y reciente, no dejan de ser las mejores experiencias del mundo de nuestros padres que, aunque reconocibles, no han perdido su validez, pero sí su nitidez.

Porque los cascotes de aquella solidez histórica que empezó a resquebrajarse hace cincuenta años, hoy pavimentan caminos intransitables y aunque la solidaria ternura de las ruinas nos permite sobrevivir, temporalmente, sabemos que no alcanzará para frenar el deterioro de nuestra casa común, la ciudad planetaria.

civilization to which the angel of history, turned back, looks upon whilst retreating, with despair and horror.

Because, as orphans of time, we are immersed in a process of change, progressively accelerated and irreversible, of the known world, where the past is only noticed as loss and the future as threat and where it is with pain that one can see how the recent inappropriateness of its old foundational tales fades away any credible survival promise. Now that we knew all the answers, the questions have changed. So, if answering is an act of adaptation, and asking, one of rebelliousness and invention, nothing seems more urgent than a desperate practice of permanent interrogation which, associated with project planning, must be established as the specific way of architecture of producing knowledge on the nature of the world it contributes to enlighten and build, avoiding the unproductive temptation, although very profitable for the business and the nostalgic gentleness show, of embracing answers derived from false paradises connected to previous worlds.

4 For, however beautiful and comfortable the Neolithic incursions may be, neither the shadow nor the genealogy of the tree offer us enough encouragement to shelter and incubate the seeds of the future.

Because, however marvellous the achievements of the machine and the factory may be, the children of today hardly play with their artefacts to imagine the future.

Because, however solid and magnificent the fables and the shows offered to imagination due to the millennial agreement between Platon and Kant (according to which the world must be seen as a whole and from a single point of view) may be, their tales are no longer part of any lullaby that relieves crying and helps growing up.

Because, however beautiful and stimulating the objects and tales of glorious and recent modernity may be, they remain the best experiences in our parents' world who, although recognizable, haven't lost their validity, unlike their sharpness.

Because, the rubble of that historical solidness that began to crack fifty years ago, today paves impassable ways and although the supportive tenderness of the ruins allows us to survive, temporarily, we know it will not be enough to stop the deterioration of our common house, the planetary city.

Because, although we advance groping and under the single protection of a great confusion clarity, we are aware that at great intervals in history, at the

Porque, aunque avanzamos a tientas y bajo el único amparo de una gran claridad de confusión, no ignoramos que a grandes intervalos en la historia se transforma, al mismo tiempo que el modo de existencia, el modo de percepción de las sociedades humanas y que es, entonces, cuando la alegría de lo inesperado, como expresión de una creativa inquietud subjetiva, aparece como motor de cambio para repensar el mundo de otra manera. Es decir, ahora.

5. Ahora, y bajo el impulso de esta prospectiva melancolía que se extiende por doquier mediante una experiencia proliferante y colaborativa de deseos, sugiero trasladar esta intensidad subjetiva y prospectiva al propio mundo disciplinar para, individual y colectivamente, anticipar algunas fragmentarias respuestas a la pregunta que tan intensamente formula Toyo Ito: “¿Puedo yo, como arquitecto, dar una imagen visible a esta otra ciudad invisible?”⁶

Porque este es el verdadero nudo gordiano del problema: si aceptamos que la representación (necesariamente finita) de una complejidad (presumiblemente infinita) es uno de los frutos fundamentales del conocimiento, comprenderemos, fácilmente, que nuestra tarea consiste en la representación (necesariamente finita) de otra ciudad y de otro mundo (presumiblemente infinitos).

Se trata, pues, de reorientar significativamente nuestra complejidad disciplinar hacia aquellos aspectos más decisivos a la hora de ejercer crítica y utopía y que, por lo tanto, son más propensos a la creación de sentido que de músculo, de manera que, sin dejar de sentir el orgullo de ser albañil, sugiero, junto con Adolf Loos, mejorar urgentemente nuestro latín para conjugar adecuadamente los tiempos de la Ciudad-Babel contemporánea, en el convencimiento de que desde la Arquitectura, “una de las últimas actividades que derivan del pensamiento general”⁷, aún se puede disfrutar del privilegio de ejercer, creativamente, desde la doble habitabilidad del mundo: la del lenguaje y la de la ciudad; la del relato y la del proyecto.

6. Para ello, dos son los campos prioritarios de exploración: uno, el del deseo, directamente ligado a la subjetividad del conocimiento estético y que enseña a pensar poéticamente; otro, el de la naturaleza del cambio, ligado a las condiciones objetivas de transformación de nuestro tiempo y que enseña a pensar históricamente. Del cruce de ambos puede surgir la fertilidad creativa que produce la alegría de lo inesperado.

⁶ Toyo Ito, *Arquitectura de límites difusos*, págs. 20-21, GGminima, Barcelona, 2006

⁷ José Luis Mateo, *BIARCH Journal*, #2 Fall 2011

same time as the existence mode transforms, so does the human societies perception mode. It is then that the joy of the unexpected, as an expression of a creative subjective concern, appears as a motor of change in order to reconsider the world in another way. That is, now.

5. Now, and under the thrust of this melancholic prospective that extends all around by means of a collaborative and proliferating desires experience, I suggest we transfer this subjective and prospective intensity to the disciplinary world itself so as to anticipate, individually and collectively, some fragmentary answers to the question that Toyo Ito so intensely poses: “Can I, as an architect, give a visible image to this other invisible city?”⁶

Because this is the true Gordian knot of the problem: if we accept that the representation (necessarily finite) of a complexity (presumably infinite) is one of the fundamental fruits of knowledge, we will understand, easily, that our task involves the representation (necessarily finite) of another city and another world (presumably infinite).

Hence, it is all about significantly redirecting our disciplinary complexity towards those more decisive aspects when it comes to exercising criticism and utopia and which therefore are more prone to the creation of sense than of muscle, so that, without neglecting the pride of being a bricklayer, I suggest, along with Adolf Loos, we urgently improve our Latin in order to correctly conjugate the tenses of the present-day Babel-city, with the conviction that from architecture, “one of the last activities that derive from general thought”⁷, one can still enjoy the privilege of exercising, creatively, from the double habitability of the world: the language one and the city one; the tale one and the project one.

6. For that purpose, two are the priority exploration fields: one, of desire, directly linked to the subjectivity of aesthetics knowledge and that teaches poetic thought; another, of the nature of change, connected to the objective conditions of transformation of our time and that teaches to think historically. From the

⁶ Toyo Ito, *Arquitectura de límites difusos*, Pages 20-21, GGminima, Barcelona. 2006

⁷ José Luis Mateo, *BIARCH Journal*, #2 Fall 2011

Para la exploración del deseo subjetivo, que alienta un mundo propio, sugiero ir más allá del uso meramente descriptivo del lenguaje e investigar en una doble dirección: la primera, individual y pre-lingüística, acústica y gestual, y ejercida, introspectivamente, desde los tatuajes pre-lingüísticos que albergan la más profunda verdad del lenguaje; allí, donde lo individual, al convivir con lo impersonal, cobija el germen de la vida poética y de la específica genialidad de cada cual; la segunda, colectiva y post-lingüística, ejercida, desde la nueva realidad emergente de la información a través de la retroalimentación derivada de la infinitud potencial de enlaces a nuestro alcance que, en una especie de ritual de autopoiesis comunicativa, provoca la formación de un lenguaje colectivo, no tradicional, mestizo y mutante.

Para la exploración de la naturaleza del cambio hay que centrarse en ver cómo se producen las diversas prácticas de intercambio y, a su vez, en cuáles son las promesas que las orientan.

Si fácil es entender la relevancia de los intercambios, un ejemplo puede servir para disipar cualquier duda sobre la importancia de las promesas: especialmente, si se consideran las que han sustentado los criterios de valor de la reciente modernidad y que se fundan, a mi juicio, en tres grandes relatos: la amnesia, como ruptura con el pasado y punto cero de la historia; la autonomía, como aislamiento del entorno y como afirmación de la ensimismada legalidad de la obra; la abstracción, como lenguaje específico de la ciudad industrial. Todos ellos se legitimaron como reacción frente a un estado histórico anterior y nacieron como nuevas preguntas frente a respuestas obsoletas. Hoy, estos paradigmas ya no operan con la misma fuerza. La amnesia empieza a ser compensada por relatos y prácticas más cercanos a la memoria y a la continuidad con el pasado; la autonomía, por relatos y prácticas que reivindican la empatía contextual como fuente de sentido y de valor; y la abstracción heredada se ve enriquecida por nuevos perceptos derivados de otras narrativas que ofrecen mejores instrucciones de uso para habitar el cambio de nuestro mundo. Un mundo que, quizás, aún nos necesita, pero... ¿de qué mundo hablamos?

crossing of both, the creative fertility can arise which produces the joy of the unexpected.

For the exploration of subjective desire which encourages an own world I suggest to go beyond the merely descriptive use of language and investigate in two ways: the first one, individual and pre-linguistic, acoustic and gestural, and exercises, introspectively, from the pre-linguistic tattoos that lodge the most profound truth of language; there, where individualism, due to its coexistence with impersonality, shelters the germ of poetic life and everyone's own particular genius; the second, collective and post-linguistic, practised, from the new emerging reality of information through the feedback derived from the potential countless links to our link that, in a sort of communicative autopoiesis ritual, causes the formation of a collective language, non traditional, mestizo and mutant.

For the exploration of the nature of change we must focus on how the diverse exchange practices come about and, at the same time, which are the promises that guide them.

If it is easy to understand the importance of exchanges, an example can be useful to do away with any doubt on the relevance of promises: particularly, if we consider the ones that have sustained the value criteria of recent modernity and which are, in my opinion, founded over three great stories: amnesia, as a break with the past and starting point of history; autonomy, as insulation from the surroundings and as assertion of the engrossed legality of the work; abstraction, as specific language of the industrial city.

They were all legitimized as reaction to a previous historical state and were born as new questions against obsolete answers. Today, these paradigms don't operate with the same force. Amnesia starts to be compensated by tales and practices closer to memory and continuity with the past; autonomy, by tales and practices that claim contextual empathy as source of sense and courage; and the inherited abstraction is enriched by new precepts derived from other narratives that offer better instructions of use to inhabit the change of our world.

A world that, perhaps, still needs us but...what world are we talking about?

#02 Big Bambú_ DOUG STARN Y MIKE STARN
Doug Starn y Mike Starn (Starn Studio) estudiaron arte en la Escuela del Museo de Bellas Artes de Boston. Sus obras han sido expuestas prácticamente en todo el mundo, desde el Museo Whitney de Nueva York al Victoria & Albert de Londres o el Museo De Lakenhal en Leiden, Países Bajos. Big Bambú es una instalación temporal, compuesta por unas 7.000 cañas de bambú interconectadas, que sugiere la complejidad y energía de un organismo vivo en continuo cambio y crecimiento. Se montó en 2010 en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York y en 2011 en la Bienal de Venecia. **Big Bambú_ Doug STARN AND MIKE STARN.** Doug Starn and Mike Starn (Starn Studio) studied art at the School of the Museum of Fine Arts in Boston. His works have been exhibited around the world virtually, including the Whitney Museum in New York, the Victoria and Albert Museum in London or De Lakenhal Museum in Leiden, Holland. Big Bambú is a temporary installation, composed of about 7,000 bamboo canes interconnected with one another, suggesting the complexity and energy of a living organism in constant change and growth. It was first erected in 2010 at the Metropolitan Museum of Art in New York and at the Venice Biennale in 2011.

Montaje de la instalación.
Facility set-up.

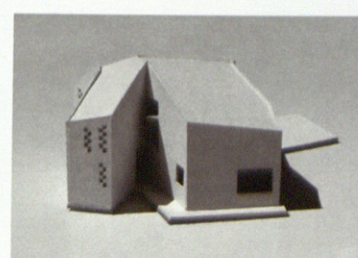
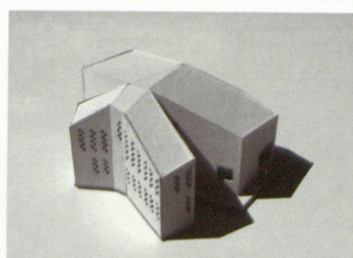
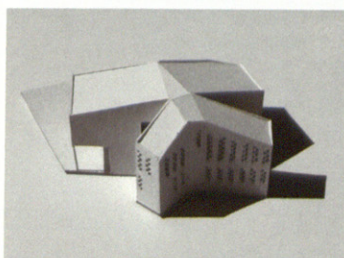
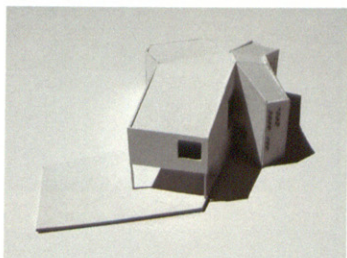




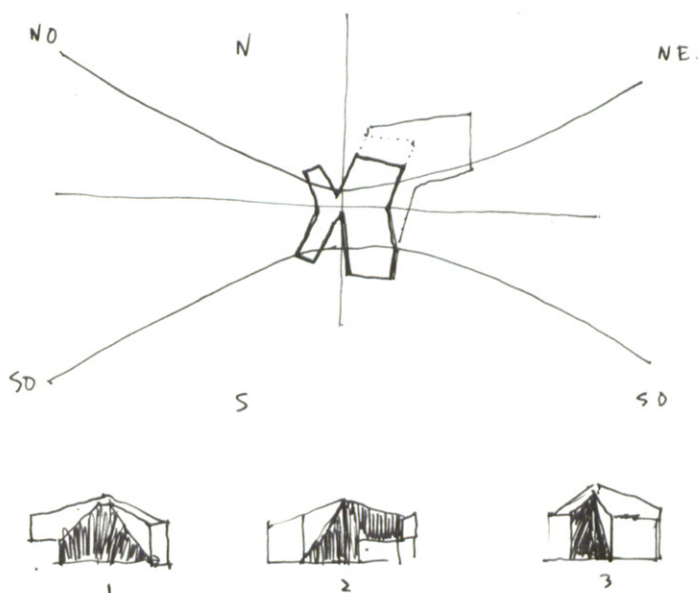
PLANTA DE CUBIERTAS, ESTUDIO DE SOMBRAS
ROOF PLAN, SHADOW STUDY

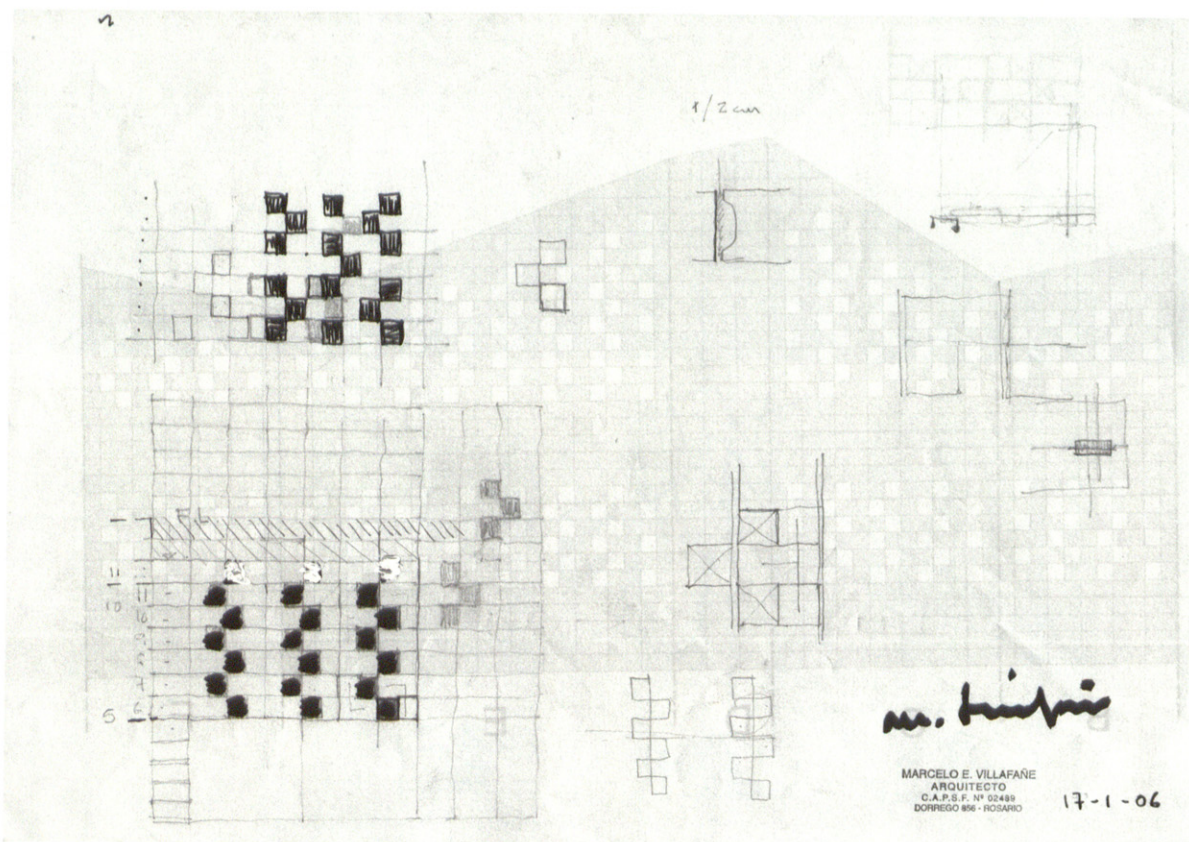
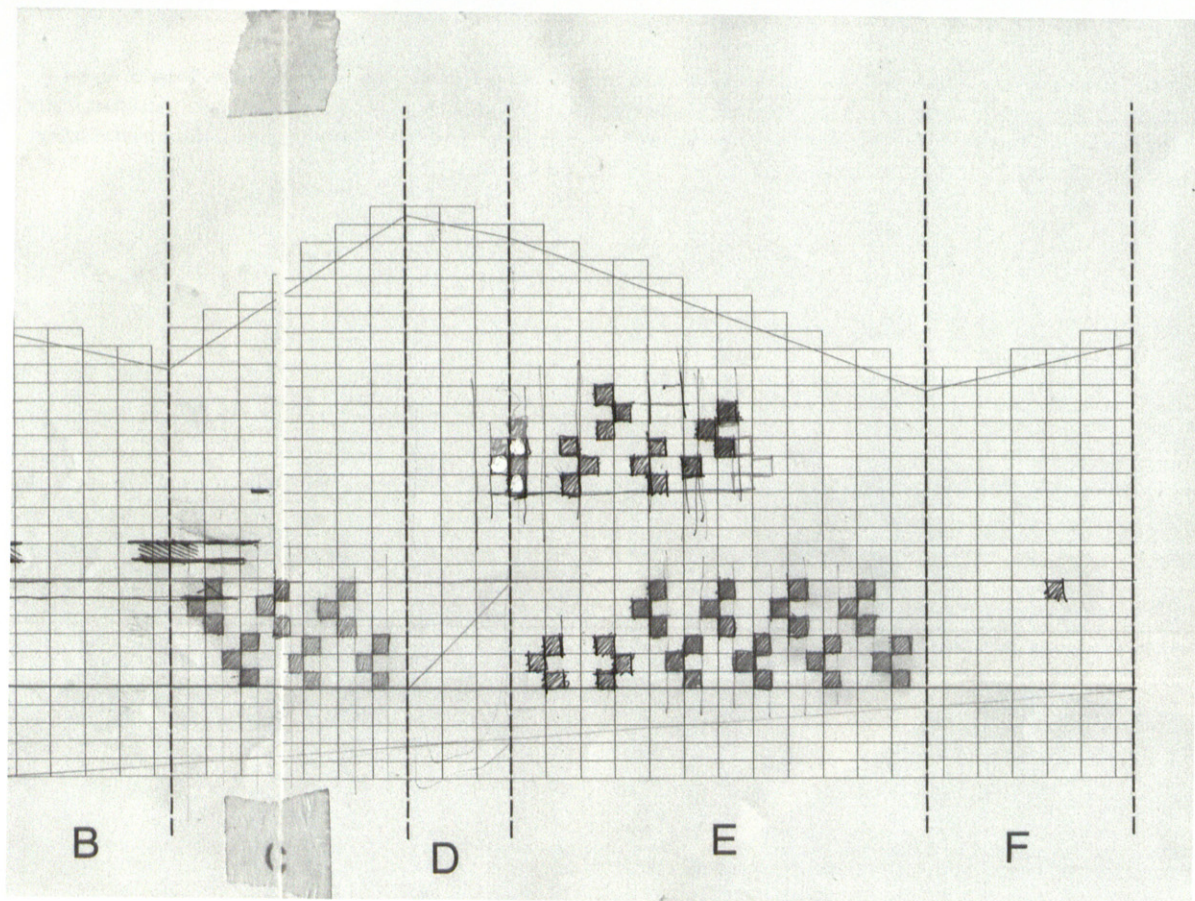
Casa Florencia Raigal_

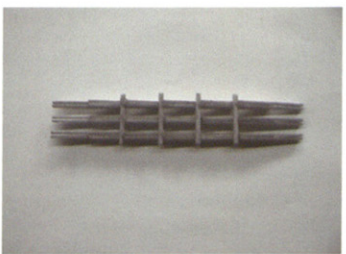
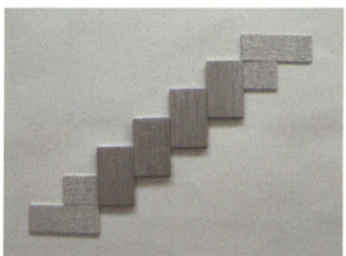
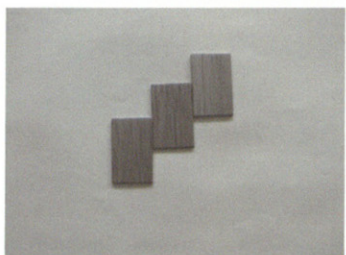
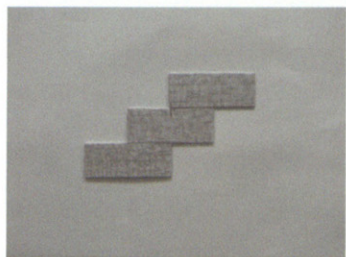
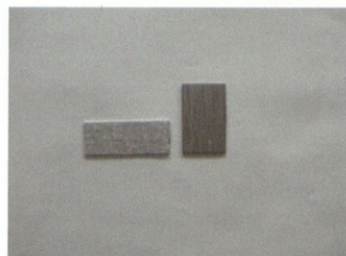
arquitecto Marcelo Villafañe **colaboradores** Laura Rois, Eleonora Flores, Juan A. Romanos **ubicación** Chacras Los Raigales, ruta 33, Roldán, Rosario. Argentina **cliente** Carlos Raigal **fecha finalización** 2005 **superficie construida** 162m² **fotografía** Walter Salcedo, Leonardo Finotti Florencia Raigal House _ architect Marcelo Villafañe **assistants** Laura Rois , Eleonora Flores, Juan A. Romanos **location of the building** Chacras Los Raigales, 33 road, Roldan, Rosario. Argentina **client** Carlos Raigal **completion** 2005 **total area in square meters** 162m² **photography** Walter Salcedo, Leonardo Finotti



Relación de la vivienda con el sol. The dwelling's relationship with the sun.







Izqda, esquema del tratamiento del muro. Arriba, la escalera. Estudio y resultado. Left, wall treatment plan. Above, stairway. Study and result.



Recogiendo sal. A la derecha el Museo Hotel Playa Blanca. Detalle de la construcción. Salt collection. Right, Hotel Playa Blanca Museum. Description of construction.

#03 Construcciones de sal_

El Salar de Uyuni, el mayor desierto de sal del mundo, cuenta con una superficie aproximada de 12.000 km² y se ubica en el Altiplano boliviano, sobre la cordillera de los Andes, a 3.700 metros de altura. El Museo Hotel Playa Blanca, ubicado en la orilla del Salar, ha aprovechado este material para la elaboración de los bloques que conforman su cerramiento, así como en el mortero de adherencia y en su mobiliario.

Fotografías de Soledad Undurraga Salt Constructions_ The Salar of Uyuni, the largest salt flat in the world, have a surface area of approximately 12,000 km², located on the Bolivian Altiplano in the Andean cordillera at an altitude of 3,700 meters. The Hotel Playa Blanca Museum, located on the edge of the Salar, has benefitted from this material in the construction of the blocks that make up its enclosure, as well as in its binding mortar and in its fittings. Photography by Soledad Undurraga



Obra 02_
Casa Moratíel MMI



arquitecto José María Sostres **cliente** Manuel Moratíel Ibáñez **emplazamiento** Ciudad Diagonal, Barcelona. España **superficie construida** 183 m² **año** 1958
fotografía Eugeni Pons, Jordi Bernadó, Francesc Català-Roca (Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya). MMI Moratíel House_
architects José María Sostres **client** Manuel Moratíel Ibáñez **location of the building** Ciudad Diagonal, Barcelona. Spain **total area in square meters** 183 m²
completion 1958 **photography** Eugeni Pons, Jordi Bernadó, Francesc Català-Roca (Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).

La vivienda, situada en Ciudad Diagonal, una urbanización tipo ciudad jardín, a las afueras de Barcelona, se construyó entre 1956 y 1958 para convertirse en residencia de verano. La casa, de una sola planta, cuenta con un patio central, que se integra en la sala de estar, y una terraza en la cubierta. Parte de un cuadrado de trece por trece metros rodeado en tres cuartas partes de su perímetro por bandas de cuerpos murarios. Una de estas bandas la ocupa la zona de noche, la otra la cocina y la zona de servicio. Entre los

volúmenes cerrados de las bandas fluye un espacio abierto, separado del exterior por cristales de suelo a techo, donde se encuentran el mencionado patio, el hall, el comedor y la sala de estar.

La casa fue construida con un presupuesto muy ajustado.

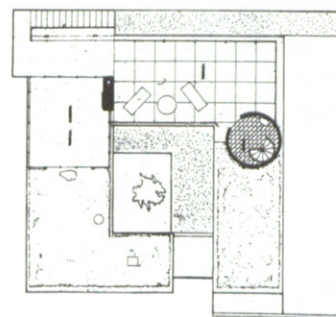
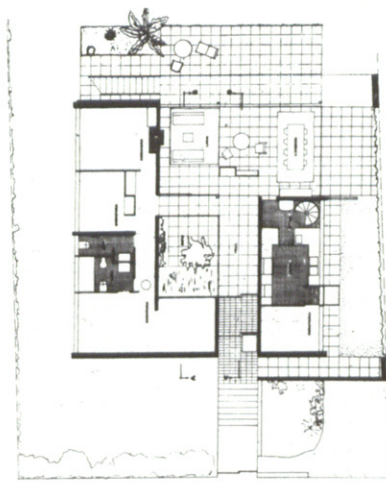
The complex, located in Ciudad Diagonal, a garden city development outside Barcelona, built between 1956 and 1958 to be converted into a summer residence. The single-story building has a central courtyard, which is integrated

into the sitting room and a covered terrace. The dwelling is thirteen by thirteen meters squared, with three quarters of its perimeter surrounded by stone sections of wall. One of these sections occupies the bedroom area and the other the kitchen and bathroom areas. Between the walled enclosures is an open space, separated from the exterior by floor to ceiling windows, where the aforementioned courtyard is located, along with the hall, the dining room and the sitting room.

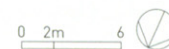
The house was built on a very tight budget.



Fachada delantera y vista desde el jardín. Fotografías de Francesc Català-Roca (AHCOAC). Front facade and view from the garden. Pictures by Francesc Català-Roca (AHCOAC).



PLANTA BAJA Y PLANTA DE CUBIERTAS, PROYECTO ORIGINAL
GROUND FLOOR AND ROOF, ORIGINAL PROJECT



1. Era casi irreconocible. Llevaba más de tres años deshabitada; su propietario, para ponerla a la venta, la había hecho pintar para ocultar los vestigios de su historia más reciente. Habían desaparecido, así, bajo la inclemencia de una capa de pintura uniforme, los cercos de los cuadros, los de los muebles, que habían estado apoyados contra las paredes, y el sudor de las manos que habían abierto sus puertas y encendido sus interruptores. A eso había que añadir las múltiples modificaciones que había sufrido a lo largo de sus más de cuarenta años de existencia y, aún así, algo en ella la hacía especial. Tal vez fuera la proporción de su fábrica o su posición única y privilegiada respecto a la calle, algo que obligaba a reparar en ella, a detenerse frente a aquella construcción e interrogarse sobre su singularidad.

2. La casa MMI fue encargada a José María Sostres por don Manuel Moratíel Ibáñez como residencia de verano. El proyecto se inició en 1956 y se terminó de construir en 1958. La parcela que ocupaba la casa estaba situada en Ciudad Diagonal, una urbanización tipo ciudad jardín, en las afueras de Barcelona, entre Pedralbes y Esplugues de Llobregat. Se trataba de una zona de nueva creación, destinada a viviendas de segunda residencia para la burguesía emergente de Barcelona, en la que Sostres ya había construido algunas casas. La casa se construyó con muy pocos medios económicos que, sin duda, afectaron a la calidad tanto de su obra de fábrica como de su habitabilidad. Al poco de ser ocupada, su propietario modificó la posición del radiador central, cubrió con plástico transparente el patio central y añadió un pequeño alero a la puerta de entrada para evitar que el agua que resbalaba por la fachada entrara en la casa.

A la muerte del propietario la viuda decidió dejar el piso en el centro de Barcelona e instalarse en la casa de Ciudad Diagonal, a la que posteriormente se incorporó el hijo con su familia. En el año 1984, muerto José María Sostres, los propietarios encargaron a Basegoda Nonell una profunda reforma de la casa que modificó tanto sus fachadas como su interior, en especial la zona de estar, incluyendo la desaparición del patio para convertirlo en lavabo. En los años 90 los propietarios abandonaron la ciudad y alquilaron sucesivamente la casa hasta que en 1997 fue puesta a la venta.

3. La reconstrucción de la casa se organizó en dos etapas. En primer lugar se eliminaron tanto aquellos elementos no portantes como los añadidos no recogidos en el proyecto original. La casa quedó, así, como un esqueleto que mostraba cómo su estructura exacta era ya la esencia de su propia construcción. Carpinterías y cerramientos llegarían en una segunda fase a partir de los datos de posición, tamaño y forma que en la primera fase se habían descubierto. A estos dos momentos de su construcción habría que añadir un tercero en el que se discutieron situaciones o bien no previstas en el proyecto o bien que presentaban contradicciones entre el proyecto original y el proyecto construido. En el primer caso estaría la necesidad de rediseñar la relación de la casa con sus vecinos. En ese sentido, la discusión principal estaba en el ámbito comprendido entre la cocina y el vecino de la derecha. Se optó por un replanteamiento de la fachada oeste que permitiera abrir la cocina hacia ese nuevo ámbito, creando un patio

1. It was almost unrecognizable. Uninhabited for more than three years; in order to sell the house, its owner painted the structure to hide the vestiges of its recent history. Hidden under the rigors of a uniform coat of paint were the outlines of the picture frames and furniture on the walls, as well as the handprints that had opened the doors and on the light switches, including the many changes undergone throughout the structure's more than forty years of existence. But there was something that made the house especially unique. Perhaps it was the proportion of its structure, or its unique and privileged position with respects to the street, demanding one's attention and causing one to stop and admire its uniqueness.

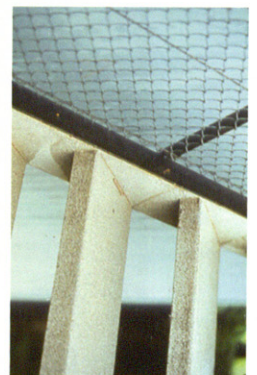
2. Casa MMI was constructed by José María Sostres as a summer residence for Mr. Manuel Moratíel Ibáñez. The project began in 1956 and was completed in 1958. The land on which the house is located is in Ciudad Diagonal, a residential estate that resembles a garden city on the outskirts of Barcelona, between Pedralbes and Esplugues de Llobregat. This was a newly built area, intended as the second homes for the emerging bourgeoisie class of Barcelona, an area in which Sostres had already built other houses. The house was built with very little money that undoubtedly affected the quality of the stonework, as well as its habitability. Shortly after being occupied, the owner altered the position of the central radiator; he covered the central patio with a transparent plastic, and added a small eave to the front door to prevent water from running down the façade and entering the house.

Upon the death of the owner, his widow decided to leave their flat, located in the centre of Barcelona, to live in the Ciudad Diagonal home, which was also later occupied by their son and his family. In 1984, after the death of José María Sostres, the owners sought the services of Basegoda Nonell to carry out a comprehensive renovation of the house which altered its façades and its interior, especially the sitting room, and including the removal of the patio to install a sink. In the 1990s, the owners left the house and rented it out until 1997 when it was put up for sale.

3. The restoration of the house was organized in two phases. First, the non-load bearing elements, as well as the elements that were added and not included in the original project were removed. The house was stripped to its frame, revealing its structure as the essence of its construction. Carpentry work and enclosures were entailed in a second phase according to the position, size and shape that would be clarified after the first phase. A third phase should be included, in which unforeseen situations occurring during the project or situations presenting contradictions between the original project and the project built were discussed. With regards to unforeseen situations in the project, the house's relationship with the respect to the neighbours would need to be redesigned. In that sense, the main discussion revolved around the kitchen and the neighbour on the right. It was decided that the west facade would need to be redesigned in order to open up the kitchen into this new area, creating a side patio over the roof of the garage. This approach was also used in the redesign of the back garden, so the house went from being the isolated house it was originally, to becoming a house with patios in the style of the houses that



Antes de la reforma: La vivienda desde el jardín. Detalle de terrazas y escaleras.
General overview and description of stairs and terraces before renovation.



lateral sobre la cubierta del garaje. Este criterio se empleó también en el rediseño del jardín posterior, de manera que la casa pasaba de ser la casa aislada que había sido originalmente a convertirse en una casa con patios a la manera de las casas que proyectó Mies en los años 30: un patio central, uno lateral y uno en la parte posterior, al que da el estar. En el segundo caso, de contradicciones entre proyecto original y proyecto construido, en lo referente, por ejemplo, a la pared que separa la habitación principal del patio central, nos encontramos con que en los planos publicados en la época aparece como una vidriera. En las fotos coetáneas, sin embargo, surge la pared. Ante tal situación se optó por mantener el criterio de lo construido frente a lo proyectado, no sin antes reconstruir el proceso por el cual se modificó el proyecto original.

4. Como casi toda la arquitectura de esa época, la imagen que conservamos de ella se debe a las espléndidas fotografías en blanco y negro de Francesc Català-Roca. En muchas ocasiones nos hemos sorprendido al visitar edificios que solo conocíamos a través de él, descubriendo el color en los muros que recordábamos en la amplia gama de grises que el fotógrafo nos legó. Para la generación de arquitectos de los años 50, el uso del color tuvo una importancia capital. Moragas, Bohigas e, incluso, Coderch, aunque de una manera más sutil, usaron el color de manera manifiesta en sus construcciones. Sostres, pintor él mismo, escribió sobre cómo cambiaba la importancia del color blanco, usado por los racionalistas, al incorporarse a la arquitectura española de los años 30. Cómo el blanco que conocíamos de los edificios de Le Corbusier o de Walter Gropius devenía rosa o verde tenues en manos de Josep Lluís Sert y, en general, del grupo GATCPAC.

En la casa MMI tuvimos la suerte de encontrar, bajo las múltiples capas de pintura, alguno de los colores originales, en especial el rojo Venecia de la fachada. En el interior, alguna de las paredes conservaba resquicios de un verde pálido, muy común en las casas de la época. Sin embargo, la nueva pared, que cerraba el patio de la cocina, creaba un problema tanto si se mantenía en color blanco, como el resto de la casa, como si se pretendía pintar de un nuevo color. En ese punto tuvimos la impagable ayuda de Ramón Enrich, pintor y amigo, que trabajó a partir de los colores encontrados, añadiendo el negro del suelo y diferentes propuestas para la pared del patio.

La casa sorprende ahora a quien solo la conocía a través de las fotos, a pesar de lo estricta que fue la búsqueda de la policromía original. Quizás repintarla en grises y negros hubiera sido una actitud más fidedigna, no tanto con la casa sino con la imagen que de ella teníamos todos.

Mies designed in the 30's: a central patio, a side patio and a back patio connected to the sitting room. With regards to the contradictions between the original project and the project built, for example, we find that the wall separating the main room of the central patio was a window in the original drawings. In the contemporary photos, however, there is a wall. In this situation we decided to maintain the criterion of the as-built rather than what was designed, but not before reconstructing the process by which the original project was modified.

4. Like most of the architecture of the era, the image we have of it is due to the splendid photographs in black and white of Francesc Català-Roca. On many occasions we were surprised upon seeing buildings that we only knew through the photographs, discovering the colour of the walls, which we recalled as grey shades from the photographs. For the generation of architects of the 1950's, the use of colour was paramount. Moragas, Bohigas and even Coderch, albeit more subtly, used colour manifestly in their buildings. Sostres, the painter himself, wrote on how white, used by rationalists, had a change of importance upon entering the realm of Spanish architecture in the 1930's. How the white we knew in the Le Corbusier or Walter Gropius buildings became a subtle pink or green at the hands of Josep Lluís Sert and, in general, of the GATCPAC group.

In Casa MMI, we were fortunate to find, under the many layers of paint, some of the original colours, especially the Venice red of the façade. Inside, one of the walls retained traces of a pale green, very common in the houses of that era. However, the new wall that enclosed the kitchen patio created a problem. Should it be painted white, as the rest of the house, or should it be painted a new colour. At that point we had the invaluable help of Ramón Enrich, a painter and friend, who worked from the colours that were discovered, adding the black of the floor colour, and other different proposals for the patio wall.

The house now only amazes those who knew its previous appearance through photos, despite the fact that searching for the original colour was arduous. Painting it gray and black would probably have been more accurate, because of the image that we all had from its photos.



La casa en la actualidad. The house today.

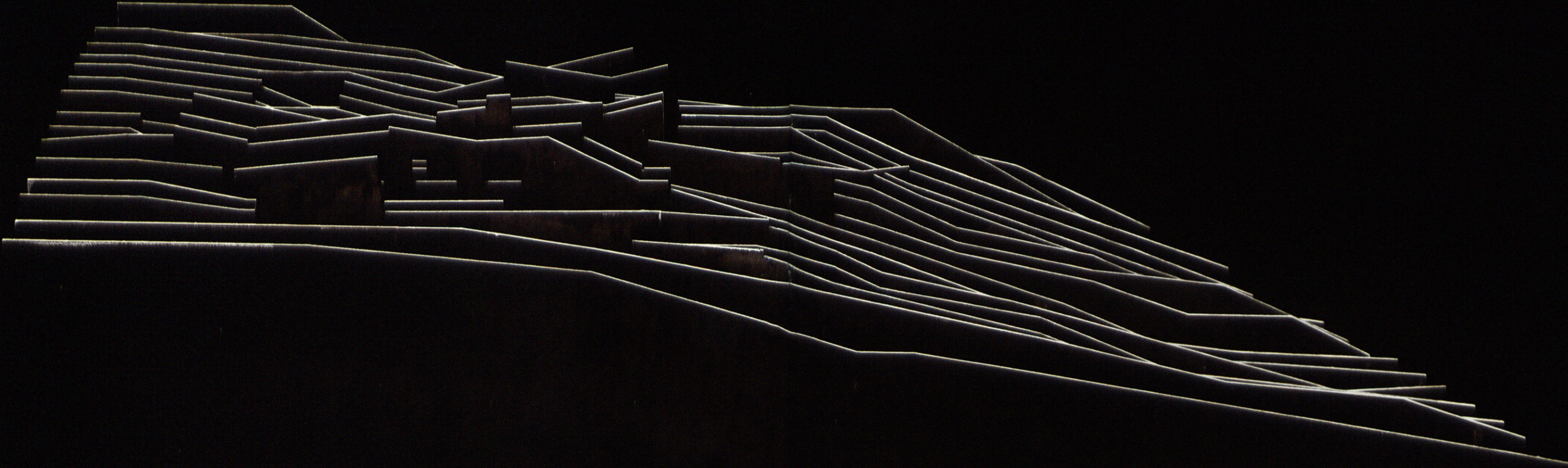




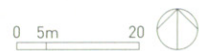
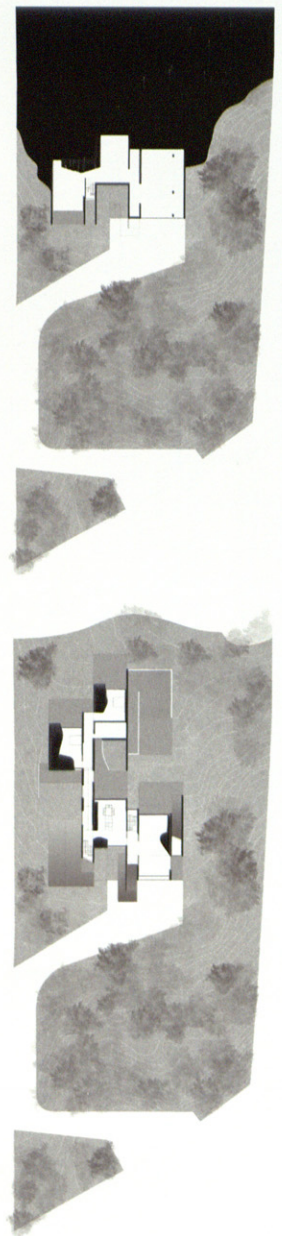


Vivienda unifamiliar en Bescanó

arquitecto Josep Ferrando Bramona **colaboradores** Jordi Queralt, Marc Nadal, Begoña Cazorla, Alfonso Villarreal **ubicación** Urbanización "Montfullà", Parcela 89, Bescanó, Girona, España **cliente** Michael & Natàlia **fecha finalización** 2010 **superficie construida** 400m² **fotografía** Pedro Pegenaute single family dwelling in bescanó architect Josep Ferrando Bramona colaboradores Jordi Queralt, Marc Nadal, Begoña Cazorla, Alfonso Villarreal location of the building "Montfullà" Urbanization "Montfullà" Parcel 89, Bescanó, Girona, Spain client Michael & Natàlia completion 2010 total area in square meters 400m² photography Pedro Pegenaute



Maqueta. Model.



PLANTA SOTANO Y PLANTA BAJA
BASEMENT FLOOR AND GROUND FLOOR

La proliferación de muros desplazados entre sí potencia relaciones diagonales entre espacios. The proliferation of displaced walls, among them power, diagonal relationships between spaces.

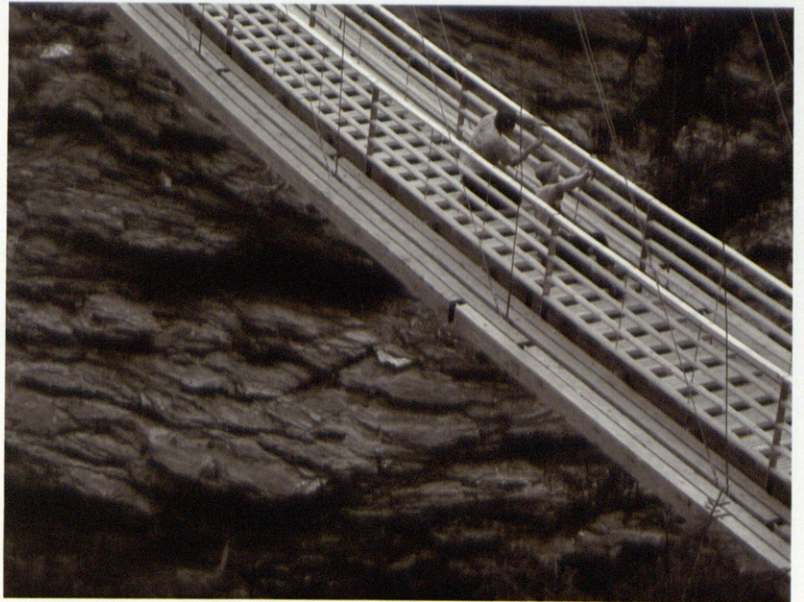


Pasarela en Viamala

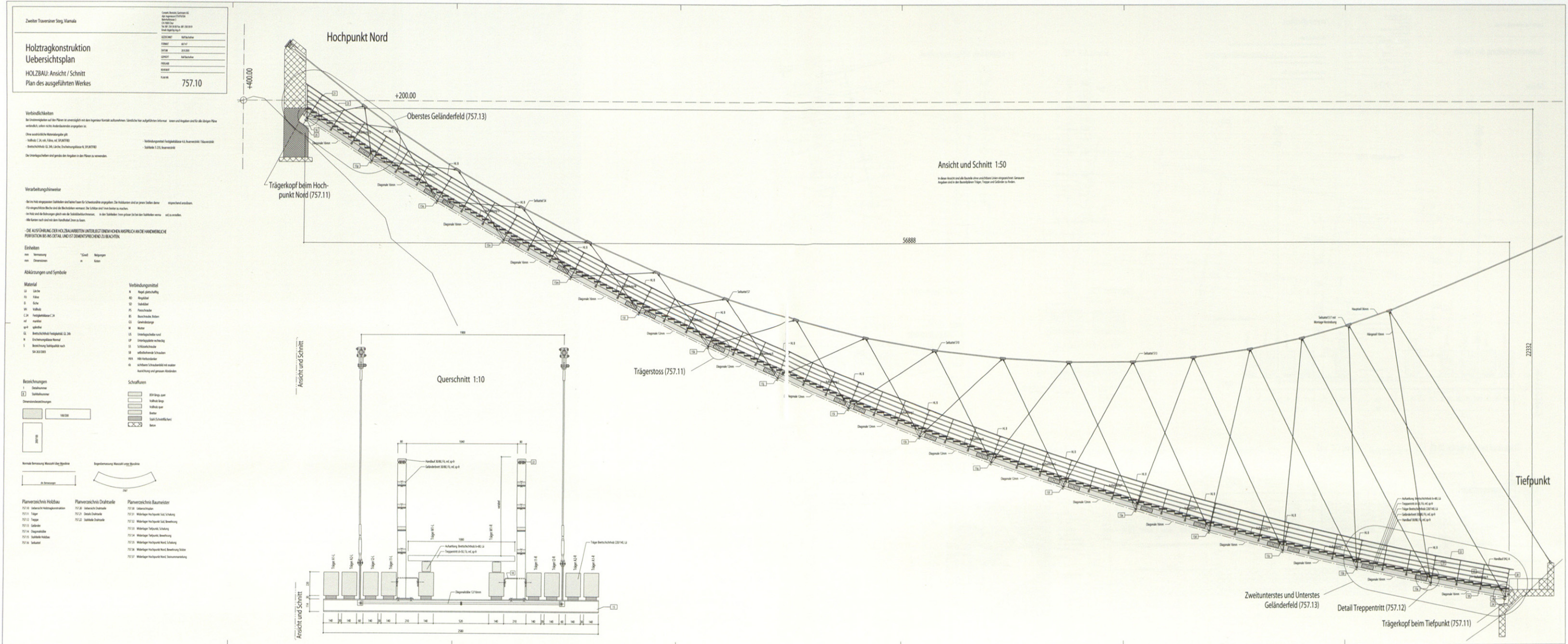
director de proyecto Jürg Konzett encargado Rolf Bachofner ubicación Traversiner Tobel, Viamala, Suiza cliente Asociación Aula Cultural de Viamala fecha finalización 2005 fotografía Wilfried Dechau Gangway in Viamala project manager Jürg Konzett site supervision Rolf Bachofner location Traversiner Tobel, Viamala, Switzerland client Viamala Cultural Aula Association completion 2005 photography Wilfried Dechau







Proceso de montaje.
Set-up process.



El segundo puente de la Traversina atraviesa el barranco por una zona protegida contra desprendimientos de piedras. Para mantener bajos los costes, se eligió la conexión espacialmente más corta en forma de escalera, que encaja muy bien en el trazado general del camino. Las crestas a ambos lados del barranco dan forma a los machones casi naturales de un puente colgante, de modo que los anclajes se pudieron construir fácilmente. El puente forma por sí mismo un entramado de sogas estáticamente optimizado con la escalera a modo de tirante curvado. Dicha curvatura se consigue, tras acabar el montaje, tensando la soga principal, apretándola contra su soporte y enganchándola en él. De este modo se evitan desagradables oscilaciones.

The second Traversina bridge crosses the gully at an area protected against landslides. To keep the costs low, the shortest spatial ladder connection was chosen, which fits in to the general layout of the track. The crests on both sides of the gully shape the almost natural buttresses of a hanging bridge, so that the anchorage elements could be built easily. The bridge by itself forms a framework of ropes statically optimised with the ladder as a curved tie, obtaining the curvature after the assembly, tensioning the main rope, tightening it to its support and fastening it to the latter. This is how we can avoid unpleasant oscillations.

Jurg Conzett [Jurg Conzett trabajó durante años como ingeniero de Peter Zumthor] [Jurg Conzett worked for many years as engineer for Peter Zumthor]

SECCIÓN LONGITUDINAL Y SECCIÓN TRANSVERSAL
LONGITUDINAL SECTION AND CROSS SECTION

Zusammenstellung der Details

Schnitte

757.41

Verbindlichkeit

Verbindlichkeiten

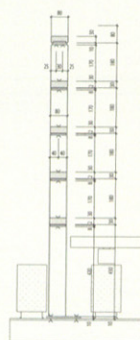
Bei Unklarheiten auf den Plänen ist vorzüglich mit dem Ingenieurbüro Kontakt aufzunehmen.

Für sämtliche Informationen und Aussagen ist der Plan TST 10 Multitaskkonstruktion verbindlich und

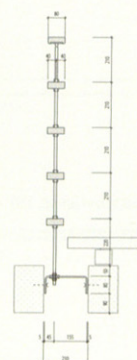
Bemerkungen zu diesem Plan:

Alle Holzkarten sind 2mm mit dem Handstichel zu feilen

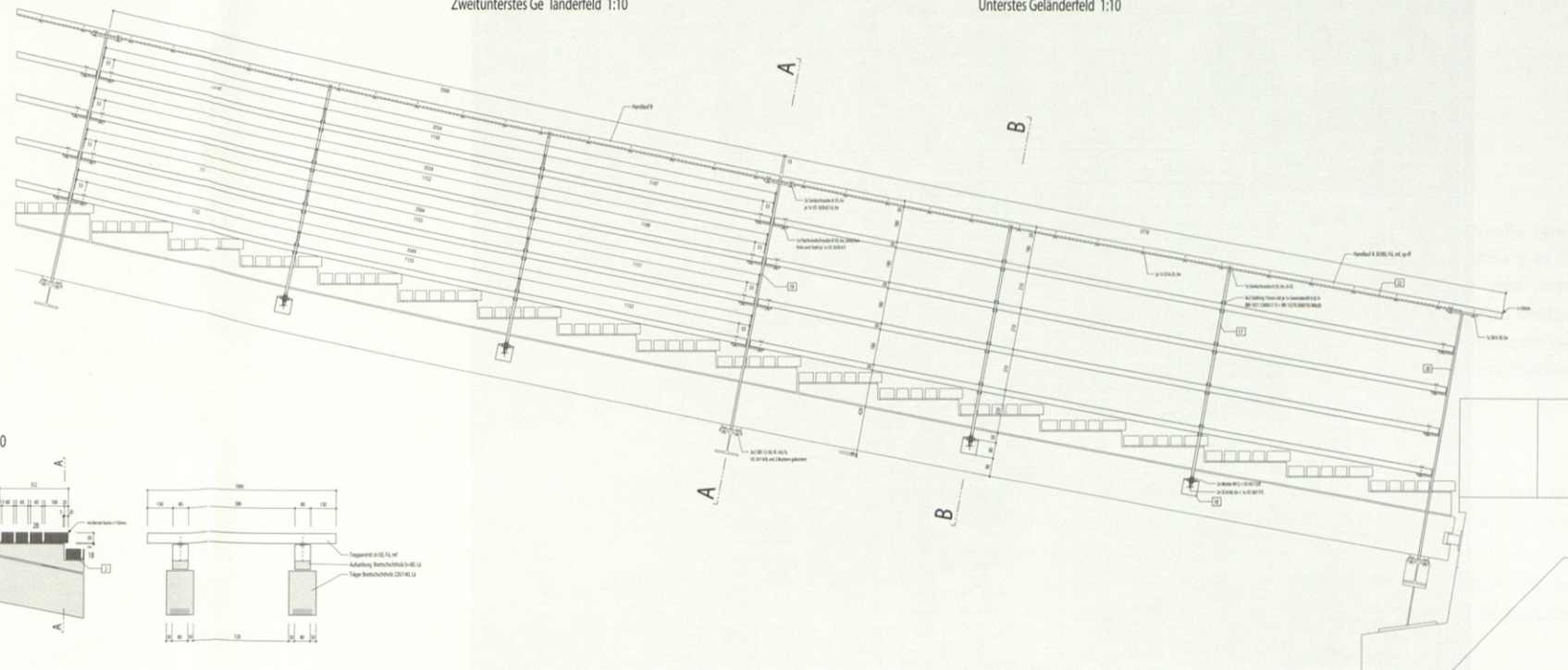
Schnitt A-A 1:10



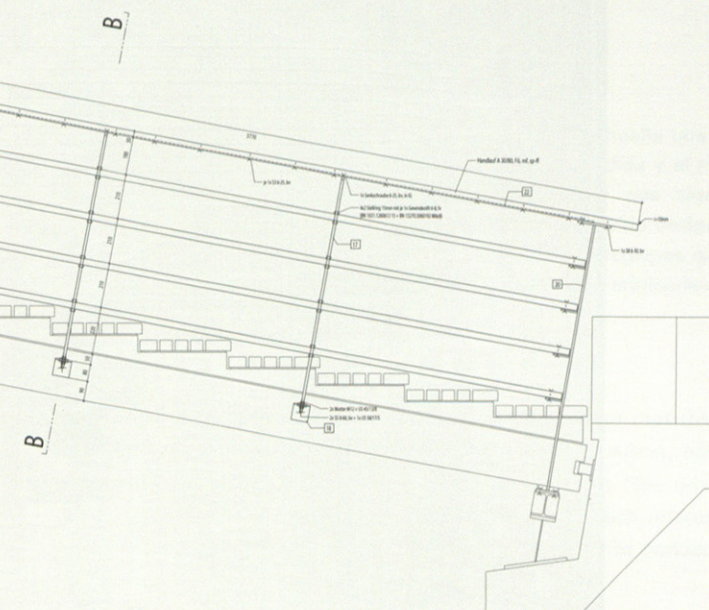
Schnitt B-B 1:10



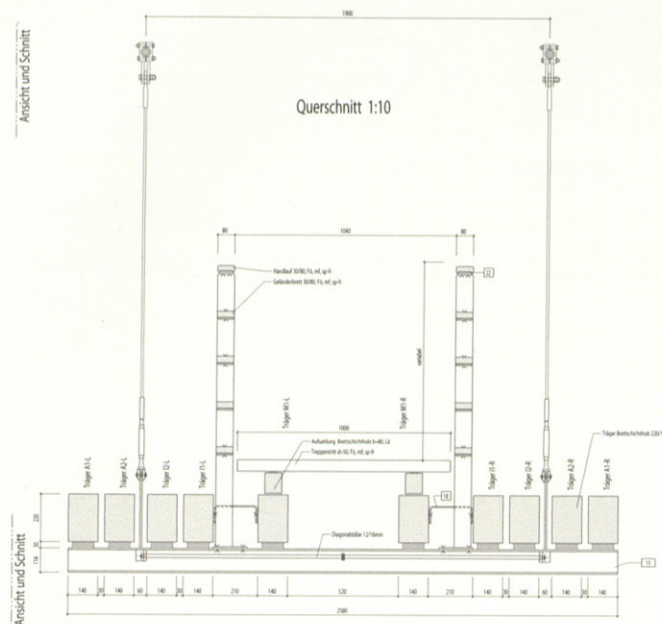
Zweitunterstes Ge länderfeld 1:10



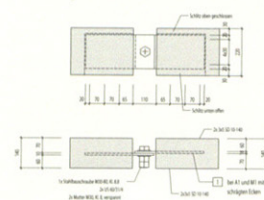
Unterstes Geländerfeld 1:10



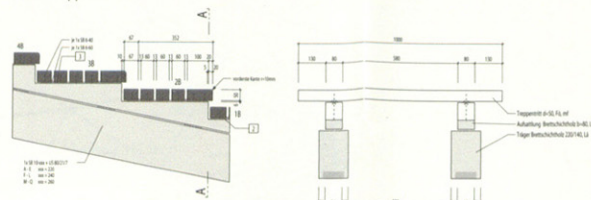
Querschnitt 1:10



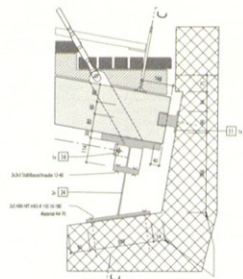
Trägerstoss 1:10



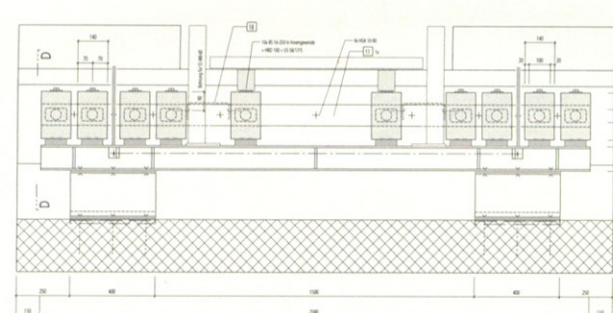
Detail Treppentritt 1:10



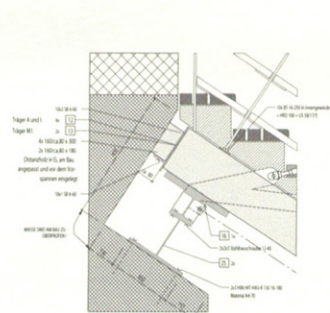
Trägerkopf beim Tiefpunkt (D-D) 1:10



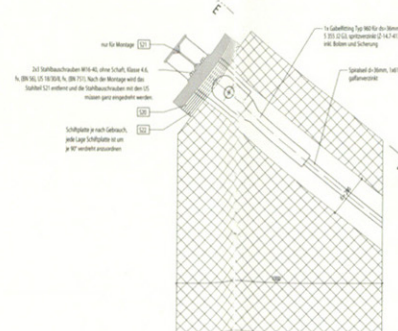
Schnitt C-C 1:10



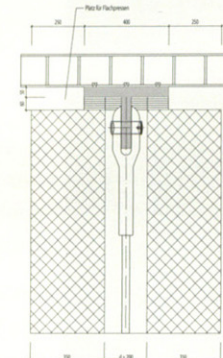
Trägerkopf beim Hochpunkt Nord 1:10



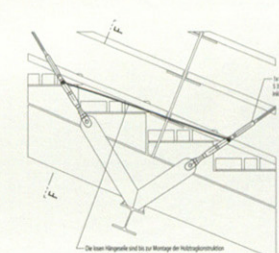
Hauptseilverankerung 1:10



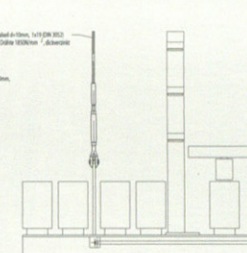
Schnitt E-E 1:10



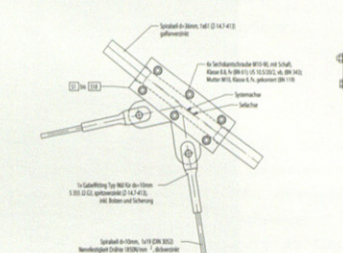
Befestigung Hängeseil an Tragkonstruktion 1:10



Schnitt F-F 1:10



Befestigung Hänge- an Hauptseil 1:5





Philibert de L'Orme. "Nouvelles Inventions pour bien Bâtir". [Livre XI, Edition de 1648].

Grabado alegórico del mal arquitecto.
Engraved allegory of the bad architect.

[La figura del mal arquitecto está representada en un paraje abrupto y atormentado. Sale apresuradamente de un castillo grotesco. Su pretencioso atuendo se enreda en los arbustos del camino. No tiene manos, no puede hacer, ni mostrar, ni dirigir. No tiene ojos, no ve. No tiene orejas, no escucha].

[The figure of the bad architect is represented in a tempestuous landscape. Hastily leaving a grotesque castle. His pretentious attire becomes entangled in the bushes of the path. He has no hands, he cannot do, show, or direct. He has no eyes, he cannot see. He has no ears, he cannot listen].

Razón de los Proyectos Arquitectónicos en las Escuelas *

Reason for Architectural Projects in Schools *

Francisco Alonso

[§] 21 "El hombre como el que mide".

"Quizá toda moralidad tenga como origen la profunda huella que para los primeros hombres dejó el descubrimiento de la medida y el medir, la balanza y el pesar, [es con la palabra "mensh" que significa precisamente "el que mide" con la que el hombre ha querido designarse a sí mismo]. Con tales referencias, se ha elevado hacia regiones que no son en absoluto mensurables ni ponderables, pero que originariamente así se lo parecieron".

"Man as the one who measures".

"Perhaps all morality has its origin in the profound impact that the first men left when they discovered measurement and measuring, balance and weighing [the word "Mensh" which literally means "the one that measures" is used by man to designate himself]. With such references, man has risen to regions that are not at all measurable or ponderable, but which originally appeared to be so."

Friedrich Nietzsche

"El Caminante y su Sombra"

"The Wanderer and his Shadow"

1 La tarea básica de la arquitectura moderna, consecuente con las grandes transformaciones determinadas por el pensamiento contemporáneo, la evolución tecno-científica y las trascendentales agitaciones político-sociales, se sustenta en el imperativo de un futuro distinto como única alternativa histórica válida.

Ya es historia consentida que la revolución de la arquitectura racional, como causa final del fundamento social del ser humano, se muestre fracasada en la estéril deriva posmoderna del "compost" de estilos y del diseño "bizarre" requeridos para la satisfacción de necesidades ficticias.

Esta situación ha generado una falsa conciencia de resignada conciliación que desemboca inevitablemente en la cadena de frustraciones que configura la cotidianidad del mundo de hoy.

La reacción a este sometimiento consistirá en hacer patentes las potencialidades humanas acalladas en la situación concreta llamada capitalismo avanzado, cuya realidad natural reposa sobre la negación de la totalidad del hombre, que se presenta fragmentada en la división cada vez más evidente entre privacidad y vida pública.

1 The basic task of modern architecture, consistent with the major transformations determined by contemporary thought, techno-scientific developments and momentous political and social upheaval is based on the imperative of a different future as the only valid historical alternative.

The revolution of rational architecture as the final cause of the "social" foundation of the human being is shown to have failed in the sterile postmodern drift of the "compost" of the styles and the "bizarre" design required to satisfy some fictitious needs.

This situation has created a false consciousness of resigned reconciliation that inevitably ends in the chain of frustrations that configures the everyday life of today's world.

The reaction to this submission will consist in making patent the stifled human potentialities in the specific situation known as advanced capitalism, a natural reality which rests on the denial of the totality of man which appears fragmented in the increasingly clear division between privacy and public life.

* Texto procedente de la introducción a los enunciados de los ejercicios correspondientes al curso [2010-2011] de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Pontificia de Salamanca, Campus de Madrid. Taller dirigido por Francisco Alonso y Eduardo González.

Text from the introduction to the statements of exercises corresponding to the [2010-2011] Architectural Projects course at the Higher Technical School of Architecture at the Pontifical University of Salamanca, Campus of Madrid. Workshop led by Francisco Alonso and Eduardo Gonzalez.

2 La Universidad no puede ser el lugar contaminado pero deliberadamente anaeróbico de la Arquitectura.

Es también en la Universidad donde la Arquitectura deberá ser teoría crítica, participar de la culminación contemporánea de la corriente central del pensamiento filosófico-social crítico moderno, contribuir en la respuesta a un amplio fenómeno histórico: la industrialización y la secularización.

Una respuesta de esperanza basada en el reforzamiento de la moralidad: primacía de la razón moral sobre todas las demás razones.

La arquitectura constituye y reconstituye la realidad, el mundo construido, resultado de la actividad humana motivada por necesidades e intereses.

Necesidades e intereses constitutivos de saberes que para Jürgen Habermas se reducen a tres: saber técnico, saber práctico y saber emancipatorio.

El interés técnico produce un saber instrumental, corresponde a las ciencias empírico-analíticas.

El interés práctico produce un saber hermenéutico, de entendimiento, de comunicación, de gestión de las condiciones.

El interés emancipatorio produce el saber crítico, que es el más importante, a él corresponde el logro de la autonomía racional y de la dignidad.

3 La función propia del conocimiento es seguir conociendo, originándose un proceso de selección semejante al de la naturaleza.

La síntesis creativa no es el producto determinista de aplicar procedimientos reiterativos de confluencia de conocimientos, sino obtener un conocimiento que no estaba antes, es una evolución, condición ésta necesaria para los Proyectos Arquitectónicos, lo cual quiere decir que la orientación de los Proyectos de Arquitectura necesita ser la propia de los protocolos de investigación.

El Proyecto de Arquitectura nunca está constituido, es investigación.

Desde un principio y desde los niveles más elementales de formación, o mejor habría que decir de dedicación, es decir, de identificación socrática de la virtud con el saber, se deberá interiorizar ese modelo, al incorporarse históricamente al proceso de creación de conocimiento, en nuestro caso de la creación arquitectónica.

El quid de una realización que exija su determinación en forma de proyecto, reside en la posibilidad de pensar por adelantado su resultado: la realidad.

Es precisamente por esto que los problemas que aborden los proyectos de arquitectura deberán estar conectados a la realidad más palpitante, al hoy.

No hay un pasado que asuma integralmente la condición del saber, o en el que esté depositada una esencia inmutable de la Arquitectura, cada presente construye y reconstruye su propio pasado.

A su vez esa reconstrucción siempre tendrá como referencia las convenciones que a la arquitectura le son propias, será una búsqueda cuyo límite tenderá a la logicidad, recurrencia y tipicidad exclusivas de todas las cosas consumadas y que nos son comunes, de sus estándares y de sus modelos.

Investigación en Arquitectura será un paciente reasumir, para uno mismo, el conocimiento, sabiduría y magisterio del oficio.

Hay que continuar, sólo la continuidad es provechosa.

2 The University cannot be the contaminated but deliberately anaerobic site of Architecture.

It is also at the University where Architecture must be critical theory, participating in the contemporary culmination of the mainstream of modern philosophical and social critical thought, contributing to the response to a broad historical phenomenon: industrialization and secularization.

An answer of hope based on the strengthening of morality: the primacy of moral reasoning over all other reasons.

Constituent needs and interests of knowledge reduced to three by Jürgen Habermas thought: technical knowledge, practical knowledge and emancipatory knowledge.

Constituent needs and interests of knowledge which for Jürgen Habermas are reduced to three: technical knowledge, practical knowledge and emancipatory knowledge.

The technical interest produces instrumental knowledge corresponds to the empirical-analytical sciences.

The practical interest produces hermeneutic knowledge of understanding, communication and management of the conditions.

The emancipatory interest produces critical knowledge which is the most important and to which the achievement of rational autonomy and dignity corresponds.

3 The proper function of knowledge is to continue to take in knowledge, resulting in a selection process similar to nature.

The creative synthesis is not the determining product to apply reiterative procedures of knowledge confluence without obtaining a knowledge that did not exist before, an evolution which is a necessary condition for Architectural Projects which means that the orientation of Architectural Projects needs to be the proper research protocols.

The Architectural Project is never constituted but is rather research.

From the beginning, and from the most basic levels of training, or rather from dedication, i.e., from Socratic identification of virtue with knowledge, the model should be internalized upon being historically incorporated into the process of knowledge creation, in our case of architectural creation.

The crux of an embodiment that requires its determination in project form lies in the ability to think of the result ahead of time: the reality.

The architectural projects should be address to solve the issues of the pulsating reality, at this moment in time.

There is no past which fully assumes the condition of knowledge, or in which an unchanging essence of Architecture is deposited, each present constructs and reconstructs its own past.

In turn, this reconstruction will always have as a reference the conventions that are specific to architecture. This search whose limit will tend to exclusive logic, recurrence and typicality of all things consummated and which are common to us, their standards and their models.

Architectural research is a patient retake, for oneself, of knowledge, wisdom and magisterium.

We must continue, only continuity is beneficial.



Philibert de L'Orme. "Nouvelles Inventions pour bien Bâtir". [Livre XI, Edition de 1648].

Grabado alegórico del buen arquitecto.

Engraved allegory of the good architect.

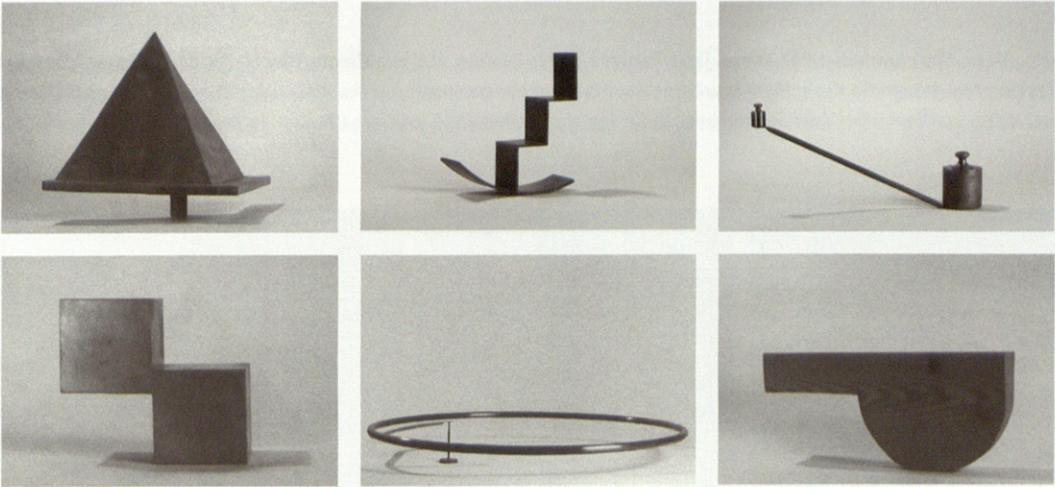
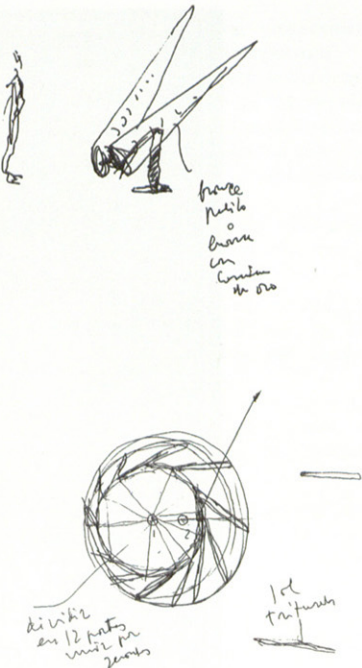
[La figura del buen arquitecto está representada en un entorno de vida y arquitecturas humanísticas. Su apariencia indica serenidad. Instruye a un aprendiz. Dispone de tres ojos, uno para el pasado, otro para el presente, y el tercero para el futuro. Tiene cuatro orejas, importancia del escuchar sobre el hablar. Tiene cuatro manos, atiende muchas cosas a la vez, también revelan la condición de dar y de recibir. Las alas en sus pies señalan diligencia y cumplimiento].

[The figure of the good architect is represented in a living and humanistic architectural environment. His appearance indicates serenity. He instructs an apprentice. He has three eyes, one looking to the past, one looking to the present, and the third looking to the future. He has four ears, the importance of listening before speaking. He has four hands, he tends to many things at once, to know how to give and receive. The wings on his feet indicate diligence and compliance].

#04 La mesa_ JUAN NAVARRO BALDEWEG

Extracto del texto “Compartir mesa con Juan Navarro Baldeweg en Altzuza” de Guillermo Zuaznabar, editado en el libro *Juan Navarro Baldeweg. Grávido o Liviano*, publicado por la Fundación Museo Jorge Oteiza en 2011. Extract from “Share a table with Juan Navarro Baldeweg in Altzuza” text written by Guillermo Zuaznabar, published in the book, *Juan Navarro Baldeweg. Heavy or Light*, published by the Jorge Oteiza Museum Foundation in 2011.

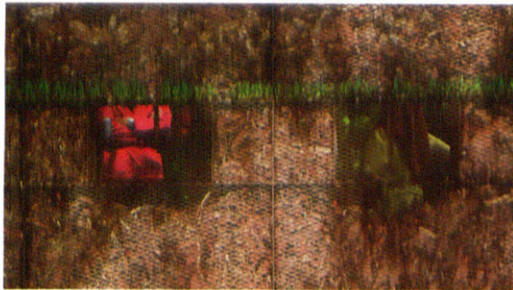
La superficie de la mesa la compone un tablero de 200 x 950 x 5 cm de arce donde las piezas se presentan como en un suelo elevado a 130 cm. Cortes, secciones, fragmentos, roturas y asociaciones gravitatorias que generan equilibrios imposibles son las propuestas de las piezas colocadas sobre la tarima de arce. Aunque están sobre un plano análogo a la tierra, las piezas tienen más relación con el aire. Como objetos desafiantes a las realidades físicas, presentan y generan suspensión y tensión de un modo similar a como lo hacen los alambristas. El grupo de objetos, así como cada uno de ellos, ofrece una imagen frágil y aérea, a punto de salir volando como pequeños pájaros postrados impertinentemente sobre el lomo de un gran búfalo. De algún modo, las piezas, como los pájaros sobre el búfalo, desde su fragilidad ridiculizan y desafían la solemne gravedad de La mesa. La riqueza cromática de los materiales son como ricos plumajes; cerámica, bronce, madera, cobre, mármol, plomo, acero. The table_ JUAN NAVARRO BALDEWEG. The table surface is composed of a maple wood panel, 200 x 950 x 5 cm, where the parts appear as a raised floor platform, 130 cm in height. Cuts, sections, fragments, breaks and gravitational associations that generate impossible balances and are proposed for the parts placed on the maple wood platform. Although they are on a plane that is analogous to the ground, the parts have more in common with the air. As objects defying the physical realities, they present and generate suspension and tension in a way that is similar to what tightrope walkers do. The group of objects, as well as each and every one of them, offers a fragile and aerial image on the verge of flying away, like small birds impertinently prostrated on the back of a large buffalo. In some way the parts, like the birds on the buffalo, in its fragile state, mock and defy the solemn gravity of the table. The chromatic richness of the materials is as rich plumage; ceramic, bronze, wood, copper, marble, lead and steel.



Juan Navarro Baldeweg, La mesa. 1973-2006. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Foto: Luis Azanza. Arriba, a la derecha, croquis de dos de las piezas expuestas. Juan Navarro Baldeweg, The Table. 1973-2006. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Photo: Luis Azanza. Above, right, sketch of the two of the exhibited pieces.

Pabellón Sibü_

arquitecto smallprojects_ Kevin Mark Low **ubicación** Taman Tasik Perdana, Kuala Lumpur. Malasia **cliente** Sibü Municipality/Seksan Design **fecha finalización** 2006 **superficie construida** 71 m² **fotografía** Kevin Mark Low **Sibü Pavilion_ architects** smallprojects_ Kevin Mark Low **location of the building** Taman Tasik Perdana, Kuala Lumpur. Malaysia **client** Sibü Municipality/Seksan Design **completion** 2006 **total area in square meters** 71 m² **photography** Kevin Mark Low



La municipalidad de Sibü, en Sarawak, encargó a Seksan Design (un estudio de arquitectura paisajista local) la construcción del Pabellón Sibü para el Festival de Jardines de Malasia, celebrados en 2006 en Lake Gardens, Kuala Lumpur. Los clientes presentaron un breve documento describiendo lo que consideraban sería una peculiaridad en relación con pabellones de jardín típicos: la colocación de un baño público que prestara servicio a las instalaciones del festival. Y, de esta manera, el pabellón adoptó la forma del “lavabo” global original: un arbusto.

Un extremo del pabellón se convirtió en un salón en donde se colocó un sofá y sillones situados bajo la sombra de un viejo árbol tembusu de gran tamaño, con vistas al lago. En el otro extremo se instaló un salón de té. Al abrigo de ambos salones si situó el arbusto, una arboleda compuesta por ciento veinte árboles *Eugenia aromaticum*, a los que un muro de tres metros de alto, y compuesto de una malla de acero y hojas muertas, daba acceso y proporcionaba privacidad. Un estrecho laberinto, situado tras el muro, va desde los abigarrados árboles hasta un inodoro situado en el corazón de la arboleda. The Sibü Municipality of Sarawak and Seksan Design (a local landscape architect) commissioned the Sibü Pavilion for the Malaysian Garden Festival held at the Lake Gardens in Kuala Lumpur in 2006. The clients summarily issued a brief on what they felt would be a twist on typical garden pavilions, a toilet facility with which to service the festival grounds. And so their pavilion took on the form of the original global toilet, a bush.

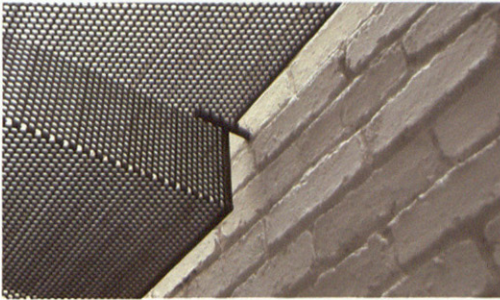
One end of the pavilion became a lounge for a sofa and armchairs under the shade of a grand old tembusu tree, with views of the lake, while the other end became a tearoom. Nestled between the two was the bush, a grove of a hundred and twenty *Eugenia aromaticum* trees, given formal entry and privacy by a three metre tall compost wall of steel mesh and dead leaves. A narrow maze behind the wall ran through the tightly packed trees to a squatting pan commode at the heart of the grove.



El muro, una malla de acero y hojas muertas, hace las veces de acceso al “arbusto”.
The wall, steel mesh with autumn leaves, creates moments of access into the “bush”.

Casa Aviario / Escalera plegada_

arquitecto smallprojects_ Kevin Mark Low **ubicación** Calle Beluntas, Bukit Damansara, Kuala Lumpur. Malasia **cliente** Goh Eu Jim **fecha finalización** 2007 **superficie construida** 223 m² **fotografía** Kevin Mark Low **Aviary House/Folded stair_ architects** smallprojects_ Kevin Mark Low **location of the building** Beluntas street, Bukit Damansara, Kuala Lumpur. Malaysia **client** Goh Eu Jim **completion** 2007 **total area in square meters** 223 m² **photography** Kevin Mark Low



El objetivo del proyecto consiste en otorgar luz natural y ventilación a una vivienda excesivamente profunda. La solución: colocar un patio con árboles entre el cuerpo original de la casa y un nuevo bloque que se construye para hacer las veces de sala de estar. La escalera de la casa se configura en un tramo recto junto a uno de los laterales, evitando de esta manera la obstrucción que supondría el retorno. Sobre ella, en la cubierta, aparece una claraboya que facilita la entrada de luz hasta el acceso del garaje, a sus pies. Con esta finalidad, y con el objeto de permitir el ajuste de los muros laterales excéntricos, la escalera se construye utilizando hojas de acero perforadas, cortadas con una anchura uniforme, plegadas y soldadas a las dimensiones de las huellas y las contrahuellas. Posteriormente, se coloca de tal manera que queda suspendida entre los muros mediante clavos de acero templado situados en las juntas, en donde cada huella se encuentra con la parte superior de su contrahuella asociada.

The aim of the project is to provide natural light and ventilation to an excessively deep house. The solution: to install a patio with trees between the original body of the house and the new block built to be used as a living room. The staircase for the house was configured in a straight run along one side of the house length, thus avoiding the obstruction of a stair return. Over the latter, on the roof, a skylight is built to provide entrance to light to the garage access, just below. With this purpose and in order to allow the adjustment of the eccentric side walls, it is built using bored steel sheets, cut with an even width, folded and welded to the dimensions of the treads and risers. The folded stair was then suspended between the walls by mild steel pins located at the junctions where each tread met the top of their associated risers.



La escalera está formada por hojas de acero perforadas y plegadas.
The stairway is made up of perforated and folded sheets of steel.

Casa del tejado safari_

arquitecto smallprojects_ Kevin Mark Low **ubicación** Calle PJU 3/19, Damansara Indah, Petaling Jaya. **Malasia cliente** Richard Lim **fecha finalización** 2005 **superficie construida** 585 m² **fotografía** Kevin Mark Low **Safari Roof House_ architects** smallprojects_ Kevin Mark Low **location of the building** 3/19 PJU street, Damansara Indah, Petaling Jaya. Malaysia **client** Richard Lim **completion** 2005 **total area in square meters** 585 m² **photography** Kevin Mark Low

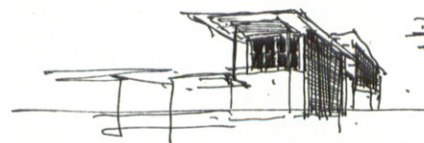
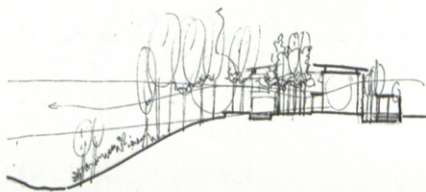
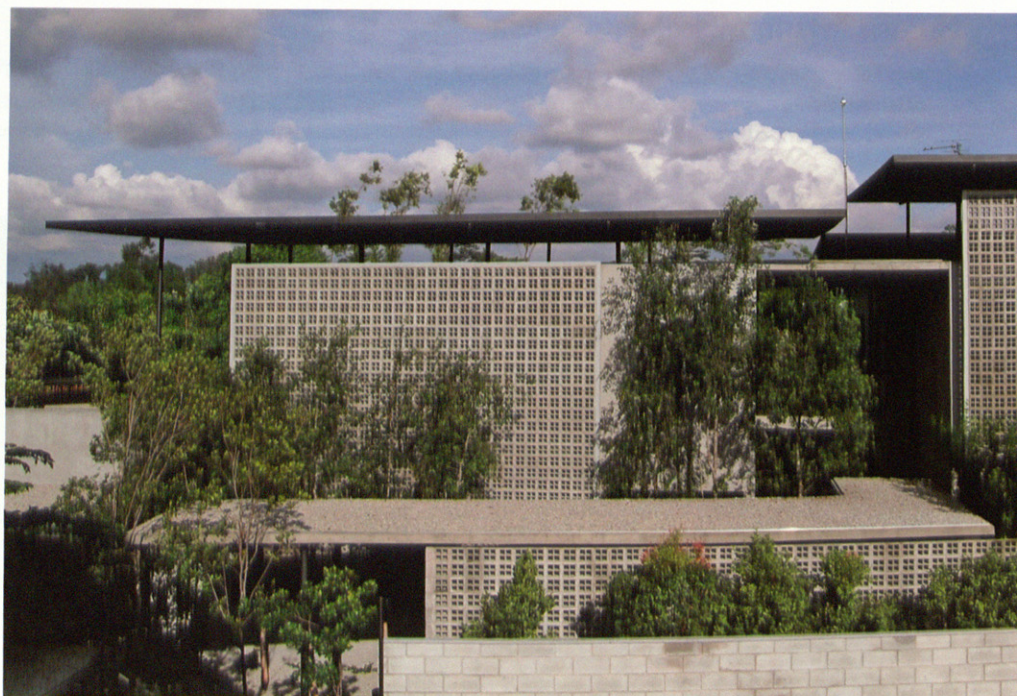
El nombre de la casa deriva de un mecanismo utilizado en los camiones británicos Land Rover: una delgada hoja de aluminio sobre el cuerpo del vehículo, soportada mediante unas pequeñas patas, que funciona como proyección para interceptar parte de los rayos del sol que caen sobre la superficie adyacente. Aplicada arquitectónicamente, la brecha entre la masa constructiva y su tejado de láminas corrugadas se dimensiona para lograr una buena circulación del aire, que se logra mediante esbeltas columnas de acero que elevan el tejado más allá de su estructura de hormigón.

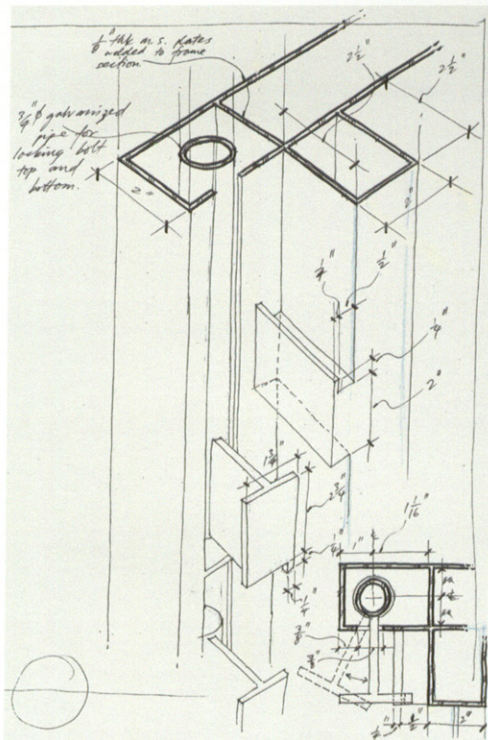
En lo que respecta a la narrativa y a los conceptos, la casa del tejado safari resulta vagamente orgánica, menos en la forma que en la manera en que ha sido detallada en áreas particulares para asumir el impacto de una tormenta tropical y la clase de clima que caracteriza al monzón tropical. Es una casa diseñada para albergar una capa de líquenes o musgo, una piel refrigerante de ficus pumila o una resbaladiza mancha marrón de agua chorreante. La casa está proyectada de tal manera que envejezca con el paso del tiempo y reciba el color y la vida de la morada que yace en su interior; su arquitectura permanece oculta, en su mayor parte, por el follaje de su espacio primordial: el jardín.

The name for the house comes from a device used on British Series Land Rover trucks: a thin sheet of aluminium held off the body of the vehicle by small feet to function as a sunbreak. Architecturally applied, the gap between building mass and its roof of cheap corrugated roofing sheets is dimensioned for good air flow, created by slender steel columns that lift the roof off its structural concrete frame.

In the way of narratives and concepts, safari roof house is vaguely organic, less so in form than in the manner in which it has been detailed in particular areas to take the beating of a tropical storm and the sort of weather which typifies the tropical monsoon. It is a house designed to take a coat of lichen or moss, a cooling skin of ficus pumila or a slick brown stain of dripping water. The house is intended to age with time and to receive the colour and life of dwelling within, its architecture hidden, for the most part, by the foliage of its very first room, the garden.

El nombre de la casa deriva de un mecanismo utilizado en los camiones Land Rover para interceptar parte de los rayos de sol. A la derecha, croquis de detalle del cierre de la entrada principal. The name of the house derives from a mechanism utilized in Land Rover trucks to partially block sunrays. Right, main entry latch detail sketch.





Oficinas Gardenwall (con muro ajardinado)_

arquitecto smallprojects_ Kevin Mark Low **ubicación** Calle PJU 8/8A, Bandar Damansara Perdana, Petaling Jaya. Malasia **cliente** Tujan Gemilang Sdn. Bhd. **fecha finalización** 2010 **superficie construida** 95.964 m² **fotografía** Kevin Mark Low Gardenwall Offices _ **architects** smallprojects_ Kevin Mark Low **location of the building** 8/8A PJU street, Bandar Damansara Perdana, Petaling Jaya. Malaysia **client** Tujan Gemilang Sdn. Bhd. **completion** 2010 **total area in square meters** 95.964 m² **photography** Kevin Mark Low

Las oficinas *gardenwall* comenzaron con la solicitud de unos propietarios deseosos de encontrar un enfoque diferente, alternativo, para configurar un bloque de oficinas de casi 93.000 m². Como punto de partida se trataba de una proposición inusual, ya que la palabra *alternativo* no es algo que se asociaría inmediatamente con la ubicuidad requerida de una torre de oficinas, forjada al calor de conceptos occidentales sobre lo que constituye lo *apropiado* desde un punto de vista contextual, entornos de gente ataviada con camisa y corbata y la imagen corporativa formal.

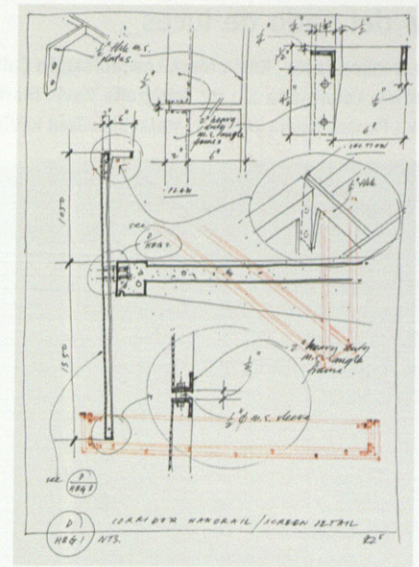
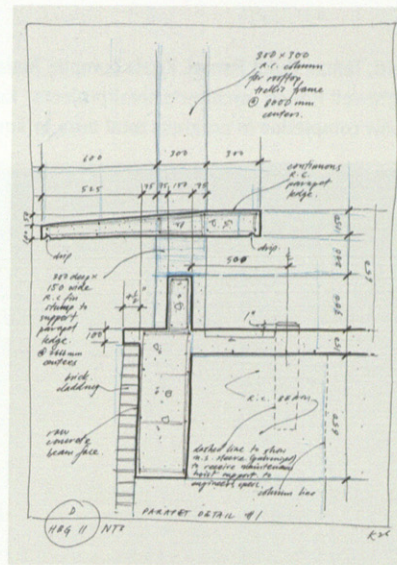
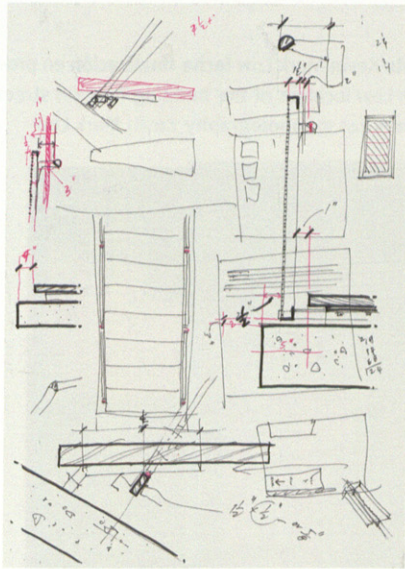
La propuesta de Kevin Low consistió en dotar de *localización* un concepto tan global, cargar de matices y texturas propias malayas el proyecto. Se tienen en cuenta su humedad, sus fuertes lluvias, su ardiente sol, se utilizan materiales de construcción de origen local, se tienen en mente todos los requerimientos de ventilación natural, funcionalidad, cultura y economía constructiva...

The gardenwall offices began as a request for an alternative proposal to the typical office block development, its owners being desirous of a different approach to configuring close to a million square feet of space. It was an unusual proposition to begin with, since the word *alternative* would not have been something immediately associated with the ubiquity required of the office tower, itself grown of Western concepts on what constitutes contextual *appropriateness*, white-collar work environments, and the formal corporate image.

The proposal of Kevin Low consisted in providing such a global concept with *location*, in filling the project with Malay hints and textures. Its humidity, its heavy rainfalls, its burning sun shall be taken into account, local construction materials are used, all natural ventilation, functionality, culture and constructive economy requirements are taken into account...

Una celosía deja el edificio expuesto al clima malayo. Arriba, a la derecha, croquis: escalera principal, detalle del parapeto y barandilla. Latticework leaves the building exposed to a Malaysian climate. To the right, three sketches: Main stair, parapet detail, typical railing.





La casa del patio de luces_

arquitecto smallprojects_ Kevin Mark Low **ubicación** Calle Tenggiri, Taman Bukit Pantai, Kuala Lumpur. Malasia **cliente** Kevin Mark Low **fecha finalización** en proceso **superficie construida** 241 m² **fotografía** Kevin Mark Low **Lightwell House_ architects** smallprojects_ Kevin Mark Low **location of the building** Tenggiri street, Taman Bukit Pantai, Kuala Lumpur. Malaysia **client** Kevin Mark Low **completion** in progress **total area in square meters** 241 m² **photography** Kevin Mark Low

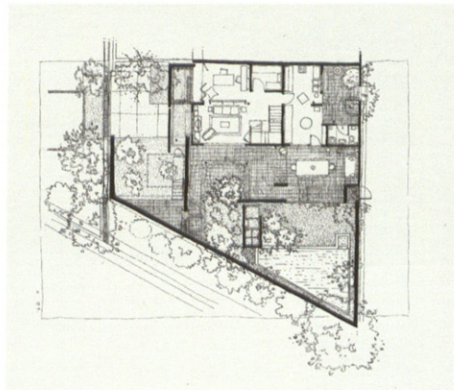
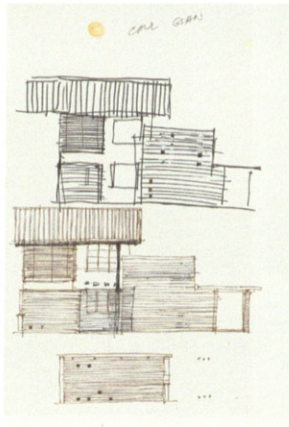
La casa del patio de luces es una renovación en constante evolución de una casa adosada, de antes de la guerra, situada junto a unos almacenes con muros de ladrillo. Desde un punto de vista espacial, está organizada mediante una serie de recintos ajardinados y patios de luces conectados que conducen desde la puerta frontal hasta la entrada formal de la casa –un cenador con suelo de ladrillo– antes de rodearla y regresar al primer patio de luces bien definido sobre la entrada inicial. En un principio, la casa fue concebida como una renovación ciñéndose a un determinado presupuesto, una renovación que implicaba el diseño de una variada paleta incluyendo grava, hormigón, vidrio, hierba, ladrillo y buganvillas, el uso de la luz matinal, cocinas utilitarias, suelos pintados, postes de acero y esbeltos árboles leñosos, instalaciones eléctricas en superficie, ventilación natural y arpillras; un edificio que permaneciera vinculado a su jardín de la misma forma que un jardín se adhiere a unas ruinas: apasionada y naturalmente.

La importancia de la casa del patio de luces en relación con el trabajo realizado por smallprojects no radica tanto en el hecho de la localización física en donde se realiza la obra, sino en el hecho de que la casa y sus elementos de diseño, características y cabos sueltos, tienen influencia y continuidad en casi la totalidad del resto de los proyectos realizados.

The lightwell house is a constantly evolving renovation on a prewar row house at the edge of brick-walled storage yards. It is spatially organised by a series of linked garden rooms and light wells that lead from the front gate to the formal entrance of the house - a brick-floored dining room - before winding through the house and back out to the first light well experienced upon initial entry. The house was first conceived as a renovation on a budget, one to be designed with a varied palette of gravel, concrete, glass, grass, brick and bougainvillea, morning light, utility kitchens, painted floors, steel posts and slender trunked trees, surface wiring, natural ventilation and squirrels; a building designed to take to its garden the way a garden takes to a ruin, passionately and unselfconsciously.

The importance of the lightwell house to the work done by smallprojects comes less from its being the physical location where design work occurs, than for the fact that the house and its design elements, features and loose ends, all run threads of influence and continuity through almost every other project undertaken.

Detalles del estudio-vivienda de Small Projects.
Description of the studio-house by Small Projects.





Un mercado. Una fórmula. Un mural por Isamu Noguchi* _ José Juan Barba

[Arquitecto, crítico y editor, José Juan Barba ha sido premiado en varias ocasiones por su labor de difusión de la Arquitectura]

Durante la depresión que caracterizó la década de 1930 en los Estados Unidos, período conocido como *New Deal* (*Nuevo Trato*), los viajes e intercambios entre el México post-revolucionario y el industrial, aunque deprimido, vecino del norte, EE.UU., fueron una constante.

La búsqueda de un arte netamente americano, el desarrollo de programas como el Federal Art Project, la facilidad con que importantes empresarios, como las familias Ford o Rockefeller, realizan encargos a muralistas mexicanos fue algo común. José Clemente Orozco o Diego Rivera realizaron en California, en Nueva York y en Detroit importantes encargos de murales¹ y, a su vez, pintores como Marlon y Grace Greenwood, Pablo O'Higgins o Isamu Noguchi, realizaron murales en ciudad de México.

La mujer

Por lo anterior, no resulta extraño contar que Diego Rivera y Frida Kahlo permanecieran trabajando en Estados Unidos casi de manera permanente entre 1931 y 1934, y tampoco que el viaje fuese a la inversa y en 1935 el joven Isamu Noguchi pasase casi todo el año en Ciudad de México realizando un mural en el Mercado Abelardo Rodríguez. Si el mural que allí realizó es poco conocido y, durante mucho tiempo permaneció olvidado en la mayoría de las historiografías sobre Isamu Noguchi, la pasional relación amorosa que este mantuvo con Frida Kahlo siempre ha quedado bajo una nebulosa ambigua.

En 1934 Diego Rivera consiguió reconstruir en el Palacio de Bellas Artes de México el mural que no había podido realizar en el hall del Rockefeller Center, "Hombre en la encrucijada". A los pocos meses Frida Kahlo descubre una nueva infidelidad de Diego Rivera, con su hermana Cristina, quien había estado posando como modelo en dos murales. Aunque desde su boda, en 1929, la relación entre ambos había sido muy abierta, Frida no soporta que este engaño sea con su hermana y, a principios de 1935, terriblemente dolida por esta relación, abandona la casa de San Ángel, en la que vivía con Diego, y se traslada a

* Quiero expresar mi agradecimiento, por el material facilitado, a la arquitecta Luis Noelle y a la arquitecta Sara Topelson, por las facilidades dadas en la visita al Mercado Abelardo Rodríguez.

¹ De José Clemente Orozco en EE.UU. son conocidos los de: "Prometheus", Pomona Collage, en Cleremont, California, de 1930; "Civilización Americana", Dartmouth College, en New Hampshire, de 1932. De Diego Rivera es muy conocido "Hombre en la encrucijada" iniciado y destruido en Nueva York 1932-mayo de 1933 y reconstruido en Ciudad de México en el Palacio de Bellas Artes, en 1934. Obras anteriores y posteriores en EE.UU. son "Alegoría de California" y "La elaboración de un fresco" realizados en el Arts Institute de San Francisco en 1931. Los de "Mussolini" e "Industria Moderna", en la Workers School de Nueva York, en 1933. O posteriormente al de Nueva York los cinco paneles "Unidad Panamericana Panel", en City Collage de San Francisco, California, en 1940.

One market. One formula. A mural by Isamu Noguchi* _ José Juan Barba [Architect, critic and editor, José Juan Barba has been honoured on several occasions for his efforts to disseminate Architecture.] During the depression that characterized the 1930s in the United States, a period known as the "New Deal", traveling and exchanges were constants between post-revolutionary Mexico and its industrial albeit depressed neighbor to the North, the U.S.A.

The search for an art form that was clearly American, the development of programs like the Federal Art Project, and the ease with which important business people, such as the Ford or Rockefeller families, commissioned works from Mexican muralists was fairly commonplace. José Clemente Orozco or Diego Rivera created important murals in California, New York and Detroit¹, and at the same time painters like Marlon and Grace Greenwood, Pablo O'Higgins or Isamu Noguchi were creating murals in Mexico City.

The woman

Due to this, it is not surprising to note that Diego Rivera and Frida Kahlo remained in the United States to work almost permanently between 1931 and 1934, nor for the reverse to be the case, and in 1935 the young Isamu Noguchi spent almost the entire year in Mexico City creating a mural in the Abelardo L. Rodríguez Market. Even if the mural that he created there is little known and has remained forgotten for a long time from the majority of historiographies about Isamu Noguchi, the passionate affair that he maintained with Frida Kahlo has always existed within a fog of ambiguity.

In 1934, Diego Rivera managed to reconstruct the mural the "Man at the Crossroads" in the Palacio de Bellas Artes (Palace of Fine Arts) of Mexico, which he was unable to do in the hall of the Rockefeller Center. Within a few months Frida Kahlo discovered another of Diego Rivera's infidelities with her sister, Christina, who had been posing as a model in two murals. Although since their wedding in 1929, the relationship between the two had been very open, Frida could not tolerate this unfaithfulness being with her sister and early in 1935, terribly hurt by this relationship, she left the house in San Angel where she had lived with Diego and moved to a rented apartment on Avenue Insurgentes in the center of Mexico City. That did not resolve anything and during the summer, in July of 1935, she decided to leave with her friend Anita Brenner to New York.

* I wish to express my thanks for the material provided by architect Luis Noelle, and to architect Sara Topelson for the facilities provided during the visit to the Abelardo L. Rodríguez Market.

¹ Well-known works by José Clemente Orozco in the U.S. are: "Prometheus", Pomona College, in Claremont, California, 1930; "Civilización Americana", Dartmouth College, in New Hampshire, 1932. A well-known work by Diego Rivera is "Man at the Crossroads" begun and destroyed in New York between 1932 and May of 1933 and reconstructed in Mexico City at the Palacio de Bellas Artes in 1934. Prior and subsequent works from the U.S. are "Allegory of California" and "The Making of a Fresco" created at the Arts Institute of San Francisco in 1931. The works "Mussolini" and "Modern Industry" were created at the Workers School of New York, 1933. Subsequent to the New York works are the 5 panels "Pan-American Unity Panel" at City College of San Francisco, California, 1940.



Edward Weston
1935

For my darling
my love a



Retratos de Isamu Noguchi y Frida Kahlo.
Portraits of Isamu Noguchi and Frida Kahlo.

un apartamento alquilado en la avenida Insurgentes, en el centro de la ciudad de México. Aquello no resuelve nada y en el verano, en julio de 1935, decide marchar con su amiga Anita Brenner a Nueva York.

El viaje

Frida no es la única en realizar ese mismo año el viaje de Nueva York a México. Noguchi, buscando salida a su trabajo y ante sus fracasados intentos por integrarse en proyectos de la Administración, como el Works Progress Administration (WPA) Art Program, decide buscar otras vías para la realización de su trabajo (había conocido a José Clemente Orozco y se sentía fascinado por su obra y por su rol de artista revolucionario). Deja Nueva York y se desplaza a Hollywood, California, para posteriormente dirigirse hacia el sur, hacia Ciudad de México en un coche (un Hudson) prestado por su amigo Buckminster Fuller.

Dado el reducido tamaño de la comunidad artística de México en esa época y las ganas de Frida de conseguir independizarse de Diego, o, tan solo, su despecho, parece inevitable que Noguchi y Frida se conocieran en un encuentro de artistas organizado por la Fundación Guggenheim en la ciudad². Los proyectos de Isamu comienzan a realizarse y consigue, gracias a la ayuda de sus compatriotas, las artistas Marlon y Grace Greenwood que le ofrezcan un mural en el Mercado Abelardo Rodríguez donde ellas también estaban participando como muralistas.

“¡Qué diferente era México! Aquí, de repente, ya no me sentía extraño por ser artista, los artistas eran personas útiles, una parte de la comunidad. Un grupo de artistas que trabajaban en el mercado de Abelardo Rodríguez me ofrecieron una pared para esculpir, si aceptaba el mismo tipo de salario que recibían los que pintaban al fresco, tanto el metro cuadrado. Acepté encantado.

Así es como hice mi primera gran obra, en cemento coloreado y ladrillo tallado, dos metros de alto y veintidós de largo, que llamé la “Historia de México”.³

El mural

A Isamu Noguchi se le ofrece intervenir en uno de los muros del Mercado Abelardo Rodríguez, proponiéndole cobrar igual salario que el resto de los muralistas, 13,50 dólares por metro cuadrado, además, al igual que el resto de los artistas, tendría que asumir el gasto de los andamios y la preparación del muro para la aplicación de las diferentes técnicas.

² Isamu Noguchi, años antes, en 1927, había conseguido una de las primeras becas del Guggenheim grant programme y, durante su estancia en México, su mural sería parcialmente financiado por la Fundación.

³ Extractos de *Isamu Noguchi. A Sculptor's World*, New York and Evanston: Harper & Row, 1968, pág. 23.

The trip

Frida was not the only one to take this same trip in this same year between New York and Mexico. Noguchi, looking for a way out of his current work and in the face of his failed attempts to become involved in projects by the Administration, such as the Works Progress Administration (WPA) Art Program, he decided to look for other ways to carry out his work. Noguchi met José Clemente Orozco and was fascinated by his work and his roll as a revolutionary artist. Noguchi left New York and moved to Hollywood, California and later made his way south to Mexico City in a car (a Hudson) lent to him by his friend Buckminster Fuller.

Due to the reduced size of the artistic community in Mexico during this era and Frida's desire to become more and more independent from Diego, even if only out of spite, it seems inevitable that Noguchi and Frida would meet at an artists' gala organized by the Guggenheim Foundation in the city². His projects began to take shape and, thanks to the help of his compatriots, the artists Marlon and Grace Greenwood, he was commissioned for mural in the Abelardo L. Rodríguez Market where they had also been participating as muralists.

“How different Mexico was! Here all of a sudden I didn't feel strange for being an artist. All artists were useful people, a part of the community. A group of artists that worked at the Abelardo Rodriguez Market offered me a wall to sculpt if I accepted the same kind of salary that those who painted the fresco received, per square meter. I happily accepted.

This was how I created my first large work, in colored cement and sculpted brick, two meters high and twenty-two long, which I called “The History of Mexico”.³

The mural

Isamu Noguchi was offered to participate in one of the Abelardo L. Rodríguez Market murals, and it was proposed that he would be paid the same salary as the rest of the muralists: \$13.50 dollars per square meter. Likewise, just as the other artists he would have to assume the cost of the scaffolding and the preparation of the wall for the application of the different techniques.

“The cement was supplied by the Tolteca Cement Company; the bricks were almost free. It took eight months to complete. I was only able to collect half, that is, 88 dollars, of what the government owed me for the job. The Guggenheim Foundation had lent me 600 dollars for my second trip to the city and I had

² Prior to 1927 Isamu Noguchi had received one of the first scholarships from the “Guggenheim Grant Programme” and during his stay in Mexico his mural was partially financed by the Foundation.

³ Extracts from *Isamu Noguchi. A Sculptor's World*, New York and Evanston: Harper & Row, 1968, p. 23

“El cemento fue suministrado por la Compañía de Cemento Tolteca, los ladrillos fueron casi gratis. Se tardó ocho meses en completarse. Solo pude reunir la mitad, es decir 88 dólares, del dinero que el gobierno me debía por el trabajo. La Fundación Guggenheim me había prestado 600 dólares para mi segundo viaje a la ciudad y tuve que vender mi coche para regresar, pero nunca me he arrepentido de haber tenido la oportunidad de ejecutar lo que fue para mí un verdadero intento por una comunicación directa a través de la escultura, sin que, consecuentemente, el motivo fuese obtener el pago de un dinero.”⁴

El mural se imbuía en el discurso postrevolucionario. En un extremo la figura de un capitalista gordo atenazado por un esqueleto (recordando a Posada), la representación de violencia con la guerra y, en palabras de Noguchi, “los crímenes de la iglesia” frente al triunfo de los trabajadores. Esqueletos, esvásticas, puños, fusiles, la representación de la máquina son algunas de las piezas que conforman la iconografía del mural, una narrativa didáctica reflejo de un posicionamiento social de izquierdas que, posteriormente, relegaría a un segundo plano con la Guerra Fría en Estados Unidos.

La fórmula

Entre las piezas representadas en el mural destaca, frente a los conflictos antes mencionados, la representación de un futuro brillante en la figura de un niño que se encuentra observando unas probetas de laboratorio y la Ecuación de Einstein para la energía, $E = mc^2$.

Noguchi se había planteado ya con anterioridad la necesidad de introducir los nuevos materiales industriales en el arte, en sus esculturas, de modo que su uso reflejase su contemporaneidad, la era de la máquina y de las nuevas tecnologías. En 1928 Isamu Noguchi, planeando hacer un busto de su amigo R. Buckminster Fuller, aceptó su sugerencia para utilizar como material el cromo, el níquel y aleaciones de acero que Henry Ford acababa de utilizar en las rejillas del radiador en uno de los modelos de sus coches.

Esta confianza de toda una generación en cómo la máquina y las nuevas energías supondrían una nueva era, hacen que la liberación del trabajo de los hombres sea una constante que intenta reflejar en el mural del Mercado de Abelardo Rodríguez. La fórmula de la relatividad de Einstein supone la síntesis que mejor puede expresar ese futuro, síntesis observada por el niño.

Noguchi no recuerda la expresión exacta de la fórmula y le pide, en 1936, en un telegrama, a su amigo Fuller que se la mande y le explique su significado.

⁴ Ibidem (3), pág. 23

to sell my car to return, but I have never regretted having had the opportunity to carry out what was for me a real attempt at direct communication through sculpture, without my motivation necessarily being to receive monetary payment.”⁴

The mural was imbued with post-revolutionary discourse. At one extreme was a fat capitalist being frightened by a skeleton (reminiscent of Posada), the representative of war violence and in Noguchi's words, “the crimes of the church” faced with the triumph of the workers. Skeletons, swastikas, fists, rifles, a representation of a machine, are a few of the pieces that comprise the mural's iconography, a didactic narrative reflective of a left-leaning social position that would later be pushed into the background with the Cold War in the United States.

The formula

Among the pieces represented in the mural, in light of the aforementioned conflicts, the representation of a future genius in the form of a child stands out, observing some laboratory test tubes and Einstein's energy equation, $E = mc^2$.

Noguchi had already previously brought up the necessity of introducing new industrial materials into art, into his sculptures, so its use reflects his contemporariness, the age of the machine and new technologies. In 1928 Isamu Noguchi, planning to do a bust of his friend R. Buckminster Fuller, accepted his suggestion to use chrome, nickel and steel alloys as materials, which Henry Ford had just used in the radiator grating of one of the models of his cars.

This confidence of an entire generation in how machines and new energies signaled a new era, made it so that the liberation of the work of men would be a constant that he would try to reflect in the Abelardo L. Rodríguez Market. Einstein's relativity formula implies the synthesis that may best express this future, best observed by a child.

Noguchi did not remember the exact term for the formula and in 1936 asked, via telegram, his friend Fuller to send him an explanation of what it meant. Bucky Fuller responded but not in fifty words as has been passed from historiographer to historiographer ⁵ repeatedly without checking their sources. In reality the number of words is not important, which was 267 as can be seen in the Western Union telegram, in the possession of the Department of Special Collections, Stanford University Libraries in Stanford, California.

Noguchi was actually more interested in the formula as a metalinguistic icon that represents how science, the future and it are reflected in the hope of a

⁴ Ibid (3), p. 23

⁵ The confusing and unchecked information given in recent publications, such as the following, is surprising: AA.VV. *Isamu Noguchi. Sculptural Design*. Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2002. or that of A.M. Torres *Isamu Noguchi. A Study of Space*, The Monacelli Press, New York, 2000.

Bucky Fuller le responde, pero no en cincuenta palabras como de manera reiterativa se trasmite de historiografía en historiografía⁵ sin comprobar las fuentes. En realidad poco importa el número de palabras, que fueron 267, como se puede ver en el telegrama de la Western Union, en poder de los fondos del “Department of Special Collections, Stanford University Libraries” en Stanford, California.

En realidad a Noguchi le interesa la fórmula como icono metalingüístico que representa cómo percibe la ciencia el futuro, y ello se refleja en la esperanza de un niño. Sin embargo, el artista también cuenta cómo la fórmula tenía su interpretación irónica y humorística: la E significaba Estados, la M muchos y la C cabrones. El significado permanecería igualmente oculto para los no iniciados y la fórmula también podría leerse como Estados = Muchos Cabrones². Según Noguchi “En cualquier caso, yo era capaz de gritar y hacer lo que quisiera, y era feliz”.⁶

L'affaire

Aquella felicidad no solo se basaba en el reconocimiento de su trabajo como artista. La felicidad también procedía de la relación que Noguchi había iniciado con Frida Kahlo. Noguchi afirmaría años después “La quería mucho”, “era una persona extraordinaria, maravillosa”.⁷

A pesar de las infidelidades de Diego Rivera, cuando Frida Kahlo daba ese mismo paso, el discurso de la relación permisiva no era tan fácil. Frida lo sabía y en sus romances era siempre cautelosa. Noguchi se sorprendía de cómo las citas con Frida eran casi clandestinas, cuando Diego actuaba y vivía públicamente como un conquistador. A pesar de todo, Isamu tenía la impresión de haber pasado “casi un año seguido bailando y haciendo el amor”.

Planearon alquilar juntos un apartamento donde pudieran reunirse, según contaba Marjorie Eaton. Los amantes incluso encargaron los muebles, que nunca llegaron, pues el vendedor supuso que eran para Frida y Diego y se presentó en la casa de San Ángel para entregar la cuenta a Rivera. “Así terminó el romance entre Frida y Noguchi”, afirmó Marjorie Eaton.

Otras versiones cuentan que hubo un final diferente, aunque igualmente interesante. Cuando Rivera se enteró, encolerizó y se fue directo a la casa de Frida en Coyoacán, donde los amantes se encontraban en la cama. El criado de Frida, Chucho, avisó a su señora de la llegada de Diego. Noguchi se vistió precipitadamente perdiendo un calcetín. Huyó trepando a un naranjo del patio y por las azoteas de las edificaciones. Noguchi posteriormente recordaría los hechos mencionando la pistola que Diego llevaba siempre encima y las palabras que le dijo en una visita a Frida en el hospital: “Diego llegó con una pistola.

⁵ Sorprende la confusa y no contrastada información dada por publicaciones recientes de investigaciones como las de: AA.VV., *Isamu Noguchi. Sculptural Design*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2002, o el de A.M. Torres, *Isamu Noguchi. A Study of Space*, The Monacelli Press, Nueva York, 2000.

⁶ Op. Cit. (3) Extractos de *Isamu Noguchi. A Sculptor's World*, pág. 23

⁷ Hayden Herrera, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Editorial Planeta SA, Barcelona, 2004. En inglés: Herrera, Hayden, *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, New York: HarperCollins, 1983.

child. Nevertheless, Noguchi also relates how the formula has an ironic and humoristic interpretation: the E meant Estados (States), the M muchos (many) and the C cabrones (bastards). The meaning would remain just as mysterious for the non-initiated and the formula could also be read as States = Many Bastards.² According to Noguchi, “In any case, I was able to yell and do what I wanted and I was happy”.⁶

L'affaire

That happiness was not only based on the recognition of his work as an artist. Such happiness also stemmed from the relationship that Noguchi had begun with Frida Kahlo. Noguchi would confirm years later that “I loved her very much... she was an extraordinary, marvelous person.”⁷

Despite Diego Rivera's infidelities, when Frida Kahlo went down this same path, talking about an open relationship was not so easy. Frida knew it and was always cautious in her romances. Noguchi was surprised at how his meetings with Frida were almost clandestine, when Diego acted and lived publicly as if he were a conquistador. Despite all this, Isamu had the impression of having spent an “almost an entire year dancing and making love.”

According to Marjorie Eaton, they planned to rent an apartment together where they could meet. The lovers even ordered furniture that never arrived, because the seller thought that they were for Frida and Diego and showed up at the San Angel house to give the bill to Rivera. “That was how the romance between Frida and Noguchi ended,” asserts Eaton.

Other versions tell about a different yet equally interesting end. When Rivera found out, he became enraged and went directly to Frida's home in Coyoacán, where the lovers were found together in bed. Frida's servant, Chucho, notified his lady of Diego's arrival. Noguchi hurriedly dressed, losing a sock. He fled, tripping on an orange in the courtyard and over the building's terrace. Noguchi later recalled the details, noting a pistol that Diego always carried and the words that he said during a visit to Frida in the hospital: “Diego arrived with a pistol. He always carried it. The second time he showed it to me was in the

⁶ Op. Cit. (3) Extracts from *Isamu Noguchi. A Sculptor's World*, p.23

⁷ Hayden Herrera, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Editorial Planeta SA, Barcelona, 2004. In English: Herrera, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, New York: HarperCollins, 1983.

Siempre la cargaba. La segunda vez que me la mostró fue en un hospital. Frida estaba enferma, por alguna razón, y fui a visitarla, él saco la pistola y dijo: “¡La próxima vez que lo vea, lo voy a matar!”⁸

El epílogo

Ocho meses después de iniciada la aventura mexicana Noguchi terminaría su mural. En la actualidad, con motivo de su restauración, se ha valorado en dos millones de dólares.

Isamu Noguchi, aunque abandonó México, mantuvo la amistad con Frida. No se conocen las cartas que ella le dirigió, pero sí las que él le envió. “How alone I am without you”, le escribió desde el Orizaba. “Quisiera verte pronto otra vez”, le dice antes de embarcarse en el barco de vapor S.S. Orizaba, en el que regresó a Nueva York vía La Habana. El escultor expresa ciertas preocupaciones: “He sido inarticulado contigo y conmigo mismo también. Perdóname, por favor”. Posteriormente Noguchi se reencontrará con Frida varias veces en Nueva York con motivo de la inauguración de alguna exposición retrospectiva a Frida.

En la actualidad la única partitura que se interpreta parece una cacofonía donde solo prima la tórrida economía. Es decir, la libertad, la ilusión, la ciencia, la cultura y la pasión, parecen un cóctel demasiado explosivo para ser real. Sin embargo, fue una combinación real que se produjo en un tiempo gris donde el optimismo y la mirada hacia un futuro mejor también tenían su sillón.

⁸ Op. Cit. (8). *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, pág. 258

hospital. Frida was sick for some reason and I went to visit her. He took out the pistol and said: ‘The next time you see this I will kill you!’”⁸

The Epilogue

Eight months after the beginning of the Mexican adventure, Noguchi would finish his mural. At the moment, due to its restoration, it has been valued at 2 million dollars.

Although Isamu Noguchi left Mexico he maintained his friendship with Frida. The letters she wrote to him are not known, but the ones he wrote to her are. “How alone I am without you”, he wrote from Orizaba. “I would like to see you again soon,” he told her before boarding the steamboat S.S. Orizaba, on which he returned to New York via Havana. The sculptor expressed certain worries: “I have been unclear with you and with myself. Forgive me, please.” Later Noguchi would reunite with Frida several times in New York for the inauguration of a retrospective exhibition on Frida.

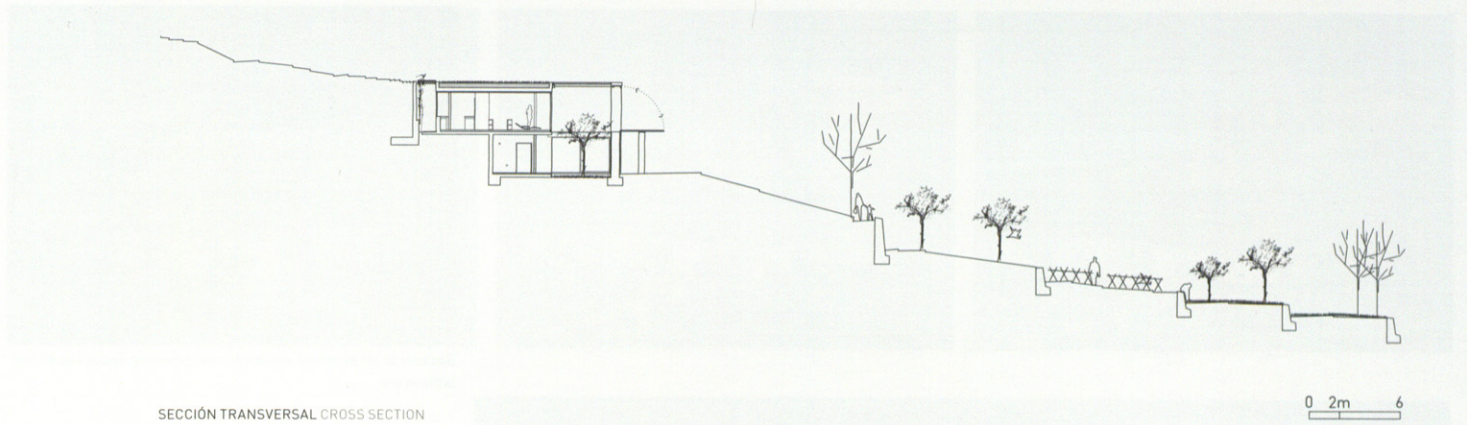
Now the score that is played appears to be a cacophony where the only interest is the torrid economy. That is to say, freedom, illusion, science, culture and passion appear to be a cocktail that is too explosive to be real. Nevertheless, it was a real combination that arose during a gray time where optimism and looking forward to a better future also had their place.

⁸ Op. Cit. (8). *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, p. 258

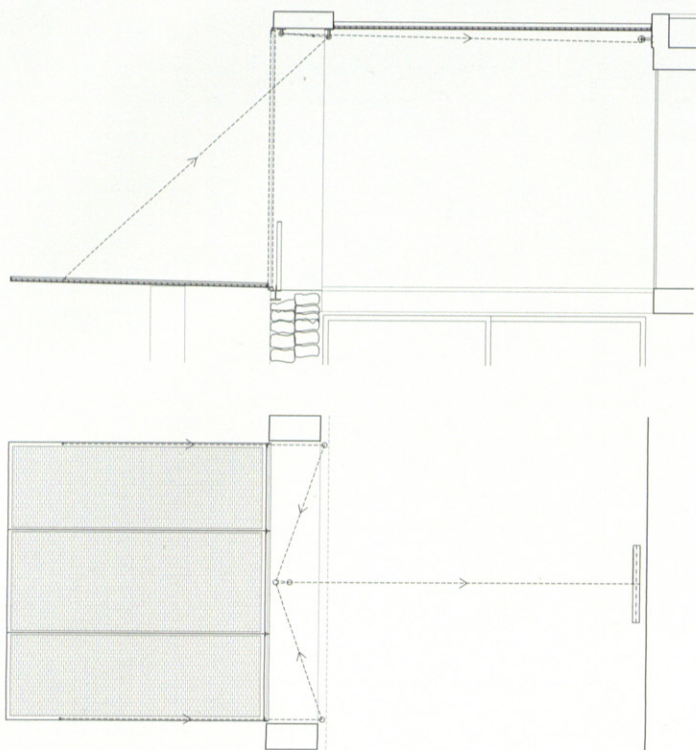
Vivienda unifamiliar en Villanueva de la Vera_

arquitectos Junquera arquitectos_ Jerónimo Junquera García del Diestro, Jerónimo Junquera González-Bueno, Ana Junquera González-Bueno **ubicación** Villanueva de la Vera, Cáceres. España **cliente** Gabriela González-Bueno **fecha finalización** 2007 **superficie construida** 281 m² **fotografía** Jesús Granada Single family dwelling in Villanueva de la Vera_ **architects** Junquera arquitectos_ Jerónimo Junquera García del Diestro, Jerónimo Junquera González-Bueno, Ana Junquera González-Bueno **location of the building** Villanueva de la Vera, Cáceres. Spain **client** Gabriela González-Bueno **completion** 2007 **total area in square meters** 281 m² **photography** Jesús Granada





La vivienda se sitúa en una finca de fuerte topografía.
The house is located on a farm with extreme topography.



DETALLE DE CERRAMIENTO BUILDING ENCLOSURE DETAIL

0 1m 2



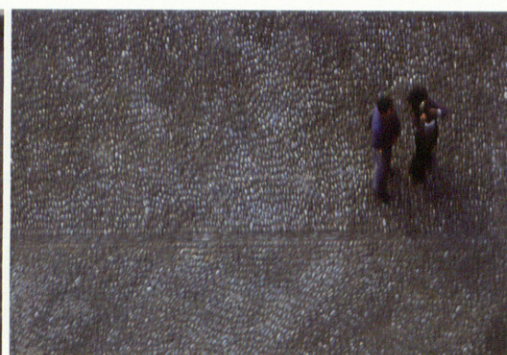
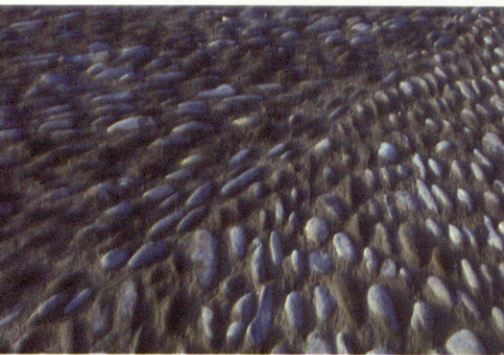
Secuencia de apertura de la celosía. Opening sequence of the latticework





Se crea un umbráculo en el patio, utilizando una celosía de aluminio orientada, de forma que entra la radiación solar en invierno y se bloquea en verano. Con la posibilidad de abrir o cerrar las celosías de fachada, se crea un espacio intermedio entre interior y exterior muy versátil para acondicionar la casa y defenderse del clima extremo.

An umbraculum has been created in the courtyard by utilizing the aluminum latticework, positioned in a manner that allows sunlight to enter during the winter and blocks it during the summer. With the ability to open or close the façade lattices, we create a very versatile buffer zone between the interior and the exterior in order to cool the house and protect it from extreme weather.



Detalles del pavimento a distintas escalas. Arriba, fotografías de Ignasi de Miquel recopiladas y digitalizadas por Jaume Farreny. Abajo, fotografías de Arturo Franco.
Description of the pavement on a different scale. Above, pictures by Ignasi de Miquel collected and digitized by Jaume Farreny. Below, pictures by Arturo Franco.



#05 Plaza de los Apóstoles_ IGNASI DE MIQUEL

El objeto del proyecto es la ordenación de la plaza situada frente a la puerta de los Apóstoles, en el claustro de la Seu Vella de Lleida, un espacio de 1.724 m² enmarcado por la fachada del claustro y el campanario, por una de sus caras, y por las murallas en el resto. Se ha pretendido integrar la plaza en el entorno potenciando el hecho de que lo realmente importante es el monumento. Con esta intención se elige grava de 3 cm a 5 cm para pavimentar, un material muy similar al utilizado en la plataforma creada por las dos murallas paralelas al río. En cuanto a la iluminación, solo se aplica al antepecho de la muralla, mediante una serie de cajones. Square of the Apostles_ IGNASI DE MIQUEL. The aim of the project is the layout of the square located in front of the Gate of the Apostles, in the cloister of the Seu Vella de Lleida, a space of 1,724 m² surrounded by the cloister façade and bell tower, on one side, and by the walls on the other sides. Our intention is to integrate the square into its surroundings, promoting the fact that the really important thing is the monument. That is why gravel between 3 and 5 cm is chosen for paving, as it is a material very similar to the material used on the platform created by the two walls that run parallel to the river. With regards to the lighting, it is only applied to the wall's parapet, by means of a series of boxes.

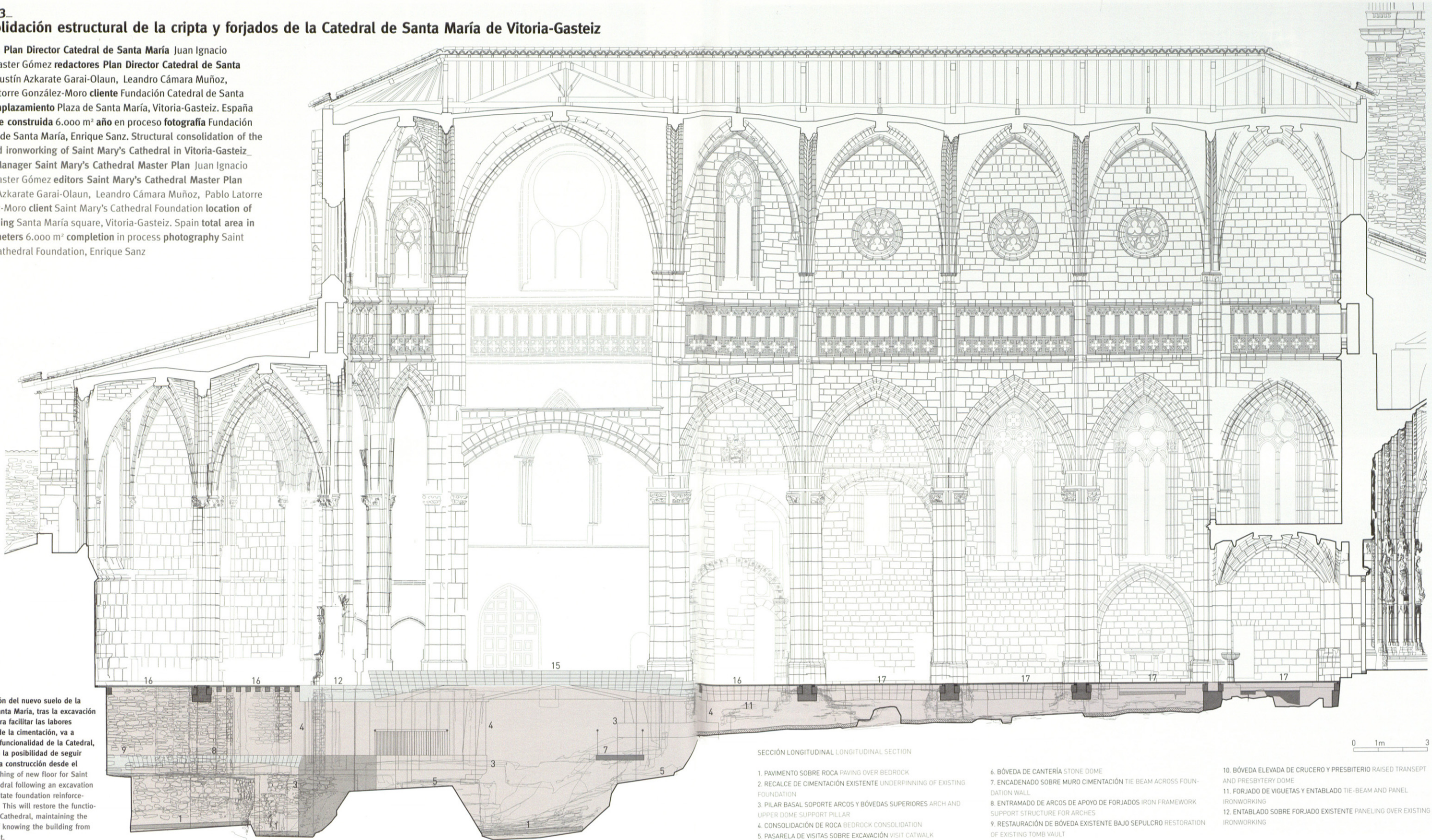


Obra 03_

Consolidación estructural de la cripta y forjados de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz

dirección Plan Director Catedral de Santa María Juan Ignacio Lasagabaster Gómez redactores Plan Director Catedral de Santa María Agustín Azkarate Garai-Olaun, Leandro Cámara Muñoz, Pablo Latorre González-Moro cliente Fundación Catedral de Santa María emplazamiento Plaza de Santa María, Vitoria-Gasteiz. España superficie construida 6.000 m² año en proceso fotografía Fundación Catedral de Santa María, Enrique Sanz. Structural consolidation of the crypt and ironworking of Saint Mary's Cathedral in Vitoria-Gasteiz_ Project Manager Saint Mary's Cathedral Master Plan Juan Ignacio Lasagabaster Gómez editors Saint Mary's Cathedral Master Plan Agustín Azkarate Garai-Olaun, Leandro Cámara Muñoz, Pablo Latorre González-Moro client Saint Mary's Cathedral Foundation location of the building Santa María square, Vitoria-Gasteiz. Spain total area in square meters 6.000 m² completion in process photography Saint Mary's Cathedral Foundation, Enrique Sanz

La terminación del nuevo suelo de la Iglesia de Santa María, tras la excavación ejecutada para facilitar las labores de refuerzo de la cimentación, va a recuperar la funcionalidad de la Catedral, manteniendo la posibilidad de seguir conociendo la construcción desde el interior. Finishing of new floor for Saint Mary's Cathedral following an excavation done to facilitate foundation reinforcement efforts. This will restore the functionality of the Cathedral, maintaining the possibility of knowing the building from the inside out.



SECCIÓN LONGITUDINAL LONGITUDINAL SECTION

- 1. PAVIMENTO SOBRE ROCA PAVING OVER BEDROCK
- 2. RECALCE DE CIMENTACIÓN EXISTENTE UNDERPINNING OF EXISTING FOUNDATION
- 3. PILAR BASAL SOPORTE ARCOS Y BÓVEDAS SUPERIORES ARCH AND UPPER DOME SUPPORT PILLAR
- 4. CONSOLIDACIÓN DE ROCA BEDROCK CONSOLIDATION
- 5. PASARELA DE VISITAS SOBRE EXCAVACIÓN VISIT CATWALK

- 6. BÓVEDA DE CANTERÍA STONE DOME
- 7. ENCADENADO SOBRE MURO CIMENTACIÓN TIE BEAM ACROSS FOUNDATION WALL
- 8. ENTRAMADO DE ARCOS DE APOYO DE FORJADOS IRON FRAMEWORK SUPPORT STRUCTURE FOR ARCHES
- 9. RESTAURACIÓN DE BÓVEDA EXISTENTE BAJO SEPULCRO RESTORATION OF EXISTING TOMB VAULT

- 10. BÓVEDA ELEVADA DE CRUCERO Y PRESBITERIO RAISED TRANSEPT AND PRESBYTERY DOME
- 11. FORJADO DE VIGUETAS Y ENTABLADO TIE-BEAM AND PANEL IRONWORKING
- 12. ENTABLADO SOBRE FORJADO EXISTENTE PANELING OVER EXISTING IRONWORKING



Iniciada en el año 1996, tras la caída de material de una de las bóvedas del transepto sur, la restauración de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz no puede considerarse como el simple resultado de la aplicación material de un proyecto de intervención. Más bien se trata de todo lo contrario, de un proceso en continua evolución que, guiado por un Plan Director, elaborado entre 1996 y 1998 bajo la supervisión del arquitecto Juan Ignacio Lasagabaster, y co-dirigido por el catedrático de arqueología de la UPV-EHU, Agustín Azkarate Garai-Olaun; se va adaptando a las circunstancias, a los descubrimientos que surgen en el proceso.

Un sistema de plataformas permite la visita al templo mientras continúan los trabajos.

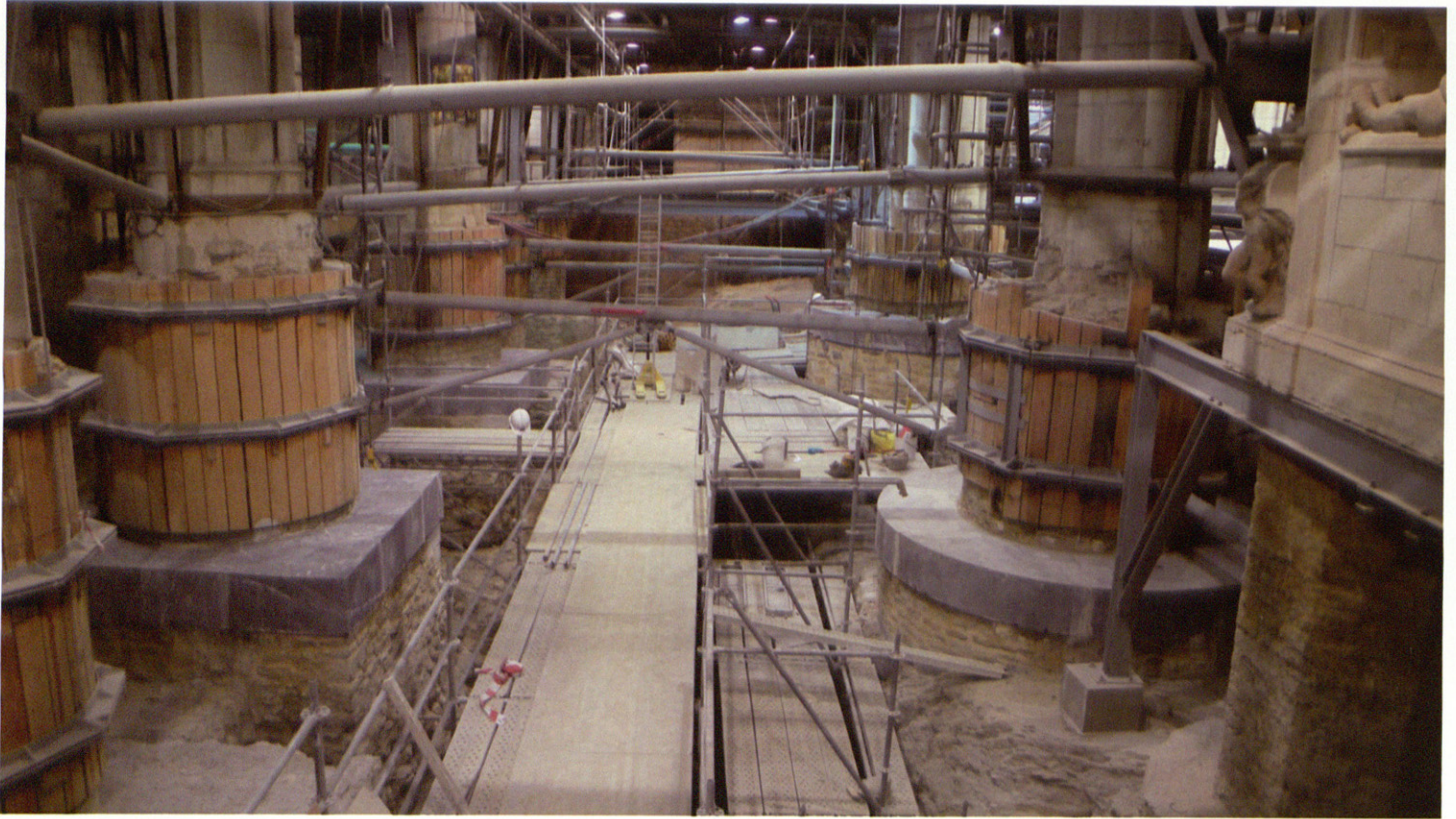
Started in the year 1996, after material fell from one of the vaults of the southern transept, the restoration of the Cathedral of Santa María de Vitoria-Gasteiz cannot be considered as the simple result of the material application of an intervention project. It is rather the opposite, it is a continuously evolving project that, guided by a Master Plan, drawn up between 1996 and 1998 under the supervision of the architect Juan Ignacio Lasagabaster, and co-directed by the University Professor of Archaeology of the UPV-EHU, Agustín

Azkarate Garai-Olaun; adapts to the circumstances, to the discoveries made during the process.

A platform system allows the temple to be visited while the works are being carried out.

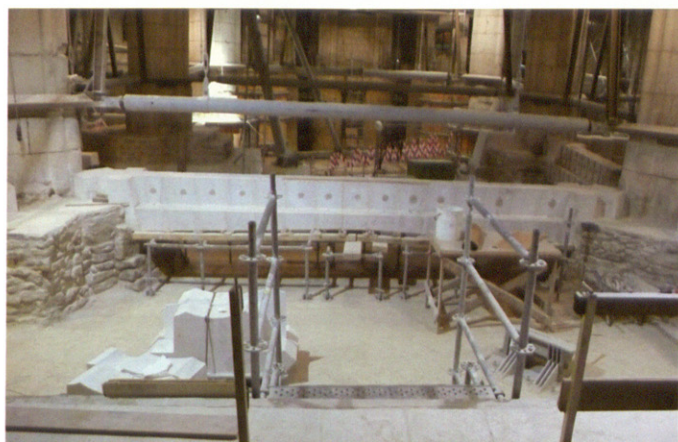
A la izquierda, apeo de algunos de los pilares de la nave central, durante las obras de restauración de sus cimientos. La plataforma elevada sobre el suelo permitía compatibilizar las obras en el subsuelo de la iglesia con las visitas. Se utilizaba, además, como líneas de puente-grúa para el trabajo. A la derecha, excavación de cimientos para su refuerzo mediante encamisado. Left, demolition of one of the pillars of the central nave during the restoration of their foundations. The platform installed over the floor allowed for the work to under the floor of the church to be compatible with visits and were utilized as overhead pathways for construction. Right, excavation of foundations to completed jacketed reinforcement.

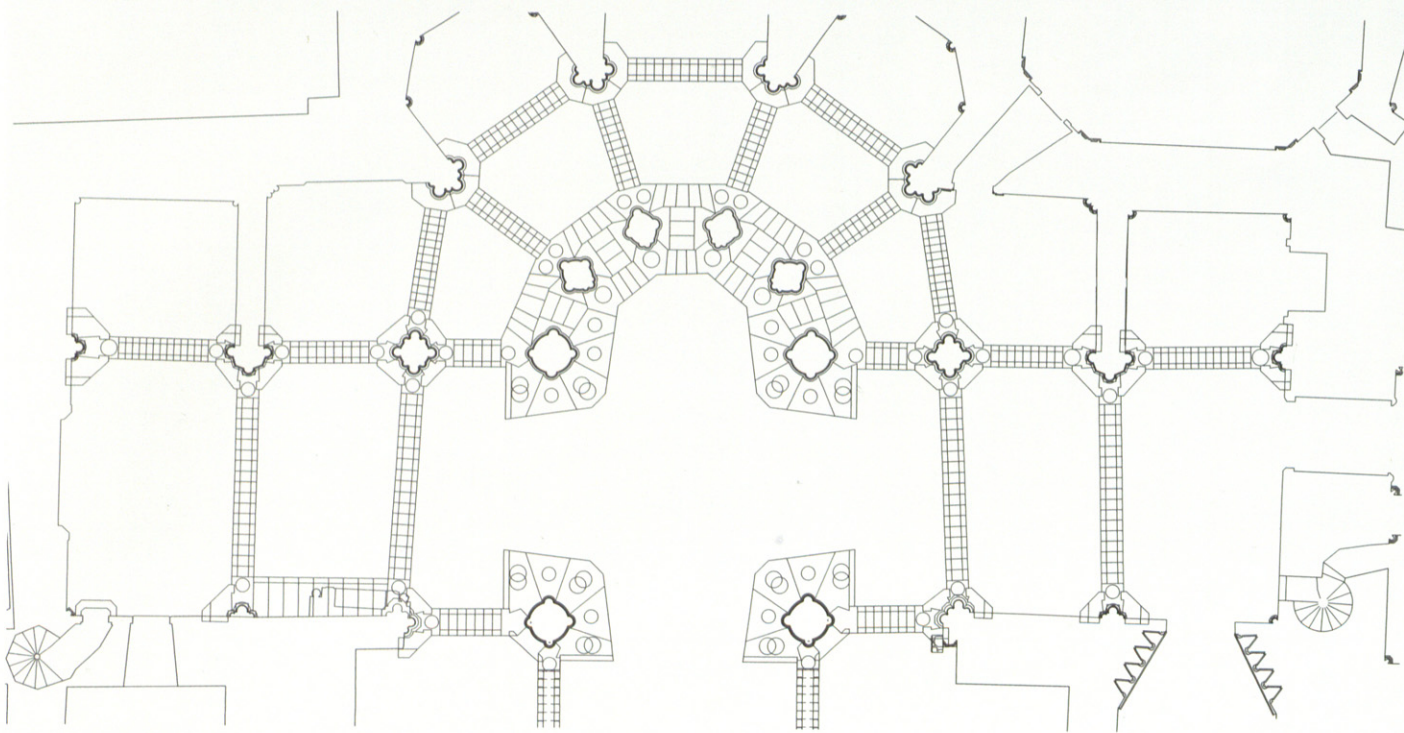




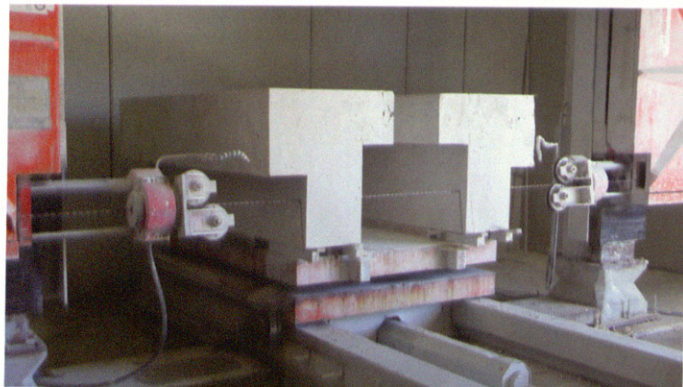
El zunchado de los cimientos se ha realizado mediante cadenas de cantería. Sobre los pozos de mampostería, que refuerzan las zapatas, se ajustan con precisión zunchos de piedra caliza que sirven de apoyo a las vigas de atado. Tienen la sección adecuada para transmitir empujes horizontales, gracias a su geometría, pero también para servir de apoyo a las vigas de madera que conforman el nuevo suelo de la Catedral. The foundations have been banded with chains of stonework. Over the masonry wells that reinforce the footings, bands of limestone have been precisely positioned in order to support the tie girders, which thanks to their geometry, have enough room absorb horizontal force, but also to support the wood beams that make up the new floor of the Cathedral.





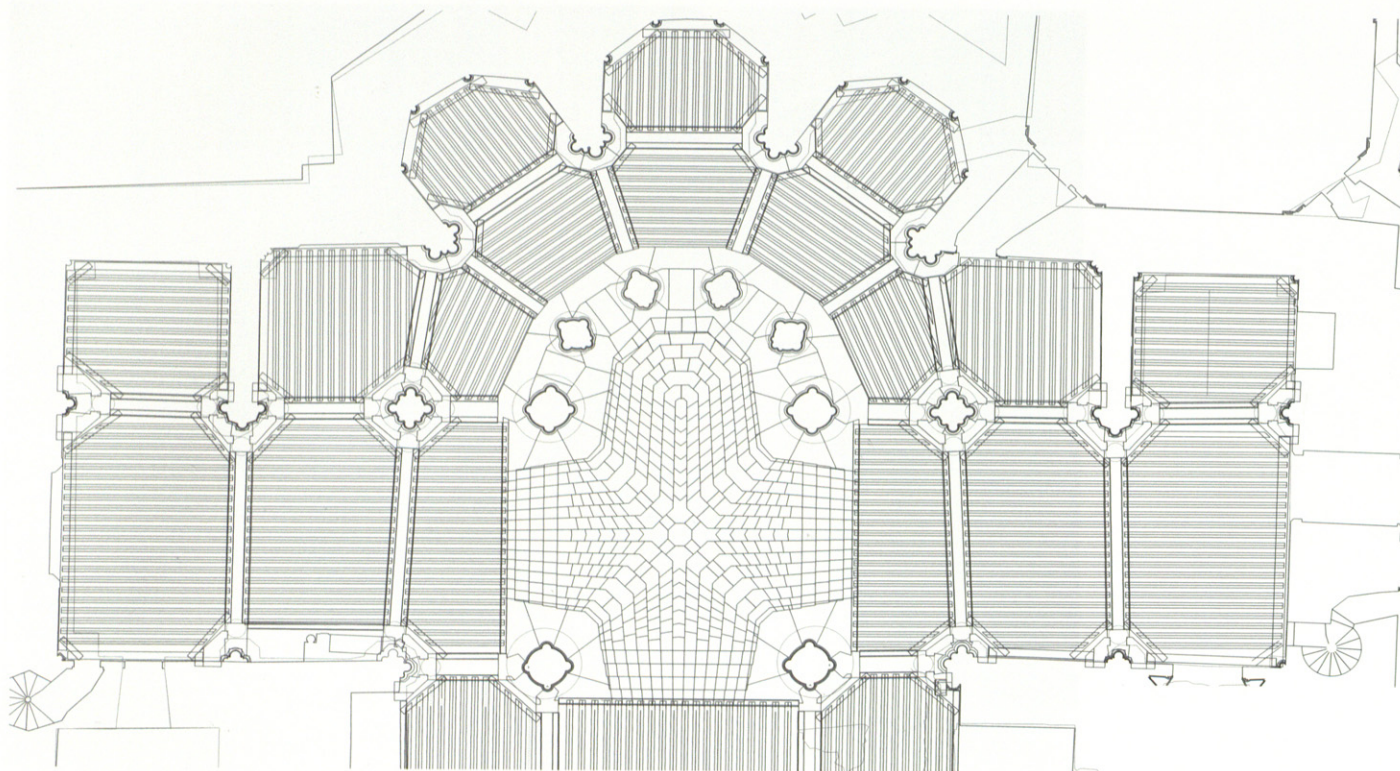


PLANO DE CIMIENTOS DE LA CABECERA: ARCOS Y ENCADENADO
FRONT FOUNDATION PLAN: ARCH AND TIE BEAM



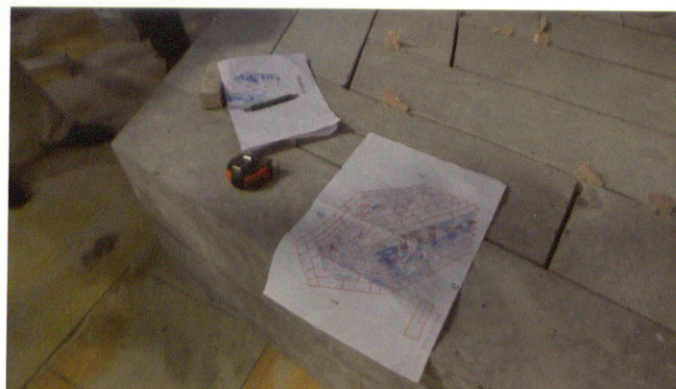


Los bloques de cantería que forman el atado de la cimentación se han podido preparar en taller gracias al exhaustivo trabajo de modelización digital de la estructura de la catedral. The stone blocks that make of the foundation binding were able to be readied in a workshop, thanks to the exhaustive digital modeling work on the cathedral's structure.

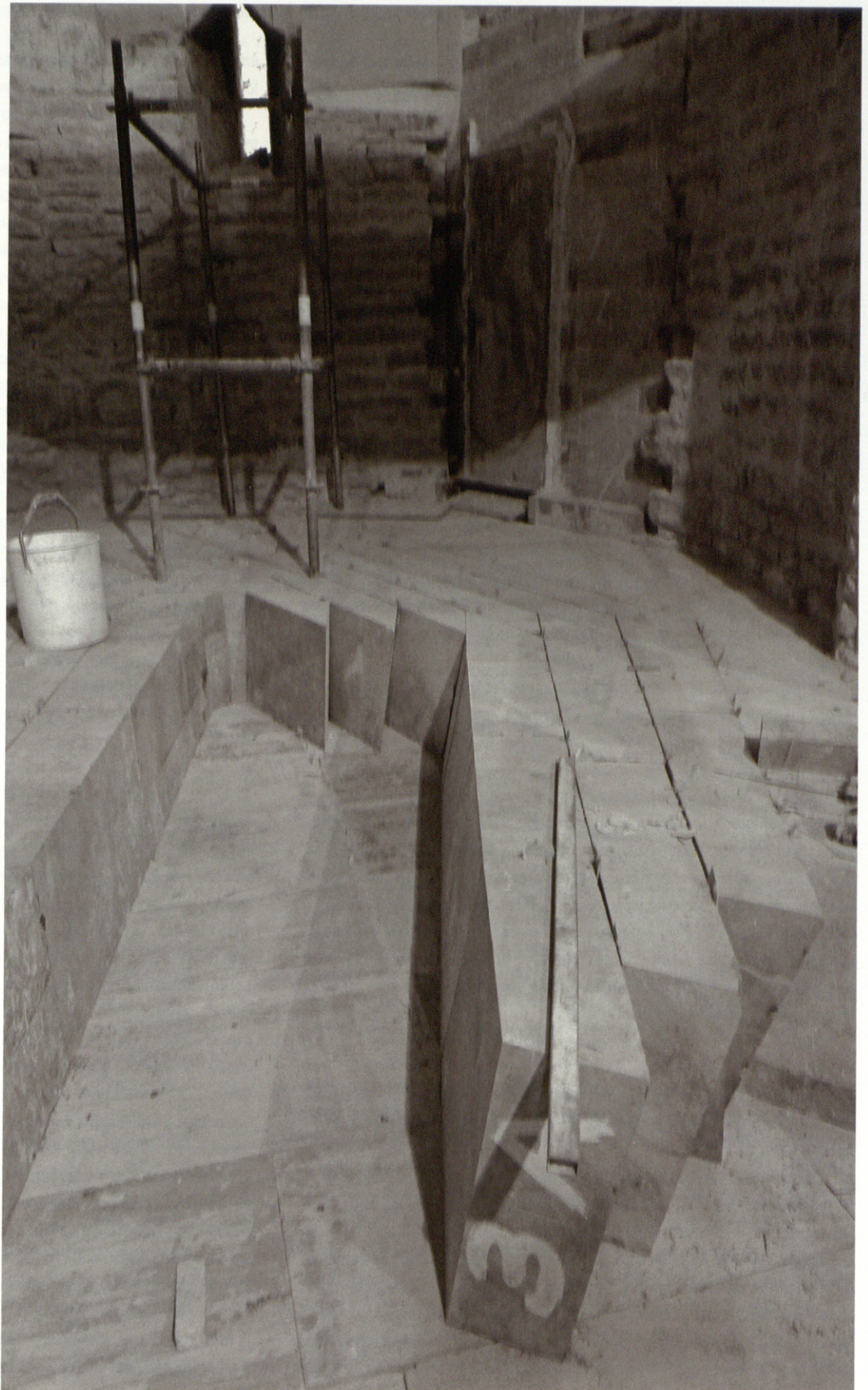


PLANO DE FORJADOS DE LA CABECERA
FRONT IRONWORKING PLAN

0 1m 3



Estructura de madera formada por vigas y tarima de roble, apoyada sobre las vigas de atado. La zona central del ábside y los forjados de la planta inferior (el nivel de visita bajo el suelo de la iglesia) se ejecutan con bóvedas muy tendidas de bloques de piedra caliza. Wood structure made up of girders and an oak dais supported above the tie girders. The central area of the apse and the lower ironwork plan (at the level of the church's underground visit) have been completed with well-constructed domes made of limestone blocks.



Así empezó todo: en 1991 se desprendió un poco de material de una de las bóvedas del ala sur del transepto. Este dramático hecho resultó ser una consecuencia de una situación que ya venía de lejos, aunque de manera solapada y mediada por la falta de atención progresiva en el necesario mantenimiento del edificio, desde las profundas intervenciones estructurales efectuadas en los años sesenta, en las que se alteraron y eliminaron algunos elementos estructurales históricos de las naves.

Con la caída del material de la bóveda surgió la alarma y el miedo consiguiente ante la constatación de un cuadro de lesiones indicadoras de un proceso estructural inestable, de naturaleza indeterminada, muy posiblemente reactivado por las reformas mencionadas.

Se comprueba entonces, el vacío de conocimiento existente sobre la realidad constructiva del templo y la notable ausencia de documentación referida a las últimas intervenciones. Esta situación aconsejó, acertadamente, no acometer, por el momento, ninguna actuación de urgencia pues el remedio podía ser peor que la enfermedad. Lo prudente parecía ser que se llevara a cabo un primer análisis estructural. Este fue realizado en un plazo de tiempo breve (tal vez más de lo debido), pero fue muy útil como motor de los estudios que se emprenderían más tarde, y que llevarían a la redacción de un Plan Director de Restauración. Aquel primer análisis, dirigido por el ingeniero Giorgio Croci, ratificaba la gravedad del problema aconsejando el cierre preventivo de la Catedral y que se completasen las investigaciones iniciadas.

La responsabilidad institucional asumida por la Diputación Foral de Álava, en virtud de sus competencias en la materia, y la evidencia de que nos enfrentábamos a una situación de difícil evaluación económica e incierto calendario, hizo que muy pronto fueran tomadas otras medidas de carácter preventivo. Esas primeras actuaciones abarcaron, entre otras cosas, el saneado y limpieza de todos los espacios accesibles de la catedral, la supresión de humedades activas, mediante la reparación de algunas zonas deformadas, y la instalación de un sistema de monitorización para el seguimiento de los movimientos estructurales detectados. Es decir, se asumió que en la catedral se debía iniciar un proceso de investigación que necesariamente iba a resultar largo, pues para entonces la conciencia de la gravedad, complejidad e indeterminación de sus problemas había calado con fuerza en los responsables institucionales.

Mirando hacia atrás sobre esta etapa inicial, se me ocurren dos enseñanzas:

La primera es casi obvia, aunque en demasiadas ocasiones no se sigue o se sigue a medias: “no restaurarás un monumento sin antes conocerlo en profundidad”.

La segunda es menos evidente, pero igual de importante: “analizarás el monumento con la metodología más adecuada a las condiciones y características específicas del mismo”.

En el caso de la Catedral de Santa María, hubo que realizar previamente una completa cartografía del edificio ante la ausencia de una planimetría fiable, optándose por hacerla mediante fotogrametría tridimensional, debido a la necesidad de documentar debidamente las fuertes deformaciones de sus fábricas y poderlas comparar entre sí. En cuanto a la metodología de análisis

empleada, se podrían distinguir tres grupos de estudios que responderían a los siguientes enfoques complementarios sobre el monumento:

El análisis sincrónico (el estudio del edificio aquí y ahora) con su realidad material y constructiva, los efectos del medio en sus fábricas, sus problemas estructurales, sus patologías diversas, etc.

El análisis diacrónico, que lo estudia a través de su evolución en el tiempo: El monumento como sedimento histórico, utilizando la disciplina denominada *Arqueología de la Arquitectura*. Es decir, como el documento histórico *legible* que es. Esta lectura a veces se convertía también en escucha pues, por fortuna, tuvimos la oportunidad de tener datos concretos de la ejecución de la intervención de los años sesenta del siglo pasado, directamente de algunos de los operarios que trabajaron entonces en la catedral.

El hecho de disponer del edificio como centro de trabajo de la obra, y la suspensión de su uso para el culto, ha facilitado la ejecución de catas, ensayos, controles, visitas técnicas, así como la colocación de apeos preventivos, arreglo de cubiertas, etc. Gracias a esta disponibilidad, pero, sobre todo al carácter transdisciplinar de los equipos, los resultados de ambos análisis han podido ser organizados más eficazmente en forma de respuestas aplicables en los sucesivos proyectos de intervención. Las decisiones tomadas son acordadas así de forma colegiada, tratando de garantizar de esta manera, que las soluciones sean las más adecuadas para cada momento del proceso.

Y finalmente, lo que denominamos el análisis emocional, que trata de tener en cuenta todos los factores que relacionan el monumento con la sociedad que lo considera como tal. Se han tenido en cuenta las condiciones simbólicas, las funcionales, las socio-urbanísticas y ¿por qué no?, también los factores psicológicos implicados en la percepción del mismo.

El plan Director, por lo tanto, tiene un enfoque integral, como parte de un proceso de análisis e interpretación necesariamente adaptable a las circunstancias. Se debe plantear y desarrollar con flexibilidad, pues estamos hablando de labores que normalmente requieren un período largo de tiempo. Labores que, muchas veces, afectan a la definición del mismo plan. En el caso de la Catedral, la primera expresión material del mismo fue una *foto fija* de este proceso de desarrollo continuo que va generando sus propias reglas.

En este camino hacia el cumplimiento de los objetivos iniciales (la seguridad estructural del edificio, la restauración de los usos y funciones litúrgicas o la rehabilitación de edificios, dependencias y espacios anexos) fueron añadiéndose otros no menos importantes que, de no haber tenido el plan Director un planteamiento abierto, difícilmente habrían podido significarse. Las nuevas posibilidades detectadas, como consecuencia de ello, lo han enriquecido notablemente convirtiendo los problemas en oportunidades. Entender la Catedral y su evolución, como espacio didáctico, asumir la transparencia y servidumbre social del mismo, atender y actualizar los valores simbólicos y representativos del monumento, han sido algunas de ellas.

La participación social se ha incorporado, con todas sus consecuencias, alrededor del trabajo en la Catedral, gracias a un intenso sentimiento de pertenencia, pero también a la socialización del conocimiento, incluso con la utilización de nuevas herramientas de comunicación la incorporación de otras ya conocidas, habitualmente ausentes en estos escenarios, como son

It all started like this: In 1996 a little bit of material dislodged from one of the domes of the southern wing of the transept. This occurrence was a natural reflection of the situation that had been a long time coming, in an underhanded way and half due to the lack of continual attention to necessary building maintenance, from deep structural renovations that took place in the seventies by which non-original reinforcements were eliminated from the primary nave.

The fall of the material from the dome gave rise to alarm and subsequent fear from the verification of a set of symptoms indicative of an unstable structural process, uncertain in nature, but evidently produced by the aforementioned renovations.

This, then, is proof of the lack of knowledge about the constructive reality of the temple and the notable absence of documentation regarding its last renovations. This situation advised, and rightly so, not to undertake any urgent work. This remedy could be worst than the disease. The wise thing to do appeared to be to carry out a primary structural analysis. This was done rather quickly (but perhaps took longer than it should have), but was useful as a driving force for studies that would be undertaken later, culminating in a Directive Restoration Plan. This first analysis, lead by the engineer Giorgio Croci, confirmed the seriousness of the problem, advising the preventative closure of the Cathedral and the completion of the investigations that had begun.

The institutional responsibility assumed by the Autonomous Delegation of Alava, by virtue of its abilities on the subject, and the evidence that we were faced with a situation that was economically difficult to evaluate and uncertain in terms of timing, made it so that other preventative measures were taken very soon. These first actions addressed, among other things, the repair and cleaning of all of the accessible areas of the cathedral, the discontinuation of activities contributing to dampness during the reparation of some deformed areas, and the installation of a monitoring system to follow the structural movements that had been detected. That is, an investigational process that needed to be started was taken on that would necessarily be long, because by then awareness of the severity, complexity and uncertainty of its problems had made a strong impression on the responsible institutions.

Looking back on this initial stage, two lessons have occurred to me:

The first is almost obvious, although on many occasions it was not followed or was only half-followed: "do not restore a monument without first knowing it well."

The second is less evident, but equally important: "analyze the monument with the methodology that is most appropriate for the conditions and characteristics specific to it".

In the case of Saint Mary's Cathedral, it was necessary to do a complete cartography of the building without any reliable planimetry, so it was decided that it would be done with three-dimensional photogrammetry. Regarding the analysis methodology used, three different groups of studies would address the following additional focuses on the monument:

Synchronic analysis is the study of the building here and now and

its material and constructive reality, the effects of environment on its components, its structural problems, its different pathologies, etc. The use of the building as a working center for construction and the suspension of its use for worship have facilitated the completion of excavations, shoring, roofing, trenches, surveys, tests, technical visits, etc. Thanks to this availability, immediately needed analysis results have been quickly organized as a response to the subsequent renovation projects. The most appropriate ones have been completed at the appropriate time.

Diachronic analysis is a study of the building via its changes over time: The monument is treated as a historical deposit, utilizing a discipline called *Archaeology of Architecture*, that is, treating it as the *legible* historical document that it is. This reading sometimes became listening. Fortunately, we had the chance to obtain concrete information about the renovation in the seventies of this last century directly from some of the people who worked on the cathedral at that time.

Emotional analysis attempts to consider all of the factors relating the monument to the society who considers it as such. This considers its symbolic, functional and socio-urban conditions and –why not?– also its psychological factors.

The Directive Plan has a comprehensive focus as part of the process of analysis and interpretation necessarily adaptable to circumstances. It should be presented and developed in a flexible manner because we are talking about work that would normally require a long period of time; work that many times affects the definition of the plan itself. In the case of the Cathedral, the first material expression of it was a *still photo* of this process of continual development that goes along generating its own rules.

Along this road to the completion of the initial objectives (structural safety of the building, restoration for liturgical functions and uses or renovation of buildings, adjacent structures and annexes), other no less important ones were added, having been difficult to define because the Directive Plan did not have an open presentation format. The new possibilities detected, as a consequence of this, have notably enriched the project, converting problems into opportunities. In understanding the Cathedral and its function as a learning space, accepting the transparency and social function of it, attending to and updating the symbolic and representative values of the monument have been some of them.

Social participation has been incorporated, along with all of its consequences, regarding work on the Cathedral, thanks to a strong sense of belonging, but also to the socialization of knowledge, including incorporating the use of new methods of communication along with other known ones, which are normally absent from these scenarios, such as the media and a presence on the web or within social networks.

Almost from the final stages of the Directive Plan it could clearly be seen that unified administration was needed to carry out such an ambitious plan with a sufficient guarantee of success. The *Santa Maria Katedrala Fundazioa-Saint Mary's Cathedral Foundation* was the model chosen in 1999 to undertake this duty and try to *reassign* the religious-cultural role to the cathedral that it also had, updated and enriched with

los medios de comunicación y la presencia en la web o en las redes sociales.

Casi desde las etapas finales del Plan Director se vio con claridad la necesidad de una gestión unificada para poder llevar a cabo con suficientes garantías de éxito un planteamiento tan ambicioso. La *Santa Maria Katedrala Fundazioa-Fundación Catedral Santa María* fue el modelo escogido en 1999 para asumir esta función y tratar de *recolocar* a la Catedral en el rol religioso-cultural que históricamente le correspondía, actualizado y enriquecido con el bagaje de conocimiento obtenido sobre ella. Esta forma de gestión ha posibilitado acometer su recuperación aplicando rigurosamente las propuestas del Plan, pero sin dejar de incorporar los nuevos condicionantes que han ido surgiendo a lo largo del proceso. Además, permitió profundizar en el acercamiento del mismo al ciudadano, explorando las posibilidades de enseñárselo literalmente a éste (abriendo las puertas) desde el principio, buscando su implicación activa en la recuperación del monumento.

Así, surgió el programa que, acertadamente, se denominó *Abierto por Obras* © y que tan imitado ha sido desde entonces. Muy pronto fueron evidentes nuevas posibilidades para la utilización de la Catedral, pues su configuración, arquitectura y espacios, especialmente los obtenidos tras la excavación arqueológica de su interior, permitían plantear una sucesión de itinerarios visitables a través de ella. A esta manera de entenderla y percibirla la denominamos: *Itinerario del conocimiento* y, desde entonces, se trabaja en su acondicionamiento y musealización, habiendo quedado incorporado a los programas de los proyectos. El acceso al mismo parte de la calle Cuchillería, ubicada al oeste de la Catedral, a una cota de nueve metros por debajo del suelo del templo gótico, para llegar a las nuevas criptas de la cabecera que permitirán contemplar los restos de los primeros asentamientos urbanos de la ciudad y su sistema de defensas. El itinerario prosigue enlazando el interior de la Catedral con el paso de ronda exterior de la muralla, triforio, entrecubiertas del pórtico y torre. Esta se convierte en una magnífica atalaya sobre la ciudad y su entorno. La Catedral, pues, se puede llegar a entender como un espacio religioso y cultural, con posibilidad de ser gestionada, en sus usos, de manera independizada y, al mismo tiempo, complementaria. Los nuevos espacios lo permiten tras la mejora de accesos verticales en varios puntos del itinerario. La Catedral se explicará (ya lo hace) a sí misma, pero podrá explicar también la ciudad, su entorno y su evolución.

Estos planteamientos de recuperación de usos en la Catedral están siendo posibles gracias a que el trabajo en los diferentes equipos de la Fundación se basa en el principio de la *democratización* del conocimiento, tanto internamente como hacia el exterior. Por esta razón, su socialización es un objetivo prioritario. Una de las razones de la decisión que llevó a plantear el citado programa *Abierto por Obras* fue la constatación de que estábamos ante un proceso tan largo en el tiempo que exigía una planificación flexible y adaptada a las posibilidades reales de inversión, en el que la propia actividad restauradora fuera concebida como un ejercicio estable que debía acompañar a la Catedral en el tiempo. La restauración sostenible: es decir, la implantación de la cultura del mantenimiento continuo de nuestros monumentos. En estos años, la Catedral se ha constituido en motor de la rehabilitación del Centro Histórico de Vitoria-Gasteiz. Ahora la Catedral no se encuentra aislada de su entorno y está siendo, además, fuente de conocimiento sobre la ciudad histórica. El desarrollo del Plan Director

contempla también su entorno urbano y realiza propuestas de intervención en el mismo, participando activamente en su renovación y mejora.

La Catedral enseña: Ella está demostrando ya ser un ámbito didáctico excelente en relación con la conservación del Patrimonio Histórico, acogiendo numerosos programas divulgativos, con atención preferente a la población escolar. Su recuperación emocional por parte del ciudadano y su percepción como referente cultural comienzan a ser un hecho. Las actividades culturales producidas por la Fundación proyectan una imagen referencial de la Catedral ante la sociedad, vinculándola progresivamente a ese nuevo rol perseguido: pasar de monumento en restauración a equipamiento cultural útil y necesario. Por otra parte, a lo largo del tiempo transcurrido, y gracias a sus resultados, el modelo de recuperación integral que se lleva a cabo está recibiendo numerosos reconocimientos y muestras de interés internacionales (World Monument Found, Premio de Turismo de Euskadi, Premio Europa Nostra 2005, etc.)

Pero también ha quedado demostrado, que plantear una restauración compleja y delicada puede llegar a ser una actividad generadora de beneficios económicos para la sociedad que la soporta y que, por lo tanto, es un modelo perfectamente aplicable en otros lugares. En nuestro caso, la Catedral, como espacio religioso-cultural con personalidad propia, aspira a generar en el futuro la suficiente atención como para que su conservación quede garantizada en el futuro. Consecuentemente... ¡la Catedral no se termina!

¿Es realmente la Catedral un caso singular? No lo creo así. En todo caso, es un monumento-fuente, experimental y con vocación ejemplar, con un cuadro tan complejo de problemas que resulta especialmente didáctico y útil para otros muchos casos de nuestro Patrimonio. Aquí, en Álava, la situación del Patrimonio Religioso, como en tantos otros lugares de la Península, es preocupante y de manera bastante generalizada se dan casos que recuerdan al de la Catedral hace 15 años, algunos de gravedad extrema. El hecho de que existan más de 450 templos muy dispersos, por una geografía sometida a un fuerte despoblamiento, ha ocasionado un rápido deterioro de una parte importante de este Patrimonio. A su favor, su relativamente escasa distancia con los núcleos urbanos de la provincia y Comunidad Autónoma. Hay ya elaborados algunos instrumentos para intentar aplicar estas experiencias en una posible *red de templos* en este ámbito administrativo, como el recientemente redactado *Plan Director de las Iglesias de Álava*, instrumento que aspira a constituirse en una herramienta útil para la planificación coordinada de la gestión de ese Patrimonio. Algunas razones para alimentar esta *llamada a la esperanza* son que el Patrimonio y las actividades relacionadas con su conocimiento, conservación y divulgación constituyen un recurso económico sostenible y no deslocalizable: Proporcionan trabajo estable, ayudan a asentar la población vinculada, son una herramienta que *hace país*, son complementarias con las políticas de ordenación y equipamiento territoriales y pueden considerarse infraestructuras útiles y necesarias con vocación de semillero de empresas. Pero para ello, insisto, es necesario abrazar la cultura de la conservación sostenible y permanente, asumiendo el mantenimiento continuo de los monumentos, su sistemática documentación e investigación, y llevando a cabo una gestión del conocimiento, didáctica y divulgativa, es decir, convirtiendo estos deseos en una actividad normalizada y cotidiana.

the wealth of knowledge that had been attained with regard to it. This manner of administration had made it possible to undertake its renovation by rigorously implementing the Plan proposals, but without failing to incorporate new conditions that arose throughout the process. Likewise, it allowed a deepening of the closeness with the population, exploring the possibilities of literally teaching this process to it (opening the doors) from the beginning, seeking its active involvement in the renovation of the monument. This was how the rightly named *Open for Construction* program arose that has been repeatedly imitated ever since. Very soon new possibilities for using the Cathedral became evident because its layout, architecture and spaces, especially those gained after the archaeological excavation of its interior, allowed for the possibility of a series of visit itineraries through it to be established. Because of this manner of understanding and perceiving of it we call it a *Knowledge Itinerary* and since then have worked toward its fitting and musealization, having sustained the programs and projects that were incorporated. The new crypts are accessed from calle Cuchilleria, located to the west of the Cathedral, at a depth of nine meters below the floor of the gothic temple, which will allow one to view the remains of the first urban settlements of the city and its defense system. The itinerary continues by encircling the interior of the Cathedral with a walk around the exterior wall, the clerestory and the overhangs of the portico and the tower. This becomes a magnificent vantage point over the city and its surroundings. The Cathedral, then, can be understood as a religious and cultural space, with the possibility of its different uses being managed in an independent and, at the same time, complementary manner. The new spaces permit this through the improvement of vertical accesses at several points on the itinerary. The Cathedral will explain itself (it already does), but will also be able to explain the city, its surroundings and its evolution.

These use recovery plans for the Cathedral continue to be possible thanks to the work of different teams from the Foundation being based on the principle of *democratizing* knowledge, both internally and externally. For this reason, its socialization is a priority. One of the reasons the decision was made to establish the aforementioned *Open for Construction* program was the confirmation that we were faced with such a long project that it required flexible and adaptive planning to real possibilities for investment, due to which even the act of restoration was conceived of as a stable exercise that should accompany the Cathedral through time. This is sustainable restoration; that is, the implementation of a culture of the continual maintenance of our monuments. During these years, the Cathedral has become a driving force in the restoration of the Historical Center of Vitoria-Gasteiz. Now the Cathedral is no longer isolated from its surroundings and is also becoming a source of knowledge about the historical city. The development of the Directive Plan also considers its urban surroundings and carries out renovation proposals in it, actively participating in its upgrading and improvement. The Cathedral teaches. It constitutes an excellent didactic scope in terms of the conservation of Historical Heritage. In fact, it welcomes several educational programs, paying special attention to the school-age population. Its emotional recovery for the population and its perception as a cultural point of

reference have started to become fact. The cultural activities sponsored by the Foundation project a referential image of the Cathedral to society, continually linking it to its new sought-after role: to go from a monument in restoration to a useful and necessary cultural tool. Likewise, as time goes by and thanks to its results, the comprehensive recovery model being carried out is receiving a lot of recognition and shows of international interest (World Monument Fund, Euskadi Tourism Award, Europa Nostra Award 2005, etc.).

But it has also been demonstrated that planning complex and delicate restoration can become an activity that generates economic benefits for the society supporting it and, as such, is a model that applies perfectly to other places. In our case, the Cathedral, as a religious-cultural space with its own personality, aspires to draw enough attention in the future so that its conservation is guaranteed... The Cathedral will not die!

Is the Cathedral really a singular case? I don't believe so. In any event, it is a monument and a resource, experimental and with an exemplary calling, with such a complex gamut of problems that it became particular didactic and useful for many other cases in our Heritage. Here in Alava, the situation of the Religious Heritage, such as in many other places in the Peninsula, is worrisome and generalized enough that many cases remind us of the Cathedral 15 years ago, some being extremely serious. The fact that there are more than 450 very widespread temples over a geographical area subject to severe depopulation, has caused the rapid deterioration of an important part of the Heritage. Fortunately, it lies a very short distance from the urban centers of the Province and the Autonomous Community. There are already some tools being forged in order to apply these experiences to a possible *temple network* in this administrative scope, such as the recently composed *Directive Plan for the Churches of Alava*, a document that aspires to constitute a useful tool for the coordinated administrative planning for this Heritage. Some of the reasons for supporting this *call to hope* are that the Heritage and the activities related to knowing about it, its conservation and popularization constitute a sustainable and non-relocatable economic resource. They also provide stable jobs, help to settled the population linked to it, are a tool that *nationalize*, are complementary to policies of territorial organization and outfitting and can be considered useful and necessary infrastructures and a source for businesses. But because of this, I insist that it is necessary to embrace the culture of sustainable and permanent conservation, undertaking the continual maintenance of monuments, systematic documentation and research about them and managing knowledge that is didactic and informative; that is, converting these desires into a normal, day-to-day activity.

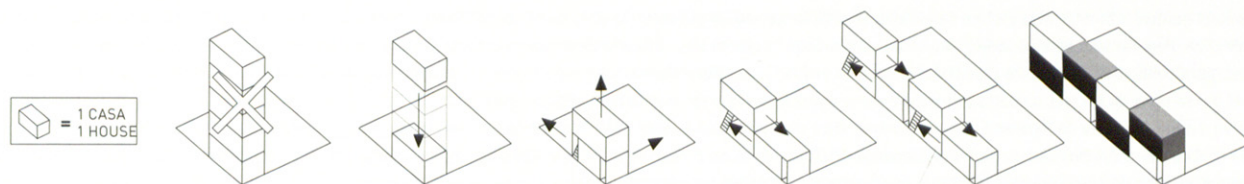


#06 Quinta Monroy_ ALEJANDRO ARAVENA, ALFONSO MONTERO, TOMÁS CORTESE, EMILIO DE LA CERDA, ANDRÉS IACOBELLI.

El objetivo: asentar a 100 familias en los 5.000 m² que habían ocupado durante 30 años, de forma ilegal, en Iquique, una ciudad del desierto chileno. El presupuesto: 7.500 dólares en total, con los que había que pagar los terrenos, la infraestructura y la arquitectura. El resultado: viviendas de 72 m² de los que se construye solo una parte (el dinero no da para más), el 50% será autoconstruido. Fotografías de Cristobal Palma. Quinta Monroy_ ALEJANDRO ARAVENA, ALFONSO MONTERO, TOMÁS CORTESE, EMILIO DE LA CERDA, ANDRÉS IACOBELLI. The goal: to put 100 families into the 5,000 m² that have been illegally occupied for 30 years in Iquique, a city in the Chilean desert. The proposal: 7,500 dollars in total, which will pay for the land, infrastructure and architecture. The result: 72 m² housing units, which will be partially built (the funding does not allow for more); 50% will be self-constructed.

Proceso de construcción. A la derecha, las viviendas habitadas y la parcela.
Construction process. Right, occupied dwellings and plot.





DESARROLLO DE LA IDEA DEVELOPMENT OF THE IDEA



El desarrollo de la arquitectura, mis maestros y yo_ Eduardo Mangada

[Eduardo Mangada es Doctor Arquitecto y Premio Nacional de Urbanismo. Fue Consejero de Política Territorial de la Comunidad de Madrid (1983-1991). Según cuenta, con los años se va sintiendo mejor arquitecto]

Siempre es difícil, arriesgado y, en alguna medida, engañoso, escribir un texto autobiográfico. Nuestra historia no se construye sobre la memoria, sino con la remembranza que, según Enrique Tierno, es memoria maquillada. En mis primeros años como arquitecto, tuve la guía de dos grandes maestros, José Luís Romany y Francisco Sáenz de Oiza y la compañía de un entrañable amigo y socio: Carlos Ferrán.

El Poblado de Caño Roto, proyectado por Antonio Vázquez de Castro, coincide en el ámbito de una década con dos nuevos desarrollos urbanos o unidades vecinales tales como Grupo Loyola y Juan XXIII, proyectadas por Oiza, Romany, Ferrán y yo mismo¹. Tres proyectos, tres nuevos conjuntos residenciales, que rompen con el imperio del bloque aislado para recuperar la agrupación más compacta de la edificación y, sobre todo, la reinterpretación de la calle, como matriz de la nueva ordenación. *Kasbaista* en el caso de Caño Roto. *Medieval* en el Grupo Loyola. *Híbrida* (la calle penetra en el edificio) en Juan XXIII, proyecto, este último, muy influido por la cultura inglesa de la que bebíamos Ferrán y yo en fuentes como Stirling y Gowan (*Ham Common* o las viviendas en Preston), los Smithson (*Golden Lane*) y Leslie Martin y Denys Lasdun, entre otros, aderezados con un lenguaje que vino en llamarse *New Brutalism*. Ya antes los arquitectos *franquistas* habían hecho de la calle un logro en sus trazados para los nuevos, reconstruidos por Regiones Devastadas. Lo mismo puede observarse en los nuevos Poblados de Colonización, con la figura destacada de Fernández del Amo. No obstante, hay que afirmar que también el bloque abierto ha servido para desarrollos urbanos residenciales de gran calidad, como puede verse en el conjunto construido por Oiza y Romany junto a la Casa de Campo en el Batán (antes de su deterioro).

Vuelvo a mis dos maestros, Oiza y Romany. Con ellos, junto a ellos, aprendí no solo el oficio de arquitecto, sino el compromiso intelectual y ético con la disciplina y la sociedad. No está a la moda hoy, pero sigo valorando y agradeciendo la oportunidad de *entrar* de aprendiz en un estudio, a la manera renacentista, sirviendo a los maestros en tareas aparentemente humildes: delinear sus croquis; dibujar un aparejo de ladrillo o un aplacado de plaquetas de 20x20 sin partir un ladrillo por debajo del medio pie; calcular y dibujar a escala 1:10, en planta, sección y perspectiva la fontanería de un edificio o un baño; delinear y pegar tramas en los paneles para un concurso al que concurrirán los maestros; calcular una estructura para una torre de doce plantas (aún hoy temo –en mis pesadillas– que un fuerte viento pueda tumbarla); acompañarlos en las visitas a obra o en la búsqueda de paisajes y arquitecturas, guardando con reverencia sus comentarios, sus palabras. Y al final, tener la suerte de haber encontrado dos grandes y entrañables amigos, manteniendo su condición de maestros.

Rigor en el desarrollo de la disciplina. Austeridad, que no poverismo, en la concepción del edificio, en la selección de los materiales y el proceso constructivo. El objeto construido como culminación de todo un proceso del trabajo profesional y, por ello, el amor y el placer ante un detalle constructivo, tanto o más que ante una exquisita perspectiva o impactante infografía para un concurso de arquitectura (de aquí mi admiración por Glenn Murcutt). Trabajo sobre el tablero y en el tajo, unido al estudio y reflexión continuados y exigentes sobre los grandes textos que albergan las teorías más lúcidas que soportan la Arquitectura, desde Vitruvio a Zevi o Norberg-Schulz.

He guardado hasta hoy, y me sirve de guía y acicate cuando proyecto a mis 79 años, una metáfora que gustaba repetir a Oiza. Decía más o menos así: “la diferencia entre un caballo percherón y un pura sangre está, simplemente, en la PROPORCIÓN. Iguales anatómicamente, todas sus partes, patas, orejas, morro... solo los diferencia la proporción entre ellas”. ¡Que no es poco! Lo mismo ocurre con los edificios. Pueden tener el mismo tamaño, los mismos muros y ventanas, idénticos materiales, pero la diferencia entre una edificación convencional y un bello edificio, una obra de arquitectura, está en la proporción. Los muros-cortina de acero y vidrio han inundado el mundo, pero frente a la multiplicación de rascacielos o extensas sedes corporativas, emergen como edificios canónicos, ejemplares, los apartamentos junto al lago de Chicago, o el Seagram neoyorquino de Mies, superiores en todo (y sobre todos) por la proporción con que se disponen perfiles laminados y huecos vidriados. Metáfora de Oiza y admiración de Mies van der Rohe que hoy me guían y me exigen un gran esfuerzo cuando proyecto modestas viviendas sociales, idénticas todas en su programa y normativa agobiante, solo distinguidas por la austeridad y el rigor de la proporción. ¡¡Qué difícil abrir un hueco en un muro!! Difícil la forma y dimensiones de la ventana o el balcón, junto al despiece de su carpintería y, más aún, establecer la relación entre huecos y macizos y entre los propios huecos.

Los maestros me nutrieron en los inicios y me impusieron el compromiso, la unión apasionada y exigente con la Arquitectura. En gran medida soy lo que soy porque soy arquitecto y me esfuerzo en serlo cada vez que coloco un ladrillo junto o sobre otro (viene a mi retina el monumento a Rosa Luxemburgo enseñándonos como un *montón de ladrillos* puede transformarse en una emocionante arquitectura gracias, otra vez, a Mies). Construir y mantener la lectura constante (cada día más releer) desde Wittkower a Andrés Jaque. Caminar buscando y aplaudiendo sin reservas cuanta digna arquitectura encuentro en las calles de una ciudad o en los campos que atravieso en coche o en tren. Así he guardado en mi memoria imágenes y sensaciones de edificios, transformados en referentes para el ejercicio de mi profesión. Más sugerentes que referentes, propiamente dicho. Sin orden espacial ni temporal, de forma apresurada puedo nombrar el Panteón, Santa María del Naranco, la *Sainte Chapelle* junto al Sena, el Pabellón de Barcelona y la Galería Nacional en Berlín de Mies, Ronchamp, el ayuntamiento de Söyñätsalo, el cementerio de Asplund, el Templo Unitario de Wright, la mezquita de Córdoba o la catedral de Sevilla, la mezquita de Rüstem Pasha de Sinan en Estambul o la de Ibn Tulun en el Cairo, la iglesia en Marco de Canaveses de Siza, las termas de Vals de Zumthor, el vestíbulo de la torre del Banco de Bilbao de Oiza, y algunos más. Recuerdos incompletos y anárquicos que definen mejor mi biografía profesional que cualquier otro relato.

Con todo este pasado, lejano o reciente, intento proyectar y construir dignamente, con escasos medios económicos, materiales y tecnológicos. Esfuerzo en el que prima el interés por los espacios colectivos, por aquellos espacios no determinados por una función única (¿salón de los pasos perdidos?) pero con capacidad de articular y dotar de cohesión a un conjunto de viviendas o aulas, muy determinadas por las normas, las preferencias de los usuarios o el mercado. Espacios que van desde el vestíbulo al portal, al patio o a los soportales, espacios en los que la justa intervención arquitectónica encuentra aún posibilidades. Interés por la cornisa y la planta baja, por el perfil que recorta el cielo o el zócalo en que se asienta el edificio. Cómo se alza y cómo se enraíza el edificio, ya sea un plinto en la obra de Wright o Utzon, el vuelo de la Villa Saboya o el ‘alcorque’ del que emerge el Banco Bilbao de Oiza. Pero no solo este posarse, sino cómo se prolonga la planta baja más allá de la huella estricta del núcleo edificado, extendiendo sus raíces con muros, tapias, emparrados, etc. para configurar un entorno que deviene también arquitectura. Recordemos los proyectos de casas de ladrillo o de hormigón de Mies en los años veinte.

Realmente el ojo se posa en los tres o cuatro primeros metros sobre la acera o se levanta para atisbar el alero.

Cuando vuelvo a mirar la planta de Oiza en Entrevías, la magnífica de Romany en Fuencarral o la de Peña Ganchegui en Motrico, encuentro en ellas más arquitectura, a pesar de su modestia, que en nuestros proyectos de hoy para la vivienda social (protegida, se dice), seguramente más amplias, mejor equipadas y más confortables, pero mucho más vulgares, como si copiasen el modelo de casa convencional burguesa jibarizada. Salvados los muy interesantes proyectos experimentales (casi en su totalidad promovidos y sufragados generosamente por las administraciones públicas, rompiendo el corsé de ordenanzas y normativas, pero que merecen ser apoyados e incluso aplaudidos, en muchos casos), hay que reconocer una dominante vulgaridad en el proyecto residencial, solo camuflada por la superposición de chapas y policarbonatos de colores o la disposición caprichosa y banal de los huecos con muy diversos tamaños y formas. Empobrecimiento no solo debido a la pereza o el exhibicionismo del arquitecto sino al imperio de unas tipologías repetitivas demandadas por los usuarios e impuestas por los promotores y el mercado. Quizá sea el momento de volver a reclamar el *menos es más* o el, más a la moda, *más por menos*.

Unos días atrás pude asistir a la lección de Luis Fernández Galiano sobre Reem Koolhaas, uno de los arquitectos más influyentes de los últimos años, tanto más por sus libros y proyectos (*Delirious New York* y la Biblioteca de Francia) que por sus edificios. Rafael Moneo le otorga el haber *inventado* la sección libre (aprendida del Downtown Athletic Club), al igual que Mies o Le Corbusier hicieron con la planta libre. Siempre obsesionado por el gran tamaño, apuesta por el edificio icono en la ciudad, como lo demuestran la Casa de la Música en Oporto o la Biblioteca de Seattle. Quizá sea cierto que una ciudad necesita de la aparición de estos iconos para realzar su importancia en el mapa, como ocurrió con el Guggenheim en Bilbao. Yo me siento más próximo, gozo y aprendo más con los Laboratorios Médicos Richards de Kahn. Me interesan más la masa y los volúmenes tallados por la sombra que las pieles, por facetadas y refulgentes que sean. Apolo frente a Dionisio.

¹ Cabe destacar la generosidad de estos *maestros*, con una larga y brillante trayectoria, al permitir que la firma de dos recién titulados figuraran junto a la suya en proyectos tan importantes.

The development of architecture, my mentors and I_ Eduardo Mangada [Eduardo Mangada has a Doctoral Degree in Architecture and received the National Development Award. He was a Land Policy Consultant for the Community of Madrid (1983-1991). According to him, he feels like he has become a better architect over time] It is always difficult, risky and, to some extent, misleading, writing an autobiographical text. Our history is not built on memory, but with remembrance which, according to Enrique Tierno, is made up memory.

The publication in this issue of Architecture of the town of Caño Roto makes it easier for me to start these lines since it takes me back to my first years of work as an architect, guided by my two great mentors, Jose Luis Romany and Francisco Saenz de Oiza and accompanied by a dear friend and partner: Carlos Ferran.

The town of Caño Roto, designed by Antonio Vazquez de Castro, coincides in the scope of a decade with two new urban developments or housing developments, such as the Loyola Group and Juan XXIII, designed by Oiza, Romany, Ferran and myself¹. Three projects, three new residential complexes which contrast with the empire of the isolated block to recover the most compact grouping of the building and, above all, the reinterpretation of the street, as the matrix of the new planning. *Kasbaista*, in the case of Caño Roto. *Medieval*, in the Loyola Group. *Hybrid*, (the street enters the building) in Juan XXIII. The latter project being heavily influenced by the English culture which Ferran and I absorbed from sources such as Stirling and Gowan (*Ham Common* or the housing in Preston), the Smithsons (Golden Lane), Leslie Martin and Denys Lasdun, among others, garnished with a language that became known as *New Brutalism*. Even before the *Francoist* architects had made a breakthrough in streets in their designs for the new and reconstructed streets in Devastated Regions and the same can be seen in the new Colonisation villages, with the outstanding Fernandez Del Amo. However, it must be said that the open block has also served as high quality urban residential developments, as shown in the group built by Oiza and Romany next to the Country House in the Batan (before it deteriorates).

I return to my two mentors, Oiza and Romany. With them, alongside them, I not only learned the architect profession, but I also learned the intellectual and ethical commitment to the discipline and society. It is not the currently the status quo, but I still value and appreciate the opportunity of having become an apprentice in their studio, in the Renaissance character, carrying out apparently humble tasks for my mentors: drawing sketches; drawing brickwork or tile surfaces, 20x20 tiling without starting a brick under the half foot; calculating and drawing at a scale of 1:10, floor plans, sections and perspective drawings of the plumbing of a building, or a bathroom; drafting and pasting sections on the panels for contest in which my mentors were to participate; calculating a structure for a twelve-story tower (I still fear, in nightmares, that a strong wind will one day knock it down); accompany them on visits to work sites or in the search of landscapes and architecture, taking in their comments with reverence, their words. And in the end I was lucky enough to have found two great and very close friends, retaining their status as my mentors.

Rigor in the development of the discipline. Austerity, not *povero*, in the design of the building, in the selection of materials and the construction process. The object constructed as the culmination of a process of professional work and, therefore, the love and pleasure with respects a construction detail, equally or more than with respects an exquisite perspective or shocking graphics for an architectural competition (hence my admiration for Glenn Murcutt). Working on the board and on the job, together with study and continuous and demanding reflection on the great texts that house the most lucid theories that support the architecture, from Vitruvius to Zevi or Norberg-Schulz.

To this day I have saved a metaphor that Oiza used to repeat very much, which serves as my guide and as my incentive when I design, at 79 years. It said something like: "the simple difference between a Percheron and a thoroughbred is the PROPORTION. They are anatomically alike, all its members, legs, ears, nose, the only difference is the difference in proportion". Which is no small difference! The same applies to the buildings. They may have the same size, the same walls and windows, identical materials, but the difference between a conventional building and a beautiful building, a work of architecture, is in its proportion. The steel and glass curtain walls have flooded the world, but faced with the proliferation of skyscrapers or large corporate headquarters they emerge as canonical and exemplary buildings, the lakeside apartments in Chicago, or Mies Seagram in New York, superior in everything (and superior to all) because of the proportion of the rolled profiles and glazed openings. Oiza's metaphor, and my admiration of Mies van der Rohe, which guide me and demand a great effort when I design modest housing projects, all identical in their program and burdensome regulations and only differentiated by the austerity and rigor of its proportion. It is very difficult to create a wall opening! The shape and dimensions of the window or balcony are difficult, along with the carpentry breakdown and moreover, so is establishing the relationship between the hollows and solids and within the hollows themselves.

My mentors nurtured me in the beginning and they imposed upon me the commitment and the passionate and demanding union with Architecture. To a large extent, I am who I am because I am an architect and I strive to be every time I place bricks next to one another or on top of one another (I can see the Rosa Luxemburg monument, being taught how a *pile of bricks* can be transformed into an exciting architectural work, thanks again to Mies). Build and maintain constant reading (rereading every day), from Wittkower to Andrew Jaque. Walking and searching and applauding unreservedly the deserving architectural works that I find as I walk the streets of a city or in the countryside that I traverse in my car or by train. This is how I have kept in my memory images and sensations of buildings, transformed as references for the exercise of my profession. More suggestive than references, *per se*. Not in a spatial or temporal order, I can name off the top of my head the Pantheon, Santa Maria del Naranco, the *Sainte Chapelle* on the Seine, the Barcelona Pavilion and Mies' National Gallery in Berlin, the Ronchamp, the City Hall of Säynätsalo, the Asplund Cemetery, Wright's Unity Temple, the Mosque of Cordoba or the Cathedral of Seville, Sinan's Rüstem Pasha Mosque in Istanbul or the Ibn Tulun Mosque in Cairo, Siza's church in Marco de Canaveses, the thermal baths in Vals de Zumthor, Oiza's lobby of the Banco de Bilbao tower, and others. Incomplete and anarchic memories that best define my professional life than any other story.

With this distant or recent past, I attempt to design and construct with dignity, with limited economic, material and technology means. An effort that favours the interest in collective spaces, for those areas which are not determined by a single function (The Hall of Lost Steps?), but with the ability to articulate and provide cohesion to a group of houses or rooms which are largely determined by regulations, user preferences or the market. Spaces ranging from the lobby to the doorway, the courtyard or the arcade, areas where the proper architectural intervention is still possible. Interest in the cornice and the ground floor, in the profile that cuts into the sky or the base on which the building sits. How the building rises and how it is rooted, be it a plinth, as in the works of Wright or Utzon, the canopy of the Villa Savoie or the pit from which the Banco Bilbao of Oiza emerges. But not only this perch, but also how the ground floor extends beyond the strict footprint of the constructed core, extending its roots with walls, fences, trellises, etc. to configure an environment which also becomes architecture. Recall the brick or concrete housing projects of Mies in the twenties.

Actually the eye alights on the first three or four meters above the sidewalk or up to glimpse at the eaves.

When I look again at the floor plan of Oiza in Entrevias, the magnificent work of Romany in Fuencarral or that of Peña Ganchegui in Motrico, I find that it is more architecturally base, despite its modesty, than our modern social housing projects, which are certainly more spacious, better equipped and more comfortable, but much more commonplace, as if copying a minute conventional bourgeois model home. With the exception of the very interesting experimental projects (almost entirely promoted and handsomely paid for by public administrations, breaking the corset of ordinances and regulations), we must recognize a dominant vulgarity in the residential project, camouflaged only by overlapping and polycarbonate plates in colours or the capricious and banal layout of the hollows of very different sizes and shapes. Impoverishment not only due to laziness or exhibitionism of the architect but to the rule of recurring typologies demanded by users and enforced by the market. It may be time to re-claim the *less is more* or, the more fashionable, *more for less*.

A few days ago I was able to attend Luis Fernandez Galiano's lecture on Reem Koolhaas, one of the most influential architects in recent years, more so for his books and projects ("Delirious New York" and the Library of France) than for his articles. Rafael Moneo attributes the *invention* of the open area to him (learned from Downtown Athletic Club), as Mies or Le Corbusier did with the open floor. Always obsessed with large size, wagering on an iconic building in the city, as demonstrated with the House of Music in Oporto or the Library in Seattle. Perhaps it is true that a city needs these icons to appear in order to point out its importance on the map, as occurred with the Guggenheim in Bilbao. I feel much closer to and enjoy and learn more from the Richards de Kahn Medical Laboratories. I am more interested in the mass and volume sculpted by the shadows than the skin, as faceted and resplendent as it may be; Apollo against Dionysus.

¹ It is important to note the generosity of these *masters*, with their long and brilliant careers, for permitting the work of two recent graduates alongside their own on such important projects.



Caño Roto. José Luis Iñiguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Fotografía: Miguel de Guzmán.
Caño Roto. José Luis Iñiguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Photograph: Miguel de Guzmán.

Caño Roto. José Luis Íñiguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Fotografía: Miguel de Guzmán.
Caño Roto. José Luis Íñiguez de Onzoño Angulo and Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Photography: Miguel de Guzmán.





Caño Roto. José Luis Iniguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Fotografía: Miguel de Guzmán.
Caño Roto. José Luis Iniguez de Onzoño Angulo and Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, 1958-1963. Photography: Miguel de Guzmán.

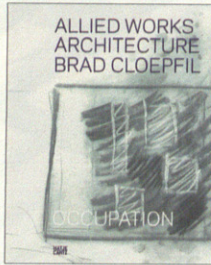




Neue Nationalgalerie Berlin
Joachim Jäger
Hatje Cantz Verlag
108 páginas **19,80 €**

La Neue Nationalgalerie de Berlín, especialmente conocida por su hall de cristal de cincuenta por cincuenta metros, cierra virtuosamente décadas de investigación del *espacio fluido*. Esta obra presenta el edificio desde una perspectiva actual, aunque incluyendo fotografías históricas tomadas durante el periodo de construcción, su inauguración en 1968, y en las espectaculares exposiciones de sus primeros años.

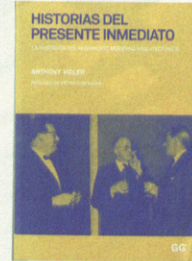
Icon of modern architecture, this building, especially well known for its fifty-by-fifty-meter glass hall, set a virtuosic close to decades-long exploration of *fluid space*. This publication presents the building from today's perspective, but it also features historical photographs taken during the construction period, the building's opening in 1968, and the spectacular exhibitions of its early years.



Allied works architecture: Brad Cloepfil
VV.AA.
Hatje Cantz Verlag
440 páginas **58 €**

Esta exhaustiva publicación documenta todos los proyectos realizados hasta la fecha por el arquitecto americano Brad Cloepfil. Se trata de la primera monografía sobre su estudio, Allied Works Architecture, que presenta información detallada sobre sus trabajos. La publicación, además, incluye análisis detallados de muchos de los edificios realizados por Kenneth Frampton y Sandy Isenstadt.

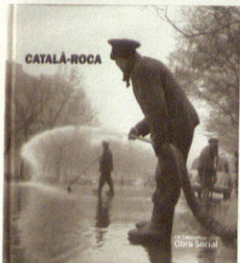
This exhaustive publication documents all of the projects to date of American architect Brad Cloepfil. It regards the first monograph on his office, Allied Works Architecture, presenting in-depth accounts of his works. Architectural historians Kenneth Frampton and Sandy Isenstadt contribute texts that include detailed analyses of several of the buildings.



Historias del presente inmediato
Anthony Vidler
Gustavo Gili
221 páginas **25 €**

El *movimiento moderno* es un concepto construido mediante diversas narrativas que, a su vez, influyeron en la práctica arquitectónica del momento. En este trabajo, Anthony Vidler examina la obra de cuatro historiadores del movimiento moderno arquitectónico: Emil Kaufmann, Colin Rowe, Reyner Banham y Manfredo Tafuri y analiza el trasfondo de sus *historias*.

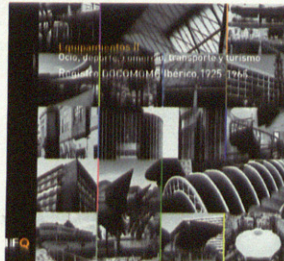
The *modernism* is a concept constructed from several narratives that, in turn, influenced the architectural practices of the moment. In this work, Anthony Vidler examines the work of four historians of the architectural modernism: Emil Kaufmann, Colin Rowe, Reyner Banham and Manfredo Tafuri, and analyzes the backdrop of their *histories*.



Català-Roca
VV.AA.
Obra Social de CatalunyaCaixa
213 páginas **22 €**

Catálogo de la exposición que, bajo el título: "Català-Roca", organizó Obra Social Catalunya Caixa sobre el trabajo de este conocido fotógrafo catalán. Prologado por el también fotógrafo y comisario de la muestra, Chema Conesa, se divide en seis capítulos. Los cinco primeros dedicados a su fotografía documental. El último, introducido por Enric Granell, a su fotografía de arquitectura.

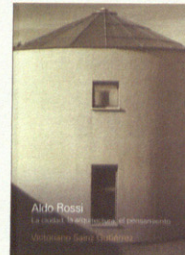
An exhibition catalog that, under the title "Català-Roca", has organized the social projects of Catalunya Caixa surrounding the work of this well-known Catalan photographer. Prefaced by fellow photographer and commissioner of the collection, Chema Conesa, it is divided into six chapters. The last, introduced by Enric Granell, is dedicated to his architectural photography.



Equipamientos II
VV.AA.
Fundación Caja de Arquitectos
376 páginas **31 €**

Si en el primer volumen de esta serie, Equipamientos I, se presentó el trabajo realizado en torno a las infraestructuras cívicas, edificios fruto, en su mayoría, de políticas o programas funcionales determinados por el estado; en este segundo volumen se abordan las arquitecturas modernas del ocio, el deporte, el comercio, el transporte y el turismo promovidas por la sociedad civil española y portuguesa entre 1925 y 1965.

In the first volume of this series, Equipment I, work performed with regard to civic infrastructure, buildings resulting mainly from policies or functional programs selected by the State, were presented. In this second volume, modern architects for leisure, sports, commerce, transport and tourism are presented, as promoted by Spanish and Portuguese civil society between 1925 and 1965.



Aldo Rossi
Victoriano Sainz Gutiérrez
Nobuko
158 páginas **13 €**

En este libro se lleva a cabo una aproximación a la trayectoria de Rossi partiendo de una relectura de sus escritos. No se pretende analizar sus proyectos sino bucear en el significado de sus ideas, aunque unos y otras no sean estrictamente separables. La lectura que aquí se propone intenta reconstruir el itinerario intelectual del maestro milanés para favorecer una comprensión de su pensamiento y de su arquitectura.

This book summarizes the career of Rossi, providing a re-reading of his writings. It does not intend to analyze his projects, but rather dive into the meaning of his ideas, although some are not strictly separable from others. The reading proposed here intends to reconstruct the intellectual itinerary of the Milanese master, giving way to an understanding of his thoughts and his architecture.

El libro de los cuartos
Luis Martínez Santa-María
Lampreave
320 páginas 30 €

Contaba Oíza que prefería la baraja al ajedrez porque antes de comenzar cada partida de cartas se hace necesario preguntar: ¿A qué jugamos?

Al igual que en el damero blanco y negro, donde las reglas son un invariante, existen libros en los que la expectativa no puede ser, ni más ni menos, que la de moverse en un mundo acotado donde la estrategia es el único medio para tratar de exprimir su contenido.

El libro de los cuartos, sin embargo, pertenece a un tipo de texto de distinta naturaleza.

Si, de un modo académico, decidimos una lectura ordenada y completa del libro, se nos revela, fundamentalmente, una asombrosa actitud de reflexión culta y sensible. Pese a estar concentrados sobre una selección de material gráfico, no tan pretencioso como en otros conocidos textos de similares señas de identidad, los profundos pensamientos que contiene ni pretenden situarse por encima de las imágenes, puesto que caminan respetuosamente a su lado, ni caen en la innecesaria irreverencia de decir cosas que ya alcanzan su máxima potencia en la explicitud de lo visual.

Ahora bien, si jugásemos a entender el libro como un peculiar mazo de naipes que el autor hubiese organizado en siete *palos* conceptuales, este nos ofrecería la posibilidad de que fueran las inquietudes individuales de cada lector las que, al auto-pactar las reglas de su lectura, abrieran o cerraran el ángulo de universalidad de las reflexiones finales.

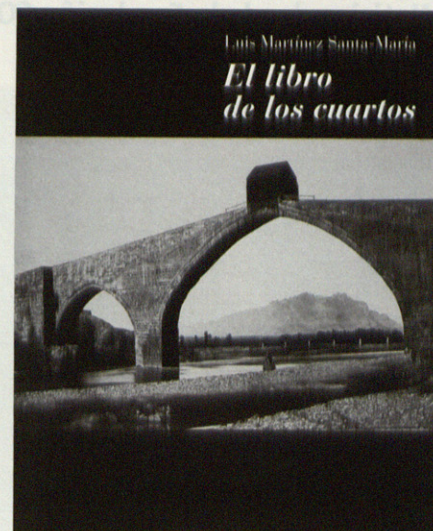
Así, la sólida coherencia del contenido admitiría, por ejemplo, un amplio margen de cortes, pliegues, suturas y añadidos, de modo que, de súbito:

... descubriríamos que cada binomio texto-imagen o, incluso, cada hoja por separado, devienen en una totalidad en sí mismos...

... podríamos enlazar, solapar y comparar las reflexiones que, sobre una misma ilustración, se hacen en los distintos órdenes conceptuales del texto o, en un sentido inverso, contrastar distintos documentos gráficos que hacen brotar ideas homotéticas...

... sería inevitable sumar nuestro propio imaginario a lo fundamental de cada escrito llegando incluso al atrevimiento de asociar mentalmente una foto, un plano, un croquis o unas sensaciones a aquellos textos que, entiendo, por su densidad o carga emocional, necesitaban ser antecedidos por la precisión del silencio de una página en blanco...

... juguemos, pues, como sabiamente gustaba decir al arquitecto que más veces es aludido o nombrado en el libro: "solo los que juegan son personas serias".



Oíza used to say that he preferred a pack of cards rather than chess because before starting each game of cards it was necessary to ask: what are we going to play?

As in the case of the black and white checkerboard where the rules are invariable, there are books in which our expectations cannot be greater or lesser than moving around an enclosed world where strategy is the only way to try to squeeze out its contents.

However, *The Book of Quarters* belongs to a different sort of text.

If in an academic manner we decide to carry out an orderly and full lecture of the book we will mainly be revealed with an astonishing attitude of cult and sensitive reflection. Despite being concentrated on a selection of graphic material, not as pretentious as in other well-known texts with similar hallmarks, the deep thoughts that it contains do not intend to place themselves above the images, because they respectfully go hand in hand, and do not fall in the unnecessary disrespect of saying things that have already reached their maximum potential in the explicitness of the visual contents.

However, if we tried to understand the book as particular pack of cards that the author had organised in seven conceptual suits, the latter offers us the possibility that it will be the individual concerns of each reader that, after self-agreeing the rules of his/her lecture, will open or closet the angle of universality of the final reflections.

Thus, the solid consistency of the contents would admit, for example, a wide range of cuts, folds, stitches and additions, so that all of a sudden:

... we would discover that each text-image couple or even each separate page, become a whole by themselves...

... we could link, overlap and compare the reflections that are made regarding the same illustration in the different conceptual orders of the text or on the contrary, to compare different graphical documents that lead to homothetic ideas...

... it would be unavoidable to add our own vision to the main aspects of each text, or even daring to mentally associate a photograph, a plan, a sketch or feelings to those texts that, due to density or emotional load, need to be preceded by the accuracy of a blank page...

...Let's play then, because as the architect who is mentioned most times in the book used to wisely say: "only those who play are serious people".

Semana de la arquitectura 2011



quitectos y representantes de las firmas patrocinadoras de la Semana de la Arquitectura.

Por parte de la Fundación, intervino José Antonio Granero Ramírez, Presidente de la misma, e Inmaculada Esteban Maluenda, miembro del Patronato, que presentó el programa y objetivos de esta nueva edición.

Lunes 3 a viernes 7 de octubre Abierto arquitectura

La actividad estrella, como todos los años ha sido la visita a los edificios que, normalmente, no son accesibles para el público. Se han abierto quince (tres edificios por día, los cinco laborables de la Semana). Las visitas se estructuraron, como es habitual, por líneas de Metro. Esta actividad despertó gran expectación, como ocurre cada año, y generó grandes colas de gente, en las puertas de los edificios, que, con paciencia, iban esperando su turno.

Organización: Fundación Arquitectura COAM.
Departamento de Difusión.
Impacto: 7.740 personas.

Martes 4 a domingo 9 de octubre Itinerarios por la ciudad de Madrid

Muchos han sido los itinerarios programados y mucha la afluencia de público. "Itinerarios por la ciudad" es una oportunidad para redescubrir Madrid. Brinda la posibilidad de recorrer espacios, ya conocidos, con otra mirada, la de los guías-arquitectos que nos enseñan a apreciar y valorar nuestro entorno.

Algunos itinerarios eran de asistencia libre, otros requerían inscripción previa. Estos colgaron el cartel de completo pocos días después de ser anunciados. Destacamos el de Juan de Villanueva, organizado con motivo del bicentenario de su fallecimiento, el Madrid verde, Madrid mirando al cielo, pero, quizás, el que despertó más interés fue el de Madrid Río, organizado en varios tramos y días, y acompañado por dos actividades: una exposición y un montaje sonoro. La Fundación se sumó, así, a uno de los grandes retos urbanísticos del Ayuntamiento de Madrid.

Organización: Fundación Arquitectura COAM.
Departamento de Difusión
Impacto: 1.660 personas

Lunes 3 a viernes 7 de octubre Otras actividades de la Fundación

Además de Abierto Arquitectura e Itinerarios y vistas guiadas, la Semana de la Arquitectura ha contado con otras actividades. En esta edición la Fundación ha ampliado sus actividades propias (en un 70%), organizando unas y coordinando otras. Destacamos las siguientes:

Jueves 15 de septiembre a viernes 7 de octubre Exposición

Homenaje al arquitecto Juan de Villanueva en el bicentenario de su fallecimiento

En la planta baja de la Fundación Arquitectura COAM, se organizó una exposición con fondos propios de la Biblioteca y del Servicio Histórico.

La Biblioteca COAM custodia en su Fondo Antiguo y de Manuscritos piezas bibliográficas de sumo interés, presentando en esta muestra, entre otras: la Descripción del edificio del Rl. Museo, manuscrito de Juan de Villanueva, y una edición póstuma, de 1827, de su *Arte de Albañilería*, que ha formado parte de la exposición, además de facsímiles, artículos y monografías que glosan o tratan sobre su obra, y son punto de partida esencial para cualquier estudio que sobre el arquitecto se quiera realizar.

La exposición se complementó con una bibliografía y una cronología ilustrada del arquitecto Villanueva, que recogía sus obras principales.

Hubo, además, un ciclo de conferencias coordinadas por Pedro Moleón Gavilanes, Profesor titular de la ETSAM, en el que participaron José Luis Sancho Gaspar, Historiador de Patrimonio Nacional, Juan Ortega Vidal, Catedrático de la ETSAM, y él mismo.

Organización: Fundación Arquitectura COAM: Biblioteca, Servicio Histórico y Departamento de Publicaciones
Impacto: 2.500 personas

La Semana de la Arquitectura ha cumplido en 2011 su octava edición.

Para ello, como en años anteriores, desde la Fundación Arquitectura COAM, se ha invitado a participar, en la programación de sus actividades, a numerosas instituciones y empresas que tienen directa o indirectamente relación con la arquitectura.

El *leitmotiv* de la Semana de la Arquitectura 2011 ha estado centrado, principalmente, en la actuación urbanística de Madrid-Río, destacándose la visita a los edificios que se encuentran próximos al río Manzanares.

También, hemos celebrado el bicentenario del fallecimiento del arquitecto Juan de Villanueva y, como homenaje a este gran arquitecto, se visitarán sus obras más relevantes en nuestra ciudad y se organizó una exposición en nuestra sede, que fue precedida por un ciclo de conferencias a cargo de Pedro Moleón.

Este año, la Semana de la Arquitectura ha contado con una programación compuesta por numerosas actividades, exposiciones, conferencias, debates, cine, encuentros, etc.

Viernes 30 de septiembre Presentación de la Semana a los medios

El acto tuvo lugar en el Ayuntamiento de Madrid a las 11h y estuvo presidido por el Alcalde y el Decano del COAM y presidente de la Fundación Arquitectura COAM.

Asistieron diversos medios de comunicación y numerosas personalidades del mundo de la política y la empresa, ar-



Sábado 1 y domingo 2 de octubre Madrid CMYK. 1ª ginkana fotográfica

Arrancamos la Semana el sábado 1 de octubre con la convocatoria, por primera vez, de una ginkana fotográfica en la que propusimos alterar la visión de la ciudad de los arquitectos, estudiantes de arquitectura y ciudadanos amigos de la arquitectura y convertirla en un tablero de juego a disposición de los participantes.

Mediante las redes sociales se publicó la ruta a seguir para captar las fotografías a presentar. La ruta estaba marcada por 7 pasos: 0. "Sois un grupo retratando Madrid" / 1. "El cielo está enladrillado..." o "de Madrid al cielo" / 2. "¿Nos movemos sin quemar residuos fósiles?" / 3. "Tres tristes tigres... o gatos, o caballos o..." / 4. "Aprovechad que es finde para ir de compras" / 5. "La tradición subsiste ¿o no?" / 6. "Urbano digital / urbano analógico" / 7. "Es de bien nacidos el ser agradecidos"

Los ganadores fueron:

- 1º premio EUREKA ARQUITEKA Laura Rojo Valdivielso, Javier Moreno Cruz
- 2º premio MADLIGHT Jesús García Robredo
- 3º premio RUMBO SIDERAL Pedro Magro De La Plaza, Luis Alió Alonso, Alfredo Baladrón Carrizo
- 4º premio FOTOPOLY Carlos García-Almonacid Gutiérrez, Zaida Pardo Cea

Organización: Fundación Arquitectura COAM
Coordinadores: Marina Lles y Diego Carreño
Patrocinadores: Orona y Canon
Impacto: inscripción de 48 grupos

Martes 4 de octubre

Doble premier cinematográfica: construir en sociedad

Se proyectaron dos premieres en el Cine Estudio del Círculo de Bellas Artes, a las que asistieron un total de 200 personas.

Películas:

- *Citizen Architect. Samuel Mockbee and the Spirit of the Rural Studio* (V.O. inglés)
- *Olafur Eliasson. Space is Process* (V.O. inglés).

Para esta actividad contamos con la inestimable colaboración del Círculo de Bellas Artes que nos cedió la sala.

Organización: Fundación Arquitectura COAM
Colaborador: Círculo de Bellas Artes
Impacto: 200 asistentes

Miércoles 5 a domingo 9 de octubre

Exposición MADRID, RÍO MANZANARES Las ideas, la realidad (años 2006-2011)

A propuesta de Mrío se organizaron dos actividades en relación al proyecto de urbanización del río Manzanares. Una era la exposición que recogía los proyectos presentados al concurso convocado por el Ayuntamiento de Madrid por los siguientes equipos: Juan Navarro Baldeweg, Peter Eisenman, Kazuyo Sejima, Elías Torres, José María Ezquiaga, Dominique Perrault, Herzog & de Meuron, Mrío arquitectos (Burgos & Garrido, Porras La Casta, Rubio & Álvarez-Sala y West 8). La muestra se presentó en el Centro de Interpretación del Río Manzanares.

La otra, que recogía el proyecto ganador, de Burgos & Garrido, Porras La Casta, Rubio & Álvarez-Sala y West 8, consistió en la proyección de imágenes sobre el proceso de las obras de urbanización de las Márgenes del río Manzanares, antes, durante y después de su ejecución acompañado del fondo sonoro de "El poeta calculista", obra del



músico Manuel del Pópolo García. Tuvo lugar en el túnel de Bonaparte.

Organización: Fundación Arquitectura COAM

Colaborador: Ayuntamiento de Madrid y la colaboración de los estudios de arquitectura Burgos & Garrido, Porras La Casta y Rubio & Álvarez-Sala y el Centro Asociado de la UNED.

Impacto: 600 asistentes

Jueves 6 de octubre

Mesa redonda y exposición: Excepto 25 Andrés Jaque

Durante esta jornada se presentó el último número de la colección Excepto, ciclo Monográfico que tiene en su haber la publicación de 25 volúmenes y que ha pretendido diseccionar el trabajo de equipos madrileños poniendo en valor la arquitectura contemporánea. Participaron en la Mesa Redonda: Ángel Alonso arquitecto, codirector de la oficina AceboxAlonso y profesor de la Escuela de Arquitectura UEM; Pablo Berástegui, gestor cultural y coordinador de Matadero Madrid; Estrella de Diego, catedrática de Historia del Arte en la UCM y ensayista; Andrés Jaque, arquitecto, director de think tank, Oficina de Innovación Política, y del estudio de arquitectura que lleva su nombre y profesor de Arquitectura en la UEM; Juan Navarro Baldeweg, arquitecto, pintor, escultor y catedrático de Proyectos en la ETSAM.

Esta actividad despertó gran interés, prueba de ello es que el salón de actos se llenó y hubo gente de pie. Se inauguró también la exposición de este número.

Duración exposición: del 6 de octubre al 30 de diciembre

Organización: Fundación Arquitectura COAM

Directores del Ciclo: Inmaculada Esteban Maluenda, Enrique Encabo

Patrocinadores: Lledó y Universidad Europea de Madrid

Impacto Mesa Redonda: 130 asistentes

Impacto Exposición: 3.000 personas

Jueves 6 a domingo 30 de octubre

Exposición MIND THE GAP Ocho años de propuestas para Madrid a través de la OCAM

Con motivo de la celebración de los ocho años de la creación de la OCAM, se organizó una exposición en la que se recogían los principales concursos gestionados por ella, destacando los proyectos hasta ahora construidos y que

han contribuido a mejorar el panorama arquitectónico de Madrid. Asistieron a la inauguración alrededor de 250 personas.

Organización: Oficina de Concursos del COAM

Coordinación: Fundación Arquitectura COAM. Departamento de Publicaciones

Patrocinadores: Pladur

Impacto: 2.500 personas

Lunes 3 a viernes 7 de octubre

Semana del libro de arquitectura

Con motivo de la Semana de la Arquitectura, se lanzó una campaña de venta especial del fondo editorial de la Fundación Arquitectura COAM, con grandes descuentos, que hicieron posible adquirir destacadas obras a un precio muy asequible. De este modo pudimos difundir nuestras publicaciones entre un público más amplio. Estuvimos presentes en las Universidades, en el COAM, la Fundación y en la Fiesta de la Arquitectura. El resultado ha sido muy satisfactorio. Se vendieron más de 500 ejemplares.

Organización: Fundación Arquitectura COAM.

Departamento de Publicaciones

Impacto: 3.000 personas

Jueves 6 de octubre

Hasta la cocina

Hasta la cocina ha sido una actividad que ha pretendido acercar los arquitectos al ciudadano y el ciudadano a los arquitectos. 40 estudios abrieron sus puertas para que todo interesado tuviera la posibilidad de conocerlos. De un modo muy personal y, en algunos casos, sorprendente, cada estudio ofreció un "Programa de festejos" que expresaba su manera de ser y de entender la iniciativa. Hubo visitas por la mañana y por la tarde. Se estima una media de 30 visitantes por estudio (algunos tuvieron unos quince, pero otros superaron los 100), la mayoría estudiantes de arquitectura, lo que arroja una cifra aproximada de 1.000 personas.

Organización: Pilar Perea y Stephanie Cleary

Coordinación: Fundación Arquitectura COAM

Patrocinadores: Figueras International Seating.

Colaboradores: Coronita Y Madrid Probiol.

Impacto: 1.000 personas



Viernes 7 de octubre **Fiesta de la arquitectura**

Para finalizar y cerrar la semana, se organizó una Fiesta de la arquitectura, patrocinada por ORONA y en la que se contó también con la colaboración de Heineken.

El espacio elegido para el evento fue el pabellón de DIMAD en Matadero, que sufrió una gran transformación y se convirtió en un bosque verde que acogió a más de 2.200 personas. Arquitectos, representantes de empresas e Instituciones y todos los asistentes, en general, se encontraron con una nueva manera de afrontar la situación, un rayo de luz, un punto de relación, de intercambio de ideas y proyectos, donde la sonrisa y el buen humor primaron sobre todo.

Organización: Fundación Arquitectura COAM

Coordinación y diseño: La Fábrica Verde.

Patrocinadores: Orona

Colaboradores: Heineken, Central de Diseño Dimad, Viveros Sánchez y la Fábrica Verde

Impacto: 2.500 personas

Lunes 10 de octubre **Entrega de insignias**

Como ya viene siendo habitual, se organizó en estas fechas la entrega de insignias de oro y plata a los colegiados con 50 y 25 años de colegiación. Distinciones de oro como reconocimiento de una carrera profesional a nuestros mayores y de plata a los que aún están en el paso del Ecuador.

Hubo una proyección de fotografías, recuerdo de cómo los homenajeados eran cuando se colegiaron, que provocó más de una sonrisa.

Se entregaron 6 medallas de oro y 177 de plata.

El acto se celebró en el Teatro Infanta Isabel.

Organización: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

Coordinación: Fundación Arquitectura COAM

Impacto: 400 personas

Presentación del libro *Accesibilidad universal y diseño para todos. Arquitectura y urbanismo*

Accesibilidad universal y diseño para todos. Arquitectura y urbanismo es fruto de un Convenio entre la Fundación Arquitectura COAM y la Fundación ONCE. El libro recoge las principales aportaciones del curso sobre accesibilidad organizado también por ambas instituciones. La publicación ofrece una visión global de la diversidad de las capacidades del ser humano y su influencia en el diseño de entornos arquitectónicos y urbanísticos, planteando las referencias a los criterios técnicos básicos y al marco normativo necesarios para alcanzar la accesibilidad universal.

El libro se distribuyó gratuitamente a los asistentes al curso y a las personas y entidades interesadas en el tema.

Para la presentación se organizó una Mesa Redonda en la que participaron Jesús Hernández Galán, director de Accesibilidad Universal de la Fundación ONCE, José Antonio Granero Ramírez, Decano y Presidente Fundación Arquitectura COAM, y Rafael de la Hoz

Organización: Fundación ONCE y Fundación Arquitectura COAM

Patrocinador: Fundación ONCE

Impacto del acto: 200 personas

Impacto del libro: 2.000 personas

PATROCINA

Ayuntamiento de Madrid, Patronato de Turismo

COAM

Orona

Hermanidad Nacional de Arquitectos

Pladur

Metro

COLABORA

Comunidad de Madrid

Ministerio de Fomento

Ministerio de Trabajo e Inmigración

Ministerio de Ciencia e Innovación

Universidad Europea de Madrid

Fundación ONCE

Círculo de Bellas Artes

Central de Diseño Dimad

Figueras International Seating

Canon

Lledo Iluminación

Heineken

Coronita

Madrid probici

PARTICIPA

Universidades:

UPM – ETSAM – UEM – CEU –

Camilo José Cela – Pontificia

de Salamanca – Alcalá –

Rey Juan Carlos – Nebrija –

Complutense

Fundación Alejandro de la Sota

Fundación Lázaro Galdiano

Fundación Caja de Arquitectos

Fundación Ferrocarriles Españoles

Fundación Fernando de Castro

Caixa Forum Madrid

Biblioteca Nacional

Patrimonio Nacional

Residencia de Estudiantes

Real Jardín Botánico

Ateneo Madrid

CSIC

Matadero Madrid

Arquitectos sin Fronteras

Asociación Arquitectos

Ajam

Somos arquitectura

Ivorypress

leds-Cenp

Aic

Emus

Vitra

b.d

Langarita Navarro

Flir

Sd europe

ecomove

Roca

Atlantis

Mancosu Architectural

Madrid Ciudadanía Patrimonio

MEDIA PARTNER

edgargonzalez.com

La profesión hace 50 años

José Antonio Granero Decano del COAM

Mariano García Morales, Decano del COAM en 1957 y Presidente del Consejo en 1961, publicó en 1975 el libro *Los Colegios de Arquitectos de España* en que describe el proceso constitutivo de los Colegios de Arquitectos, desde su origen, en la Sociedad Central de Arquitectos, y hasta su culminación, en 1931, tras una serie de hundimientos de edificios en Madrid, que hacen que la Administración llame a los arquitectos a organizarse, en defensa del interés público.

Es esta una narración de la situación de la profesión hace 50 años que, sorprendentemente, no dista mucho de la actual, y que creo de interés resumir hoy en un breve extracto de ese libro.

"...el Arquitecto pertenecía a una "profesión liberal", denominación que quiere dar a entender: que anda suelto, por sí y ante sí... Rápidamente la profesión pasó a ser desde el punto de vista social más importante, sus errores de consecuencias más graves y su responsabilidad mayor...

Es misión del Colegio extender el conocimiento de lo que significa la Arquitectura y lo que debe ser la misión del arquitecto, llegando a unas reglas a las que pueda ajustarse su actuación. El Colegio debe promover el interés público identificado con la justicia social, acercarse a la opinión de los usuarios, e informar a la Administración de cómo conseguir eficazmente el cumplimiento de su servicio.

Se presentaba la posibilidad de hacer una labor positiva para integrar la arquitectura en una nueva estructura social y dignificar la profesión; preocupaba la anarquía con que se trabajaba, la mala distribución del trabajo, la protección al propietario contra el arquitecto desaprensivo, y por contra la ayuda a los compañeros ante la misma desaprensión por parte de ciertos propietarios.

...Fue ya en 1961, en un discurso ante el Ministro de Educación y Ciencia se destaca uno de los fines de los Colegios, que los Estatutos contenían y

que la Administración nunca quiso comprender: Procurar que se cumplan en todos los casos los fines que corresponden a la arquitectura considerada como una función social e intervenir en la redacción y modificación de la legislación vigente en cuanto se relaciona con la profesión de la arquitectura en general.

Los motivos de preocupación en esa fecha eran el estado de la enseñanza y el número de alumnos, las atribuciones y el intrusismo, la arquitectura oficial, la ética profesional, las escasas tarifas de honorarios y los concursos.

En 1965 la Ley de Enseñanzas Técnicas establecía las denominaciones para los técnicos de grado medio, y desde los Colegios se sugirió para los aparejadores la de INGENIERO TÉCNICO EN EDIFICACIÓN, y la de INGENIERO TÉCNICO EN OBRAS DE ARQUITECTURA, títulos más en consonancia con la función, que finalmente fueron desechadas. Se defendía que la Arquitectura es una disciplina de síntesis y humanística, y que su actividad no es divisible en un título superior y otro inferior.

¿Qué hubiera ocurrido si a través de todas las turbulencias políticas no hubiesen existido los Colegios?

No se hubiera creado la Dirección de Arquitectura, ni el Ministerio de vivienda... no se tendría garantía sobre la seguridad de los encargos... las profesiones afines nos habrían mordido aún más en nuestras genuinas atribuciones... el intrusismo hubiera llegado sin duda a límites mayores que los actuales... el arquitecto se hubiera ido lentamente quedando relegado a un función secundaria artístico-decorativa...

Se comprende aunque no se justifica, que la Administración del Estado haya visto en los Colegios un obstáculo para realizar sus improvisaciones, sin percatarse de que los Colegios en términos generales, lo que pretendían era una ordenación para que el Urbanismo y la Arquitectura se asentasen sobre bases más firmes y duraderas".

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.

La calidez que 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

arquitectura coam_ fundamentos

ARQUITECTURA COAM

REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

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

suscríbase 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 Address:

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 y K. Blanco Marfil

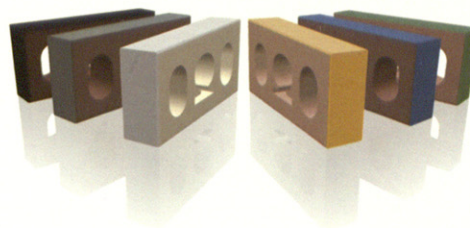
Arquitecto: Raimundo Alberich Cid
 Estudio: Alberich y Casqueiro Arquitectos
 228 VPP "El Ensanche Sur", Alcorcón, Madrid



Gama Cromática Klinker



¿Qué Color quieres?



- Estabilidad de color en fachada inmejorable
- Inalterabilidad del color del ladrillo de por vida
- Limpieza de graffitis más sencilla, rápida y económica

www.palautech.es
 Ladrillo cara vista Palau

 **palautech**
 Klinker

Experimente el futuro con Schüco: sistemas sostenibles para todas las zonas climáticas



ENERGY²

Sistemas para ahorrar y generar energía

Naturaleza y tecnología en armonía. Los sistemas sostenibles Schüco aúnan eficiencia energética y protección de los recursos naturales del planeta. A través de estos innovadores sistemas para las envolventes de los edificios no sólo se consigue ahorrar y generar energía, sino también gestionarla. Schüco proporciona así soluciones a medida en todas las zonas climáticas para proyectos de nueva construcción y reforma. De esta manera, cada proyecto se convierte en un edificio rentable y convence por su calidad y diseño.

En pocas palabras, Green Technology para el planeta azul.

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