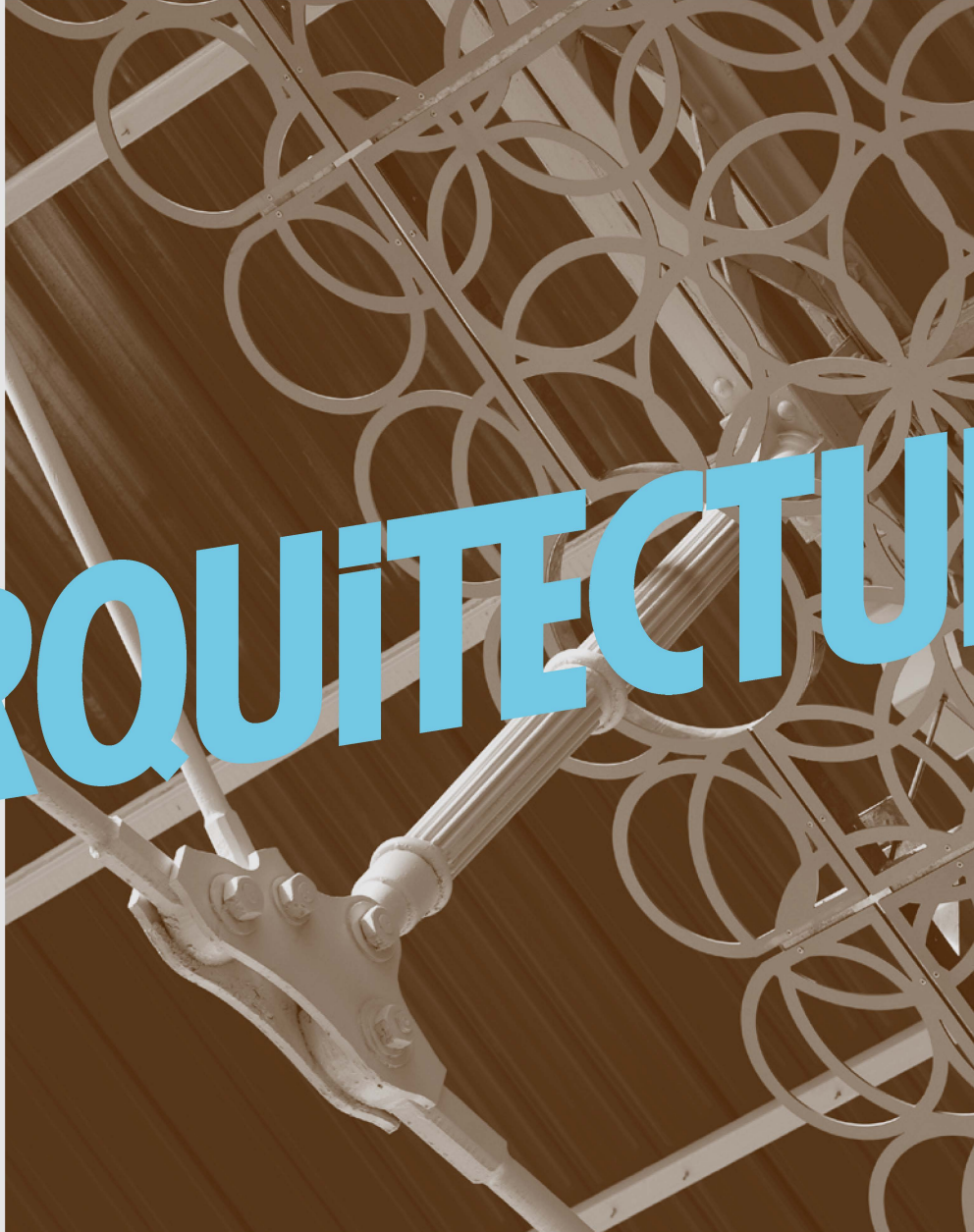
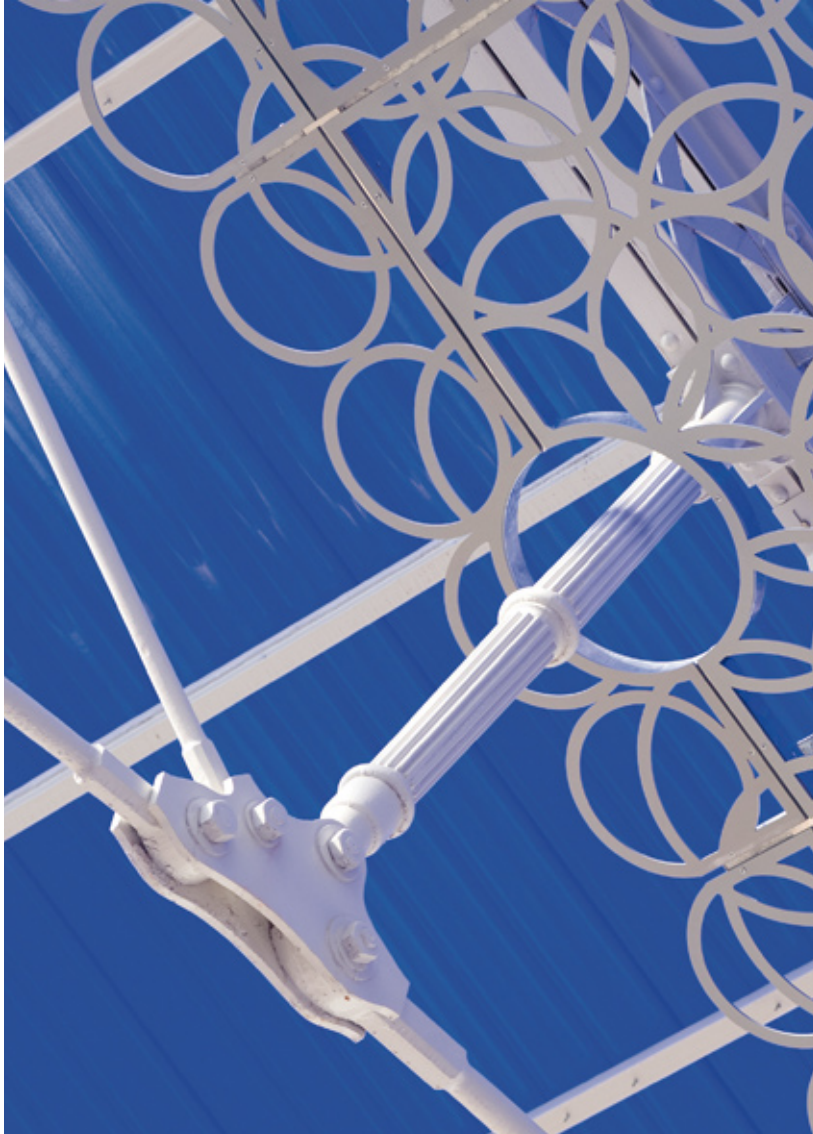


ARQUITECTURA







Imágenes de portada e interiores de portada y contraportada. Casa Mediterráneo.
Front cover, inside cover and back cover images. Casa Mediterráneo.

ARQUITECTURA

REVISTA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

Dirección / Editors

VICTORIA ACEBO

ÁNGEL ALONSO

Subdirección / Deputy Editor

JAVIER ABIO

Consejo Editorial / Editorial Council

D. JOSÉ ANTONIO GRANERO

Dña. INMACULADA E. MALUENDA

Dña. ARÁNZAZU LA CASTA

Dña. SOL MADRIDEJOS

D. NICOLÁS MARURI

Dña. INÉS LEAL

Dirección de Arte / Art Director

RUBÉN MANRIQUE

Diseño Grafico / Graphic Design

IPSUM PLANET

Contactos / Contact

info.revistaarquitectura@coam.org

direccion.revistaarquitectura@coam.org

subdireccion.revistaarquitectura@coam.org

Calle Hortaleza 63. 28004 Madrid

www.revistaarquitectura.com

Distribución y suscripciones edición papel

Paper Edition Distribution & Subscriptions

PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA Y ARTE

General Rodrigo 1. 28003 Madrid

publiarq@publiarq.com

Tel.: 00 34 915546106

Distribución y Suscripciones edición digital

Digital Edition Distribution & Subscriptions

www.revistaarquitectura.com

Apple Store: Arquitectura_COAM

Traducción / Translation

AMY BARNICOAT-HOOD

Correccion de Textos / Text Correction

MARÍA JOSÉ GARCÍA DOMÍNGUEZ

Impresión / Print

MONTERREINA

Noviembre / November 2013

El copyright de la edición pertenece a ea! Ediciones de arquitectura. El copyright de las imágenes, los textos, las traducciones, las reproducciones autorizadas y las ilustraciones pertenecen a sus respectivos autores. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor.

The copyright of the edition is owned by ea! Ediciones de arquitectura. Copyright for image, text, translation, authorised reproduction and illustration is owned by their respective authors. No part of this publication may be reproduced in any medium without prior consent given and written by the editor.

ISSN 0004-2706

D.L.M-617-1958

COLABORADORES / CONTRIBUTORS



IVÁN LÓPEZ MUNUERA

Crítico y comisario independiente. Explora la inscripción del arte contemporáneo y arquitectura en el contexto crítico de las ciencias sociales y en los estudios de medios. Ha comisariado múltiples exposiciones.

Independent critic and curator. He explores contemporary art and architecture's inscription in the critical context of social science and the study of mediums. Has curated multiple exhibitions.



JACOBO GARCÍA-GERMÁN

Es doctor arquitecto (ETSAM), MArch. (AA), profesor de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM y Premio FAD de Pensamiento y Crítica 2013.

<www.garciagerman.com>

Is a doctor of architecture (ETSAM), MArch. (AA), Architectonic Projects professor at ETSAM and receiver of the FAD Thought & Critique award 2013.

<www.garciagerman.com>



SANTIAGO SEGURO

(Barakaldo, 1957). Redactor Jefe de deportes y Redactor Jefe de cultura en El País entre 1997 y 2007. Adjunto al director de Marca desde 2007. Actualmente participa en Al Primer Toque y Julia En La Onda, en Onda Cero.

(Barakaldo, 1957). Editor-in-chief of sport and culture in El País between 1997 and 2007. Co-director of Marca since 2007. Currently involved in Al Primer Toque and Julia En La Onda, on Onda Cero.



ÁLVARO IGLESIAS

Alvaro Iglesias estudió Cine en CCH, Los Angeles. Operador de cámara en televisión, conciertos y reportajes. Actualmente trabaja como un servicio autónomo de producción audiovisual para contenidos digitales.

Studied Film at CCH, Los Angeles. Camera operator for TV, concerts and reportage. Currently working as a freelance service in audiovisual production for digital content.



CARLOS ARROYO

Es arquitecto, urbanista y crítico. Desde Madrid, trabaja en Europa, América y África. Ha recibido numerosos premios por obras, proyectos e investigaciones. Es profesor de Proyectos en la Universidad Europea.

Is an architect, urbanist and critic. From Madrid, he works in Europe, America and Africa. He's received numerous awards for his work, projects and investigations. Project professor at the Universidad Europea.



JESÚS FERNÁNDEZ

Alquimista visual independiente en constante evolución. Director de arte, diseñador, fotógrafo & realizador especializado en imagen documental en industrias creativas.

<www.gsusfernandez.tumblr.com>

Is a constantly evolving independent visual alchemist. Director of art, design, photography and producer specialised in documentary imagery in creative industries.

<www.gsusfernandez.tumblr.com>



TERE VAQUERIZO

Redactora y coordinadora de la revista Neo2 desde el año 2000, desde donde ha colaborado también en otros proyectos, como la revista ORG, para la marca Lois, o la publicación para la marca Pull & Bear.

Editor and coordinator for the magazine Neo2 since 2000, from where she has also worked on other projects, like ORG magazine, for the brand Lois or the Pull & Bear publication.



RAMÓN FANO

Cofundador y codirector de la revista Neo2 y el estudio creativo Ipsum Planet, autor de la novela "La moda mata (pero no engorda)", licenciado en publicidad, titulado en guión y dirección cinematográfica.

Co-founder and co-director of the magazine Neo2 and the creative studio Ipsum Planet, author of the novel 'Fashion Kills (but it doesn't make you fat)', advertising graduate, also qualified in cinema scripting and directing.

También / Also: Edgar Gonzalez, Tachy Mora, Gonzalo del Val e Iván Acebo.

EDITORIAL

Releer un texto de hace veinticinco años es una buena excusa para valorar la evolución de las condiciones de nuestra profesión. La disyuntiva suscitada por Reyner Banham en el artículo que se publica, por primera vez en español, en este número 367, «Una caja negra. La profesión secreta de la arquitectura», no es otra que la que nos viene a la cabeza cuando planeamos la línea editorial de una revista para arquitectos a principios del siglo XXI. ¿Cómo insertarse en los procesos de renovación social que ocurren a toda velocidad y a escala global sin perder aquellos valores que hacen de nuestro trabajo una disciplina autónoma enraizada en lo más hondo de la cultura occidental?

Lo cierto es que la arquitectura ha definido un nuevo mestizaje indiscifrable de técnica, estética y voluntad social al rodearse de nuevos cómplices que la enriquecen con otras inquietudes, al integrar procesos colaborativos y democráticos en la definición de programas más adaptados a nuestra sociedad y al exponerse a una crítica que se ejerce ahora de forma ya no «culta», sino anónima y diletante.

No puede negarse, pues, que a la arquitectura le interesan los nuevos territorios y las contaminaciones; no se la puede acusar de falta de voluntad de renovación. Y sin embargo, los arquitectos y la sociedad seguimos sin encontrar una manera confortable de conectar recíprocamente la cotidianeidad con nuestras más excelsas aspiraciones. Será difícil dar una buena respuesta que no pase por asumir que la arquitectura no es *qué* se hace, sino *cómo* se hace. Y desde este punto de inicio habremos de diseminar aún más nuestras habilidades e intereses para dar cabida a la diversidad creativa contemporánea, renovando, de paso, los viejos formatos con otros que reflejen mejor lo que reclaman nuestros diversos lectores. La disolución -*autodestrucción* en palabras de Banham- se evitará si seguimos practicando esa capacidad de compromiso que en cualquier ámbito caracteriza a la profesión de arquitecto.

Re-reading a text from twenty five years ago is a good excuse to assess the evolution of the conditions of our profession. The dilemma raised by Reyner Banham in the article «A Black Box: The Secret Profession of Architecture», published for the first time in Spanish in this number 367, is none other than the dilemma that came to mind when the editorial line for an architectural magazine was planned at the beginning of the 21st century. How do we get inside the processes of social renovation that happen so quickly and on a global scale without losing the values that make our work an autonomous discipline deeply rooted in occidental culture?

What is certain is that architecture has determined a new indecipherable crossbreed of aesthetic, technique and social willingness, and it has done so in surrounding itself with new accomplices which enrich it with other concerns, in integrating collaborative and democratic processes into the programmes most adapted to our society and in exposing it to criticism that is no longer given in a «learned» fashion, but one that is anonymous and diletante.

It can't be denied, then, that architecture is interested in new territories and contamination; it can't be accused of lacking the desire to renew itself. However, architects and society have still not found a comfortable way in which to reciprocally connect that which is routine to our most sublime aspirations.

It will be difficult to provide a decent answer that doesn't go by assuming that architecture isn't *what* is done but *how* it is done. And from this starting point we will have to open up our abilities and interests even more in order to make room for contemporary creative diversity, along the way rejuvenating old formats with others that better reflect what our diverse readership calls for. The dissolution - *self-destruction* in Banham's words - will be avoided if we keep practising the capacity for compromise that characterises every corner of the profession of architecture.

VICTORIA ACEBO y ÁNGEL ALONSO

NO NEED TO BRAVE THE WINTER

ARQUITECTURA COMES TO YOU



DISPONIBLE EN APPLESTORE: [ARQUITECTURA_COAM](#)
[WWW.REVISTAARQUITECTURA.COM](#)



1. Il Carrelo, nueva incorporación a la colección La Clínica. *Il Carrelo, new addition to the La Clínica collection.*
2. Zapatillas para Muro.exe. *Shoes for Muro.exe.*
3. Difusor de esencias Aura para Bosa. *Aura essence diffuser for Bosa.*

Ciszak DALMAS, *dignatarios* del buen *diseño* *Italiano.*

Texto: TACHY MORA
Fotos: CISZAK DALMAS



Ciszak DALMAS *dignatories of good* *Italian design.*



Andrea Caruso Dalmas y Alberto Gobbino Ciszak son dos italianos de Turín que vinieron a Madrid para cursar el European Design Labs Master, del Istituto Europeo di Design, y se quedaron. Están completamente integrados en la escena madrileña, donde desarrollan la mayoría de sus diseños, aunque trabajan con proyección internacional. Este año, por ejemplo, han lanzado, con la firma italiana de cerámicas Bosa, el difusor de esencias Aura, que se sirve de la porosidad de la cerámica para ir emanando el perfume de su interior. También han introducido Il Carrello como novedad en su colección La Clínica, su propia línea de mobiliario. Se trata de un carrito que sirve como almacenamiento y escaparate, de uso tanto doméstico como público. Y además han colaborado en el diseño de las zapatillas urbanas de Muro.exe, un híbrido entre zapato y zapatilla lanzado recientemente por un grupo de madrileños. <www.ciszakdalmas.it>.

Andrea Caruso Dalmas and Alberto Gobbino Ciszak are two Italians from Turin who came to Madrid to study the European Design Labs Masters, of the Istituto Europeo di Design, and they never left. They've integrated themselves fully into the Madrid scene, where they develop the majority of their designs, all with international impact. This year, for example, alongside Italian ceramics firm Bosa, they've launched the Aura essence diffuser, which uses the porosity of ceramics to emanate the perfume from its interior. They've also introduced the new Il Carrello to their own line of furniture, the La Clínica collection. It's a small cart which serves both as storage space and as a display cabinet, for use either domestically or publically. And they've been involved in urban footwear design too, for Muro.exe, a shoe-trainer hybrid recently launched by a group from Madrid. <www.ciszakdalmas.it>

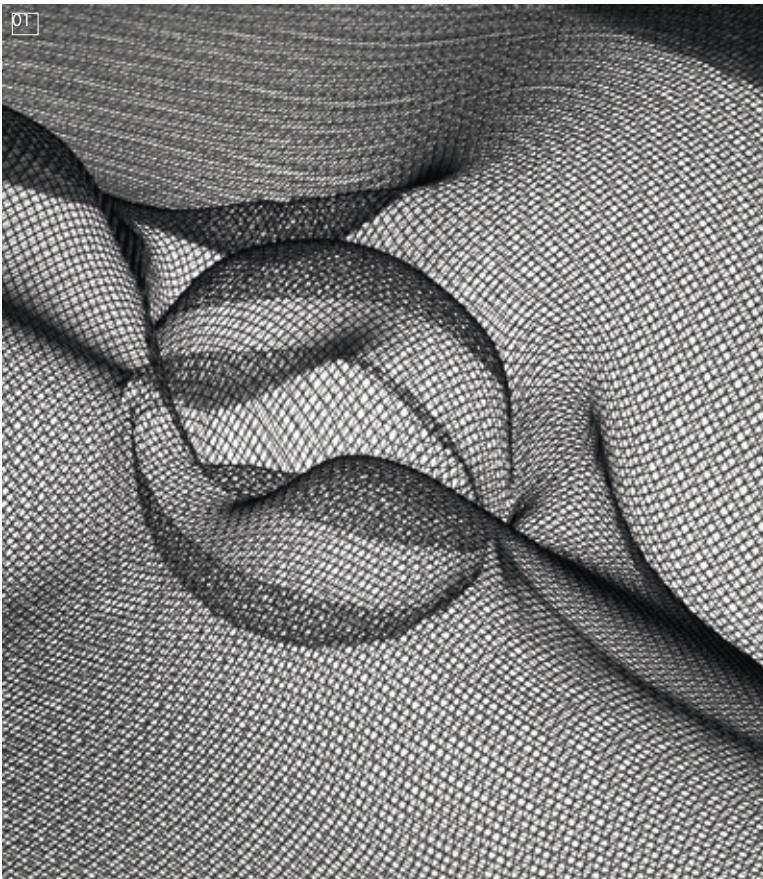


Fotografía: Miguel de Guzmán

ACTUALÍZATE

El Instituto Arquitectura ofrece la formación técnica y complementaria para mantener la excelencia en tu profesión. Conoce nuestros cursos de última generación sobre construcción, estructuras, instalaciones, rehabilitación, urbanismo, eficiencia energética, valoraciones y peritaciones, paisajismo e idiomas. En el IA apostamos por la excelencia.

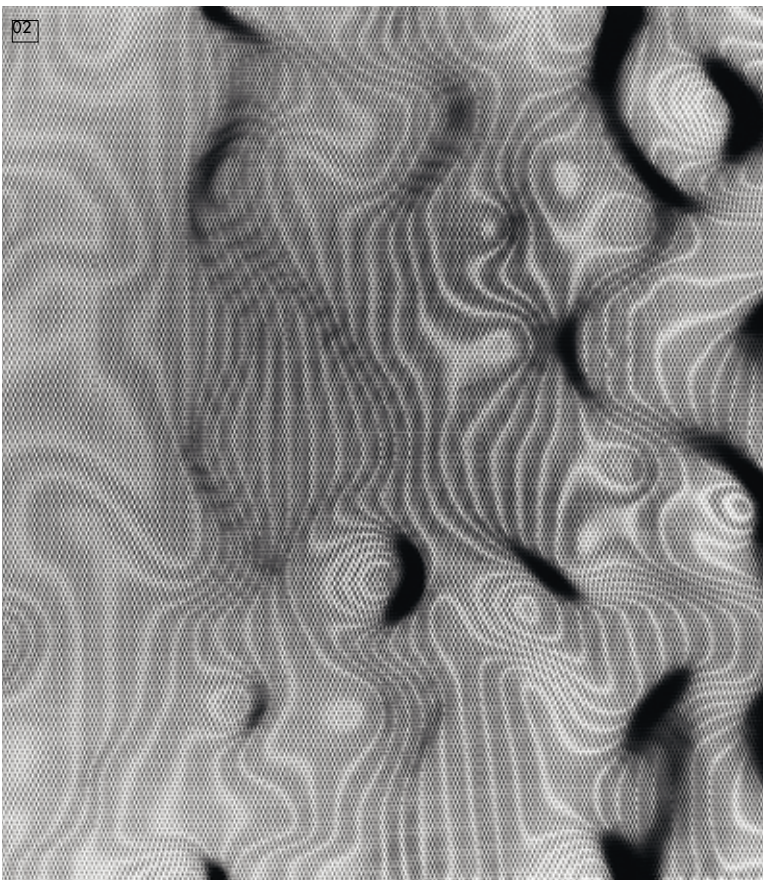
WWW.INSTITUTOARQUITECTURA.ORG



Texto: TERE VAQUERIZO

MAX Estrella *Noúmenos*, de Aitor Ortiz.

El artista vasco Aitor Ortiz (Bilbao, 1971) es uno de los fotógrafos españoles con mayor proyección internacional. Su obra gira, principalmente, en torno al espacio, la arquitectura y el objeto, elementos que utiliza para cuestionar los límites de la fotografía e investigar sobre los mecanismos conscientes e inconscientes que intervienen en el proceso de manipulación y asimilación de la imagen: el ojo, la cámara fotográfica y el cerebro. La galería Max Estrella de Madrid presenta ahora su nuevo trabajo: «Noúmenos». Un título que hace alusión a las teorías filosóficas de Platón o Kant. Un término con el que se designan objetos no fenoménicos, que no son sometibles a la lógica científica. Los noúmenos son singulares e irrepetibles, y precisamente en la búsqueda de esa singularidad se centra este nuevo trabajo de Aitor Ortiz. <www.aitor-ortiz.com>



Max Estrella Noúmenos by Aitor Ortiz.

The Basque artist Aitor Ortiz (Bilbao, 1971) is one of Spain's most internationally renowned photographers. His work largely revolves around space, architecture and object, elements he uses to push the boundaries of photography and investigate the conscious and unconscious mechanisms that intervene during processes of manipulation and assimilation of image: the eye, the photographic camera and the brain. The Max Estrella gallery in Madrid is currently exhibiting his new work «Noúmenos», a title which alludes to the philosophical theories of Plato and Kant. A term by which he defines non-phenomenal objects that cannot be subjected to scientific logic. The noúmenos are unique and unrepeatable, and the search for uniqueness is precisely what Aitor Ortiz' new work is based around. <www.aitor-ortiz.com>

1. Aitor Ortiz. Moiré 002.
2. Aitor Ortiz. Net 003.

Texto: JAVIER ABIO
Fotos: INÉS ATIENZA Y JUANJO LÓPEZ

Plomo, Crowdfunding *Y Tipos de* MADERA.

En febrero de 2012 un grupo de amantes de la tipografía y de la impresión clásica deciden unirse para rescatar un oficio y una forma de trabajar en vías de extinción. En septiembre de ese mismo año consiguen su primer hito al comprar el contenido de una vieja imprenta a través de un crowdfunding en la plataforma Verkami. Necesitaban 4.000 euros, pero consiguieron más de 12.000. Familia Plómez es una asociación cultural, un sueño hecho realidad y un soporte a la creación donde la imperfección puede ser una virtud. Su arsenal son viejas máquinas de impresión con tipos de madera y plomo rescatadas prácticamente de la chatarra. Desde su creación no han parado: talleres de caligrafía, diseño de carteles, composición en plomo o rotulación de cómics... Cada mes un curso, conferencia o taller, en su espacio de Madrid, donde descubrir el universo que hay detrás de cada letra impresa. <www.familiaplomez.com>

In February 2012 a group of typography and classic print lovers decided to get together to save a trade and way of working teetering on the brink of extinction. In September of the same year they hit their first milestone upon buying the contents of an old printing house through Crowdfunding on the Verkami platform. They only needed 4,000 euros, but they got 12,000. Familia Plómez is a cultural association, a dream made true and a creative support system where imperfection can be a virtue. Their arsenal consists of old printing presses with wooden and lead type rescued from what was practically scrap. Since its creation they haven't stopped: calligraphy workshops, poster design, lead compositions or lettering for comics... Every month a course, conference or workshop to discover the universe behind each printed character in their space in Madrid. <www.familiaplomez.com>

*Lead,
Crowdfunding
and wooden
type.*



Cartel diseñado por Inés Atienza. Poster designed by Inés Atienza





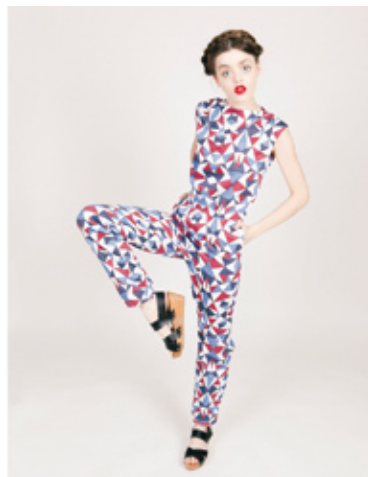
Modelo/Model: Jennifer Bucovineanu

Texto: RAMÓN FANO
Fotos: ELENA GRIMALDI

El Estudio *de La Casita* de WENDY.

Es probable que Inés Aguilar tuviera la ilusión de construir casas bonitas cuando se matriculó, hace casi veinte años, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Años más tarde, Inés, en equipo con Iván Martínez, licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid, hizo realidad su sueño: construyó La Casita de Wendy, un proyecto creativo vinculado a la moda femenina, donde ilustración y patronaje comparten relevancia. Sus colecciones, siempre mágicas y entrañables, han conseguido posicionarse en el mercado internacional de la moda de autor. La naturaleza y el mundo rural son algunas de las constantes estéticas que encontramos en sus piezas, así como el amor por el DIY (do it yourself), pasión que desde hace años comparten en El Estudio de La Casita de Wendy a través de talleres y workshops, donde, a partir de la práctica, Inés e Iván transmiten sus experiencias y conocimientos a futuros profesionales de moda. En representación de la última promoción, los proyectos de las alumnas Lena Lo (arriba) y Lorena Díaz (abajo), impresos en esta página. <www.lacasitadewendy.com> <www.elsestudiolcdw.blogspot.com>

El Estudio by La Casita de WENDY.



It's quite likely that Inés Aguilar dreamt of building pretty houses when she graduated nearly 20 years ago from the Escuela Técnica Superior de Arquitectura in Madrid. Years later, Inés, teamed with Iván Martínez, philosophy graduate from the Universidad Autónoma de Madrid, made her dream a reality: she put together La Casita de Wendy, a creative female fashion project, where illustration and patterns share equal relevance. The collections, always magical and snug, have managed to position themselves in the international designer fashion market. Nature and the rural world are some of the aesthetic themes to be found in her pieces, alongside a love of DIY, a passion that has been shared for years in the El Estudio by La Casita de Wendy through workshops, where, aside from the practice, Inés and Iván pass on their experience and knowledge to future fashion professionals. Projects by Lena Lo (above) and Lorena Díaz (below), students from this years' class, on this page. <www.lacasitadewendy.com> <www.elsestudiolcdw.blogspot.com>

Contraclasificaciones: Fowler y Kiesler.

Texto: IVÁN LÓPEZ MUNUERA



Anti-Classification: Fowler and Kiesler.



1. Luke Fowler. Retrato de Alan Dimmick.
Luke Fowler. Portrait by Alan Dimmick.
2. Ensayo de Matusalén, de Ivan Goll, en el
escenario espacial en el auditorio Konzerthaus,
Viena, 1924 © Kiesler-Stiftung, Wien.
*Rehearsal of Matusalén, by Ivan Goll, on the
spatial stage in the Konzerthaus auditorium,
Vienna, 1924 © Kiesler-Stiftung, Wien.*

Ciertas visiones complejas hacen explotar cualquier sentido de la clasificación para generar una mirada conectada con la sociedad que las acoge. Este es el caso de los proyectos de Luke Fowler y Frederick Kiesler, visibles durante el otoño en La Casa Encendida. En el caso de Fowler, se proyectan tres películas centradas en explorar los límites de las convenciones que afectan a las formas narrativas y los modos de representación de lo documental y lo biográfico. Por otro lado, «Frederick Kiesler. El escenario explota» muestra la intersección producida entre arte, arquitectura y artes escénicas, donde la ciencia, lo sensual y el ensayo se convierten en campos de pruebas que desafían las genealogías y clasificaciones disciplinares. Fowler y Kiesler como exponentes de una visión amplia cuyas obras señalan que, en cuestiones de historias y tradiciones, algo no es como nos habían contado.

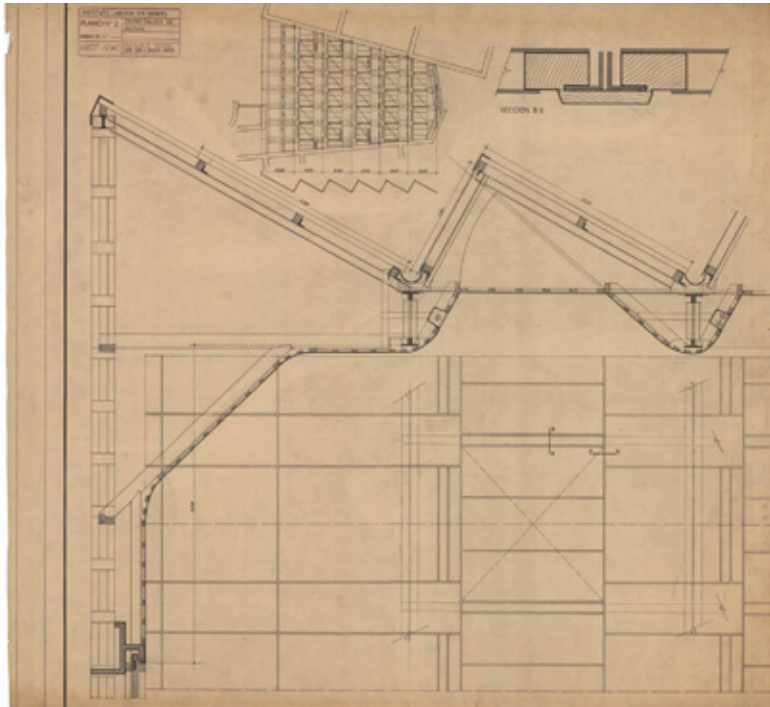
Luke Fowler. Sentido común. Comisario: Andy Davies.

Frederick Kiesler. El escenario explota. Comisaria: Bárbara Lésak.

Certain complex visions blur the lines when it comes to classification, generating a broad view with strong links to the society which accepts them. This is the case with Luke Fowler and Frederick Kiesler's respective work, that can be seen throughout autumn at the Casa Encendida (Madrid). In Fowler's case, three films are being screened, all centred around exploring the conventional boundaries that bind narrative form and the ways in which documentaries or biographies are presented. On the other hand, «Frederick Kiesler. The Stage Explodes» demonstrates the junction where art, architecture, installations and scenic arts meet and where science, the sensuous, technology and trials become test-fields in which a new path is forged which, even today, challenges genealogies and disciplinary classification. Both Fowler's and Kiesler's work, as examples of a dilated and complex vision, demonstrate that, with regards to history and tradition, something isn't quite as we've been told.

Luke Fowler. Sentido común. Curator: Andy Davies.

Frederick Kiesler. El escenario explota. Curator: Bárbara Lésak.



Texto: EDGAR GONZÁLEZ
Imágenes: Fundación ALEJANDRO DE LA SOTA
y Fundación MIGUEL FISAC

FISAC/ *de la SOTA.* Miradas en paralelo.



FISAC/de la SOTA. ***Miradas en paralelo.*** ***(Parallel visions).***

Fundación ICO: <www.fundacionico.es>
Fundación Miguel Fisac: <www.fundacionfisac.org>
Fundación Alejandro de la Sota: <www.alejandrodelaSota.org>
01. Miguel Fisac. Instituto laboral de Daimiel, Ciudad Real.
Detalle del techo salón de actos (mayo 1953).
Miguel Fisac. Instituto laboral de Daimiel, Ciudad Real. Events hall roof detail (May 1953).
02. Alejandro de la Sota. Dibujo a mano de Urbanización junto al mar, Alcudia, Mallorca, 1983.
Alejandro de la Sota. Hand drawing of seaside urbanisation, Alcudia, Mallorca, 1983.

Conmemorando el centenario del nacimiento de Alejandro de la Sota y Miguel Fisac, el Museo ICO organiza la exposición «Miguel Fisac y Alejandro de la Sota: miradas en paralelo». Una retrospectiva acerca de la obra de estos dos pilares de la arquitectura moderna española. El recorrido es un interesante viaje por los más de quinientos documentos que establecen una extensa retrospectiva por la vida y obra de los dos maestros. Los comisarios de la exposición, Moisés Puente (De la Sota) y Carlos Asensio-Wandosell (Fisac), la han organizado en tres zonas. Una línea de tiempo coteja la trayectoria vital de ambos arquitectos en la planta baja del museo; a continuación, en la sala principal, el montaje a manera de diálogo va contraponiendo una pequeña selección de obras (en el centro, el Gimnasio Maravillas y el Centro de Estudios Hidrográficos), lo que permite descubrir las interesantes similitudes en sus respectivas carreras. La tercera sala alberga las intervenciones realizadas exprofeso por Ramón Ruiz-Valdepeñas y David Bestué, que aluden a aspectos del proceso creativo. Un completo catálogo acompaña a la exposición, que documenta y expande la experiencia.

Commemorating the hundred-year anniversary of the birth of Alejandro de la Sota and Miguel Fisac, the ICO museum has organised the exhibition «Miguel Fisac and Alejandro de la Sota: miradas en paralelo», a retrospective presentation about the work of these two pillars of modern Spanish architecture. The result is an interesting journey through more than five hundred documents that establish an extensive retrospective on the work and lives of the two maestros. The exhibition's curators, Moisés Puente (De la Sota) and Carlos Asensio-Wandosell (Fisac) have organised it into three zones. A timeline collates the vital trajectory of each architect on the ground floor of the museum; then, in the main hall, a staging by means of dialogue compares a small selection of the works (in the centre, the Gimnasio Maravillas and the Centro de Estudios Hidrográficos), which allows for a discovery of the interesting similarities in their respective careers. The third hall hosts the interventions specifically created by Ramón Ruiz-Valdepeñas and David Bestué, that allude to aspects of the creative process. A complete catalogue accompanies the exhibition, documenting and expanding upon the experience.

PIENSA SOL CONCURSO INTERNACIONAL DE IDEAS

PATROCINAN



OHL

Sabadell

SAMSUNG

JCDecaux



SOBRE EL FUTURO DE LA PUERTA DEL SOL

Piensa Sol es una reflexión sobre el futuro de la Puerta del Sol madrileña. Su objetivo es recabar propuestas mediante un concurso internacional de ideas de arquitectura para orientar el rumbo de su evolución pretendiendo la mejora del ámbito de la Puerta del Sol. Piensa Sol es un proceso estructurado en cuatro fases: Concurso de ideas, Exposición, Participación ciudadana y Reflexión. www.piensasol.com



Texto: EDGAR GONZÁLEZ
Fotos: IZABELA WIECZOREK

Ibiza/ AARHUS 40 años después.



Ibiza/AARHUS 40 years later.

263 estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Aarhus (Dinamarca) se reunieron en Fuglsø con la premisa de experimentar con estructuras neumáticas. Los arquitectos José Miguel de Prada Poole y Antonio Cobo dirigieron el taller junto con la arquitecta polaca -afincada en Madrid- Izabela Wiecezorek, que desde hace un año conduce una unidad docente en la escuela danesa. La entusiasta negociación colectiva a escala 1:1 ha dado como resultado la Instant Aarhus (iAAR), un proyecto inspirado en la Instant City que el profesor emérito de la ETSAM Prada Poole realizó en Ibiza en 1971, con motivo del Congreso Internacional de Diseño ICSID. Planteado como una exploración del «espacio vacío» entre los elementos constructivos, Prada Poole propone «(...) un tour del simbolismo olvidado de lo no existente y una reflexión acerca de lo que puede construirse con algo tan sutil y necesario como es el aire». Para la realización se utilizaron: 1638 m² de polietileno transparente, 15 metros de cremallera, 5 ventiladores industriales, 84 grapadoras y muchas muchas grapas. <youtu.be/ZavcJzPrR3o> <instantaarhus.com>

263 students from the Aarhus School of Architecture (Denmark) met up in Fuglsø with the idea of experimenting with pneumatic structures. Architects José Miguel de Prada Poole and Antonio Cobo ran the workshop alongside Polish counterpart Izabela Wiecezorek, based in Madrid, who has been leading the teaching unit at the Danish school for a year. The 1:1 scale organisation of the enthusiastic collective has given as a result the 'Instant Aarhus' (iAAR), a project inspired by the revered ETSAM professor Prada Poole's Instant City, carried out in 1971 as part of the International Congress of Design ICSID. Outlined as an exploration of «empty space» between constructive elements, Prada Poole suggests «(...) a tour of the forgotten symbolism of the non-existent, and a reflection on what can be built with something as subtle and essential as air.» For the work they used: 1638 m² of transparent polythene, 15 metres of zips, 5 industrial fans, 84 staplers and a really huge amount of staples. <youtu.be/ZavcJzPrR3o> <instantaarhus.com>

Premios COAM y Luis Moreno Mansilla 2013.

01

02



PRIMER PREMIO COAM

- **Edificio de servicios Plaza Mayor de la Universidad Autónoma de Madrid.** Javier Fresneda, Javier Sanjuán -MTM arquitectos-
PREMIO LUIS MORENO MANSILLA (ex aequo)

- **Centro de día.** Selb. Natalia Gutiérrez, Julio de la Fuente, Arantxa Ozaeta, Álvaro M. Fidalgo -Gutiérrez-DelaFuente + Taller DE2-

- **Cubierta del parque arqueológico el Molinete.** Cartagena. Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri -AmannCanovasMaruri-
PREMIOS COAM

- **Vallecas 29.** Viviendas de protección pública. Iñaki Carnicero.

- **Virgen de la Encina.** Viviendas de protección pública. Alejandro Gómez.

- **"Setenta Escalones. La escalera en el tiempo y en el espacio".** Libro. Antonio Ruiz Barbarán, Antxon Hernández.

- **House of Would.** Uriel Fogué, Eva Gil, Carlos Palacios -Elii-

- **Adaptación de la Serrería Belga para sede de Medialab-Prado.** María Langarita, Víctor Navarro -Langarita Navarro-

- **Escuela infantil, Vereda de los Estudiantes.** María José Pizarro, Óscar Rueda -Rueda Pizarro-

- **Rehabilitación Edificio para sede de Cuatrecasas.** Antonio Ruiz Barbarán -Ruiz Barbarán arquitectos-, Francisco de Paz Soto, Gca architects.

- **Casa Galgo.** Clara Moneo, Valerio Oriol Canals -Canals Moneo arquitectos-

- **"Cuadernos de Vivienda cvi 007: poblado dirigido de Orcasitas". Libro.** Andrés Cánovas, Carmen Espejel, Atxu Amann.

- **Escaravox - Matadero.** Andrés Jaque -Andrés Jaque architects-

- **La Casa del Lector - Matadero.** Antón García Abril, Débora Mesa

-Ensamble Studio-

- **"Carlos Hurtado Casanova, arquitecto. Cubierta móvil para las ventas".** Vídeo. José María Churtichaga, Juan Roldán, Carlos Hurtado.



1. Cubierta del parque arqueológico el Molinete en Cartagena. Foto: David Frutos.
El Molinete Arqueological Site roof in Cartagena. Photography: David Frutos.
2. House of Would. Foto: Miguel de Guzman.
House of Would. Photography: Miguel de Guzman.
3. Plaza Mayor de la Universidad Autónoma de Madrid. Foto: Luis Asín.
Plaza Mayor at the Universidad Autónoma de Madrid. Photography: Luis Asín
4. Rehabilitación Edificio para sede de Cuatrecasas. Foto: Ricardo Santonja.
Rehabilitación Edificio para sede de Cuatrecasas. Photography: Ricardo Santonja.
5. Centro de día en Selb. Foto: Fernando Alda.
Selb Childminder centre. Photography: Fernando Alda.



COAM and Luis Moreno Mansilla Awards 2013.

FIRST COAM AWARD

- **Edificio de servicios Plaza Mayor de la Universidad Autónoma de Madrid.** Javier Fresneda, Javier Sanjuán -MTM architects-

LUIS MORENO MANSILLA AWARD (ex aequo)

- **Childminder centre.** Selb. Natalia Gutiérrez, Julio de la Fuente, Arantxa Ozaeta, Álvaro M. Fidalgo -Gutiérrez-Delafuente + Taller DE2-

- **El Molinete Arqueological Site roof.** Cartagena. Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri -AmannCanovasMaruri-

COAM AWARDS

- **Vallecas 29.** Public protection housing. Iñaki Carnicero.

- **Virgen de la Encina.** Public Protection housing. Alejandro Gómez.

- **“Setenta Escalones. La escalera en el tiempo y en el espacio”.** Book. Antonio Ruiz Barbarín, Antxon Hernández.

- **House of Would.** Uriel Fogué, Eva Gil, Carlos Palacios -Elii-

- **Adaptación de la Serrería Belga para sede de Medialab-Prado.** María Langarita, Víctor Navarro -Langarita Navarro-

- **Pre-school, Vereda de los Estudiantes.** María José Pizarro, Óscar Rueda -Rueda Pizarro-

- **Rehabilitación Edificio para sede de Cuatrecasas.** Antonio Ruiz Barbarín -Ruiz Barbarín arquitectos-, Francisco de Paz Soto, Gca architects.

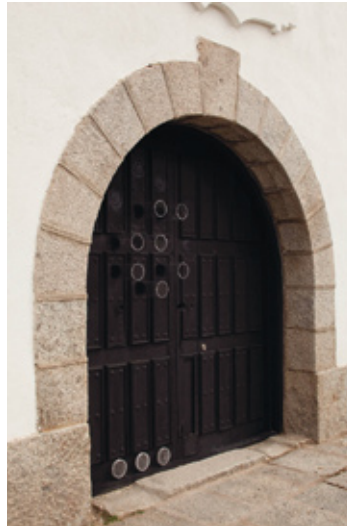
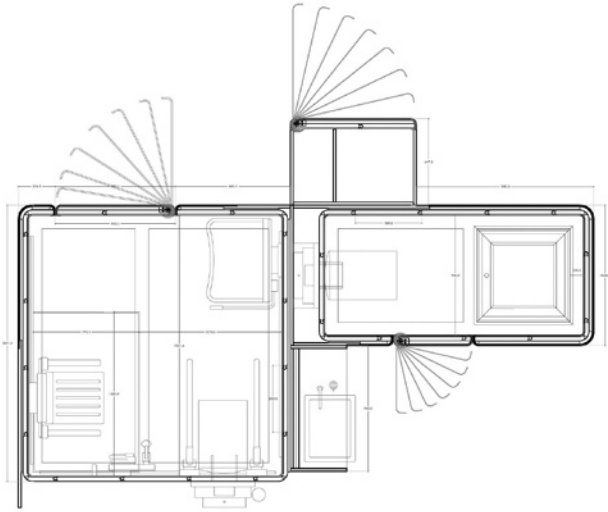
- **Casa Galgo.** Clara Moneo, Valerio Oriol Canals -Canals Moneo arquitectos-

- **“Cuadernos de Vivienda cvi 007: poblado dirigido de Orcasitas”.** Book. Andrés Cánovas, Carmen Espegel, Atxu Amann.

- **Escaravox - Matadero.** Andrés Jaque -Andrés Jaque architects-

- **La Casa del Lector - Matadero.** Antón García Abril, Débora Mesa -Ensamble Studio-

- **“Carlos Hurtado Casanova, arquitecto. Cubierta móvil para las ventas”.** Video. José María Churtichaga, Juan Roldán, Carlos Hurtado.



Texto: EDGAR GONZÁLEZ
Fotos: MIGUEL DE GUZMÁN

Regionalismo ACTUALIZADO.



UPDATED Regionalism.

En medio de la sierra madrileña, en una derelicta y ocupada casa regionalista de los años cuarenta -en donde según cuenta la leyenda vivió un nazi retirado-, una pareja de abogados decide crear un pequeño hotel y solicitan el asesoramiento de AWA Estudio (Nieves Cabañas y Carlos Asensio-Wandosell). Así es como nace el Hotel Box Art, localizado en Collado Mediano, en un valle que viene de los picos de Guadarrama y desde donde se alcanza a ver hasta El Escorial. Rodeado por un bosque de robles y pinos, el programa de esta singular destinación está formado por siete habitaciones en suite, spa, piscina, cafetería y servicios. La estrategia consistió en reducir al mínimo las demoliciones, respetando el estado original de la casa para concentrar el esfuerzo en lo aparentemente móvil y realizar una intervención casi de mobiliario. Las ventanas del proyecto incorporan las originales en una actualización que aporta aislamiento y versatilidad de apertura. El «mueble» de que cada habitación dispone está construido con paneles a base de una doble piel de contrachapado de abedul y policarbonato de aristas redondeadas, y alberga las instalaciones, los armarios y los baños que se resuelven en formato mínimo, como un camarote de barco. El proyecto se completa con la adecuación del jardín -donde se localiza la piscina al aire libre- y la construcción de un terraplén que cubre la tapia colindante, lo que permite colocar los vestuarios y el almacén bajo tierra. En el sótano de la casa -que es la única zona con fachada nueva- se coloca la zona de baños, en la que catorce entradas de luz de 1,5 metros de profundidad recuerdan la luz de los hamanes o los baños romanos.

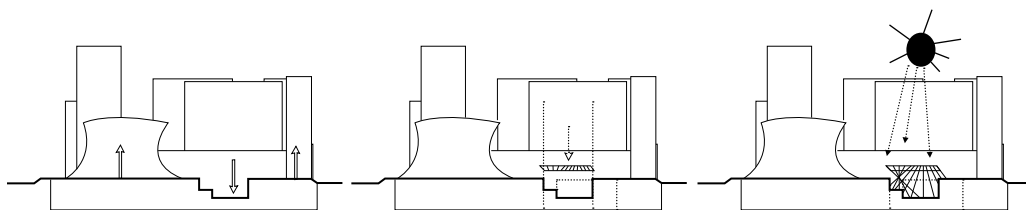
AWA Estudio. Nieves Cabañas y Carlos Asensio Wandosell.

<www.awa-estudio.blogspot.com.es>

In the middle of Madrid's mountains, in a derelict and occupied regionalist house from the 1940's - where, according to legend, a retired nazi used to live - , a pair of lawyers decided to create a little hotel and solicit the advice of AWA Studio (Nieves Cabañas and Carlos Asensio-Wandosell). This is how the Hotel Box Art was born, located in Collado Mediano, in the valley formed between the peaks of Guadarrama and from which you can see all the way to El Escorial. Nestled in a wood of pine and oak, the plan of this unique destination is formed of seven en-suite rooms, a spa, swimming pool, dining room and service. The strategy consisted of minimalising the demolition, respecting the original state of the house in order to concentrate all effort on the seemingly mobile and carry out an intervention almost solely of furnishings. The project's windows incorporated the original's in a retrofitting that allows for insulation and versatility when opening. The «furniture» available in each room is made from panels with a base consisting of a double layer of birch plywood with polycarbonate rounded edges, and they house installations, cupboards and bathrooms that are executed in a minimal format, like cabins on a boat. The project is completed with the addition of the garden - where you'll find the open air swimming pool - and the construction of an embankment that covers the adjoining garden wall, which allows them to have dressing rooms and storage space below ground. The house's basement - the only area which has a new façade - is where the bathrooms are found, in which fourteen 1.5m deep shafts let light in, bringing to mind Hammams or Roman baths.

AWA Estudio. Nieves Cabañas y Carlos Asensio Wandosell.

<www.awa-estudio.blogspot.com.es>



Texto: EDGAR GONZÁLEZ
Fotos: ROLAND HALBE

Teatro TELCEL en D.F.

El recién inaugurado teatro Telcel es el resultado de un encargo que recibió Ensemble Studio -dirigido por Antón García-Abril- a finales de 2007. Adyacente al museo Soumaya, complementa la oferta cultural y de ocio de plaza Carso, un desarrollo multiprogramático de más de un millón de metros cuadrados al este de la capital mexicana, en lo que fue durante

los cuarenta una gran zona industrial ahora reconvertida. Los requerimientos del programa eran estándar para un teatro de estas características. A la sala principal, con capacidad para 1500 espectadores, se le añaden: una sala de conferencias con capacidad para 240 personas, oficinas, cafetería, camerino y servicios desarrollados en 11.500 m². La

solución arquitectónica, contrastando con el resto de operaciones hechas en la plaza en las que se extruye el programa en vertical, opta por un espacio negativo excavado en la plaza, distinguido solo por una icónica pérgola que conduce y tamiza la luz del sol en las zonas públicas. La pérgola, de 3.5 metros de altura y mas de 600 toneladas de peso, está formada por un emparrillado de acero cubierto de cristal, soportado por 4 pilares también de acero, cada uno de forma distinta.

Esta pérgola, denominada la Dovela, actúa como antesala e ingreso al resto del programa, que se desarrolla totalmente bajo rasante. El acceso a la sala principal se realiza mediante un recorrido de escaleras mecánicas que, poco a poco, nos van adentrando, mediante diversos patios, hasta el teatro principal, que se sitúa en la cota más baja.

Ensamble Studio <www.ensemble.info>





TELCEL Theatre in D.F.



The recently inaugurated Telcel Theatre is the result of an assignment received by Ensemble Studio – run by Antón García-Abril – towards the end of 2007. Adjacent to the Soumaya Museum, it complements the cultural and leisure offerings of Carso square, a multi-programmatical development over a million square metres in size, in the Mexican capital, refurbished from what was, in the 1940's, a huge industrial zone. The programme's requirements were standard for a theatre of these characteristics. The main hall, with a spectator capacity of 1,500, plus a 240 person conference room, offices, a cafeteria, dressing room and other services in an 11,500m² space. The architectonic solution, in contrast to the rest of the operations undertaken in the square whereby plans are extended vertically, opts for a negative excavation into the ground, solely marked out by an iconic pergola which directs and lets the light filter into the public areas. The pergola, 3.5 metres tall and weighing over 600 tonnes, is formed of steel slatting covered with glass, supported by four pillars, also of steel, each one different from the other. This pergola, dubbed the Dovelá, acts as an antechamber and entrance to the rest of the programme, which is all completely developed below ground. Access to the main hall is achieved via a set of escalators that, bit by bit, take us down inside, past different patios, to the main theatre which is located on the lowest floor. Ensemble Studio <www.ensemble.info>



01. The Improvisation Machine, máquina de rotomoldeo de Annika Frye. *The Improvisation Machine, a rotary-mould machine by Annika Frye.*

02. Contenedor de mesa, ejemplo de las piezas que obtiene Annika Frye con The Improvisation Machine. *Table receptacle, an example of the pieces obtained by Annika Frye with The Improvisation Machine.*

Moldes Concebidos Para la *Intervención* Humana

Texto: TACHY MORA

AHORA QUE SE PUEDE HACER MOBILIARIO POR CONTROL NUMÉRICO Y OBJETOS MODELADOS POR LÁSER O IMPRESORAS 3D, ¿QUÉ SENTIDO TIENE QUE EL DISEÑO SIGA INVESTIGANDO EN NUEVOS MOLDES?

Poder repetir una pieza indefinidamente, o al menos una serie rentable de veces, es la razón de ser de un molde. Pero las producciones masivas, con su perfección formal, están empezando a perder hegemonía. Siguen y seguirán funcionando para la elaboración de la mayoría de las cosas que nos rodean, pero al mismo tiempo producen algo de rechazo. Su homogeneidad formal, sumada a menudo a una inadmisibles falta de calidad, ni nos satisface ni nos parece sostenible. Se empiezan a reivindicar objetos más emocionales, con algo de alma o una huella personal. Y sobre todo, de mayor calidad. Porque se hace muy difícil ya huir de nuestro entorno uniforme, ni aun cambiando de país.

Una línea dentro de la investigación en torno a nuevos tipos de moldes transcurre por la senda de lo manual, en el sentido de introducir elementos en la producción que reflejen una intervención humana en el proceso de elaboración, alguna espontaneidad o

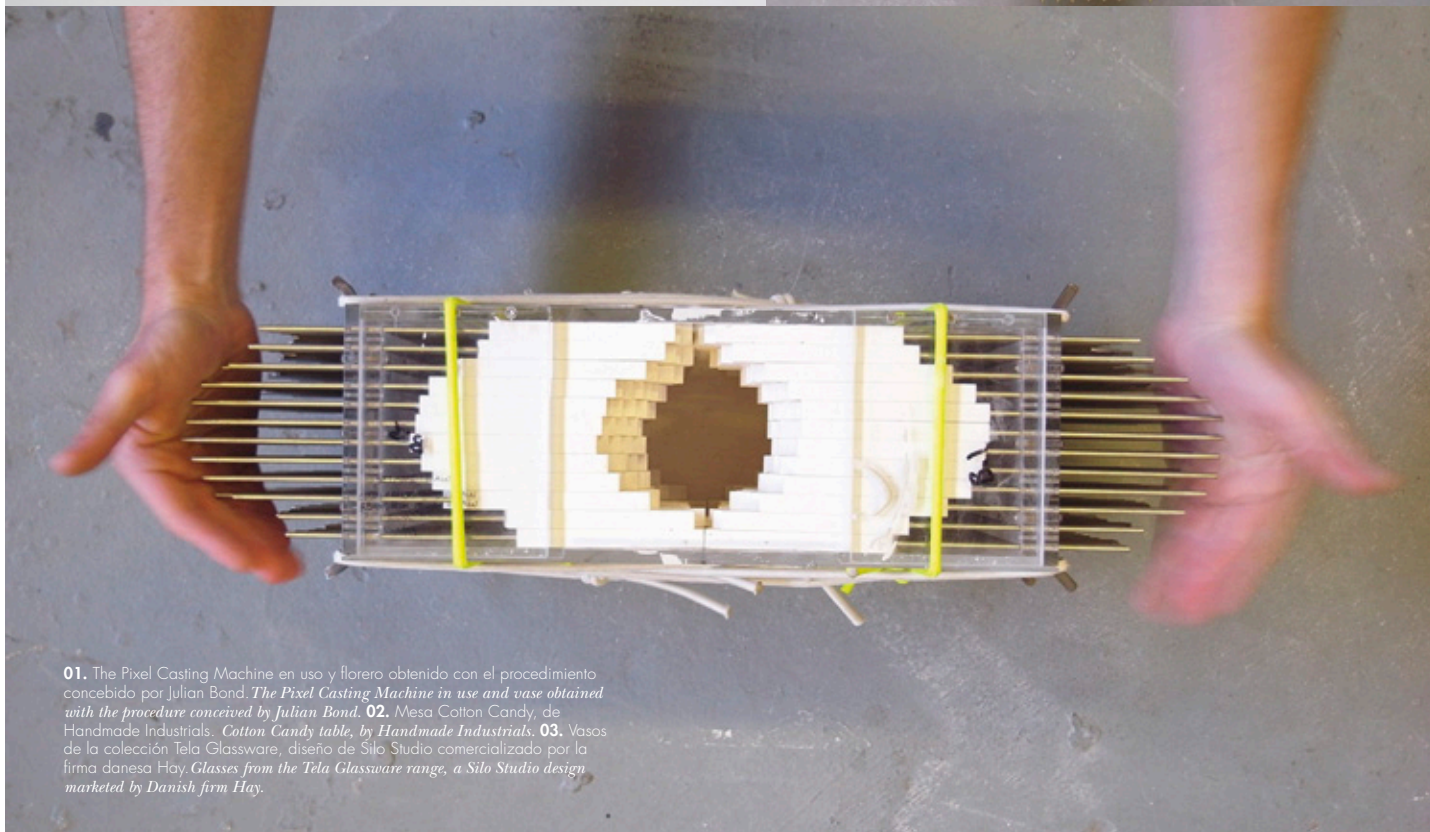
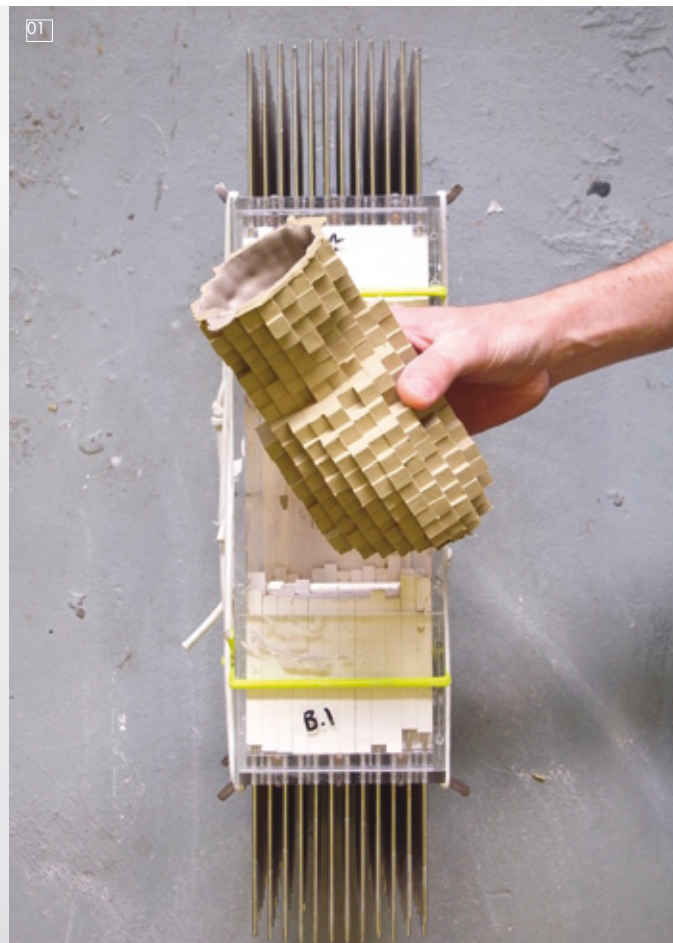
particularidad que lo haga especial e incluso único; o sencillamente una imperfección, estudiadísima, claro. La improvisación en los procesos de producción seriados es el tema de la tesis que la joven alemana Annika Frye está desarrollando en la escuela de diseño de Offenbach. Frye ha creado su propia máquina de rotomoldeo, que ha bautizado como The Improvisation Machine. Para la confección de las piezas que elabora con esta máquina de aspecto casero no usa siempre el mismo molde, sino que lo varía a su gusto, ya que lo construye a base de formas geométricas que corta a partir de hojas de polipropileno. En su interior introduce un yeso que se endurece rápido y que se parece a la cerámica. Además, puede añadir piezas de madera u otros materiales a los objetos que realiza con su máquina.

Otro diseñador que ha creado una especie de máquina que le permite modificar los moldes es Julian Bond. Se llama The Pixel Casting



Machine y funciona con múltiples barras de sección cuadrada de yeso que, sujetas dentro de una estructura, configuran las paredes de un molde dejando el hueco interior en el que se hace el vaciado por colada. Estas barras presentan en su extremo exterior una varilla que permite variar su posición hacia el interior o exterior de la estructura. Así, Bond altera la forma de las paredes del molde; solo tiene que decidir la configuración y echar la Barbotina en el hueco que dejan las barras. Con este sistema para generar moldes completamente diferentes cada vez, Julian Bond ha elaborado ya desde floreros hasta pantallas de luminarias. Lo ha bautizado con el nombre de Pixel porque las barras, al ser cuadradas, confieren al objeto una apariencia de imagen pixelada.

Con esta intención de introducir una huella humana, detrás de la vajilla de porcelana The Haphazard Harmony, del diseñador Maarten Baas, hay toda una reinención del proceso dirigida a hacer posible precisamente su



01. The Pixel Casting Machine en uso y florero obtenido con el procedimiento concebido por Julian Bond. *The Pixel Casting Machine in use and vase obtained with the procedure conceived by Julian Bond.* 02. Mesa Cotton Candy, de Handmade Industrials. *Cotton Candy table, by Handmade Industrials.* 03. Vasos de la colección Tela Glassware, diseño de Silo Studio comercializado por la firma danesa Hay. *Glasses from the Tela Glassware range, a Silo Studio design marketed by Danish firm Hay.*

estética aparentemente artesanal. Sus formas fueron primero abocetadas en papel; después se tallaron a mano en bloques de espuma, a partir de los cuales se extrajeron los moldes para su reproducción seriada y posterior comercialización por la firma Skitsch. El primer molde de cada taza o platito se talló completamente a mano en la espuma. Este doble proceso para lograr el molde final es lo que ha hecho posible que la huella del trabajo personal de su creador esté totalmente presente en el producto, ya que refleja a la perfección la estética espontánea y fluida de este diseñador, establecido en Holanda, en la que la impronta de la mano está literalmente presente en muchas de sus piezas, como el mobiliario Clay, cuyas piezas elabora una a una

UNA LÍNEA DENTRO DE LA INVESTIGACIÓN EN TORNO A NUEVOS TIPOS DE MOLDES TRANSCURRE POR LA SENDA DE LO MANUAL, EN EL SENTIDO DE INTRODUCIR ELEMENTOS EN LA PRODUCCIÓN QUE REFLEJEN UNA INTERVENCIÓN HUMANA EN EL PROCESO DE ELABORACIÓN

a base de modelar arcilla sintética. El inglés Max Lamb, por su parte, acaba de presentar con la firma 1882 Ltd algo similar, aunque realmente no ha usado un nuevo material para la elaboración de los moldes de su set Crockery. El material que ha utilizado es yeso, el usado generalmente en la industria cerámica para hacer moldes. La novedad es que en vez de haber modelado primero las piezas y a continuación haber extraído los moldes a partir de ellas, que es el proceso habitual, las ha esculpido directamente en un bloque de yeso utilizando herramientas de albañil. El proceso de Max Lamb no ha explorado tanto en nuevos materiales como en innovar en el proceso para ver si era posible otra manera de elaborar los moldes. En su caso también, la estética aparentemente artesana y espontánea del objeto final es su rasgo expresivo principal. Con tela vienen trabajando el dúo londinense Silo Studio, formado por la española Attua Aparicio y el inglés Oscar Wanless. Su proyecto de graduación en el Royal College of Art en 2011 consistió en crear un horno en el que por vapor expandían directamente perlas de poliestireno dentro de moldes de tela, y así se saltaban un par de pasos del proceso habitual: el preexpandido y endurecido. Denominaron a este proceso NSEPS, y con él crearon sillas, estanterías, mesas, muebles auxiliares, luminarias y hasta pulseras. A

continuación experimentaron con aluminio usando una tela ignífuga, sistema con el que crearon patas para mesas y otras tipologías de piezas. Todo este proceso ha culminado recientemente con una colección de vasos y garrafillas hechas en cristal. El molde lo hacen con la misma tela ignífuga que utilizaban para el aluminio, en cuyo interior se introduce el cristal soplado al soplete. Las piezas quedan, además, impregnadas con la textura de esta tela. La firma danesa Hay las acaba de incluir en su catálogo y se han terminado llamando Tela Glassware. Para poder seriarlas y comercializarlas, se ha hecho finalmente un molde de hierro. De nuevo, como en el caso de la colección The Haphazard Harmony, de Maarten Baas, dos moldes han sido

necesarios. El primero totalmente manual, que es el que permite apreciar el trabajo artesanal. Una vez más, la estética ahonda en lo espontáneo y huye de la perfección y el equilibrio del que hacen gala las producciones industriales. Los holandeses Handmade Industrials, su nombre lo dice todo, proceden más o menos de la misma manera. Para su colección

de asientos The Happy Misfits utilizan globos, que rellenan con poliestireno y después moldean con correas hasta que obtienen la forma deseada. A continuación les inyectan aire caliente para expandir las perlas de poliestireno y que se forme la pieza final. Para las mesas Cotton Candy tallan el molde en un bloque de poliestireno sobre el que después vierten resina de poliuretano, que se impregna de la textura tipo coral obtenida con el bloque de poliestireno. Para las series Make & Mold utilizan un molde de metal donde meten las perlas. Al calentar el molde de metal, las perlas que están más pegadas a la pared de metal se expanden y van formando la pieza. Pero el molde se vacía antes de que la totalidad de las perlas se hayan expandido, por eso una zona es lisa y la otra conserva la textura de las perlas. Y por eso, en consecuencia, cada pieza es también diferente.

El polaco Oskar Zieta riza el rizo a todo esto, ya que ha desarrollado una tecnología para que la propia pieza sea el molde. Se llama Fidu y consiste en soldar por su contorno dos hojas de metal que tienen la forma de la pieza, como un recortable. Después se inflan con aire a alta presión como un balón y entonces emergen objetos en tres dimensiones, como la familia de asientos Plopp. Usando este proceso, Zieta ha desarrollado también sillas, bancos, mesas, espejos y una amplia serie de percheros. La mayoría de los diseñadores que investigan



en esta área pertenecen a lo que ha venido a denominarse los *designer-makers*, una especie de diseñador-artesano que trabaja con técnicas y materiales propios del diseño industrial, pero siguiendo procesos de elaboración cercanos a lo artesanal. La mayoría se autoproducen y venden sus piezas, igual que un artesano. Experimentar con nuevos métodos de producción por cuenta propia es, sin duda, un ejercicio de libertad plena para un diseñador, aunque en la mayoría de los casos lo están haciendo más por necesidad que por libertad, ante la imposibilidad de acceder a la producción industrial. Quienes lo hacen disfrutan, además, investigando, y están sentando muy posiblemente las bases de una cuarta revolución industrial. ¿Estaremos ante una revolución industrial que en lugar de aniquilar los procesos artesanales los integre y ponga en valor? ☒

NOW THAT FURNITURE
CAN BE MADE UNDER
NUMERICAL CONTROL AND
OBJECTS BY LASER OR 3D
PRINTING, WHAT SENSE IS
THERE THAT DESIGN KEEP
INVESTIGATING
NEW MOULDS?

Moulds Conceived *For human* Operation

01



02



To be able to repeat a piece infinitely, or at least a worthwhile amount of times, is a mould's *raison d'être*. But with mass production, with its formal perfection, it's starting to lose its hegemony. They work and will continue producing the majority of things surrounding us, but at the same time they're stirring some sort of loathing. Their formal homogeneity, often coupled with an undeniable lack of quality, neither satisfies us nor seems sustainable. More emotional objects are starting to be re-vindicated, those with something of a soul or personal mark. And, most importantly, something of a better quality. It's extremely difficult to run from our uniform surroundings, even when having moved to a different country. A common thread within the investigation into new mould types goes down the path of the manual, in the sense of introducing elements into production that reflect the human hand within the process of production, some spontaneity or peculiarity that makes it special or even unique; or simply an imperfection, greatly studied, of course. Improvisation within the processes of production is the subject of young German Annika Frye's thesis, which she is developing in the Offenbach design school. Frye has made her own rotary-mould machine, which she has baptized The Improvisation Machine. For the creation of

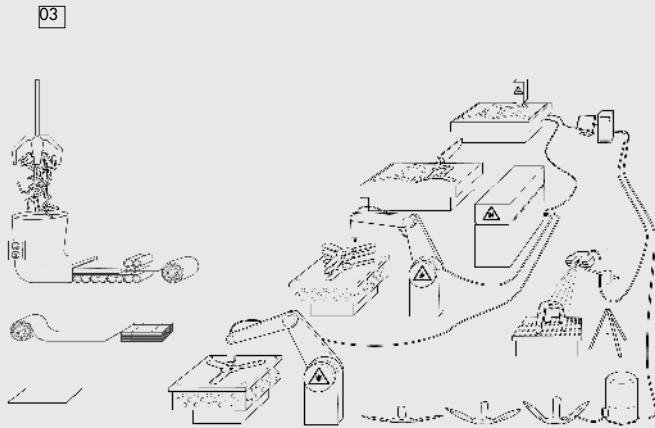
the pieces made by this machine in a home-made style the same mould is not always used, but it is changed according to whim, because it is constructed using geometric forms that are cut from sheets of polypropylene. A fast-drying plaster is poured in that looks ceramic, and pieces of wood or other materials can be added to create objects.

Another designer who has made a kind of machine that allows for mould-modification is Julian Bond. It's called The Pixel Casting Machine and it works with a number of squared plaster rods that, held within a support, shape the walls of the mould leaving an inner space in which a hollow is made by casting. The rods have, on their outer ends, a bar which allows their position to be moved towards the inside or outside of the structure. In this way, Bond alters the shape of the mould's walls; you only have to decide on the configuration and pour the casting slip (Barbotine) into the space left between the rods. With this system to generate completely different moulds every time, Julian Bond has made everything from vases to lampshades. The word pixel is used in the name because the rods, being squared, give the objects with the appearance of a pixelated image. With this attempt to introduce a human mark, behind the porcelain crockery The Haphazard Harmony, by designer Maarten Baas, there's

a whole reinvention of the process precisely aimed at making an artisanal aesthetic possible. Its shapes were first sketched out on paper, then carved out of foam by hand, from which they extracted the moulds for standardised reproduction and afterwards marketed by the firm Skitsch. The first mould of each cup or plate was cut out of foam blocks completely by hand. This double process for getting the final mould is what has made it possible that the personal print of the creator is completely present on the product, having perfection captured through the spontaneous aesthetics and fluidity of the designer, based in Holland, so much so that his fingerprints are literally visible on many of his pieces, like the Clay furniture, whose pieces are made one by one using synthetic modelling clay. Englishman Max Lamb, for his part, has just presented something similar with the signature 1882 Ltd, although really he hasn't used any new material with his creation of the Crockery set moulds. The substance he has used is plaster, which is generally used in the ceramics industry to make moulds. The novelty comes in that instead of having first moulded the pieces and then removing the actual moulds from them, which is the normal process, he sculpted them directly out of a block of plaster using masonry tools. Max Lamb's process didn't so much explore into

A COMMON THREAD WITHIN THE INVESTIGATION OF NEW MOULD TYPES GOES DOWN THE ROAD OF THE MANUAL, IN THE SENSE THAT IT INTRODUCES ELEMENTS TO PRODUCTION THAT REFLECT A HUMAN HAND IN THE PROCESS OF CREATION.

01. Set Crockery, de Max Lamb, comercializado por 1882 Ltd. *Crockery Set by Max Lamb, marketed by 1882 Ltd.* 02. Set The Haphazard Harmony, de Maarten Baas, comercializado por Skitsch. *The Haphazard Harmony set, by Maarten Baas, marketed by Skitsch.* 03. Proceso de elaboración del taburete Plopp de la colección Fidu de Oskar Zieta. *Plopp stool development process from the Fidu range by Oskar Zieta* 04. Taburetes Plopp, diseño de Oskar Zieta. *Plopp stools, designed by Oskar Zieta.*



using new materials rather explored how to be innovative within the process in order to see if another way of creating moulds was possible. In this case too it is the apparently artisanal and spontaneous aesthetic that is the chief expressive feature of the final object. Working with fabric come the London duo Silo Studio, made up of Spaniard Attua Aparicio and Englishman Oscar Wanless. Their 2011 Royal College of Art graduation project consisted of building an oven in which vapour directly expanded balls of polystyrene within fabric moulds, and so a number of steps in the normal process were jumped: pre-expansion and hardening. They called the process NSEPS, and with it made chairs, shelves, tables, peripheral furniture, lampshades and even bracelets. They then experimented with aluminium using flame retardant fabric, a system with which legs for tables and other kinds of pieces were created. This entire process has recently culminated in a collection of glasses and bottles made of glass. The mould is made with the same flame retardant material used with the aluminium, the inside of which is filled with glass blown with a blowtorch. The pieces are also left bearing the texture of the fabric. Danish firm Hay has just started including them in its catalogue and they've ended up being called Tela Glassware. In order to produce them by batch and market

them, an iron mould has been made. Again, as was the case in The Haphazard Harmony collection by Maarten Baas, two moulds were necessary and, the first being totally manual, they allow for an appreciation of the artisanal work. Once again, the aesthetic is dug into the spontaneous and flees from the perfection and balance celebrated within industrial production. Handmade Industrials -the name says it all- from Holland, come more or less from the same background. For their seating collection The Happy Misfits they use balloons filled with polystyrene and later moulded with belts until the desired shape is achieved. They then inject hot air to expand the polystyrene and create the final form. For the Cotton Candy tables the mould is carved from a block of polystyrene upon which they pour polyurethane resin, which is impregnated with a coral-like texture from the polystyrene. For the Make & Mold range they use a metal mould in which they put the polystyrene balls and when the metal mould is heated, the balls closest to its walls expand and form the piece. The mould is emptied before the rest of the polystyrene has time to expand, and this is why one side is smooth and the other keeps the balls' bumpy texture. And, as a consequence, every piece is also different. Polish Oskar Zieta loops the loop even further

on all this, having developed a technology making the piece itself the mould. It's called Fidu and it consists of welding sheets of metal on the edges, taking the shape of the piece like a cut-out. Afterwards, it's inflated with highly pressurised air like a balloon and objects emerge in 3D, like the collection of Plopp seats. Using this process, Zieta has made chairs, benches, tables, mirrors and a broad range of racks. Most of the designers who are investigating this field belong to what have been named the *designer-makers*, a breed of designer-artisans who work with techniques and materials from industrial design, all the while following creation processes close to the artisanal. The majority are self-produced and they sell their pieces, just like an artisan. Experimenting with new production methods on their own account is, without a doubt, an exercise in absolute freedom for a designer, although in the vast majority of cases they are doing it more out of necessity than freedom, up against the impossibility of accessing industrial production. What's more, those who do it enjoy investigating and they are quite possibly sitting on the foundations of a fourth industrial revolution. Are we to be confronted with an industrial revolution that, instead of annihilating artisanal processes, makes them integral and valuable?☒



Azul de Ultramar Para Casa *Mediterráneo*

MANUEL OCAÑA <www.manuelocana.com>

Fotos: DAVID FRUTOS

Casa Mediterráneo es una institución que nace para trabajar por la diplomacia pública. Su objetivo principal es fomentar la identidad común de los pueblos mediterráneos. Su nueva sede se instala en la antigua estación ferroviaria de Benalúa, en Alicante. La institución necesita espacios para gestionar eventos, exposiciones, conciertos, proyecciones y todo tipo de fiestas. El proyecto preguntaba: ¿cómo rehabilitar patrimonio, satisfaciendo la demanda de conservacionismo y de *low-cost*, sin limitarse a embalsamar y proponiendo una actuación radical y a la vez complaciente con los ciudadanos?

En primer lugar, evitando la excesiva testosterona del diseño arquitectónico del Movimiento Moderno cuando opera bajo lo que podíamos denominar *modo rehabilitación*. En segundo lugar, actualizando y añadiendo referencias decorativas idiosincrásicas y directas. Pero, sobre todo, y en tercer lugar,

s sofisticando el sencillo y gran espacio lineal de trenes para crear un *espacio de experiencia* para personas.

Prevía auditoría del edificio con el fin de destacar los elementos de valor y detectar toda la *grasa* susceptible de ser eliminada para siempre, la intervención se basa en incorporar nuevas propiedades a los espacios interiores. El antiguo andén de viajeros es el espacio fundamental del edificio. Es un espacio longitudinal de 1500 m² que se va a tornar experiencial. Mediante el sol de la Costa Blanca mediterránea y una serie de intervenciones técnicas (como la incorporación de varios elementos suspendidos más un gran ventilador de 7 m de diámetro), el espacio evoluciona en propiedades. El espacio en desuso, oxidado, seco y oscuro pasa a ser azul, líquido, excitado, vibrante, cambiante, desbordado, cenital, acompasado, programable, termodinámico y rentable.

Los viejos muros y el suelo se tiñen y se excitan por una cubierta traslúcida de color azul klein y una vibrante celosía de aros de aluminio. El espacio es un mar de sombras azules.

Los programas más convencionales se desarrollan en unos pequeños pabellones dispuestos y disueltos en las naves perimetrales al gran espacio azul. Se climatizan y se equipan. Y permiten disfrutar y entender la estructura y los espacios del edificio original. En el resto del volumen no hay climatización. Son espacios cubiertos y cerrados, pero sin carpinterías y constantemente ventilados por aire libre, donde los suelos son de tierra compactada y la jardinería se instala en tiestos de cerámica esmaltada.

El resultado es un nuevo modelo de ocupación y transformación de edificios históricos. Un nuevo modelo donde los viejos edificios pasan a empatizar con los ciudadanos encendiendo la memoria sin servidumbres a la nostalgia. ☒



Crucemos El Umbral

Texto: CARLOS ARROYO

Vayamos más allá de ese azul que incendia el aire y hace sólido un espacio intangible. Es cierto, el vacío se tiñe de intenso silencio que augura músicas insondables; oímos el color como desde el fondo del mar, bañados en un cielo de estruendo frigio que nos tiene dentro; pero admiremos el origen de su fuerza, que, como en un mito clásico, emana de lo más humilde, unos milímetros de plástico de a diez euros el metro cuadrado.

Sobrepongámonos a la emoción de esas tramas de trabada geometría que, superpuestas a la luz, la rompen en mil rayos y centellas con que mis dedos se quieren quemar. Es cierto, los trazos blancos se enzarzan con cabios, tirantes y correas de decimonónica hechura, de fundición, forja y martinete; sus ritmos, cantes y sudores tensos en el aire, entre recuerdos de humo y vapor; pero no los tocan, los evitan, se separan, vuelan mágicamente impulsados por el trazo ligero de un corte láser.

Aceptemos, sí, la extraña naturalidad de esa piedra ahora blanca, radiante tras siglos de oscuridad. Es cierto, en su sobrevenida inocencia muestra heridas y golpes, daños indisimulados, materias infiltradas, relatos

interrumpidos, las texturas de su corazón descarnado de pátnas, revocos y orolepes, para recibir un misterioso caleidoscopio de sombras recortado en siluetas de cuerpos interpuestos; pero es un humilde enjalbegado de epoxi, encalado ancestral de juventud eterna, que apresta y presenta sus formas profundas, su ser más sincero.

No nos perdamos en la vía, muerta, que nos posiciona ante un viaje estático que intuimos imposible. Es cierto, todo el espacio mira hacia ese absoluto interior, absoluto exterior, infinito horizonte inalcanzable, invadido de arbustos y hierbas salvajes que los trenes no acuchillan; pero nos salva la firme determinación de una delicada malla, encaje tenso y transparente, sostén de curvos espejos que devuelven la imagen de un mundo real en el que somos insectos.

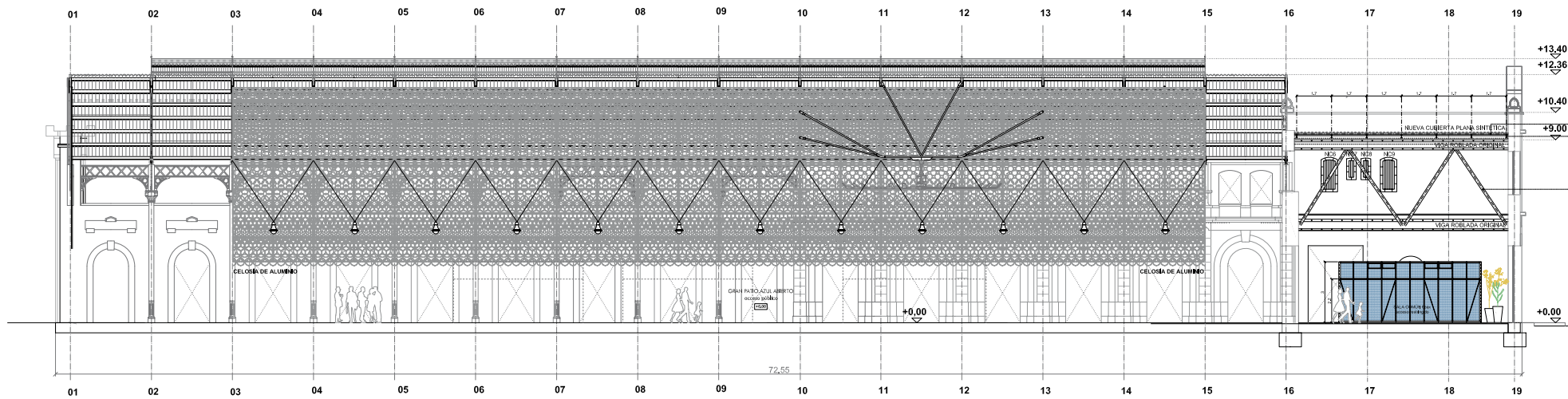
Cuidado con el juego de escalas, que nos llevaría de la más pequeña inmensidad hasta una enorme nada. Es cierto, caminando entre casas estamos en una casa que rodea la casa, y su perímetro es el interior del preámbulo; pero no mienten los esbeltos perfiles que salvan las delineadas naves, ni las pesadas maderas que abarcan las naves acabalgadas, solo es

inexplicable la densa ligereza de la vacía nave, que ya estaba.

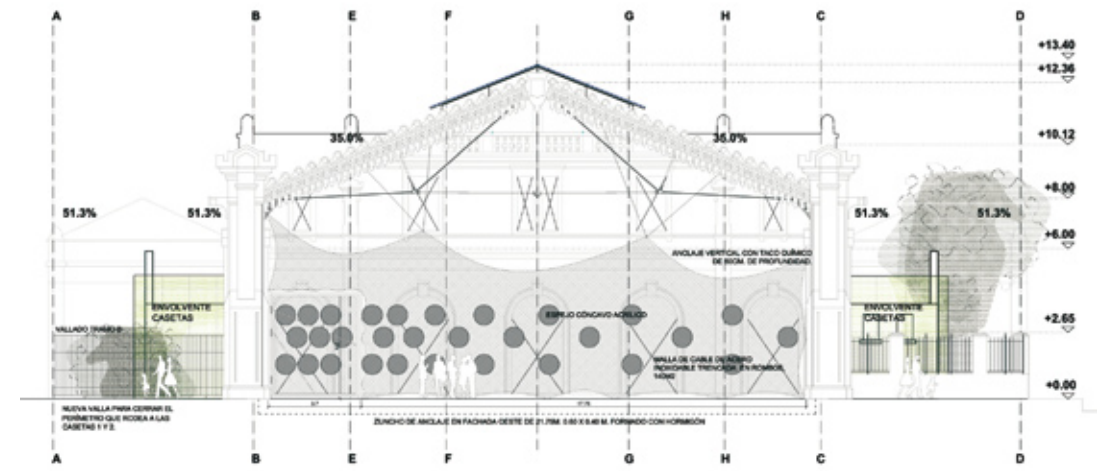
No busquemos refugio de opacos muros y tejados que en otros climas juzgaríamos obligados. Es cierto, la transparencia parece frágil, expuesto el funcionariado, abierto en público espacio el trabajo cotidiano; pero queda domesticado de macetas y guijarros, jardines de pueblo seco y umbrales de sombra abierta; corra el aire.

Lo verdaderamente importante es ver con qué clase de energía se produce el pensamiento. Es cierto, las bases del concurso soñaban con grandes auditorios, marmóreas exposiciones y elaboradas técnicas que, al fin, nadie pudo comprar; todo pareció quebrarse: Casa Mediterráneo debía abandonar e irse a un piso alquilado. Literalmente. Enrocarse, abandonar de nuevo la estación a su suerte detrás de la valla de obra, dejando que los reporteros de la crisis, cazadores de elefantes blancos, se cebasen en su cadáver; pero Manuel Ocaña okupó su propio proyecto, y con el dinero de alquilar y amueblar un piso de oficinas ha construido una obra bella, mágica, sensual, evocadora, poética, sencilla, compleja; pero, sobre todo, inteligente. ☒

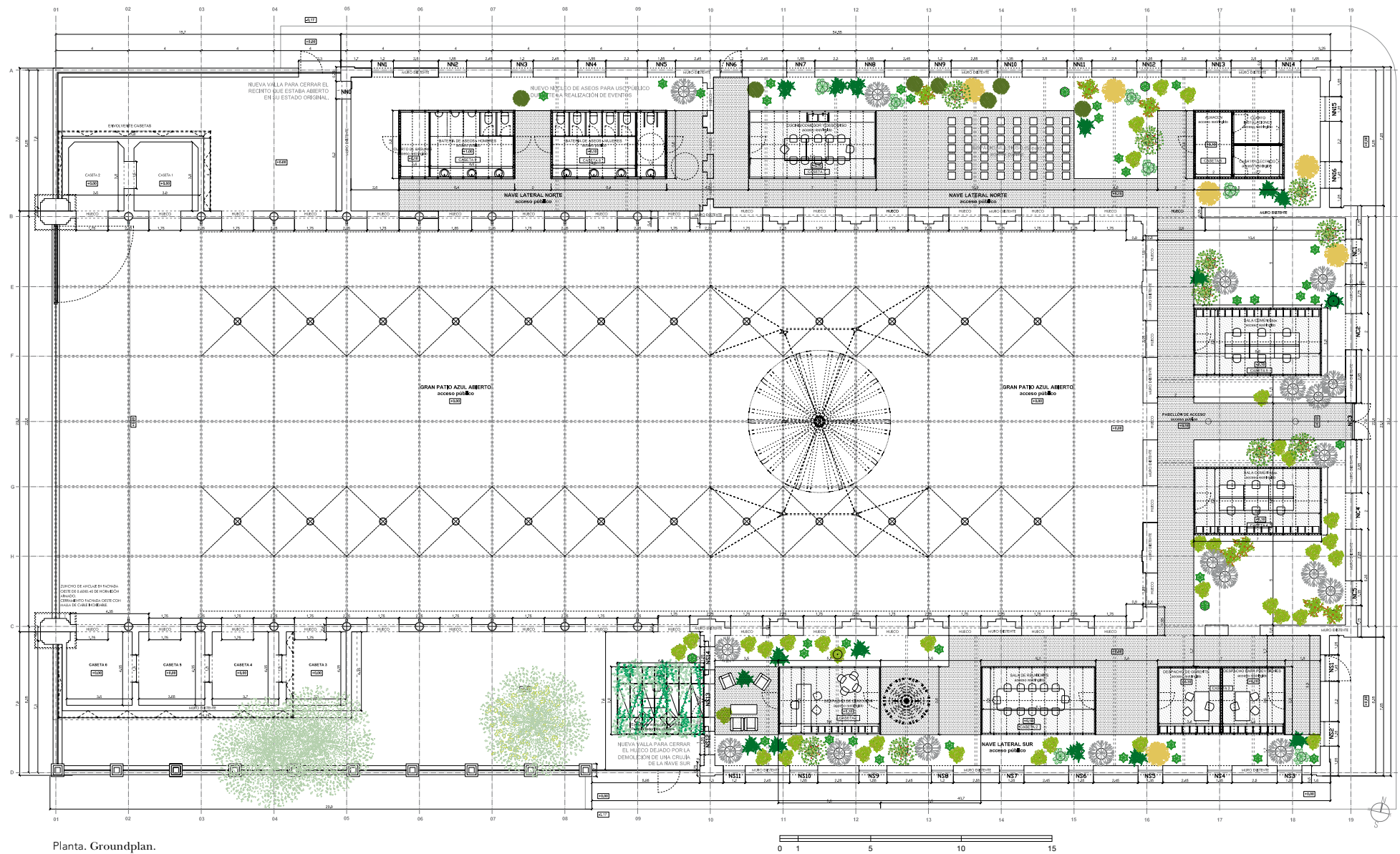




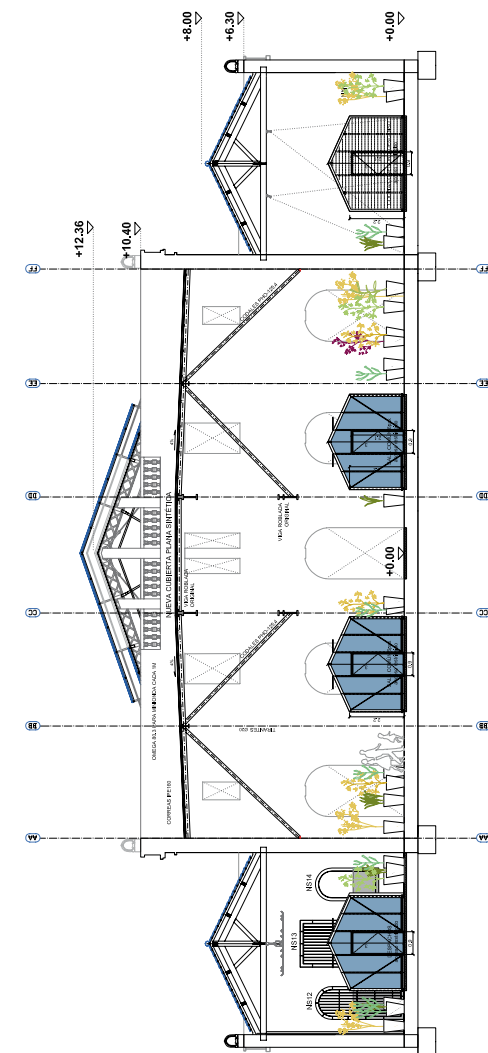
Sección longitudinal por espacio central. Longitudinal section of central space.



Alzado trasero. Rear elevation.



Planta. Groundplan.



Sección transversal por espacio central. Lateral section of central space.



Ultramarine For Casa *Mediterráneo*



Casa Mediterráneo is an institution born to work for public diplomacy, with its main objective being to encourage communal identity in Mediterranean towns. Its new headquarters is based in the old rail station of Benalúa, in Alicante. The institution needs spaces to be able to run events, exhibitions, concerts, projections and all kinds of parties.

The Project started by asking the following: how do you rehabilitate heritage, satisfying the conservationist and *low-cost* demand, proposing radical action instead of just patching-up what was broken, all the while conforming to what the citizens actually want?

Firstly, by avoiding the excessive testosterone of what we could call the *rehabilitation mode* of architectonic design's Modern Movement. Secondly, by updating and adding direct, decorative and idiosyncratic references. But thirdly, above all, by sophisticating the simple and big linear train space to create an *experience place* for people.

The building's initial audit to ascertain the parts of value and to detect all the excess *fat* that would be susceptible to a trimming down, the work is based on incorporating new properties within the interior spaces.

The old passenger platform is the building's principal area. It's a long, 1500 m2 space that will turn into something ... By means of the Mediterranean Costa Blanca sun and a series of technical interventions (like the incorporation of various suspended elements plus a large 7m diameter fan), the space is evolving in attributes. An out-of-use building, rusty, dry and dark becomes blue, liquid, exciting, vibrant, changing, overflowing, rhythmical, a zenith, programmable, thermodynamic and worthwhile.

The old walls and floor are dyed and brought to life with a translucent layer of klein blue and a vibrant aluminium hooped trellis. The space is a sea of blue shades.

More conventional events take place in the little pavilions available and dotted around the perimeter Nave of the huge blue space. They are air conditioned and fully equipped, and let users enjoy and understand the structure and lay out of the original building. In the rest of the space there is not air conditioning. They are covered and closed spaces, but without carpentry and constantly ventilated by fresh air, where the floors are made with compacted earth and greenery is planted in varnished pots.

The result is a new model of occupation and transformation for historical buildings. A new model where old buildings start empathising with citizens, arousing memory without the serfdom of nostalgia. ☒

Let us *Cross* The Threshold

Let us go beyond that blue which lit up the air and makes an intangible space solid. It is true, the emptiness is tinged with an intense silence that predicts unfathomable sounds; we hear the colour like we hear it from the bottom of the sea, bathed in a Phrygian turmoil which has us sucked in; but let us admire the source of its strength, that, like a classical myth, emanates from the humblest of the humble, a few millimetres of plastic that are ten Euros a square metre.

Let us superimpose the excitement of those meshes of multiplied geometry that, set against light, break it up into a thousand rays and sparks at which my fingers want to burn. It is true, the white traces get tangled up in the beams, braces and straps of nineteenth-century fabrication, of smelting, forging and hammering; its rhythms, smells and perspiration tense in the air, between memories of smoke and steam; but they don't touch, they avoid each other, separating themselves, flying magically driven by the gentle touch of a laser cut.

Let us accept, yes, the strange naturalness of that rock now white, radiant after centuries of darkness. It is true, in its unexpected innocence it shows wounds and blows, unconcealed damage, infiltrated materials, stories

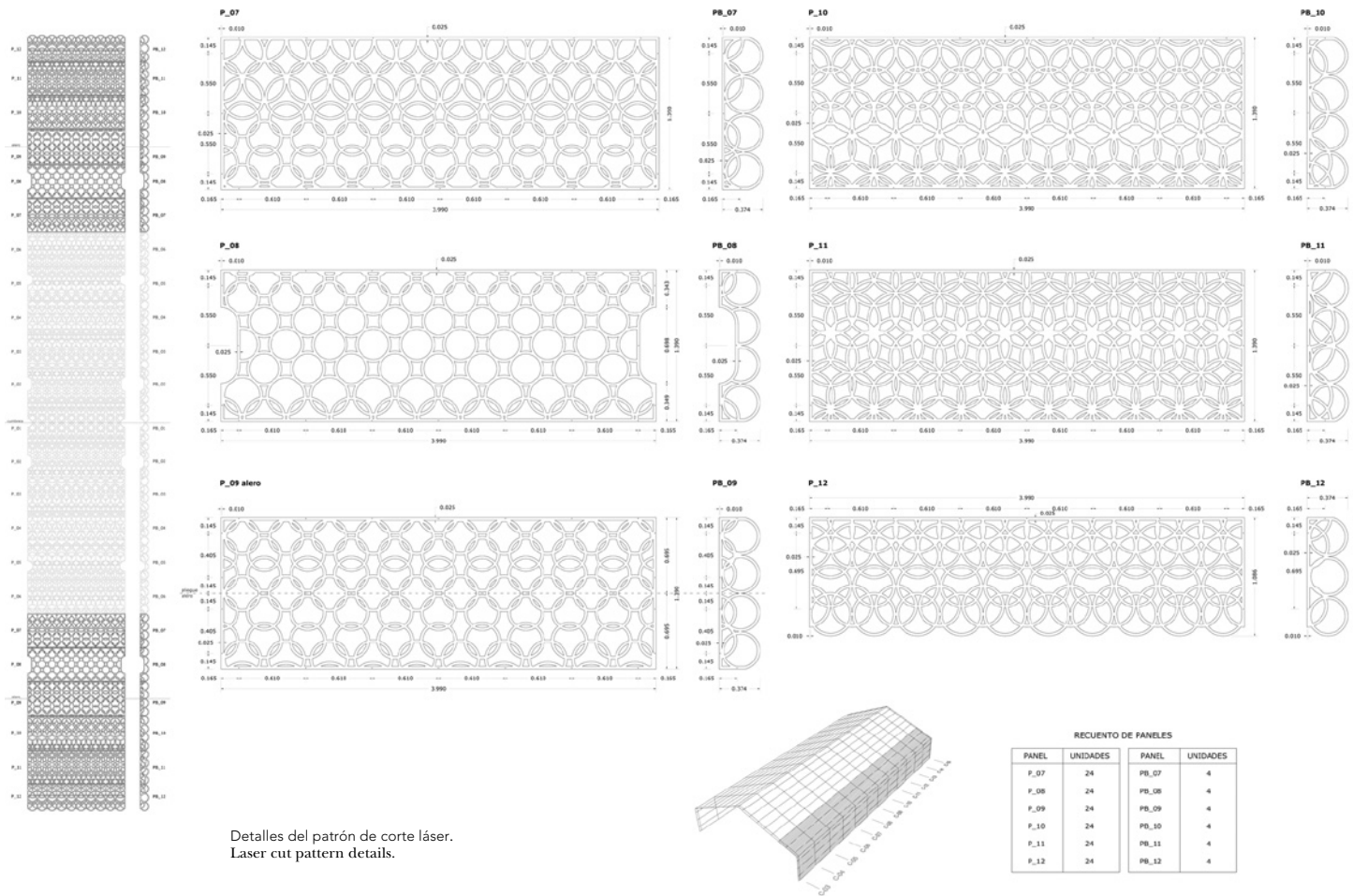
interrupted, the textures of its heart stripped clean of patinas, renderings and glitz, to receive a mysterious kaleidoscope of shadows cut into silhouettes from the bodies in between; but it is a humble white wash of epoxy, the ancestral whitewashing of eternal youth, that prepares and presents its deep forms, its most sincere being. Let us not lose ourselves on the tracks, dead, ended, positioning us in front of a static journey that intuitively we think impossible. It is true, the whole of the space looks forward to that absolute interior, absolute exterior, infinite unreachable horizon, invaded by shrubs and wild grasses that no train trims; but we're saved by the firm determination of a delicate mesh, a taut and transparent lace, suspender of curvy mirrors that give us back a picture of the real world in which we are insects.

Careful with the change of scales, that would take us from the smallest immensity right to the biggest nothing. It is true, walking between houses we are in a house that goes round houses, and its perimeter is the interior of the preamble; but the lean profiles that outline the draught gables don't lie, nor the heavy wood that spans the overlapping naves, it is only the dense lightness of the empty nave that was already there that is inexplicable.

Let us not seek refuge in opaque walls and rooves that in other climates we'd consider mandatory. It is true, transparency appears fragile, exposed bureaucracy, day-to-day work open to a space that is public; but it is domesticated with plant pots and pebbles, dry land gardens and thresholds of open shade; let the air run through.

What is truly important to see is with which type of energy thought is produced. It is true, the brief of the competition dreamt of sweeping auditoriums, marble exhibitions and elaborate techniques that, in the end, nobody could afford; everything seemed to go broke: Casa Mediterráneo needed to up sticks and relocate to a rented apartment. Literally. Check mated, the station once again abandoned to its fate behind the workmen's fence, left for the journalists of the crisis, white elephant hunters, to get fat off the carcass; but Manuel Ocaña took hold of his own project, and with money that would barely rent and furnish a small flat as offices he's carried out some beautiful, magical, sensual, evocative, poetic, simple and complete work that is, above all, intelligent. ☒





CASA MEDITERRÁNEO

Estación de Benalúa. Alicante, Spain.

Proyecto-Obra / Project-Work:
2010-2013

Promotor / Promoter:
Casa Mediterráneo

Arquitecto / Architect:
Manuel Ocaña del Valle.
<www.manuelocana.com>

Colaboradores / Contributors:
Miguel Molins Jiménez, Karolina Kurzak,
Adriana Cepeda, Paloma Montoro, María
Ortiz-Muyo, BeDV Arquitectos, Yolanda
Herranz.

Constructora / Construction:
TRAGSA.

**Superficie construida /
Constructed surface:**
3100 m².

Fotografía / Photography:
David Frutos.

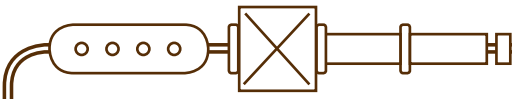




UNA CASA NEGRA

LA PROFESIÓN SECRETA DE LA ARQUITECTURA

Texto: REYNER BANHAM. 12 October 1990. *New Statesman and Society*
Traducción: ENRIQUE ENCABO SEGUÍ



La diferencia entre Wren y Hawksmoor, según he decidido finalmente, es que Hawksmoor era arquitecto y Wren no. Este juicio puede parecer imprudente, aunque no sea deliberadamente perverso. He llegado a esta conclusión tras meses de visitas al *chantier*¹ de la Lloyd's, algo que me ha brindado la oportunidad de volver a St. Paul y a diversas iglesias

ASÍ QUE, ¿POR QUÉ NO ADMITIMOS
DE UNA VEZ QUE LO QUE DISTINGUE
A LA ARQUITECTURA NO ES QUÉ
SE HACE –DADO QUE, UN BUEN DÍA,
CUALQUIERA SIN EXCEPCIÓN
PODRÁ HACERLO MEJOR–,
SINO CÓMO SE HACE?

de la City que no pisaba desde mis días de estudiante. Y me ha asombrado que, incluso cuando Wren mostraba una inteligencia como la que le llevó a ampliar el vano central en la arcada de St. Mary-le-Bow o un ingenio como el que exhibe en el remate de St. Stephen Walbrook, todavía no estaba haciendo lo que fuese que Hawksmoor había hecho para erigir 'gran arquitectura' desde unos presupuestos tan rutinarios como los del interior de St. Mary Woolnoth.

Esta distinción que establezco no es tan solo entre temperamentos o niveles de genio creativo divergentes, sino entre sistemas elementales de diseño. Tampoco deben medirse sus consecuencias o el mismo quehacer arquitectónico como algo necesariamente ligado a la belleza. Hay algunas cosas bastante desgraciadas en la linterna del mausoleo de Dulwich, pero el resultado no alberga dudas en cuanto a la condición de sir John Soane como arquitecto *integral*.

Sea cual fuere este modo, actitud o presencia, uno puede reconocerla, por ejemplo, en la parte baja del edificio AT&T de Philip Johnson², pero no así en su tramo intermedio o en su coronación, como tampoco en otras obras del posmodernismo programático. Su ausencia en la propia casa londinense de Charles Jencks, pese a toda su erudición sobre arquitectura, parece confirmar todo aquello que en la obra reciente de Robert Stern (no así en el caso, creo, de Robert Venturi) aparece sugerido con fuerza. Tal confianza exclusiva en la erudición establece una relación entre el estilo posmoderno

y la arquitectura similar a la del travestismo con la feminidad. No es arquitectura, sino edificación disfrazada.

La situación se ha embarullado en gran medida por la moderna tendencia, desde los tiempos de William Morris, a considerar cualquier edificio decente bajo la rúbrica de arquitectura. Es una postura ama-

ble, igualitaria, amistosa si se quiere; pero se nos aparece ahora tan históricamente tosca y confusamente dañina como el aserto de Nikolaus Pevsner que afirma que la catedral de Lincoln es arquitectura, mientras que una caseta para guardar bicicletas no lo es³. Esta distinción se asienta en el supuesto de que la catedral de Lincoln tenía pretensiones estéticas y la caseta no.

Me propongo tratar el modo o presencia arquitectónicos como la clásica *caja negra*, reconocible por su producción, pero de contenido ignoto. No debe confundirse con el *buen diseño*, puesto que la arquitectura está a menudo presente con claridad –como en el trabajo de Lutyens, por ejemplo– en proyectos de notable torpeza considerados desde otros puntos de vista.

Separar entonces *arquitectura* y *buen diseño* puede inquietar a quienes no cuestionen las mitologías por las que ha transitado la arquitectura desde hace aproximadamente unos seis siglos; sin embargo, eso no implica que ambos sean incompatibles, sino tan solo que podemos tener uno sin la presencia obligatoria del otro.

No se trata exclusivamente de una muestra de esnobismo académico, que podría ofender a un ciclista tan comprometido como quien suscribe, sino que implica un supuesto de tal vaguedad hacia las casetas que bordea el racismo. ¿Cómo se puede saber que una caseta para bicicletas, incluso la misma tipología de caseta en general, fue concebida sin intención estética? Lo que uno puede conocer a través de la práctica de la observación, sin embargo –y es posible que sea lo que Pevsner haya querido

1. El texto, como es habitual en Banham, emplea gran cantidad de jerga difícil de verter literalmente al castellano. Por ejemplo, *chantier* ('obra', pero también 'astillero' en francés) es la forma irónica que utiliza Banham para referirse al edificio de la Lloyd's situado en la City londinense, en realidad muy probablemente a su construcción. Dado que su fecha de terminación se data en 1986, se puede inferir –al cruzar este dato con la referencia al proyecto de Mies van der Rohe junto a la Mansion House (véase la nota 12)– que este texto debe de estar escrito en torno al año 1986, aunque su publicación, ya póstuma, corresponda a 1990. Este y otros textos de Banham referenciados en las notas pueden encontrarse compilados en *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham* (Londres, University of California Press, 1991) (N. del T.).

2. Actualmente *Sony Building*, de autoría compartida entre Philip Johnson y John Burgee (N. del T.).

decir—, es que las catedrales (incluso las feas) se proyectan, en términos generales, en modo *arquitecto-rum*, mientras que las casetas para bicicletas (hasta las bonitas) se llevan a cabo según cualquier otra de las distintas maneras existentes de proyectar una edificación.

Sin embargo, tal es el prestigio cultural de la modalidad arquitectónica pura en las reservas de lo que llamamos *civilización occidental*, que a muchos de nosotros nos han lavado el cerebro para pensar que esta es sinónimo de buen diseño o incluso de *proyecto de edificios*. El propio Movimiento Moderno no ha hecho mucho bien al fomentar todo este embrollo y socava en consecuencia uno de sus dispositivos polémicos más útiles. Porque, pese a este acercamiento inclusivo, ha albergado una larga tradición —previa a Adolf Loos y también posterior a Cedric Price— de comparaciones con objetos de obvio carácter no arquitectónico, desde las manualidades del campesino a la electrónica más avanzada, con el fin de evidenciar cuán mala se ha vuelto la arquitectura estándar. Una gran cantidad de estos modelos comparativos eran, de hecho, edificios, y buenos como tales; pero cuando en determinado momento se incluyeron en el canon, perdieron cualquier poder crítico para abandonar así, más confusos que transfigurados, el ámbito de la arquitectura.

Déjennos, pues, volver a separar lo que no debería haber sido jamás unido en este oportunista matrimonio de conveniencia. Desechemos todos los corrales zulúes, silos, chozas, módulos de exploración lunar, casas de entramado⁴, biplanos de Farman⁵, etcétera, y observemos de nuevo «esta cosa llamada arquitectura» en sus propios términos, como una de las formas imaginables del diseño que, por el motivo que sea, ha llegado a ocupar una posición de privilegio cultural en relación con la industria de la construcción.

¿Qué diferenciaría entonces a los productos de esta 'caja negra' de cualquiera de los otros sistemas (de construcción) imaginables? ¿Su desempeño funcional o ambiental? ¿La belleza de las formas o la destreza de sus espacios? ¿Su honestidad material o su eficacia estructural? Son estas las cualidades por las cuales suele congratularse la profesión de arquitecto, pero cualquiera de las cúpulas de Buckminster Fuller o el iglú de un esquimal pueden ganar a la arquitectura sin problemas en el escrutinio de estas seis características, como pueden hacerlo tantas otras edificaciones, barcos, aviones comerciales, hinchables y madrigueras. Así que, ¿por qué no admitimos de una vez que lo que distingue a la arquitectura no es qué se hace —dado que, un buen día, cualquiera sin excepción podrá hacerlo mejor—, sino cómo se hace?

Podemos reconocer ese cómo de dos maneras cruciales en las conductas mismas de los arquitectos cuando desempeñan sus labores como proyectistas

de edificios. La primera es que los arquitectos —casi en exclusiva, entre los modernos profesionales del diseño— tienen la intención de asumir responsabilidades en todos y cada uno de esos seis aspectos de la buena construcción descritos en el párrafo anterior, así como de ser responsables legales frente al cliente por su buena ejecución. Otras profesiones (como la de ingeniero de instalaciones) evitan sin ambages dicha responsabilidad global, ya que prefieren permanecer a salvo de la ira del cliente como *consultores*: mercenarios que, como pequeños criminales de guerra, «solo llevan las órdenes a cabo». O, para ser menos hiriente con los ingenieros, me refiero a ese conjunto de hombres con excesiva tendencia a decir, por ejemplo: «Proyecta el auditorio con la forma que te dé la gana, y yo intentaré resolver la acústica», antes que «Esa forma para un auditorio es una estupidez; esta otra funcionará mucho mejor».

Por el contrario, es esta voluntad de asumir responsabilidades lo único que hace de los arquitectos una profesión noble. No es lo que los hace arquitectos, tal y como Lethaby parece haber percibido en sus proclamas contra la profesionalización a inicios del siglo XX. Aquello que los hace arquitectos, y es reconocible como tal, es siempre más sencillo de explicar con una simple anécdota, como ese viejo chiste sobre el arquitecto al que, cuando se le pide un lápiz para apretar un torniquete a un hombre que se desangraba en la calle, pregunta con prudencia: «¿Valdría con un 2B?»

El objeto de tales historias es que no solo revelan inconscientemente el sistema de valores esencial sobre el que operan los arquitectos, sino la estrechez del mismo y los tácitos —o innombrables— supuestos sobre los que descansa. Las anécdotas más reveladoras de este tipo suelen tener su origen en una situación clave y conformadora de actitudes como es la presentación final en un taller de proyectos.

En un caso revelador de mi propia experiencia, me encontré defendiendo punto por punto el pro-

3. Literalmente, la frase de Peusner dice: «Una nave para guardar bicicletas es una construcción; la catedral de Lincoln es una obra de arquitectura». Encabeza la introducción a *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, Infinito, 1968 (traducción de René Taylor con revisión de Emilio Orozco Díaz y adiciones a la edición consultada de Francisco Bultrich). Se opta aquí por tomar la versión más sencilla y, por tanto, más fluida que Jorge Sainz incorpora a la traducción castellana de la obra de Paul Goldberger *Por qué importa la arquitectura* (Madrid, Ivorypress, 2012) (N. del T.).

4. Banham utiliza aquí el término *cruck*, que en puridad se refiere a un sistema de construcción en madera en el que los pares estructurales se encuentran curvados con forma de horca (N. del T.).

5. Cuando Banham afirma, en el párrafo anterior, que el Movimiento Moderno ha fomentado «este embrollo», parece aludir, sin nombrarlo, a Le Corbusier. Es solo en esta enumeración en la que puede detectarse la cita indirecta. Farman era un piloto y constructor francés de aeroplanos que aparece referenciado hasta en seis ocasiones en las ilustraciones del capítulo «Ojos que no ven... II. Los aviones» en *Hacia una arquitectura*, de Le Corbusier (N. del T.).



yecto de un ático realizado por un estudiante, el cual había sido cuestionado por mis colegas académicos. Logré asegurarme su consenso en que el proyecto cumplía con todos los requisitos del programa, era conveniente en sus disposiciones espaciales, estaba bien iluminado, podía construirse bajo la estructura de cubierta en cuestión, y todo esto era apreciable en el dibujo expuesto para ser corregido. Pero el dibujo estaba hecho a partir de rayajos de bolígrafo sobre lo que parecía ser el peor papel imaginable: un «insulto a la arquitectura», aseveró el profesor responsable, tras dejar claro, por tanto, que, para él, un proyecto eficaz de un edificio era, al parecer, algo distinto a *arquitectura*.

Es fácil encontrar más ejemplos en los que parece aplicarse una suerte de sistema de valores secreto, a menudo en contradicción con lo expresado en la explicación verbal. Todo el mundo en las escuelas de arquitectura conoce estudiantes que están convencidos –correctamente, en al menos uno de cada cinco casos– de que han sido suspendidos «porque no dibujan de la forma adecuada», pese a que su correspondiente institución asegure lo contrario. Y muchos de nosotros podemos recordar sesiones críticas que acabaron con las siguientes palabras: «Lo siento... Es muy inteligente / bello / sensible; pero ¡no es arquitectura!, y lo sabes».

Estos ejemplos no son menos importantes por ser ‘de escuela’. Es ahí donde se introduce socialmente a los arquitectos en su profesión –así solía expresarlo la gran Jane Abercrombie– y donde se adquieren actitudes, hábitos de trabajo y valores que utilizarán de por vida. Su persistencia se muestra con claridad en las formas actuales de ‘mecanizar’ los edificios high-tech: los tipos visibles de estructuras que prefieren los arquitectos y la forma en que las detallan son dos cuestiones que nunca se les ocurrirían a esos ingenieros acomodados en su propio papel de ‘solucionadores de problemas’. De acuerdo en que hay ingenieros de estructuras como Peter Rice y Tony Hunt, quienes parecen regocijarse en la complicidad con la forma de hacer de los arquitectos; y que el decano de la profesión en este momento, Frank Newby, me dijo entonces y con vehemencia que si lo que los arquitectos querían era «dejarse llevar por esta especie de exhibicionismo estructural, entonces ¡puedo echarles una mano!».

El punto clave aquí es «esta especie de». Los ingenieros también disfrutaban del exhibicionismo estructural, pero los arquitectos tienen su propia versión de la cosa, tanto en la elección y organización de la estructura general, como –incluso con más intensidad– en la supervisión y definición de los detalles. El edificio de la Lloyd’s, por escoger un ejemplo obvio –aunque el centro Renault de Norman Foster o los laboratorios Schlumberger de Hopkins en Cambridge servirían igualmente a este propósito–, exhibe preferencias y escrúpulos, por no decir obsesiones, que

uno no encuentra habitualmente en los proyectos de ingeniería. Pongan las formas y detalles de la estructura del Centro Pompidou al lado de aquello con lo que se suele comparar con jocosidad –una refinería– y verán que no hay comparación posible, salvo a nivel de anécdota. Existe, ante todo, una suerte de meticulosidad acerca del detalle que solo aparece en la ingeniería cuando un extraño se aventura desde otro campo, como fue el caso de Henry Royce o Ettore Bugatti en los primeros días del automóvil.

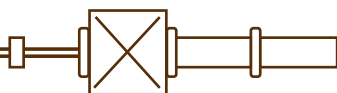
Para encontrar las fuentes de estas divergencias en el comportamiento profesional, uno no necesita ir más allá del lugar en el que los arquitectos se introducen y socializan en la profesión: el taller. Es sabido que los antropólogos comparan la enseñanza en el taller a la choza comunal de una tribu; el lugar y sus rituales asociados son casi únicos en los anales de la educación occidental. Una de las cuestiones que mantiene esta singularidad es la frecuencia con la que se suele desanimar a los estudiantes en la prosecución de sistemas de proyecto que provengan del exterior. Habitualmente, tal desánimo es simplemente velado u oblicuo; pero cuando las escuelas se encontraron a inicios de los setenta bajo la presión de ciertas visiones radicales, a muchos estudiantes ya les había llegado, con seguridad, algo que yo también había oído, una terminante directiva: «Déjense de todo ese rollo medioambiental y ¡pónganse manos a la obra con la arquitectura!».

¿Cómo se pone uno «manos a la obra» con la arquitectura, abandonando cualquier otra modalidad? ¿Qué es, en otras palabras, lo que los arquitectos hacen en exclusiva? La respuesta, ¡ay!, es que hacen arquitectura, por lo que estamos de vuelta a la *caja negra* con la que empezamos. Sin embargo, últimamente se nos ha otorgado el privilegio de una perspectiva fortuita de lo que esa caja negra puede contener, a raíz de una interesante anécdota surgida de un reciente escrito de (y sobre) Christopher Alexander y su «modo intemporal de construir»⁶. Mirando retrospectivamente hacia los inicios de su *lenguaje de patrones*, revelaba uno de los fallos evidentes de su biógrafo Stephen Grabow:

Circulaban copias piratas de ese lenguaje de patrones por toda la Costa Oeste, y la gente veía y me enseñaba los proyectos que habían realizado;

6. C. Alexander, S. Ishikawa, M. Silverstein et al., *A pattern language / Un lenguaje de patrones. Ciudades. Edificios. Construcciones* (traducción de Justo G. Beramendi), Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (N. del T.).

7. Las traducciones en castellano están tomadas de la fuente original, por lo que en ocasiones se altera ligeramente el texto de Alexander. Los números de los capítulos correspondientes a los ejemplos mencionados en el texto serían: 180 («lugar ventana»), 130 («espacio de entrada»), 159 («luz en los dos lados de cada habitación») y 127 («gradiente de intimidad») (N. del T.).



y comenzó a asombrarme más y más el hecho de que, pese a que funcionaban, todos esos proyectos se parecían a cualquiera de los edificios de nuestro tiempo... Todavía encajaban a la perfección en los cánones de la arquitectura de mediados de siglo.

¿QUÉ HACEMOS CON LA ARQUITECTURA? YA NO ES POSIBLE APRECIARLA COMO LA MADRE DE LAS ARTES O EL SISTEMA DOMINANTE DEL DISEÑO RACIONAL QUE SE MOSTRABA COMO EJERCICIO DE UN CÓDIGO ESTÉTICO SECRETO Y PRIVILEGIADO.

No. Si uno esperaba que ese lenguaje de patrones constituyese una evolución en la forma de proyectar edificios, un nuevo paradigma en la arquitectura comparable a un giro copernicano en la astronomía, el proyecto había fracasado con rotundidad y se hacía necesaria, en realidad, una investigación más profunda. Sin embargo, desde otro punto de vista, ese fracaso del lenguaje de patrones, en su intento por cambiar la naturaleza del proyecto arquitectónico, podía entenderse como algo parecido a un triunfo: una primera aproximación inconsciente a lo que los arquitectos (de verdad) hacen cuando hacen arquitectura. Ciertamente, no puntúa como aquello que los arquitectos habitualmente argumentan que hacen (los procedimientos implícitos y explícitos divergen en muchas profesiones); pero puede aún dotarnos, al menos, de una analogía con las estructuras mentales que los estudiantes adquieren subliminalmente en esa casa comunal del estudio.

El núcleo del tema de Alexander es el concepto de *patrón*, que funciona como una suerte de conjunto de ideas y formas que pueden agruparse en un mismo lugar común, como, por ejemplo, «lugar ventana» o «espacio de entrada» o «luz en los dos lados de cada habitación», o uno tan abstracto como «gradiente de intimidad»⁷. Tales patrones así etiquetados implican no solo el conocimiento de la forma y el cómo llevarla a cabo, sino «que exista un aspecto imperativo en dicho patrón...; que sea un patrón deseable...; (el arquitecto) debe crear dicho patrón con el fin de mantener un mundo estable y sano».

En otras palabras, tales patrones deberán tener cierta fuerza moral, porque constituirán la única forma de llevar a cabo esos fragmentos específicos del proyecto –al menos, en aquellos casos en los que hayan sido correctamente socializados en la profesión–. Aquí me parece oír el eco de algo expresado hace ya tiempo por Ernesto Rogers: «No existe la mala arquitectura; solo hay buena arquitectura y “no arquitectura”». Y en general, como un extraño que nunca ha sido introducido en esos ritos de la casa comunal, tengo la impresión de que los patrones de Alexander son muy similares a ciertos tipos de agrupaciones sobre las que puede observarse cómo va y vuelve el pensamiento de los arquitectos, en especial durante esa segunda etapa de cualquier proyecto en la que manipulan aquello esbozado en sus inicios.

Esos patrones –quizá sean, incluso, un conjunto finito de patrones– y sus imperativos parecen ser comparados por cualquier arquitecto, y son, de alguna forma, lo que reconocemos en Hawksmoor y no encontramos en

Wren. Eso no implica que ese descubrimiento fortuito de Alexander agote el tema por completo. Nada más lejos. Para empezar, está muy poco elaborado para alcanzar a explicar algo verdaderamente sutil. Encuadrado en un formato prescriptivo, más que descriptivo, evita cuestiones sobre cómo toman forma dichos patrones y dónde lo hacen; y no es capaz de dar sustrato a un tipo de investigación más antropológico como el que nos ha revelado los fundamentos de otras culturas secretas en el pasado. Pero aunque no pueda abrir esa caja negra, sí ofrece atisbos sobre su contenido.

Entonces, mientras esperamos esa eventual revelación, ¿qué hacemos con la arquitectura? Ya no es posible apreciarla como la madre de las artes o el sistema dominante del diseño racional que se mostraba como ejercicio de un código estético secreto y privilegiado. Quizá podríamos tratarla como una de las humanidades, del trívio o el cuádrivio, puesto que sus tradiciones tienen la misma antigüedad y origen clásico que estas –comparte con ellas incluso a la musa Melpómene–. Quizá podríamos dejar de fingir que se trata de ‘una armonía entre arte y ciencia’, y en su lugar hablar de una disciplina propiamente dicha que resulta de abarcar parte del terreno de la pintura, la escultura, la estática, la acústica, etcétera. Y, por supuesto, deberíamos detener ese vulgar imperialismo cultural que aboca a los escritores de las historias generales de arquitectura a considerar absolutamente todo lo construido sobre la superficie del planeta como objeto de estudio.

Hacer tal cosa implica encajonar la maravillosa variedad del mundo de las artes edificatorias en esa cama de Procrustes⁸, conformada por las reglas generales derivadas y enteramente propias del arte de la construcción en la cuenca mediterránea, y que esa disciplina madre, el diseño, sea simplemente

SI LA ARQUITECTURA FUERA
CAPAZ DE 'SER FIEL A SÍ MISMA'
(...) PODRÍA SER RECONOCIDA COMO
ALGO QUE PERTENECE AL CORAZÓN
MISMO DE LA CULTURA OCCIDENTAL,
DE LA MISMA MANERA QUE EL LATÍN,
LA LITURGIA CRISTIANA, LA CARTA
MAGNA O, PRECISAMENTE, LOS
MISTERIOS MASÓNICOS OCULTOS
EN LA FLAUTA MÁGICA.

disegno, entendido como el tipo de dibujo que se utilizó en un determinado momento en el centro de Italia. Cada vez tengo más dudas de que los edificios del entramado del norte de Europa o las cimas de la construcción gótica, por ejemplo, puedan ser entendidos en absoluto bajo la signatura *arquitectura*. Le Corbusier opinaba que las catedrales góticas «no eran demasiado bellas» —ni *arquitectura* siquiera— porque no estaban realizadas con las formas geométricas puras que podía observar en los edificios de la Grecia o la Roma clásicas. De la misma manera, las dudas actuales sobre el high-tech, con sus estructuras e instalaciones vistas, parecen provenir de un sentir clásico parecido: la arquitectura proviene de construcción en fábrica y se mantiene en pie mediante la acción de la gravedad, con sus volúmenes nítidamente definidos.

Al reconocer los muy estrechos márgenes de la arquitectura con una asignatura académica sufriremos menos decepciones y nos confundiremos menos si además dejamos de apiñar el mundo y su complejidad dentro de su marco intelectual. Podemos reconocer que la historia de la arquitectura no es más (pero tampoco menos) que aquello que solíamos creer que era: la evolución de los estilos y monumentos de la cultura generalista europea, desde Stonehenge a la Staatsgalerie⁹, que definen este modesto arte de la construcción que nos pertenece por completo.

Podemos así alcanzar una mejor perspectiva del auténtico valor y esplendores del arte de construir y los métodos de proyecto de otras culturas, y evitar el tipo de sentimentalismo con el que Charles Eames, por ejemplo, endulzaba el diseño oriental. Podemos también estudiar con más seguridad los misterios de nuestro propio arte de construir, comenzando con la persistencia del dibujo —el *disegno*— como una especie de metapatrón que incluya cualquiera de los otros patrones y los proteja de un escrutinio racional. Incluso antes de que los dibujos de arquitectura alcanzasen la suerte del valor comercial que hoy en día pueden atribuirse, tenían tal alcance para los arquitectos que mostrarse incapaz de pensar sin dibujar se tornó auténtica señal de identidad de alguien totalmente socializado en la profesión.

Recordad la alarma disfrazada de desdén con la que se topó la proclama de Michael Keyte¹⁰ a inicios de los sesenta; dicha proclama enunciaba que, con el sistema de CLASP¹¹, sería posible

proyectar edificios sin dibujo alguno, tan solo con un simple programa de componentes y procedimientos escritos a máquina. Si suena sospechosamente a programa informático, es obligado reconocer que Keyte quizá estaba anticipando el aliento fatal que el diseño asistido por ordenador puede haber exhalado sobre la mística del dibujo, así como sobre la propia arquitectura, no tanto al mecanizar el acto en sí, sino al tornarlo innecesario. Los ordenadores

8. Según el *Diccionario de mitología clásica* de C. Falcón, E. Fernández-Galiano y R. López Molero (Madrid, Alianza, 2013): «Procrustes es el sobrenombre de Damastes, un famoso bandido, llamado también Procoptes o Polimepón, que vivía cerca de Atenas. Acogía amablemente a los viajeros, aunque luego les hacía dormir en uno de sus dos lechos, uno largo y otro corto. En el primero hacía dormir a los de baja estatura, tirando de ellos cruelmente para estirarlos; y en el corto, a los altos, cortándoles los pies para que se acomodaran al lecho. Teseo lo mató aplicándole el mismo tormento» (N. del T.).

9. La elección de este dato refuerza en cierta medida la hipótesis que sitúa la escritura de este texto en ese arco cercano a 1986. La referencia evidente es la Staatsgalerie de Stuttgart, de James Stirling y Michael Wilford (1977-1983), y que Banham había defendido en un artículo publicado en octubre de 1984 en la revista *New Society* con el título *Stirling Escapes the Hobbits* (N. del T.).

10. Michael Keyte escribió sobre construcción modular en Plan. Algunos de sus artículos, como «Derivation of a Module» (plan n.º 9), datan de inicios de los cincuenta, tal y como cita Eva-Marie Neumann en su ensayo de referencia «Architectural Proportion in Britain» (*Architectural History*, vol. 39, 1996, pp. 197-221) que contiene una historia detallada sobre el tema (N. del T.).

pueden, de hecho, hacer dibujos, copiarlos y convertirlos en perspectivas o isométricas, e incluso –más importante aún– recordarlos; pero no desde la óptica imaginaria del ojo.

Preferentemente, ese almacenaje se estructura en los típicos bits de información que son contenido común de cualquier memoria informática: un tipo de información que puede ser introducida y extraída mediante un teclado alfanumérico común, sin intervención de ningún tipo de dibujo. Y si esta destreza en el dibujo se vuelve innecesaria incluso para su proceso mismo, persistir en el acto de dibujar y en su valor se convertirá, bien en un acto de desafío cultural –de resistencia, por utilizar la palabrería mojigata de la academia neoyorquina representada por Kenneth Frampton–, bien en una consciente sumisión a los códigos tácitos de una sociedad secreta.

Para ese tipo de personas chapadas a la antigua, podría ser una buena noticia la confirmación de que han tenido razón durante todo este tiempo y de que deberíamos habernos mantenido firmes en los órdenes y las teorías compositivas, e ignorar toda la tecnología y productos modernos. Para otro tipo de intereses, sin embargo, como los del resto de un mundo cada vez más desesperado por tener mejores edificios y un entorno más habitable, la aceptación orgullosa pero no asumida de este provinciano conjunto de reglas solo puede asumirse como una tara en la capacidad de la construcción de servir a la sociedad.

Si la arquitectura fuera capaz de ‘ser fiel a sí misma’, aceptando así que no solo es el arte de construir allá donde se ejerciese, sino también esa ejecución del dibujo de edificaciones a la manera practicada en Europa desde el Renacimiento, podría ser reconocida como algo que pertenece al corazón mismo de la cultura occidental, de la misma manera que el latín, la liturgia cristiana, la Carta Magna o, precisamente, los misterios masónicos ocultos en *La flauta mágica*. Y podría escapar así de algunos de sus líos perceptivos o intelectuales más ilustres, como los que se ciernen sobre Christopher Wren o Mies van der Rohe.

Wren podría considerarse como un maestro constructor, con un talento que bordeaba el genio y mucho interés por tratar de instruirse en arquitectura desde los libros, como si fuera un posmoderno, pero nunca consiguió llegar al sanctasanctórum de su propio arte o misterio. El alzado oeste de St. Paul sigue siendo la mejor muestra de escenografía urbana que una mente racional pudiera haber dispuesto sobre la vieja Ludgate Hill, pero no lo llamen arquitectura, por favor.

Mies, por otro lado, bien pudiera reconocerse como un auténtico iniciado en los arcanos de la arquitectura, cuyos logros han sido visiblemente oscurecidos por la retórica de racionalidad pura desplegada por sus seguidores e intérpretes. Forma, de hecho, un buen contrapunto a Wren, un arquitecto

integral cuyos edificios quedaban tan abiertos a una interpretación racional que pocos se dieron cuenta de que dicha lectura poco tenía que ver con su ‘arquitectura’ –hasta que los hombres del traje gris trataron de explicar en público su trabajo en la ronda de consultas correspondiente a su proyecto junto a la Mansion House¹²–.

El huevo estrellado en la misma cara del establishment moderno por dicha exposición pública no implica que sea necesariamente imposible encontrar una lengua común para debatir lo ciertamente inefable, aunque valioso, del trabajo de Mies y de la subcultura arquitectónica en general. No solo las confusas agrupaciones de Christopher Alexander han permitido atisbar una posible base conceptual para una investigación más profunda, sino que la desilusión del público general a la vista del comportamiento de los arquitectos podría inducir en psicólogos o antropólogos la voluntad de romper la enigmática pared de vidrio que circunda esta cuestión. Los antropólogos, de hecho, han avanzado bastante en el conocimiento de los mecanismos internos de sociedades mucho más remotas que la tribu de los arquitectos.

Pero esa tribu, ciertamente, tendría que resistirse si fuera necesario a la invasión de su privacidad para preservar su cohesión como grupo social. E incluso optar por proteger los contenidos de la caja negra a cualquier precio, como si fuera la misma arca de su alianza. ¿Qué más deberían hacer los arquitectos? La amenaza de una revelación final o de la desmitificación o deconstrucción misma llevará con seguridad a la arquitectura a otra serie aparentemente infinita de encrucijadas, como a las que se ha enfrentado desde la primera Querrela entre Antiguos y Modernos.

(La arquitectura) podría abrirse a la comprensión del profano a riesgo de autodestruirse como arte en tal proceso, o podría cerrar filas y persistir como una conspiración secreta, inmune al escrutinio. Pero siempre será objeto de sospecha, por parte del público lego, de que quizá no haya nada en la caja negra, salvo el misterio en sí. ☒

11. CLASP (acrónimo de Consortium Local Authorities Special Programme) era un consorcio formado en Gran Bretaña a finales de los cincuenta para la construcción de escuelas a partir de sistemas altamente prefabricados (N. del T.).

12. Banham acaba el texto volviendo a la City, en este caso al proyecto frustrado de Mies van der Rohe para el Lloyds Bank (no debe confundirse, pese a la homofonía, con la aseguradora Lloyd’s del primer párrafo, origen del proyecto de Richard Rogers). El proyecto de Mies fue torpedeado desde inicios de los ochenta – puede encontrarse un relato completo del proyecto en F. Schulze, Mies van der Rohe. A Critical Biography (University of Chicago Press, Chicago, 2012) – hasta su suspensión definitiva en 1986. La referencia aquí no puede ser casual, dada la cercanía temporal entre estos hechos y el texto de Banham, publicado póstumamente en 1990 tras su deceso en 1988. Es tentador, además, ver en este edificio la materialización de esa caja negra con la que Banham identifica a la arquitectura, en este caso de manera literal (N. del T.).



REYNER BANHAM

GENEALOGÍAS MAQUINISTAS VERSUS CAJAS NEGRAS

JACOBO GARCÍA-GERMÁN, Octubre 2013

Pocos críticos clave de la arquitectura moderna disfrutan hoy en día de una marcada posición «de actualidad», es decir, de una valoración vigente y en permanente discusión, lejos de hallarse archivada dentro de las narrativas de la modernidad. Y pocos ocuparon también un lugar central en los debates de su tiempo, con una destacada proyección pública, compartida en actitud militante con los arquitectos más experimentales. Por estos y otros motivos, la figura del escritor e historiador inglés Peter Reyner Banham (1922-1988), formado inicialmente como ingeniero aeronáutico, sigue siendo relevante y su trabajo permanece como paso obligado para todo aquel que entienda la historia de la arquitectura moderna como una narrativa compleja y estratificada.

Agitador de la escena londinense desde mediados de los años cincuenta, el primer libro publicado de Banham contenía su disertación doctoral, con el título *Theory and Design in the First Machine Age* (1960). En este texto y la primera fase de su trabajo, Banham entenderá el desarrollo de la modernidad arquitectónica en su condición cuasi genealógica, como estados que se van sucediendo o paradigmas en constante superación, en una comprensión pragmatista paralela a la del físico americano Thomas S. Kuhn, cuyo trabajo *The Structure of Scientific Revolutions*, con la conocida problematización del concepto de «paradigma», se publicó prácticamente al mismo tiempo.

En la línea de Kuhn, Banham propondrá la necesidad de un cambio de paradigma en los criterios de conformación de la arquitectura moderna desde el arte hacia la tecnología. A partir de esta hipótesis se trazará una posible evolución alternativa en el desarrollo de la arquitectura moderna, una corriente que, según Banham, había llegado a un punto muerto debido a una supuesta disociación entre el progra-

ma originario del Movimiento Moderno (apoyado en cuestiones de eficiencia, funcionalidad, industrialización...), y el empleo efectivo de estos principios realizado por los maestros europeos de los años veinte y treinta, basados en cuestiones formales, plásticas y metafóricas, tal y como celebraban los estudios de Hitchcock, Giedion o el propio Pevsner.

En *Theory and Design in the First Machine Age* y en sus siguientes libros, *The New Brutalism* (1966) y *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (1969), Banham extenderá sus dudas sobre la lógica general en la que había desembocado la modernidad madura con sus pretensiones formalistas, al mismo tiempo que, en un alarde de imaginación y generosidad, era capaz de dar nombre a intuiciones muchas veces generacionales, en sucesivos ejercicios de *branding* y redefinición conceptual del trabajo de los demás. Algo de lo que se beneficiaron las carreras de Alison y Peter Smithson, Archigram, Cedric Price, Piano & Rogers, Norman Foster y tantos otros arquitectos que encontraron en Banham a alguien capaz de verbalizar sus planteamientos mejor que ellos mismos y enmarcarlos en la gran narrativa histórica de la arquitectura.

El paso descrito por Banham una y otra vez en estos libros desde la «primera época de la máquina» hacia la «segunda época de la máquina» —una fase en la cual la tecnología no se veía ya idealizada y empleada como metáfora, sino que se incorporaba a la vida cotidiana de manera descomprometida y práctica, casi invisible— llevó a Banham a observar con detenimiento el mundo del diseño y el advenimiento de la cultura de masas y de consumo al mundo de la producción industrial.

Así, tecnología y cultura popular se convertirán en los dos polos argumentales del primer Banham, pudiendo incluso distinguirse dos trayectorias para-

lelas en su trabajo. Por un lado, su labor más cercana a la del historiador, en la que investigó repetidamente la compleja y problemática relación entre la arquitectura moderna, la ciudad, el paisaje y la progresiva incorporación de los avances tecnológicos de los siglos XIX y XX. En el otro extremo se sitúa el trabajo de Banham más –llamémoslo– periodístico: aquel que publicó artículos continuadamente

las disciplinas paralelas esta podría adquirir sentido en el mundo contemporáneo, en este último texto Banham presenta una renuncia abierta, algo nostálgica, sobre la capacidad de desentrañar, desmigalar, el contenido de la arquitectura como disciplina; de poder abrirlo a explicaciones racionales, de poder tener razones para discernir entre arquitectura y no arquitectura. Aspirar a esta distinción, argumentará

Banham, es empresa inútil, ya que la esencia de la arquitectura reside en una «caja negra» cuyo contenido siempre será un misterio y que «pertenece al núcleo cultural de la civilización occidental tanto como el latín, la liturgia cristiana o la carta magna (...)».

Este texto, que entre otras agudezas establece distinciones sutiles entre Wren, Hawksmoor y Soane, trasladará el concepto de lo arquitectónico al interior del proceso del «hacerse» de la arquitectura, doblegándose ante una habilidad casi artesanal, entrenada, apoyada en las herramientas gráficas propias de la disciplina.

A Black Box. The Secret Profession of Architecture resulta doblemente pertinente en la era de la descajanegrización (*un-blackboxing*)

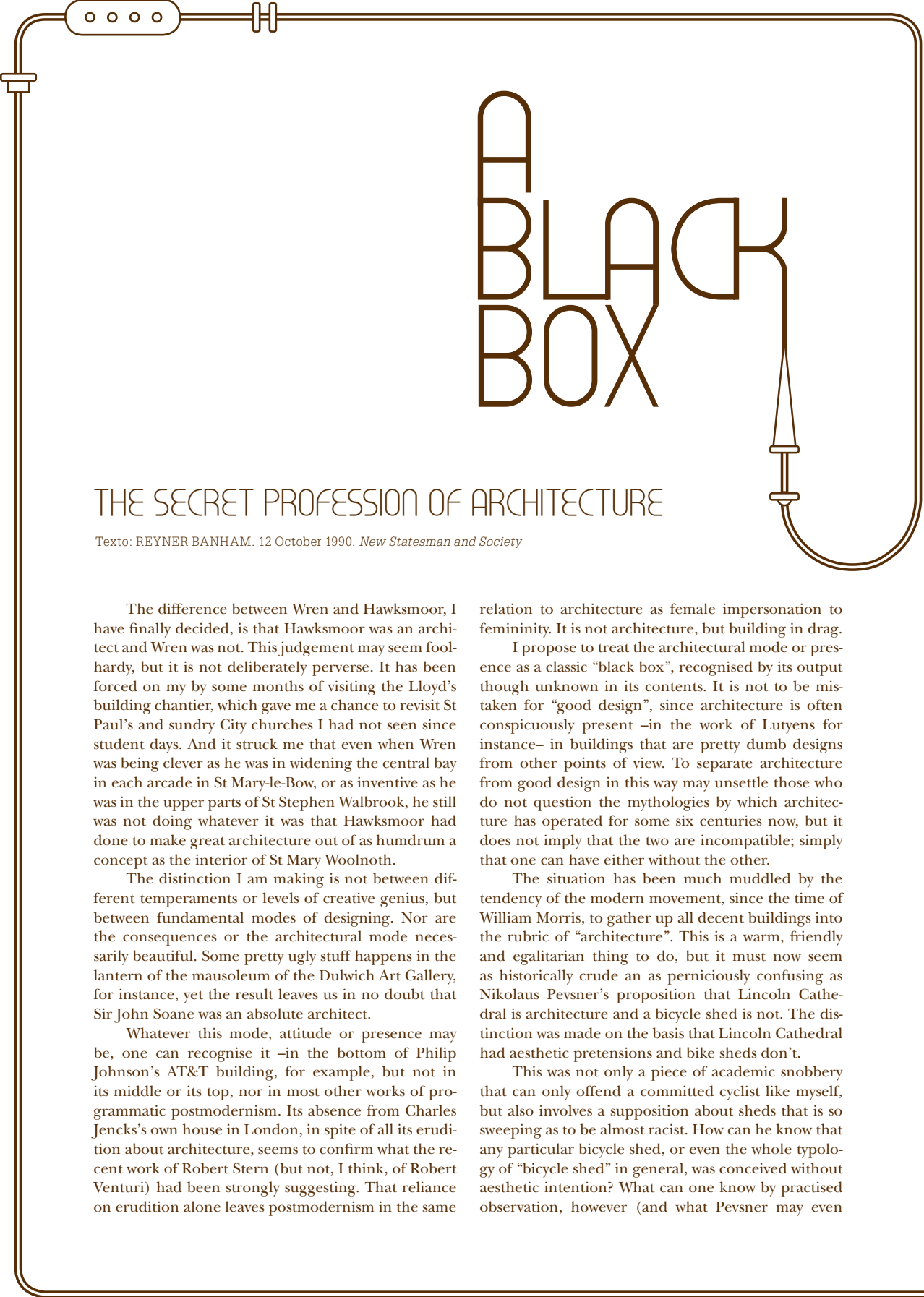
A BLACK BOX. THE SECRET PROFESION OF ARCHITECTURE SE PRESENTA COMO UNA RECONOCIDA INCAPACIDAD DE BANHAM, EN DEFINITIVA, UN NO ARQUITECTO, A COMPRENDER UN CIERTO SUSTRATO CONCEPTUAL LATENTE EN CUALQUIER TRABAJO DE LO QUE PODAMOS LLAMAR ARQUITECTURA.

en multitud de revistas de diseño y arquitectura, casi siempre con el trasfondo de la cultura pop y el diseño contemporáneo, y en los que se revela una agudeza crítica sobre el mundo material que nos rodea, inédita en el resto de los críticos y pensadores de arquitectura de su época.

Perteneciente a esta familia de pequeños manifiestos de largo alcance, el texto que acompaña estas líneas, *A Black Box. The Secret Profession of Architecture*, publicado póstumamente en 1990 (Banham murió en 1988), es, por el contrario, una aparente negación de todo el aparato transdisciplinar, destinado a torpedear la línea de flotación de la sacrosanta disciplina de la arquitectura que Banham esforzadamente había construido a lo largo de décadas. A pesar de la evidencia de que el tiempo le había dado la razón, con la verificación sobre el desdibujo de las certidumbres de la modernidad y las fronteras disciplinares que había pronosticado años antes, *A Black Box. The Secret Profession of Architecture* se presenta como una reconocida incapacidad de Banham, en definitiva, un no arquitecto, a comprender un cierto sustrato conceptual latente en cualquier trabajo de lo que podamos llamar arquitectura. Si durante años se había afanado en desmontar el andamiaje artificial de importancia asociado a la arquitectura como campo específico, argumentando, en cambio, que solamente en su roce con la realidad y

de los procesos, tan cara a tantos discursos contemporáneos que se afanan en despiezar los mecanismos desde los cuales operan decisiones que afectan a la arquitectura, presuponiendo que todo puede ser cuantificado sin dejar lugar a la intervención de la intuición, el talento y tantos otros factores efervescentes que Banham, en una última vuelta de tuerca, se apresuró a reconocer como capitales. Sirva este texto como cierre a contrapelo de la trayectoria de este extraordinario personaje, tanto más valioso al enmarcarlo en el contexto general del resto de su trabajo¹ y como necesario complemento al mismo. También como una «voz de la conciencia» de la condición disciplinar de la arquitectura, de vez en cuando necesaria de escuchar, que actúe de recordatorio sobre aquellas cosas que solo la arquitectura es capaz de hacer, que las hay, y muchas. ☒

1. Para una aproximación general al trabajo de Reyner Banham, y con independencia de los libros ya mencionados, existen al menos tres libros altamente recomendables que han sido parcialmente responsables del revival de Banham estos últimos años: *Histories of the Immediate Present*, de Anthony Vidler, quien enmarca el trabajo de Banham junto con el de otros tres críticos seminales del siglo XX: Kaufmann, Rowe y Tufuri; *Reyner Banham. Historian of the Immediate Future*, de Nigel Whiteley, la biografía, personal e intelectual, cuasi oficial de Banham a día de hoy, y el interesante volumen que recoge sus ensayos y textos cortos: *A Critic Writes: Selected Essays by Reyner Banham*.



A BLACK BOX

THE SECRET PROFESSION OF ARCHITECTURE

Text: REYNER BANHAM. 12 October 1990. *New Statesman and Society*

The difference between Wren and Hawksmoor, I have finally decided, is that Hawksmoor was an architect and Wren was not. This judgement may seem foolhardy, but it is not deliberately perverse. It has been forced on me by some months of visiting the Lloyd's building chantier, which gave me a chance to revisit St Paul's and sundry City churches I had not seen since student days. And it struck me that even when Wren was being clever as he was in widening the central bay in each arcade in St Mary-le-Bow, or as inventive as he was in the upper parts of St Stephen Walbrook, he still was not doing whatever it was that Hawksmoor had done to make great architecture out of as humdrum a concept as the interior of St Mary Woolnoth.

The distinction I am making is not between different temperaments or levels of creative genius, but between fundamental modes of designing. Nor are the consequences or the architectural mode necessarily beautiful. Some pretty ugly stuff happens in the lantern of the mausoleum of the Dulwich Art Gallery, for instance, yet the result leaves us in no doubt that Sir John Soane was an absolute architect.

Whatever this mode, attitude or presence may be, one can recognise it—in the bottom of Philip Johnson's AT&T building, for example, but not in its middle or its top, nor in most other works of programmatic postmodernism. Its absence from Charles Jencks's own house in London, in spite of all its erudition about architecture, seems to confirm what the recent work of Robert Stern (but not, I think, of Robert Venturi) had been strongly suggesting. That reliance on erudition alone leaves postmodernism in the same

relation to architecture as female impersonation to femininity. It is not architecture, but building in drag.

I propose to treat the architectural mode or presence as a classic "black box", recognised by its output though unknown in its contents. It is not to be mistaken for "good design", since architecture is often conspicuously present—in the work of Lutyens for instance—in buildings that are pretty dumb designs from other points of view. To separate architecture from good design in this way may unsettle those who do not question the mythologies by which architecture has operated for some six centuries now, but it does not imply that the two are incompatible; simply that one can have either without the other.

The situation has been much muddled by the tendency of the modern movement, since the time of William Morris, to gather up all decent buildings into the rubric of "architecture". This is a warm, friendly and egalitarian thing to do, but it must now seem as historically crude as as perniciously confusing as Nikolaus Pevsner's proposition that Lincoln Cathedral is architecture and a bicycle shed is not. The distinction was made on the basis that Lincoln Cathedral had aesthetic pretensions and bike sheds don't.

This was not only a piece of academic snobbery that can only offend a committed cyclist like myself, but also involves a supposition about sheds that is so sweeping as to be almost racist. How can he know that any particular bicycle shed, or even the whole typology of "bicycle shed" in general, was conceived without aesthetic intention? What can one know by practised observation, however (and what Pevsner may even



have meant), is that cathedrals (including ugly ones) are generally designed *modo architectorum* and bicycle sheds (even handsome ones) are more commonly done in one of the numerous other modes of designing buildings available.

Such is the cultural prestige of the purely architectural mode, however, within the protected area of “western civilisation”, that most of us get brainwashed into believing that it is synonymous with “good design” or even “the design of buildings”. The modern movement has done itself little good in promoting this muddle, because it thereby undermines one of its own most useful polemical devices. For, in spite of this inclusivist approach, there has been a long tradition – from before Adolf Loos to after Cedric Price – of using comparisons with certifiably non-architectural objects, from peasant crafts to advanced electronics, to reveal how bad regular architectural designing had become. Quite a lot of these paragons were indeed buildings, and good ones at that, but once they, in their turn, had become incorporated into the architectural canon, they lost their critical power and left the body of architecture confused rather than reformed.

SO WHY DO WE
NOT ADMIT THAT
WHAT DISTINGUISHES
ARCHITECTURE IS NOT
WHAT IS DONE –SINCE,
ON THEIR GOOD DAYS,
ALL THE WORLD AND HIS
WIFE CAN APPARENTLY
DO IT BETTER– BUT
HOW IT IS DONE.

Let us then re-divorce what should never have been joined together in this opportunistic marriage-of-convenience. Throw out all the Zulu kraals, grain-elevators, hogans, lunar excursion modules, cruck-house, Farman biplanes and so forth, and look again at “this thing called architecture” in its own right, as one of a number of thinkable modes of design which, for some reason, has come to occupy a position of cultural privilege in relation to the construction industry.

What then would distinguish the products of this black box from those of the other thinkable modes? Functional or environmental performance? Beauty

of form or deftness of space? Truth to materials or structural efficiency? These are all qualities for which the architectural profession habitually congratulates itself, but a Buckminster Fuller dome or an Eskimo igloo can usually beat architecture on all six counts, and so can a lot of other buildings, ships, air liners, inflatables and animal lairs. So why do we not admit that what distinguishes architecture is not what is done –since, on their good days, all the world and his wife can apparently do it better– but how it is done.

We can distinguish that “how” in two crucial ways in the actual behaviours of the architects as they perform their allotted tasks as building designers. The first is that architects –almost uniquely among modern design professionals– propose to assume responsibility for all of those six aspects of good building set out above, and to be legally answerable to the client for their proper delivery. Other professions (such as electrical and mechanical engineering) notoriously avoid such overall responsibilities, preferring to remain at one remove from the wrath of clients as “consultants”; hired guns who, like minor war criminals, “were only carrying out orders”. Or, to be less offensive to engineers, a body of men who are too prone to say, for instance, “You design your concert hall any old shape you like, and I’ll try and sort out the acoustics,” rather than “That’s a stupid shape for a concert hall, this will work a lot better.”

However, this willingness to assume responsibility is only what makes architects a noble profession. It is not what makes them architects, as Lethaby seems to have perceived in his arguments against professionalization at the beginning of the century. What makes them architects, and recognisable as such, is usually easiest to demonstrate anecdotally, beginning with that oft-repeated story of the architect who, when asked for a pencil that could be used to tighten the tourniquet on the limb of a person bleeding to death in the street, carefully enquired “Will a 2B do?”

The point of such stories is that they unconsciously reveal not only the fundamental value-system on which architects operate, but the narrowness of that system, and the unspoken –or unspeakable– assumptions on which it rests. The more revealing of these stories tend to originate from that crucial attitude-forming situation, the design crit in the architectural school studio.

In a telling example from my own experience, I once found myself defending point by point a student design for a penthouse apartment that had been failed by my academic colleagues. I secured their agreement that it fulfilled all the requirements of the programme, was convenient in its spatial dispositions, well lit, buildable in the roof-structure in question and that all this could be seen in the drawing pinned up for judgement. But the drawing was scratchily done in ball-point on one sheet of what appeared to be institutional toilet paper; an “insult to architecture”,



the year master announced, thus making it clear that, for him, effective design of buildings was apparently something other than “architecture”.

One could easily multiply such instances where, it seems, some secret value system applies, often at variance with the verbal expressions used in explanation. Everyone around architecture schools knows students who are convinced (rightly, in about one case in five) that they have been failed “because I don’t draw in the right style”, in spite of faculty assurances to the contrary. And most of us can remember crits that finished with the pronouncement, “Sorry...It’s very clever/beautiful/sensitive, but it isn’t architecture, you know!”

These instances are no less weighty for being “only about school”. That is where architects are socialised into the profession (as the great Jane Abercrombie used to phrase it) and they acquire attitudes, work-habits and values that will stay with them for life. Their persistence is neatly shown in the current modes of “engineering” high-tech buildings: the types of visible structures preferred by architects and the ways in which they detail them, neither of which would ever occur to engineers left to their own devices as “problem solvers”. Admittedly, there are structural engineers like Peter Rice and Tony Hunt, who seem to glory in their complicity in architects’ scheming; and the doyen of the profession in Britain at the moment, Frank Newby, did say to me recently that if architects want to “indulge in this kind of structural exhibitionism, then I can help them!”

The key phrase there is this kind. Engineers also enjoy structural exhibitionism, but architects have their own version, both in the choice and organisation of the larger forms and –even more intensely– in the marshalling and profiling of the smaller ones. The Lloyd’s building, to pick an obvious instance –but Norman Foster’s Renault Centre or Hopkins’s Schlumberger labs at Cambridge would serve equally well– exhibits preferences and scruples, not to say obsessions, that one does not commonly find in regular engineering design. Compare forms and details of the structure of the Pompidou Centre with what it is so often jokingly compared with –an oil refinery– and you will see that there is no comparison, except at the level of a joke. There is, above all, a kind of pickiness over details that shows up in regular engineering only when a total stranger wanders in from another field, as did Henry Royce or Ettore Bugatti in the early days of the automobile.

For the sources of these differences of professional behaviour, one need look no further than the place where architects are socialised into their profession: the studio. Anthropologists have been known to compare the teaching studio to a tribal long-house; the place and the rituals pursued are almost unique in the annals of western education. One of the things that sustains this uniqueness is the frequency with

which students are discouraged from pursuing modes of design that come from outside the studio. Usually, the discouragement need be no more than veiled or oblique, but when schools were under radical pressure in the early seventies, many student will have heard something which I personally heard at the time, the blunt directive: “Don’t bother with all that environmental stuff, just get on with the architecture!”

How does one “get on with the architecture”, forsaking all other modes? What is it, in other words, that architects uniquely do? The answer, alas, is that they do “architecture”, and we are thus back at the black box with which we began. But we have recently been vouchsafed an accidental view of what the contents of that black box might be, because of an interesting story that has emerged from recent writing by, and about, Christopher Alexander and his “timeless way of building”. Looking back on the early days of his “pattern language”, he revealed one of its apparent failures to his biographer, Stephen Grabow:

Bootleg copies of the pattern language were floating up and down the west coast, and people would come and show me the projects they had done, and I began to be more and more amazed that, although it worked, all these projects looked like any other buildings of our time...still belonged perfectly within the canons of mid-century architecture.

No, if one hoped that the pattern language would be a revolutionary way of designing building, a new paradigm in architecture comparable with the Copernican revolution in cosmology, then clearly the project had failed and further research was indeed needed. But, in another light, the failure of the pattern language to change the nature of architectural design could be seen as something of a triumph: an unwitting first approximation description of what architects actually do when they do architecture. It certainly does not tally with what architects normally claim that they do (explicit and implicit procedures are at variance in many professions), but it may still provide at least analogy with the mental sets that students subliminally acquire in the studio long-house.

The heart of Alexander’s matter is the concept of a “pattern”, which is a sort of package of ideas and forms which can be subsumed under a label as commonplace as “comfortable window-seat” or “threshold” or “light on two sides of a room”, or as abstract as “intimacy gradient”. Such a labelled pattern contains not only the knowledge of the form and how to make it, but “there is an imperative aspect to the pattern...it is desirable pattern...(the architect) must create this pattern in order to maintain a stable and healthy world.”

In other words, each such pattern will have moral force, will be the only right way of doing that particular piece of designing – at least in the eyes of those who have been correctly socialised into the profession. I seem to hear an echo here of Ernesto

... WHAT ARE WE TO
MAKE OF ARCHITECTURE?
NO LONGER SEEN AS
THE MOTHER OF THE
ARTS, OR THE DOMINANT
MODE OF RATIONAL
DESIGN, IT APPEARS AS
THE EXERCISE OF AN
ARCANE AND PRIVILEGED
AESTHETIC CODE.

Rogers claiming long ago: "There is no such thing as bad architecture; only good architecture and non-architecture." And in general, as an outsider who has never socialised in the tribal long-house, it seems to me that Alexander's patterns are very like the kind of packages in which architects can often be seen to be doing their thinking, particularly at the sort of second sketch stage when they are re-using some of what was sketched out in the first version.

Such patterns –perhaps even a finite set of patterns– and their imperatives seem to be shared by all architects, and are, in some sense, what we recognise in Hawksmoor and do not find in Wren. This is not to say that Alexander's accidental revelation exhausts the topic. Far from it; for a start, it is much too crude to explain anything really subtle. Being cast in a prescriptive, rather than descriptive, format, it avoids such questions as how such patterns are formed, and where, and cannot support the kind of anthropological investigation that has revealed the workings of other secret cultures to us in the past. It cannot yet open the black box, but it can give hints about the contents.

While we await their eventual revelation, what are we to make of architecture? No longer seen as the mother of the arts, or the dominant mode of rational design, it appears as the exercise of an arcane and privileged aesthetic code. We could, perhaps, treat it as one of the humanities, trivial or quadrivial, since its traditions are of the same antiquity and classicist derivation as the others (it even has a part share in a muse, Melpomene). We could stop pretending that it is "a blend of art and science", but it is a discipline in its own right that happens to overlap some of the territory of painting, sculpture, statics, acoustics and so on. And we could halt the vulgar cultural imperialism that leads the writers of general histories of architecture

to co-opt absolutely everything built upon the earth's crust into their subject matter.

To do so is to try to cram the world's wonderful variety of building arts into the procrustean mould of a set of rules of thumb derived from, and entirely proper to, the building arts of the Mediterranean basin alone, and those master-discipline, design, is simply *disegno*, a style of draughtsmanship once practised only in central Italy. I am increasingly doubtful that the timber buildings of northern Europe, for instance, or the triumphs of Gothic construction, really belong under the rubric of architecture at all. Le Corbusier felt that Gothic cathedrals were "not very beautiful", not architecture even, because they were not made of the pure geometrical forms that he found in the buildings of classical Greece and imperial Rome. Current misgivings about high-tech, with its exposed structures and services, seems to derive from a similar classicist sentiment: that architecture is from masonry, held together by gravity, and its volumes effectively closed.

Recognising the very straitened boundaries of architecture as an academically teachable subject, we might deceive and confuse ourselves less if we stopped trying to cram the whole globe into its intellectual portfolio. We could recognise that the history of architecture is no more, but emphatically no less, than what we used to believe it was: the progression of those styles and monuments of the European mainstream, from Stonehenge to the Staatgalerie, that define the modest building art that is ours alone.

We might then have a better view of the true value and splendours of the building arts and design methods of other cultures, avoiding the kind of sentimentality with which Charles Eames, for instance, sugar-coated the design arts of the Orient. We might also be more securely placed to study the mysteries of our own building art, beginning with the persistence of drawing –*disegno*– as a kind of meta-pattern that subsumes all other patterns and shelters them from rational scrutiny. Even before architectural drawings achieved the kind of commercial value they can claim nowadays, they had such crucial value for architects that being unable to think without drawing became the true mark of one fully socialised into the profession of architecture.

Recall the alarm, disguised as contempt, that greeted Michael Keyte's claim in the early sixties that, with the CLASP system, one could design buildings without making drawings at all, just a typewritten schedule of components and procedures. If that sounds suspiciously like a computer programme, let us acknowledge that Keyte was only anticipating the probably fatal blow that computer-aided design may have dealt the mystique of drawing, and thus to architecture too. Not by mechanising the act of drawing itself, but by rendering it unnecessary. Computers can indeed make drawings, copy them, and turn them in and out of the perspective or isometric, and –most



crucially— they can remember drawings. But they do not remember them in imagery that the eye can read.

Rather, they remember them in the usual bytes of bits of binary information that is the common content of all computer memories. And that kind of information can be punched in and out of the memory by means of an ordinary alphanumeric keyboard, without any draughtsmanship at all. And if draughtsmanship thus becomes unnecessary even for the making of drawings, then to persist in the act of drawing and in setting store by that act, becomes either an act of cultural defiance —“resistance” in the self-righteous cant of New York academe represented by Kenneth Frampton— or a conscious submission to the unspoken codes of a secret society.

IF ARCHITECTURE COULD
"TO ITS OWN SELF BE
TRUE" (...) IT COULD BE
RECOGNISED AS SOMETHING
THAT BELONGS AS
VALUABLY AT THE HEART
OF WESTERN CULTURE AS
TO THE LATIN LANGUAGE,
CHRISTIAN LITURGY, MAGNA
CARTA OR —PRECISELY—
THE MASONIC MYSTERIES
OF DIE ZAUBERFLÖTE.

To a certain kind of old-timer, this could be good news: confirmation that they were right all along and that we should have stuck to the orders and theory of composition and ignored all that technology and modern stuff. To other interests, however, such as those of the rest of a world increasingly desperate for better buildings and a more habitable environment, architecture's proud but unadmitted acceptance of this parochial rule book can only seem a crippling limitation on building's power to serve humanity.

If architecture could “to its own self be true”, accepting that it is not the whole art of building everywhere, but just the making of drawings for buildings in the manner practised in Europe since the Renaissance, it could be recognised as something that belongs as valuably at the heart of western culture as to

the Latin language, Christian liturgy, Magna Carta or —precisely— the Masonic mysteries of Die Zauberflöte. And it could then get out of some of its more egregious perceptual and intellectual muddles, like those over Christopher Wren and Mies van der Rohe.

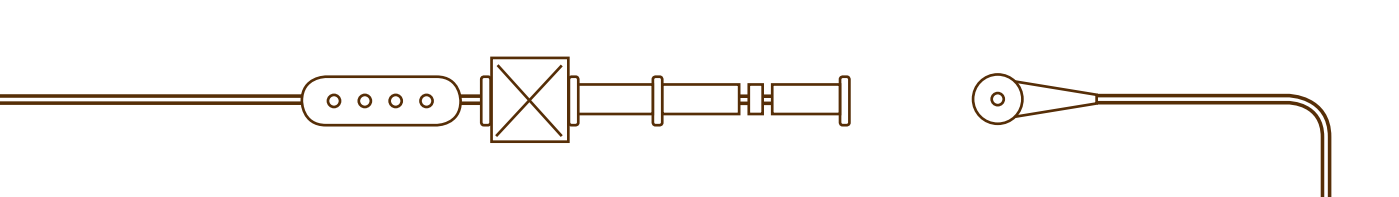
Wren could be seen as a master-builder of talent bordering on genius who tried to teach himself architecture out of books, like a postmodernist, but never gained entry to the inner sancta of its art or mystery. The west front of St Paul's remains the finest piece of urban scenography that a rational mind could have placed at the top of narrow old Ludgate Hill, but please don't call it architecture.

Mies, on the other hand, could be recognised as a true insider of the arcane of architecture, whose achievement has been largely obscured by the rhetoric of pure rationality that has come from his followers and explainers. Indeed, he is a very good case in counterpoint to Wren, an absolute architect whose building was so open to rational explanation that few noticed that these explanations had almost nothing to say about his architecture — until various good grey men had to try to explain his architecture in public at the planning inquiry into the proposed Mansion House Square development.

The egg left on the face of the modernist establishment by that enquiry does not mean that it is necessarily impossible to find language to discuss what is currently ineffable, but valuable, in the work of Mies and in the subculture of architecture in general. Not only have Christopher Alexander's confused gropings suggested one possible conceptual basis for deeper enquiry, but the bafflement of the general public in the face of the behaviour of architects might provoke some psychologist or anthropologist to try to break through the glass wall of inscrutability that surrounds the topic. Anthropologists have already gone a long way in penetrating the inner workings of societies far more remote than the tribe of architecture.

But the tribe would almost certainly have to resist the intrusion on its privacy if it were to preserve its integrity as a social grouping. It might well decide to defend the contents of the black box at whatever cost, as if it were the ark or its covenant. What else could architects do? The threat of ultimate revelation, of demystification or even deconstruction, would surely deliver architecture to yet another of the seemingly endless series of crossroads of decision that have confronted it since the first quarrel of the Ancients and the Moderns.

It could permit itself to be opened up to the understandings of the profane and the vulgar, at the risk of destroying itself as an art in the process or it could close ranks and continue as a conspiracy of secrecy, immune from scrutiny, but perpetually open to the suspicion, among the general public, that there may be nothing at all inside the black box concept except a mystery for its own sake. ☒



REYNER BANHAM

GENEALOGY OPERATORS VS BLACK BOXES

JACOBO GARCÍA-GERMÁN, October 2013

Few of today's key architecture critics enjoy a markedly "current" position, in other words, a position of a current rating and in permanent discussion, far from finding themselves filed away in the back catalogues of modernity. And neither do very many occupy a central position in the debates of their era, with an outstanding public showing, sharing a militant attitude with the most experimental of architects.

For these and other reasons, the English writer and historian Peter Reyner Banham (1922-1988), originally qualified as an aeronautical engineer, is still relevant and his work remains an important step for all those who understand the history of modern architecture as a complex and stratified narrative.

Stirrer of the London scene from the mid-50s onwards, Banham's first published book contained his doctorate dissertation bearing the title *Theory and Design in the First Machine Age* (1960). In this text and in the first phase of his work, Banham came to understand the development of modern architecture as a quasi-genealogical condition, as continuously occurring states or paradigms that constantly exceed themselves, an understanding in accordance with the American physicist Thomas S. Kuhn, whose work *The Structure of Scientific Revolutions*, with the known problems ensuing of the concept 'paradigm', was published at almost exactly the same time.

In the same vein as Kuhn, Banham proposed the need for a change of paradigm with regards to modern architecture's conformational criteria from art through to technology. From this hypothesis a possible alternative evolution in the development of

modern architecture was traced, a stream that, according to Banham, had arrived at a dead end due to a supposed disassociation between the original plan of the Modern Movement (supported in questions of efficiency, functionality, industrialisation...), and the effective deployment of these principles carried out by the European maestros in the 20's and 30's, based on formal, visual and metaphorical questions like those celebrated in studies of Hitchcock, Giedion or Pevsner himself.

In *Theory and Design in the First Machine Age* and in his following books, *The New Brutalism* (1966) and *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (1969) Banham extended his doubts about the general logic within which mature modernity had let loose its formalist pretensions at the same time as, in a boast of imagination and generosity, was able to give name to intuitions that were often generalisations, in successive branding operations and conceptual redefinitions of other people's work. The careers of architects Alison & Peter Smithson, Archigram, Cedric Price, Piano & Rogers, Norman Foster and many others benefitted from having found in Banham somebody capable of verbalising their thoughts better than they themselves could and framing them in the long historical narrative of architecture.

The move from "the first age of the machine" to the "second age of the machine", described over and over again by Banham in these books –a phase in which technology had not yet been idealised and employed as a metaphor, rather it was part of daily life in an uncompromised and practical fashion, barely

visible— lead Banham to closely observe the world of design and the advent of mass consumption in the world of industrial production.

In that way technology and popular culture would become the two polar arguments for early Banham, being able to even distinguish two parallel trajectories in his work. On the one hand, we have his work close to that of a historian's, in which he repeatedly investigated the complicated and problematic relationship between modern architecture, the city,

scaffolding of the importance associated with architecture as a specific field he argued, however, that only in its brush with reality and the parallel disciplines could architecture make sense in the contemporary world. In this last text Banham presents an open resignation, quite nostalgically, about the capacity to unravel and collapse the meaning of architecture as a discipline; about being able to open it up to rational explanation, about being able to be right when discerning between what is and what is not architecture. Aspiring to

this distinction, argues Banham, is foolish work, now that the essence of architecture resides in a "black box", whose content will always be a mystery and that "belongs in the cultural nucleus of occidental civilisation as does Latin, Christian liturgy or the Magna Carta (...)".

This text, that amongst other acumen establishes subtle distinctions between Wren, Hawksmoor and Soane, moves the concept of the architectonic to the insides of the process of the creation of architecture itself, kowtowing to an almost artisanal skill that is trained, supported by the discipline's own graphic tools.

A Black Box. The Secret Profession of Architecture becomes doubly pertinent in the era of the *un-blackbox-*

A BLACK BOX. THE SECRET PROFESION OF ARCHITECTURE IS PRESENTED AS A RECOGNITION OF BANHAM'S INCOMPETENCE, SPECIFICALLY AS A NON-ARCHITECT, IN UNDERSTANDING A CERTAIN CONCEPTUAL SUBSTRATE LYING DORMANT IN ANY WORK WE COULD DEFINE AS ARCHITECTURE.

the landscape and the progressive inclusion of the 19th and 20th centuries' technological advances. On the other hand we find Banham's —let's say— journalism: he continuously published articles in a variety of design and architecture magazines, almost always with a backdrop of pop culture and contemporary design, and within which he revealed a sharp criticism of the material world surrounding us, unvoiced by the rest of the critics and thinkers related to architecture of his time.

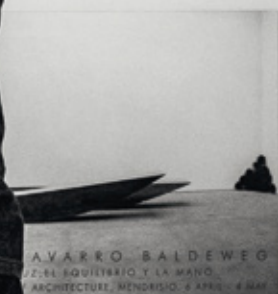
Belonging to the family of small protests that have a wide reach, the text accompanying these lines, *A Black Box. The Secret Profession of Architecture*, published posthumously in 1990 (Banham passed away in 1988), is, on the contrary, apparently in denial of all transdisciplinary apparatus, destined to crumble the very foundations of the hallowed architectural discipline that Banham had forcibly built up over decades. Despite the evidence that time had proved him right, with the verification of the erasing of modernist uncertainties and the disciplinary frontlines that he had predicted years before, *A Black Box, the Secret Profession of Architecture* is presented as a recognition of Banham's incompetence, specifically as a non-architect, in understanding a certain conceptual substrate lying dormant in any work we could define as architecture. If over years he had toiled to dismantle the artificial

ing of processes, at great cost to many contemporary texts that strive to disassemble the mechanisms from which decisions that affect architecture proceed, presupposing that everything can be quantified without leaving space for intuition, talent and so many other effervescent factors that Banham, in one final twist of the tale, rushed to recognise as capitals. This text serves as a contrary ending to the trajectory of this extraordinary character, even more valuable when put into the general context of the rest of his work¹ and a necessary complement to it. It is also a 'voice of conscience' regarding architecture's disciplinary condition, from time to time necessary to listen to as a reminder about those things that only architecture is capable of doing, that they do exist and actually in great number. ☒

1. For a general approximation of Reyner Banham's work, and independent of the already mentioned books, there are at least three highly recommendable books that have been partially responsible for Banham's revival in the last few years: Anthony Vidler's *Histories of the Immediate Present*, who places Banham's work alongside that of three seminal 20th century critics: Kaufmann, Rowe and Tafuri; Nigel Whiteley's *Historian of the Immediate Future*, the personal and intellectual biography, currently the quasi-official Banham story; and the interesting volume that collects his essays and short texts: *A Critic Writes: Selected Essays by Reyner Banham*.

**David
Bestué
Juan
Navarro
Baldeweg
*07.11.2013***

Fotos: GSUS FERNÁNDEZ





ANTECEDENTES Y AUTENTICIDAD

Juan Navarro Baldeweg: La arquitectura es física y tiene que tratar con energías, fundamentalmente con la gravedad, el gran poder ordenador y constructor. También con la luz, el gran material de la arquitectura de todos los tiempos, y que he manejado con algunas piezas, instalaciones propias de un taller experimental.

Hace tiempo llegué a la conclusión de que la arquitectura es instrumental y transitiva, y tiene como cometido traer a la experiencia esa casa *antecedente*, la casa antes de cualquier casa. Todo es consecuencia de una causa anterior, de lo que antiguamente se entendía por la cabaña primitiva, la así llamada casa *del Paraíso*¹ en el libro de Joseph Rykwert, aunque también aparece en Marc-Antoine Laugier, Claude Perrault o Gottfried Semper, quien habla (este último) de la cabaña caribeña como una de las más interesantes porque distingue estratos y materiales constructivos: tejido, cerámica, carpintería (y albañilería). Es un orden extraordinario que se fundamenta en su experiencia de la Exposición Universal de 1851, donde encuentra esa cabaña caribeña dentro del Palacio de Cristal.

Hoy en día hay que considerar en arquitectura algo más que la construcción. Claude-Nicolas Ledoux incluye, en «La arquitectura considerada bajo las relaciones con el arte, las costumbres y la legislación»², un dibujo extraordinario que me gusta especialmente para explicar esa casa *antecedente*. No aparece arquitectura ni construcción, sino un árbol que da sombra, agua, una piedra en la que se sienta una figura humana, nubes y unos rayos de sol que caen

sobre esta escena... Y una serie de figuras, como los atributos de las actividades humanas, que permanecen en el mundo imaginario, en medio de la naturaleza. En ese dibujo, como antes comentaba, la arquitectura ni siquiera es construcción: es energía e información. Todo esto nos lleva a esa casa primigenia de la cual siempre se captan señales. Cualquier proyecto debe conducir a experimentar esa arquitectura esencial, sobre todo tras los últimos años, en los que buena parte de la arquitectura se ha reducido a consideraciones formales. Lo que provoca emoción es experimentar la luz, el equilibrio, y además, tu propia acción, tu propio cuerpo.

David Bestué: Cuando te referías a la cabaña según Semper, me ha resultado interesante tu reflexión sobre el orden de los materiales. En algunos de sus escritos, él habla de la aparición de los materiales falsos, algo que lo perturbaba: pilastras de hierro colado que simulaban palmeras, elementos de hormigón que simulaban piedra... Creo que en ese momento irrumpe lo *falso* o el material *aparente*, y da comienzo una especie de contaminación que se acrecentará con la aparición del plástico. A partir de este nuevo contexto, la experiencia material se volverá más ambigua.

JNB: Lo más difícil es llegar a tener un concepto en el que «quepan» todas tus actividades. Cuando hablo de las constelaciones -aunque prefiero la palabra «anillo»-, me refiero a las ordenaciones artificiales referidas al firmamento donde se identifican figuras. En mi trabajo, esas constelaciones marcan las señales de luz de esa energía primera que está allí: ese anillo de la luz, el anillo de la experiencia (de la gravedad),

el anillo de la proyección del cuerpo -que serían los dibujos manuales-... Semper habla de manto, de vestimenta de la arquitectura. Es algo que creo que también te interesa: tu escultura está más allá de cualquier forma porque el material siempre tiene un carácter transitivo. La forma no es interesante; al contrario, distrae de lo fundamental de la experiencia.

DB: Sí, y justamente creo que es lo interesante de alguien como Stéphane Mallarmé. Al hablar de lo escrito, al hablar de palabras, no habla de formas, sino de recipientes que guardan una sustancia...

JNB: Para Mallarmé el lenguaje era como una fuerza ajena al pensamiento mismo, y de ahí viene esa especie de deseo de que todo fuera más espacial.

DB: Recuerdo que cuando comencé a estudiar me costaba trabajar con la escultura; en ese momento, en la facultad de Bellas Artes se enseñaba más el modo mediante el que conseguir una forma que trabajar con la materia en sí. Se primaba la utilización de la fibra de vidrio o de resinas, o diversas maneras de conseguir que el yeso pareciera cemento o metal. Es algo que también se detecta en la arquitectura: el cómo se han utilizado muchos materiales *aparentes*, al ocultarse bajo capas de pintura o placas de mármol o granito. Son ejercicios que enmascaran su naturaleza y estructura.

A veces también nos sucede a nosotros mismos, respecto a cómo nos desenvolvemos con según qué objetos. Hemos interiorizado la idea de material *falso* en nuestra vida. El hecho de que lo aceptemos hace que seamos capaces de aceptar también otras cosas. Aceptar una falsedad material implica que podemos aceptar más falsedades a otro nivel.

En mi trabajo me interesa jugar con el significado de los materiales: buscar de dónde vienen o cómo se han generado, con intención de ordenarlos sobre algo que es el desorden. En tu caso, cuando hablas de arquitectura, hablas de ordenar materiales dispersos para establecer cierto orden dentro de las posibilidades o de un caos material en el que se desconocen las jerarquías o se han distorsionado.

JNB: Me gustaría poner en duda esa idea del material falso. No creo que existan materiales verdaderos o falsos, aunque sí que un material tome la figura de otro...

DB: Más que falsos, me refiero a aquellos que engañan o que son esquizofrénicos, en el sentido de que simulan ser otro material. Casi como un espejo.

JNB: Creo que con el tema de la falsedad apuntas a cuando un material es tratado de una manera distinta a la que el propio material indica o sugiere. Leon Battista Alberti decía que había dos modos -en realidad él dice tres, pero lo reduzco a dos en mi sistema particular- de ser

1. J. RYKWERT, *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (reimpresión: 2005).

2. C. N. LEDOUX, «La arquitectura considerada bajo las relaciones con el arte, las costumbres y la legislación», en *Revista de las Ideas Estéticas*, n.º 134, Madrid, 1976.

escultor: el que modela y el que talla. Puede entenderse que algo es falso cuando la talla se trata como modelado. En mi trabajo tengo incluso alguna pieza llamada *Todo es verdad*.

DB: De hecho, al pasar del orden material al estructural también comentas que no hay estructuras más verdaderas que otras, sino que todo lo construible es verdadero. En ese sentido podríamos hablar del Palacio de Congresos de Salamanca (1992)...

JNB: En Salamanca doy mucha importancia al corte, no tanto a la cúpula... Desde los setenta he estado muy interesado en la figura de Gordon Matta-Clark. Lo primero que uno ve cuando se hacen cortes en un volumen es cómo entra la luz por cada rendija. Por eso, en Salamanca hay que hablar de la luz que se hace visible por esa cúpula y del sentimiento de que flota, algo completamente anormal. Aún hoy sigo pensando que el fenómeno más interesante es el sentimiento de gravitación. Aunque la gente lo crea, no hay nada con relación a la gravitación que sea falso. Por más que cualquier gimnasta aparente levitar, no lo hace, sino que tiene un apoyo. Llevar al extremo una situación puede hacer más evidentes esas señales que te conducen al origen. Con relación a esta idea, también surge otro tema importante: algo es falso por una consideración semántica, y las consideraciones semánticas existen porque uno adhiere un algo a otro algo. Y aquí entramos en el terreno del *ready-made*, que lo es todo. Es falso por principio, puesto que llamamos obra de arte al urinario de Marcel Duchamp. Lo que ocurre es que la obra no descansa en el urinario en sí, sino en el corte efectuado entre el vínculo de lo imaginario y de lo físico. Eso no solamente lo ha hecho Duchamp, sino que siempre se ha dado en arquitectura: los capiteles de cualquier iglesia bizantina provienen de otras. Las asociaciones que se establecen con un objeto no tienen nada que ver con su principio inicial. Ese interés por introducir cosas ajenas entre sí creo que también se encuentra en tu propio trabajo...

DB: En algunos ejemplos recientes sí me ha interesado trabajar con elementos que provienen de diferentes épocas, como fragmentos de altares barrocos o molduras modernistas, e igualarlos a través de la materia. Al fin y al cabo son trozos de madera, piedra o escayola, es decir, la forma ha sido dada en momentos pretéritos, pero la materia está presente, dispuesta a ser manipulada de nuevo.

JNB: La arquitectura también tiene mucho de ese acto de presentar algo, lo que desencadena un efecto en la experiencia que a uno le sitúa espiritualmente de determinada manera. Se trata de un arte muy parecido al *ready-made*: trabaja sobre los vínculos semánticos de las cosas, e incluso introduce fragmentos de cosas ajenas a su propia naturaleza o razón de ser. De hecho, tiene que ver con el uso de las cosas hechas con anterioridad y con un sentido completamente nuevo, con una sensación de modernidad total. Pero la arquitectura contemporánea es incapaz de afrontar este

modelo nuevo. Lo llamaría falso, pastiche..., rechazaría esa actitud. Sin embargo, creo que es válida y ha existido siempre.

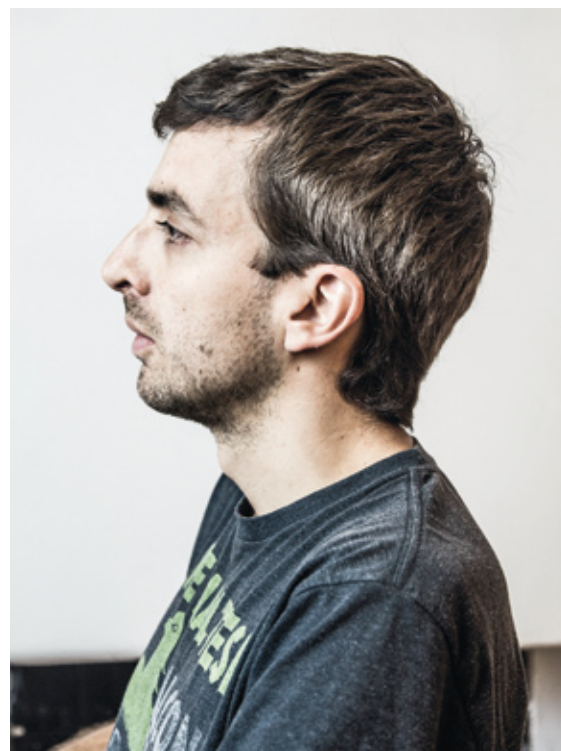
Por ejemplo, Dimitris Pikionis erige una arquitectura muy rica y llena de fragmentos, que nada tiene que ver con la coherencia constructiva o la veracidad. Como *display*, es un acto creativo de enorme repercusión psicológica y experiencial. A mi juicio, el futuro de la arquitectura va en ese sentido. Volviendo a la cabaña primitiva, a partir de ahora tendrá que ser de otra manera, distinta de la (determinada por la) construcción, casi una cabaña primitiva de la destrucción, podrá decirse.

REFERENCIAS Y ESPACIOS MENTALES

JNB: Soane llamaba poética a una actitud claramente transitiva, porque también quiere estar más allá de la construcción. Algo que, por otra parte, ha hecho siempre la arquitectura. Soane es consciente, trabaja en este sentido y sus cúpulas aparentan flotar, o están horadadas para romper su naturaleza constructiva, estructural. Cuando miro a Soane veo un reflejo de mis propios intereses; se trata de un ejemplo clarísimo de arquitecto que quiere traer señales de esa casa *anterior*. Seguramente no fuera bien comprendido en su tiempo ni en su grandeza, porque sus preocupaciones no eran formales, sino que servían para alcanzar a través de ese juego algo que estaba más allá, una experiencia.

DB: Me sucede con Enric Miralles. En la época en la que escribí sobre él³ todavía estaba en la facultad, y aunque me especialicé en escultura porque era y es lo que más me interesa, en ese momento me sentía incapaz de lanzarme a un trabajo tridimensional. *Acciones en casa*⁴ (Bestué/Vives, 2005), por ejemplo, es un trabajo que niega esta idea de lo escultórico como algo estable o autosuficiente. De hecho, aparecen artefactos escultóricos que tras ser grabados se tiran a la basura. Son provisionales y solo funcionan cuando se manipulan corporalmente. Esa incapacidad de trabajar alrededor de lo escultórico hizo que me interesara Miralles. Sus obras me parecían incomprensibles, no las entendía y pensaba que si podía hallar un sentido o razón en ellas, me serviría como modelo para plantear mis propios trabajos. Por eso las visité, entrevisté a sus colaboradores, leí sus escritos y aquello que él citaba. Descubrí que su interés superaba lo formal para entrar en ámbitos más psicológicos o narrativos. Miralles también trabajaba relacionando unos referentes del pasado con otros muy actuales. Siempre me ha entusiasmado ver cómo jugaba con estos dos mundos; por un lado, con algo muy anacrónico, y por otro, con algo que está evolucionando en ese mismo momento, como también hicieron Robert Smithson o Dan Graham.

Otro tema muy interesante, casi sinestésico, de Miralles es cómo hablaba de literatura o de pintura, referentes de otros ámbitos que el propiamente arquitectónico. También la



manera en la que trabajaba con elementos complementarios, pendulares: con lo que pesa y lo que no, con la gravedad, con lo sombrío -esa luz que aparece de forma lateral, a veces muy focalizada en según qué lugares-. Casi como un Navarro roto...

JNB: Miralles era muy especial y el territorio de referencias en el que se movía es, efectivamente, inmenso. Recuerdo que coincidimos más de una vez viajando de noche en avión. Él tenía un montoncito de libros y abría uno, lo cerraba, abría otro, lo cerraba... Iba pasando cada minuto del viaje con un libro distinto, en una fragmentación permanente, como si fuera incapaz de centrarse en un solo tema; y también, como decías, resulta llamativa esa manera en la que escribía...

DB: De hecho, el modo en el que escribió su tesis recuerda formalmente a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, con esa constelación, diríamos, de significados.

JNB: ...Que también son ambiguos. Ese es otro tema que aparece en todos los poetas; por eso no se entiende este género: normalmente la referencia semántica es vaga, como un territorio, no es algo preciso.

Al construir, es muy importante crear vínculos con la materia. Es algo que surge al juntar cosas dispares, simplemente por el hecho de acumularlas. Pero no es gratuito. Acota su posible sentido y su territorio disminuye. En mi trabajo *La columna y el peso* (1973), un

3. D. BESTUÉ, *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)*, Barcelona, Tenov, 2010.

4. Puede encontrarse documentación de las distintas acciones de Bestué/Vives dentro del catálogo de Cisnes y ratas, retrospectiva celebrada en el Centro de Arte Dos de Mayo en el año 2009.



~~~~~

**AÚN HAY MUCHO  
POR EXPLORAR,  
PARTICULARMENTE TODO  
AQUELLO QUE QUEDA MÁS  
PRÓXIMO A NUESTRO  
ORGANISMO, PARA MÍ EL  
GRAN OLVIDADO (DE LA  
ARQUITECTURA).**

~~~~~

ready-made, el peso acota la interpretación de la columna, la reduce porque la traslada a una interpretación gravitatoria. La correspondencia estática de los dos objetos crea un territorio con un significado cada vez más específico. A la gente le irrita que una cosa no esté definida de manera absolutamente precisa; si no es científico, se trata de una comunicación. Esa es una labor que hay que hacer desde la arquitectura y las artes: manejarse en territorios ambiguos, donde la forma de lo nuevo es lo que menos cuenta. Duchamp, claro, es uno de los mejores ejemplos de incorporación del mundo imaginario en el mundo físico. Nunca hizo una investigación en una sola dirección. Sus exposiciones son, para mí, fragmentos de actividades mentales en distintos compartimentos.

CUERPO Y PERCEPCIÓN

JNB: Hoy por hoy no sabemos demasiado sobre cómo reacciona ante los materiales el cuerpo, no existe una teoría como tal. Si este suelo fuera de acero, la experiencia de estar aquí sería muy distinta, seguramente incómoda, porque la proyección de los materiales en el cuerpo, el cómo llegan a afectarle físicamente, tiene consecuencias enormes. Los arquitectos lo saben. Cuando se habla de poner madera cerca del cuerpo es porque quizá nuestra propia naturaleza está más cerca, mientras que el acero hay que extraerlo de la tierra y transformarlo, y tiene un «sabor», por así decirlo, distinto... Aún hay mucho por explorar, particularmente todo aquello que queda más próximo a nuestro organismo, para mí el gran olvidado (de la arquitectura). ¿Por qué no trabajar en esa área inmediata al cuerpo? Tras el cuerpo está la habitación, la calle, la ciudad... No entiendo cómo (los arquitectos) no sabemos más de todos esos vínculos posibles y de cómo nos afectan.

*Carne y piedra*⁵ explica muchos de los ceremoniales y ritos sagrados a partir del entendimiento de ese núcleo de lo caliente y

lo frío, también de lo erótico... Todo esto se proyecta. En esa etapa que antes comentaba, en la que estaba sumido en lo físico y en busca de esa arquitectura antecedente, también proyectaba sobre el cuerpo humano. A través de nuestros sentidos no solo vemos, sino que tenemos receptores en todo nuestro cuerpo, una serie de aperturas al mundo muy caracterizadas y definidas. Es un hecho que ofrece las posibilidades de una estructura. Puedes dibujar un mapa a tu alrededor en el que aparezcan esas experiencias táctiles, visuales, corporales. Eso es la arquitectura, en cierto modo: reproducir ese tipo de experiencias para llegar a dominarlas.

DB: Esa idea de mapa o esquema fisiológico me interesa mucho. En ocasiones, las nociones físicas sirven tanto para estructuras externas como internas. Es algo que se entrevé en la poesía, en cómo el poeta utiliza un argot físico para referirse a estados de ánimo o sensaciones mentales: sentirse «tenso» o «desequilibrado», notar un peso dentro... Creo que si nos fijáramos más en ello, podríamos ser capaces de edificar un poema, de extraerlo del texto. En mi caso, estas estructuras íntimas me sirven para encontrar algo parecido a una escultura, y creo además que tiene que ver con esa idea de continuidad a la que aludías.

JNB: El arte es, en gran medida, abrir ese cauce de la percepción. El equivalente en el arte de la cabaña primitiva es para mí el *afterimage*, la experiencia de una imagen que no sabes si está dentro o fuera de ti. Si dispones juntos el rojo y el verde, se crea un halo de color que, en el fondo, es fisiológico. Lo llaman un *falso* color: ahí está la mentira de la falsedad... En realidad, es verdadero, está en ti. Esa sensación de continuidad conlleva un éxtasis: salir y entrar en ti mismo en relación con el entorno. Para mí, se trata de la tarea primordial del arte, tal y como lo decía Paul Klee..., ese volver al vientre de la madre, con una sensación de continuidad permanente.

Estas definiciones del trabajo del artista -activar

señales de esa continuidad-, tales como sentir la gravitación en el propio cuerpo como un fenómeno permanente, me llevan a lo que dibujaba Leonardo al poner una cuña sobre el flujo de agua y formar esos torbellinos: una señal de la naturaleza a través de la vista. Casi todo lo que uno intenta es precisamente eso. Por ejemplo, históricamente la arquitectura ha trabajado con la simetría, aunque lo moderno haya renegado de ella por razones completamente frías. La simetría es uno de los mecanismos más evidentes para percibir que el mundo vibra: es la aplicación del espacio sobre el espacio. Esa sensación (vibrante) es un hecho artístico por excelencia, que además da lugar a todas las artes de la danza y a los ritmos en los que vivimos inmersos. Tenemos una conciencia de la pulsación permanente; cualquier ser primitivo toca palmas para crear un sentimiento de continuidad con su cuerpo, porque es pulsante. Llevado al terreno de lo físico, la posición de dos cosas iguales en el espacio también crea pulsaciones. Si uno entra en Sant'Andrea de Alberti, en Mantua, por ejemplo, los efectos de continuidad de simetría se despliegan de forma impresionante. El sentimiento de repetición es en sí una activación, y tiene implícito un carácter *anterior* porque conmueve.

Hay que imaginar lo maravilloso que sería entrar en un espacio donde se diessen multiplicidades de efectos simétricos. Si miramos las plantas de las ciudades griegas o recordamos la subida a la Acrópolis, apreciamos los efectos de la simetría y el dominio geométrico. Son objetos bellísimos, precisamente porque recurren a todas las sensaciones que rodean a la idea de continuidad, una continuidad que realmente uno siente en relación con ese objeto artificial, en un mundo en el que ese objeto y tu cuerpo entran en reverberación. ☒

5. R. SENNETT, *Carne y piedra*. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental (traducción de César Vidal), Madrid, Alianza Editorial, 1997.



David Bestué Juan Navarro Baldeweg *11.07.2013*

ANTECEDENTS & AUTHENTICITY

Juan Navarro Baldeweg: Architecture is physics and it has to deal with energy, largely with gravity - that great power of order and construction. There's also light, the great matter of architecture throughout time, that I have managed with some pieces - my own installations in an experimental workshop. Some time ago I came to the conclusion that architecture is instrumental and transitive, and is committed to bringing to experience this *antecedent* house, house before any house. It's all the consequence of a previous cause, what used to be understood as the primitive cabin, the so-called *Paradise house* in Joseph Rykwert's book¹, although it also appears in Marc-Antoine Laugier, Claude Perrault or Gottfried Semper, the latter of which talks of the Caribbean cabin as one of the most interesting because it differentiates strati and constructive materials: fabric, ceramics, carpentry (and brickwork). It's an extraordinary sequence that is based on his experience at the 1851 Universal Exhibition, where he finds this Caribbean cabin in the Crystal Palace.

These days we must consider architecture as something more than mere construction. Claude-Nicolas Ledoux includes an extraordinary drawing in «Architecture considered as its relationship with art, habits and legislation»², which I especially like when

explaining that *antecedent* house. Neither architecture nor construction appear, but rather a shady tree, water, a stone upon which a human figure is sitting, clouds and a few beams of sunlight which fall on the scene... And a series of figures, as attributes of human activity, that remain in the world of imagination, in the middle of nature.

In that drawing, as I commented before, architecture isn't even construction: it is energy and information.

All this takes us to that primitive house from which signals are always radiated. Any project must strive to experiment with that essential architecture, above all throughout the last few years, in which a good portion of architecture has reduced itself to formal consideration. Those things which provoke emotion are experimenting with light, balance, and also your own action, your own body.

David Bestué: When you refer to the cabin according to Semper, I find your thinking about the sequence of materials interesting. In some of his writings, he talks about the appearance of fake materials, something which confounded him: steel pilasters hung to look like palm trees, concrete forms that looked like stone... I think that in that moment the *false* and the *apparent* material barges in, and it sets off a kind of pollution that increases with the appearance of plastic. As of this new context, the material

experience becomes more ambiguous.

JNB: The most difficult thing is reaching a concept in which all your activities «fit». When I talk about constellations - although I prefer the work «ring» - I'm referring to the artificial arrangement relating to the firmament, within which figures are identified. In my work, those constellations mark light signals from that primary energy that is there: that ring of light, the ring of experience (of gravity), the ring of the body's effect - what would be hand drawings - ... Semper talks of the cloak, the clothing of architecture. It's something that I also think would interest you: your sculpture is beyond any shape because the material always has a transitive character. The shape isn't interesting; on the contrary, it distracts from what is fundamental to the experience.

DB: Yes, and I rightly think that that is what is interesting about someone like Stéphane Mallarmé. Speaking of writing, speaking of words, not speaking about shapes, rather of recipients that contain a substance...

JNB: For Mallarmé language was like an alien

1. J. RYKWERT, *Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History* (New York: Museum of Modern Art, 1972).

2. C.N. LEDOUX, "Architecture considered within its relationship with art, habits and legislation", in *Architectural Theory: From the Renaissance to the Present. 89 Essays on 117 Treatises*, ed. Bernd Evers (Cologne, Taschen, 2003).

force to thought itself, and from there comes that species of desire for everything to be more spatial.

DB: I remember when I began studying I found it hard to work with sculpture; at that time, in the Fine Arts faculty they taught more the way in which you could obtain a shape rather than working with the material itself. The use of fibreglass or resins took precedence, or diverse ways of getting the plaster to look like cement or metal. This is something that can be seen in architecture: how many *apparent* materials have been used, hiding under layers of paint or granite or marble plaques. They are practices that mask their nature and structure.

Sometimes we make it happen to ourselves, with respect to how we get along according to the object. We've internalised the idea of *fake* materials in our lives. The very fact that we accept it makes us capable of also accepting other things. Accepting a material falseness implies that we can accept more falseness on other levels.

In my work I'm interested in playing with the meaning of materials: finding where they come from or how they've been generated, with the intention of ordering them over disorder. In your case, when you talk about architecture, you're talking about ordering dispersed materials with the aim to establish a certain order within the possibilities of material chaos, in which hierarchy is unknown or has been distorted.

JNB: I'd like to put this idea of fake material into question. I don't believe that any real or fake materials exist, although yes a material can take the form of another...

DB: More than fake, I refer to those that mislead or that are schizophrenic, in the sense that they pretend to be another material. Almost like a mirror.

JNB: I think that with the subject of falseness you are alluding to when a material is treated in a way that is different to what the material itself indicates or suggests. Leon Battista Alberti said that there are two ways – in reality he said three, but I reduce them to two in my particular system – of being a sculptor: he who models and he who sculpts. It can be understood that something is fake when the sculpting is treated as modelling. In my work I even have a piece called *Everything is true*.

DB: In fact, in going from the order of material to the structural you also say that there aren't any structures that are more real than others, rather that everything buildable is real. In that sense we could talk about Congress Palace in Salamanca (1992)...

JNB: In Salamanca I think that the cutting is hugely important, not so much the dome... Ever since the seventies I've been very interested in Gordon Matta-Clark. The first thing you see when you make cuts en masse is how the light comes in through each crack. That's why, in Salamanca, you have to talk about the light that becomes visible in the dome and the feeling that it is floating, something



which is completely unusual. Even today I still think that the most interesting phenomenon is that of the law of gravity. In spite of people believing to the contrary, there's nothing false about gravity. As much as any gymnast seems to levitate, he doesn't, he has a support. Taking a situation to the extreme can make those signs that take you to the origin more evident. With regards to this idea, another important subject arises: something is false through semantic consideration, and semantic considerations exist because someone relates one something to another something. And here we're entering the territory of the *ready-made*, which is completely that. It is fake on principle, given that we call Marcel Duchamp's urinal a work of art. What happens is that the art doesn't stop at being a urinal itself, but in cutting the link made between imagination and the physical. Duchamp is not the only one who has done this, but it has always been a given in architecture: the capitals in any Byzantine church come from others. The associations made with one object have nothing to do with its initial beginning. That interest in forcing foreign things together, I think, is also to be found in your own work...

DB: In some recent examples yes, I have been interested in working with elements that come from different eras, such as fragments of baroque pedestals or modernist moulding, and matching them through the material. In the end they are all just bits of wood, stone or plaster, in other words, the shape has been given in a previous time, but the material is present, willing to be manipulated again.

JNB: Architecture is also a lot about the act of presenting something, that which unfurls an effect in a person's experience that puts them spiritually in a specific way. It's an art that is very similar to the *ready-made*: it works with the semantic links of things, and even introduces fragments of alien things into its own nature or reason for being. In fact, it really is to do with using older things and a completely new

meaning, with a totally modernist sensation. But contemporary architecture is unable to face this new model. It would call it fake, pastiche..., it would reject that attitude. Nonetheless, I think it's valid and that it has always been around. For example, Dimitris Pikionis erects very rich architecture, full of fragments, that has nothing to do with constructive coherence or veracity. Like *display*, it's a creative act that has a huge psychological and experiential impact. In my eyes, the future of architecture is going in that direction. Going back to the primitive cabin, from now on it has to be done in another way, different to (determined by) construction, almost a primitive cabin of destruction, we could say.

REFERENCES AND MENTAL SPACES

JNB: Soane called a clearly transitive attitude poetic, because he also wanted to be beyond mere construction. Something that, on the other hand, architecture has always done. Soane is conscious, working in this manner, and his domes appear to float, or they are pierced in order to break their constructive, structural nature. When I see Soane's work, I see a reflection of my own interests; it's a crystal clear example of architecture that wants to evoke feelings of that *old* house. Surely it wasn't well understood in its time or in its grandeur, because his preoccupations weren't formal, rather that, through that effect, they strove to reach something beyond: an experience.

DB: I get that with Enric Miralles. When I was writing about him³ he was still studying, and even though I specialised in sculpture because that was what most interested me, at that time I felt unable to launch myself into three-dimensional work. *Acciones en casa*⁴ (Bestué/Vives, 2005), for example, is a work that denies the idea of the sculptural as something stable or self-sufficient. In fact, sculptural artefacts appear that, after being made, are thrown away. They are provisional and only work when they are corporally manipulated. □

~~~~~

**THERE'S STILL A GREAT DEAL TO BE EXPLORED, IN PARTICULAR ALL THAT WHICH STAYS CLOSEST TO OUR OWN ORGANISM, WHICH IS, TO ME, THE GREAT FORGOTTEN (WITHIN ARCHITECTURE).**

~~~~~

That incapacity to work around the sculptural meant that I was interested in Miralles. His pieces seemed incomprehensible to me, I didn't understand them and I thought that if I could find sense or reason in them, it would serve as a model for me to pose my own work. For that reason I visited them, I interviewed his collaborators, I read his written work and that which he cited. I found that his interest went above the formal in order to get into a more psychological or narrative scope. Miralles also worked relating references from the past with some very recent ones. I've always been very enthusiastic to see how he juggled these two worlds; on the one hand, with something very anachronistic, and on the other, with something that was evolving at that very moment, like Robert Smithson or Dan Graham did. Another of Miralles' very interesting aspects, almost synesthetic, is how he spoke about literature or painting, references from other fields apart from architecture itself. Also the way in which he worked with complementary, pendular elements: with what weighs and what doesn't, with gravity, with the dismal - that light that appears in a lateral manner, sometimes very focussed depending on the place -. Almost like a *broken* Navarro...

JNB: Miralles was very special and the terrain of references upon which he moved is, basically, immense. I remember we bumped into each other more than once travelling by plane at night. He had an enormous quantity of books and would open one, close it, open another, close it... Every minute of the journey he'd have his nose in a different book, in constant fragmentation, as if he were incapable of concentrating on only one subject; and also, as you were saying, the way in which he wrote was striking...

DB: In fact, the way in which he wrote his thesis formally reminds of *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, by Mallarmé, with that constellation, let's say, of meanings.

JNB: ... Also they are ambiguous. That's another issue that rears its head with every poet; that's why the genre is not understood: normally the semantic referencing is vague, like a terrain, it's not something precise. When building, it's important to create links with the material. It's an issue which comes up when joining distinct things, simply for the fact they are being put together. But it's not

gratuitous. It narrows its possible meaning and it's terrain shrinks. In my work *La columna y el peso* (1973), a *ready-made* piece, the weight narrows the interpretation of the column; it's reduced because it moves it to a gravitational interpretation. The static correspondence between the two objects creates a field of meaning that is increasingly specific. It annoys people when something isn't defined in a precise manner; if it isn't scientific, it's about communication.

That's a task that has to be undertaken within architecture and the arts: handling yourself on ambiguous terrain, where the shape of the new is what is least important. Duchamp, of course, is one of the best examples of the incorporation of the imaginary world within the physical one. He never investigated anything in only one direction. His exhibitions are, to me, fragments of mental activities in different compartments.

BODY AND PERCEPTION

JNB: This day in age we don't know very much about how the body reacts before materials, there's no existing theory as such. If this floor were made of steel, the experience of being here would be very different, probably uncomfortable, because the effect of materials on the body, that which comes to affect the body physically, has huge consequences. Architects know that. When we talk about putting wood near to the body it's because perhaps our own nature is closer, while steel has to be extracted from the earth and transformed, and it has a different «flavour», to put it one way. There's still a great deal to be explored, in particular all that which stays closest to our own organism, which is, to me, the great forgotten (within architecture). Why not work in the immediate vicinity of the body? After the body there's the room, the street, the city... I don't understand how we (the architects) don't know more about those possible links and how they affect us. *Flesh and Stone*⁵ explains a lot about sacred ceremonies and rituals from the standpoint of that nucleus of hot and cold, also of the erotic... All of it is projected. In that stage that I was talking about before, in which I was gripped by the physical and in search of that background architecture, I was also projecting onto the human body. Through our sense we don't only see, but we have receptors all over our bodies, a series of highly characterised and defined openings to the world. It's a fact that gives the possibilities of an structure. You can draw a map around yourself in which all the tactile, visual and corporal experiences appear. That's architecture, in a sense: reproducing those kind of experiences in order to dominate them.

DB: That idea of a map or physiological diagram interests me greatly. On occasion, physical notions work as much for external structures as they do for internal ones. This is something that is glimpsed in poetry, in how a poet uses physical argot to refer to states of mood or mental sensations: to feel «tense» or «unbalanced», noting a weight within. I think

that if we were to focus more on that, we would be able to edify a poem, to extract it from text. In my case, these intimate structures serve to find something similar to a sculpture, and I also think it has something to do with that idea of continuity that you alluded to.

JNB: Art is, on the whole, the opening of that channel of perception. In art, the equivalent to the primitive cabin is, for me, the *afterimage*, when you don't know whether the experience of an image is inside or outside of you. If you put red and green side by side, a halo of colour is born that, ultimately, is physiological. They call it a *fake* colour: and there's the lie of the false... In reality, it's real, it's in you. That sensation of continuity leads to ecstasy: going in and out of yourself with relation to the surroundings. In my eyes, it's art's primordial task, just as Paul Klee said..., that going back into the womb, with a permanent sense of continuity.

These definitions of the artist's work - activating that feeling of continuity - as much feeling gravity in the body itself as a permanent phenomenon, take me to what Leonardo drew when putting a cot on a flow of water and creating those whirls: a badge of nature through sight. Almost everything that a person tries is precisely that. For example, historically architecture has worked with symmetry, despite the fact that modern architecture has abandoned it for reasons that are completely frivolous. Symmetry is one of the most evident means of perceiving that the world vibrates: it's the application of space on space. That sensation (of vibration) is a common part of art, that also gives rise to all the dance arts and to the rhythms within which we live, immersed. We are aware of the constant pulsing; every primitive being touched palms to create a feeling of continuity in its body, because it pulses. Taken to the field of physics, the positioning of equal things in space also creates pulse. If you go into Sant'Andrea de Alberti, in Mantua, for instance, the effects of continuity are impressively deployed. The feeling of repetition is in itself an activation, and it implicitly has a *past* character because it stirs you.

You have to imagine how wonderful it would be to enter a space where multiplicities were given symmetrical effects. If we look at the groundplans of Greek cities or we remember the rise of the Acropolis, we can appreciate the effects of symmetry and the dominance of geometry. They are achingly beautiful objects, precisely because they make use of all the sensations surrounding the idea of continuity, continuity that really is felt with regards to that artificial object, in a world in which that object and your body enter in reverberation. ☒

.....

3. D. BESTUÉ, Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas) / Enric Miralles from left to right (and without glasses) (Barcelona: Tenov, 2010).

4. Documents on the different actions of Bestué/Vives can be found in the catalogue *Cisnes y Ratas*, a retrospective held in the Centro de Arte Dos de Mayo in the year 2009.

5. R. SENNETT, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilisation*, (New York / London: W. W. Norton & Company, 1996).



De los Juegos Olímpicos A los Juegos Urbanos

PKMN (PAC-MAN) ARCHITECTURES <www.pkmn.es>

Los XIX Juegos Olímpicos de Invierno, celebrados en Salt Lake City (Utah, Estados Unidos) en 2002, se recuerdan especialmente por su capacidad para lograr un elevado nivel de implicación ciudadana, sobre todo a través de una promoción del poder pedagógico y las aspiraciones transformadoras de los valores tradicionalmente intrínsecos al espíritu olímpico. Los ciudadanos de Salt Lake celebran hoy orgullosos la transformación colectiva que se llevó a cabo en su ciudad a través de su compromiso con los Juegos de Invierno.

Cada uno de los ciudadanos de Salt Lake experimentó los Juegos de Invierno de manera individual y exclusiva; cada historia personal constituye una parte fundamental de las memorias olímpicas de la ciudad, un relato colectivo y memorable. Y, por encima de todo, los Juegos de Invierno encendieron la llama del espíritu olímpico en los habitantes de Salt Lake y dejaron como legado en cada individuo un enlace emocional con su ciudad.

¿QUÉ? JUEGOS URBANOS

La apropiación por parte de los ciudadanos de Salt Lake de los rasgos distintivos utilizados para identificar el espíritu olímpico y su desarrollo con relación a su cotidianidad podría suponer el proceso de popularización de un espíritu urbano que fuese más allá del mero legado olímpico. El proyecto Juegos Urbanos (Salt Lake, 2014)

aspiraría así a adquirir un papel destacado en esta oportunidad detectada para la vinculación proactiva de los ciudadanos de Salt Lake en la activación de los espacios intermedios de los bloques 69 & 70, el núcleo creativo en el corazón de la ciudad.

¿POR QUÉ? HABILIDADES URBANAS

A través de su participación en los Juegos Olímpicos, los atletas desarrollan diferentes habilidades olímpicas, tales como fuerza, velocidad, potencia, agilidad, estrategia, precisión, resistencia o camaradería. Participar en los Juegos Urbanos debería implicar también la capacitación o entrenamiento de diferentes habilidades urbanas. Estas Habilidades Urbanas son capacidades adquiridas por los ciudadanos que les permiten entender, usar y construir de manera compartida una ciudad más consciente y sostenible.

¿Cuáles son estas Habilidades Urbanas?

El poder de la identidad, el paisaje urbano, los generadores de comunidad, el aprendizaje urbano, la activación y programación y los microequipamientos.

¿CÓMO? DINÁMICAS URBANAS

El proyecto de los Juegos Urbanos pone su confianza en el empoderamiento de la ciudadanía como la única vía para generar

actividad y vida urbana auténtica en los espacios intermedios de los bloques 69 & 70. Los juegos son diseñados como procesos que toman en consideración todos los parámetros que configuran las dinámicas urbanas a través de las interacciones humanas, sus voluntades, deseos y esperanzas. Estas dinámicas se pueden describir como estrategias pedagógicas, emocionales y comunitarias que configuran el núcleo creativo de Salt Lake City como un aspecto clave para una ciudad vibrante.

¿Cuáles son los elementos que configuran estas Dinámicas Urbanas?

Paisaje, infraestructuras, espacios activos, gestión, herramientas, agentes y comunidades.

¿DÓNDE? INFLUENCIA URBANA

Cada ciudadano de Salt Lake City tiene influencia en su ciudad; confrontado con su vida cotidiana, cada ciudadano realiza pequeñas acciones capaces de operar cambios en su ciudad y en el futuro de la misma. El Urban Clout (Influencia Urbana) tiene su inspiración en la voluntad de facilitar a los ciudadanos de Salt Lake un desbloqueo y comprensión de la capacidad que tienen su voces y sus acciones para democratizar su influencia.

¿Cómo trabaja el Urban Clout?

Analogico y Digital El Urban Clout es una herramienta estratégica que combina y conecta la influencia, en lo analógico y lo digital, de las acciones desarrolladas por los ciudadanos al participar en los Juegos Urbanos.

Smart Cities El Urban Clout se conecta con la idea de Smart Cities, en el sentido de que los ciudadanos que entrenan sus Habilidades Urbanas son ciudadanos más capaces de utilizar información de manera eficiente a través de tecnologías de la comunicación.

Experiencia del Usuario El Urban Clout se diseña para incrementar la intensidad de las experiencias de los ciudadanos que participan en los Juegos Urbanos. El Urban Clout permite a los ciudadanos pasar de la participación individual al reconocimiento y valorización comunitarios. El Urban Clout traduce la participación ciudadana en una puntuación que se cuantifica y se convierte en Privilegios Urbanos.

Red de Juegos Urbanos El Urban Clout facilita el traspaso del espíritu olímpico a una amistad urbana, de la red global de lo olímpico a una red global urbana.

¡¡Desde Salt Lake City al Mundo!!



WHAT?

URBAN GAMES

The URBAN GAMES project [Salt Lake City 2014] aspires to become the leading role and proactive involvement opportunity for Salt Lake's citizens in the activation of the Spaces Between 60&70 blocks, the creative nucleus at the core of their city.



CITIZENS STARRING URBAN GAMES



WHY?

URBAN SKILLS

By participating in the Olympic Games athletes develop Olympic skills such as strength, speed, power, agility, strategy, economy, resistance or comradeship. URBAN GAMES imply training urban skills for citizens. URBAN SKILLS mean capacities for understanding, using and building a lively, shared & sustainable city.



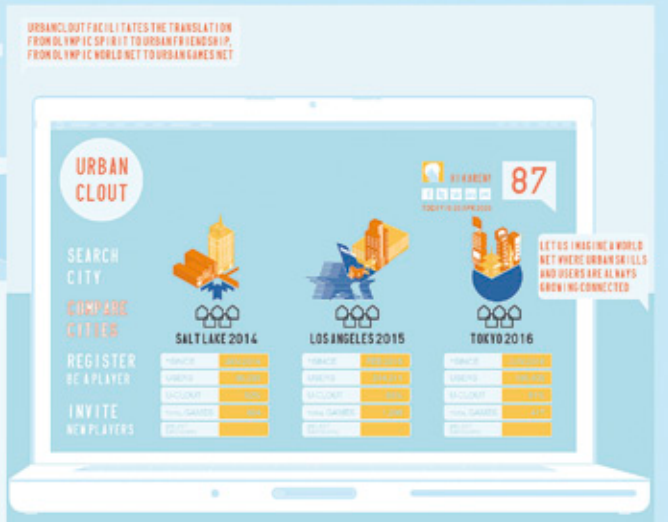
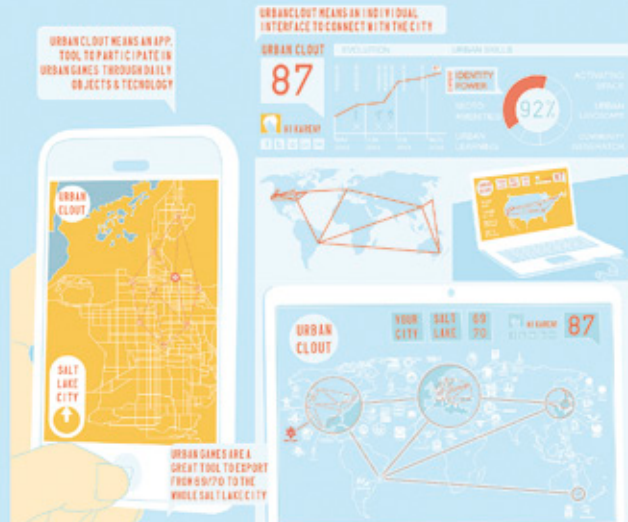
HOW?

URBAN KEY

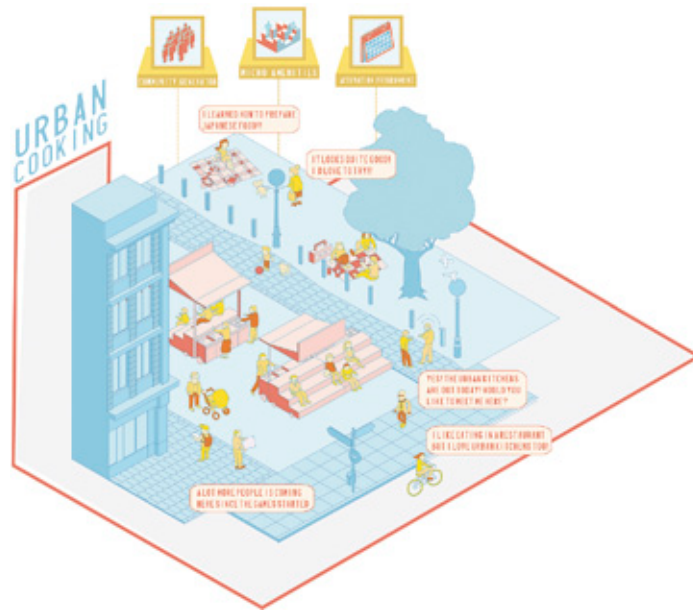
The Urban Games project relies on citizenship empowerment as the only way to initiate real life into the spaces between blocks 60/70. The Games are designed as processes that take into account all the parameters that configure urban dynamics through human interaction, will, hope and desire. They are thoroughly described as educational, emotional & communarian strategies to make the cultural nucleus a key aspect of a lively Salt Lake City.



WHERE?



From Olympic Games To Urban Games



The 19th Winter Olympics celebrated in Salt Lake City (Utah, USA) in 2002, are specifically remembered for having harnessed a high level of citizen participation, largely through promotion of pedagogical power and the transformative aspirations of the traditional values intrinsic to the Olympic spirit. Salt Lake City's citizens are today still proud of the city's transformation undertaken as part of its promise to the Winter Games. Each of Salt Lake City's citizens experienced the Winter Games in their own individual and exclusive ways; each personal story forms a fundamental part of the city's Olympic memories, a memorable collective tale. And, above all, the Olympic Games sparked a flame of Olympian spirit inside the habitants of Salt Lake and left an emotional link with their city within each one as legacy.

WHAT? URBAN GAMES

The citizens' of Salt Lake City movement towards distinctive traits used to mark their Olympic spirit and its development with regards to the day-to-day could well suppose the popularisation of an urban spirit beyond the Olympic legacy.

The Urban Games project (Salt Lake, 2014) would thus aspire to acquire a stand-out role in this opportunity detected for the proactive linking of Salt Lake's citizens in the activation of the intermediary spaces between blocks 69&70, the creative nucleus in the centre of the city.

WHY? URBAN SKILLS

As part of their participation in the Olympic Games, the athletes develop different olympic skills such as strength, speed, agility,

strategy, precision, resistance or camaraderie. Participating in the games has to also implicate empowerment or training within different urban skills. These urban skills are abilities acquired by the citizens that allows them to understand, use and build a more conscious and sustainable city in a shared manner.

What are the Urban Skills?

The power of identity, the urban landscape, community generators, urban learning, activation, programming and microequipment.

HOW? URBAN DYNAMICS

The Urban Games project puts its trust in citizen empowerment as the only means towards generating activity and authentic urban living in the intermediary spaces between blocks 69&70. The games are designed as processes that take into consideration every facet that forms the urban dynamics through human interaction; their wishes, desires and hopes. These dynamics could be described as emotional, pedagogical and community strategies that shape the creative nucleus in Salt Lake as a key aspect for a vibrant metropolis.

What are the elements that make up these Urban Dynamics?

Landscape, infrastructure, active spaces, management, tools, agents and communities.

WHERE? URBAN CLOUT

Each citizen of Salt Lake City has some sort of influence on their city; faced with their daily lives, each inhabitant carries out small actions capable of bringing about changes in their city and in its future. Urban Clout takes its

inspiration from the wish to enable a freeing-up and understanding of the potential of each of citizens' voice and actions in order to democratise its influence.

How does Urban Clout work?

Analogic & Digital Urban Clout is a strategic tool that combines and connects influence, both analogical and digital, in actions undertaken by the citizens upon participation in the Urban Games.

Smart Cities Urban Clout is linked to the idea of Smart Cities, in the way that the citizens who train their Urban Skills are citizens more capable of using information in an efficient way through communication technologies.

User Experience Urban Clout is designed to increase the intensity of the participating citizens' experiences. Urban Clout allows the citizens to go from individual participation to community recognition and assessment. Urban Clout is translated as citizens' participation with a mark that is quantified and is converted to Urban Privileges.

Urban Games Net Urban Clout opens a way in which the Olympic spirit can become an urban friendship, from the global Olympic net to a global urban net.

From Salt Lake City to the World!

Rodrigo GARCÍA

Arquitecto de última generación, difícil de encajar como diseñador, quizá cercano al trabajo de un inventor pero autodefinido como ideador.

Texto: GONZALO DEL VAL

1. Rodrigo García junto a los prototipos AER en Britannia House, Londres. *Rodrigo García next to AER prototypes at Britannia House in London* 2. AER, nube artificial de 21,4 metros de diámetro. *AER, 214m artificial cloud.* 3 y 4 HOP! la maleta que sigue al usuario a través de su teléfono móvil. *HOP! the suitcase that follows its owner using their mobile phone*

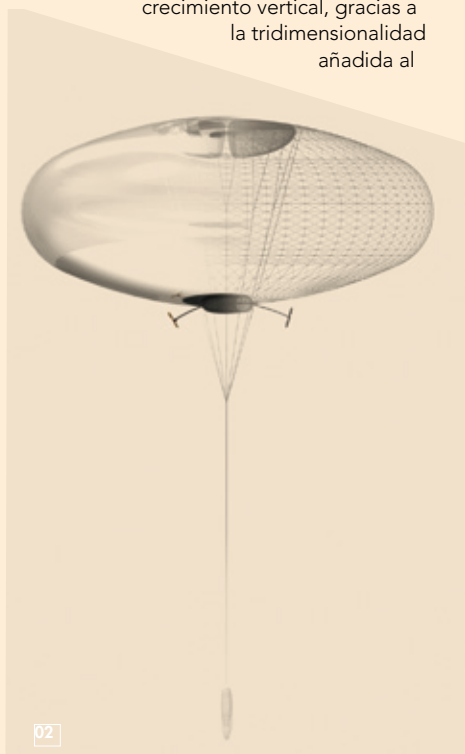
Sueños técnicos como material de innovación. La magia de la ligereza, la sensatez de la sostenibilidad o la sofisticación de las membranas, áreas de trabajo en constante evolución, revolución e invención.

Las metodologías del diseño normalmente se plantean como soluciones precisas a problemas expuestos, y en ocasiones este ciclo se invierte, -como sucede con el trabajo de Rodrigo García- en pos de una exploración técnica, aplicada después a una demanda existente. De este modo se desarrollan sistemas con un amplio repertorio de aplicación.

El sistema desplegable de gran altura, Zipizip, es uno de estos desarrollos técnicos aplicables a multitud de situaciones, una arquitectura sin contenido pero sobrecargada de tecnicidad.

El modelo desplegable planteado es una evolución del propuesto por Pérez Piñero, sólo que en vez de desarrollarse en horizontal para alcanzar grandes luces, propone un crecimiento vertical, gracias a

la tridimensionalidad añadida al



02

mecanismo mediante un sistema fractal, que permite la distribución del movimiento inicial a lo largo de toda la estructura.

Este interés por la arquitectura efímera se mantiene en el prototipo Devebere. Desarrollado junto al arquitecto polaco Maciej Siuda, Devebere se define como cualquier estructura inflable que trabaje con la basura como material e involucre a las personas. A través de una investigación previa con hinchables, se llega a invertir el proceso convencional de estas estructuras, e incorpora un enfoque alternativo: el vacío como sistema estructural. Otto von Guericke ya demostró, con los hemisferios de Magdeburgo en el siglo XVII, el potencial estructural del vacío. García y Siuda consiguen rigidez con el vacío mediante la compresión de botellas de plástico recuperadas de la basura, a su vez, rellenas de aire. Rigidez y ligereza, un truco de magia espacial.

Al igual que la cocina molecular importa técnicas de otros ámbitos para su desarrollo, Rodrigo García se apropia en este caso de técnicas procedentes de la disciplina culinaria. La técnica del Cru de la cocina de El Bulli consiste en introducir un líquido dentro de la estructura del producto gracias a máquinas de vacío. A la inversa sucede con la esferificación, desarrollada inicialmente por W. J. M.



03

Peschardt en 1946 y recuperada por El Bulli en 2003. Así pues, en la Gotella aplica al agua estas técnicas para proponer un sistema alternativo a los envases plásticos. Las botellas de PET tienen una vida útil muy breve si la comparamos con los casi setecientos años que tardan en descomponerse. La Gotella, gracias a su doble membrana, permite una protección higiénica, incorporar el etiquetado, ser biodegradable e incluso comestible. Además, este sistema puede realizarse en casa, una receta, como comenta Rodrigo, donde pasar del DIY (Do It Yourself) al CIY (Cook It Yourself).

Las membranas son interesantes estructuras bidimensionales que mantienen una baja rigidez flexional, pero trabajan las tensiones de tracción paralelas al plano tangente de la membrana. AER es una membrana ligera, incluso más que el aire; AER es vapor de agua en movimiento, es una nube encapsulada.

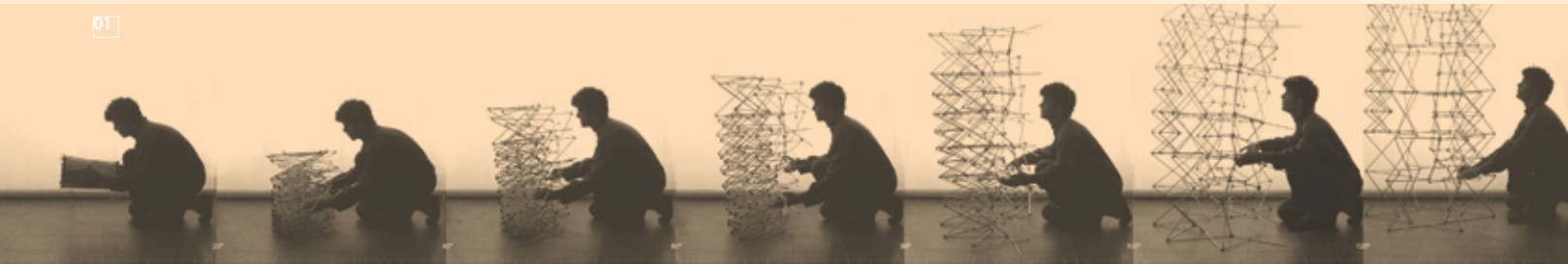
Un sistema de sistemas que transporta vapor de agua dentro de una membrana plástica. La mitad del tejido plástico funciona como concentrador solar para mantener la temperatura idónea y permitir la flotación. Por otra parte, funciona siguiendo el mismo principio de las desalinizadoras solares, que por evaporación permiten purificar el agua obtenida del mar. Esta nube se desplaza a través de las propias corrientes de aire controlando su elevación. AER es una propuesta que, al aumentar su escala, incrementa su operatividad, lo que diluye las líneas disciplinares que existen entre diseño, arquitectura e ingeniería.



04

Although it'd be hard to pigeonhole Rodrigo García as a designer (perhaps it'd be more appropriate to call him an inventor), this new generation architect describes himself more as an 'idea' man.

01



Technical dreams being good fodder for innovation, the magic of weightlessness, the obvious sense in sustainability and the sophistication of membrane technology are all fields in constant states of evolution, revolution and invention.

Normally, the thinking behind design is thinking that sets out to solve an existing problem but, as Rodrigo García's work demonstrates, things don't always have to be in that order. Innovations in technology can be retrospectively applied to existing issues to which they hold the solutions, and as such these new designs are given a multitude of possible applications. Zipizip, García's tall folding system, is one such development: applicable to a variety of situations being an architecture without subject matter but bursting with technological expertise. This particular folding design is an elaboration of Pérez Piñero's ideas, but instead of folding out lengthwise to support lights, it now folds

out vertically too, thanks to the new three-dimensionality added by a fractal system that enables the initial movement to take place along the entire length of the structure.

This interest in ephemereal architecture is also plain to see in the Devedere prototype, developed alongside Polish architect Maceij Siuda and described as being just like any other inflatable structure that works with rubbish as a material and people. After some prior investigation into inflatable objects, they decided to turn the conventional process of these structures on its head, and see it in a new light - emptiness itself as a structural means.

Structurally, the potential of the 'empty' had already been demonstrated by Otto Van Guericke with the Magdeburg hemispheres in the 17th century. García and Siuda use thrown-away plastic bottles, themselves air-filled, and compress them to obtain rigidity from empty space. A space-magic trick, both rigid and weightless.

Just as molecular cookery uses techniques from other disciplines to propel its development, García employs methods used in cooking. The El Bulli 'Cru' technique consists of putting liquid inside a casing using a vacuum. Doing the process the other way around results in

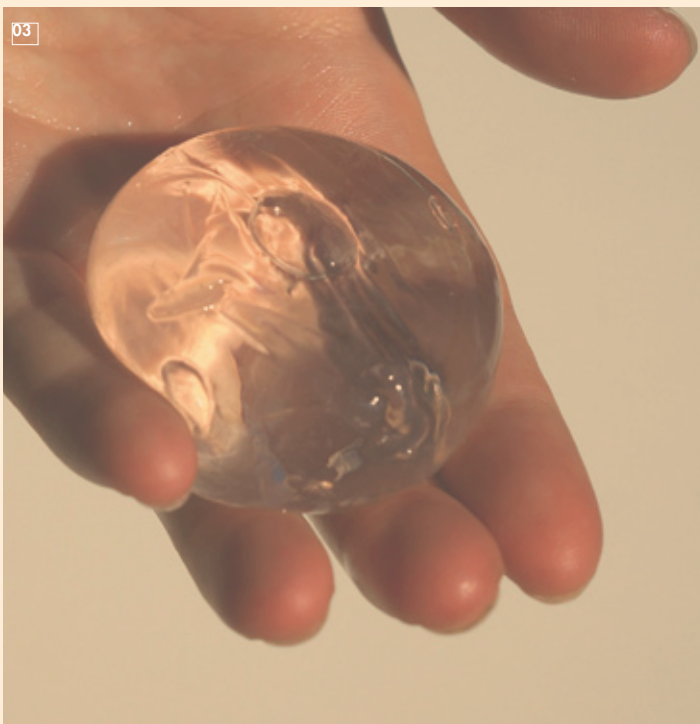
spherification, originally pioneered by WJ M Peschardt in 1946 and brought back by el Bulli in 2003. Similar methods are applied with the Gotella, a design that is delving into an alternative means of water packaging, because the useful lifespan of a plastic bottle is really very brief when compared to the near-700 year process it needs to fully decompose. Thanks to its double membrane, the Gotella can be hygienically sealed, have a label stuck on it, is biodegradable and even edible. What's more, according to Rodrigo, it can even be cooked up at home, going from DIY to CITY (Cook It Yourself).

Membranes are interesting two-dimensional structures that keep a low flexible rigidity whilst working tractional tensions parallel to the tangent face of the membrane. Weighing even less than air, AER is a very light membrane - AER is water vapour in motion, it's a capsule cloud. It's a complex of systems that transports water vapour within a plastic membrane. Half of this plastic material works to concentrate solar energy in order to maintain the ideal temperature and allow it to float. It also works following the same principles as solar desalination plants that purify sea-water through evaporation, and the cloud moves using air currents, controlling how high it rises. As it increases its scale, AER is a proposition that will increase its efficiency, a fact that dissolves the disciplinary lines between design, architecture and engineering.

02



03



1. Proceso de crecimiento de la estructura desplegable Zipizip. *Zipizip in various stages of folding-out*
 2. Devebere, prototipo desarrollado en la Bienal de Venecia de 2012. *Devebere prototype developed at the 2012 Venice Biennial*
 3. Sistema de envases gelificados Gotella. *Gotella jellyfied packaging system*. 4. Diagramas pertenecientes a la patente Zipizip. *Diagrams from the Zipizip patent.*

18.1

18.2

18.3

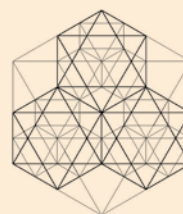
18.4

18.5

18.6

18.7

04



DEL DISCURSO DE INAUGURACIÓN DE LA X SEMANA DE LA ARQUITECTURA

LA ARQUITECTURA Y LOS ARQUITECTOS HOY

JOSÉ ANTONIO GRANERO RAMÍREZ, Decano del COAM

[...] Vivimos un clima de agresión contra nuestro trabajo que no podemos soportar más.

Las contrataciones públicas y privadas solo pretenden reducir honorarios, cuando su repercusión es menos del 2 % del precio total. Se contrata con bajas temerarias, y así solo son posibles proyectos rápidos de bajo coste y poca definición, que solo generarán desviaciones presupuestarias, concursos de acreedores y mayor siniestralidad.

Concursos y licitaciones con condiciones inadmisibles de solvencia de los últimos tres años o de experiencia disparatada para cualquier encargo profesional, y sin responsabilidad de las Administraciones públicas hacen inviables los proyectos y la inversión.

En esta difícil situación se presenta un Anteproyecto de Ley de Servicios Profesionales, desde el Ministerio de Economía, contra la opinión de todos los ministerios, bajo el mantra de la competitividad y Europa, utilizando argumentos falaces, y que:

- Es inconstitucional, por arbitrario y discriminatorio con la arquitectura y los arquitectos.

- Denigra la formación; confunde la construcción con la carrera de Arquitectura.

- No viene demandado por Europa y supone la desregulación de la arquitectura y la quiebra de garantías.

- Atenta contra un modelo de ejercicio profesional valorado internacionalmente, basado en un tejido productivo de pequeñas y medianas empresas, que permite presencia local ligada al lugar y las personas, y que solo conduciría a la exclusividad de grandes organizaciones de producción estandarizada y oligopolios ligados a otros intereses.

La competitividad no vendrá de una desregulación que abriría la puerta a los oportunistas temerarios, sino del incremento de la calidad y las garantías a los usuarios.

La competitividad viene de la calidad del servicio profesional, y esta requiere inversión en personal, formación y medios.

Colegio de Arquitectos y Sociedad Civil

El Colegio es una corporación con cien años de historia y recogida en la Constitución.

Estructura la sociedad civil, ordena el mercado

de servicios profesionales, colabora con la Administración con competencias delegadas y enlaza sociedad, Universidad y empresa.

Establece mecanismos de control deontológico procurando el mejor ejercicio profesional.

Realiza tareas de formación continuada y de asistencia técnica especializada en relación con todas las legislaciones y normativas.

Se trata del patrimonio urbano colectivo y el medioambiente, habitabilidad, eficiencia energética, seguridad de bienes y personas, de responsabilidad social y económica, y todo esto sin costar un euro al erario público.

En esta situación, los arquitectos necesitamos mayor presencia y vinculación con la sociedad, desde el compromiso, y eso lo realizamos, en el ámbito profesional, en el Colegio de Arquitectos, y en el social y cultural, a través de la Fundación Arquitectura.

Y ahí se enmarca la iniciativa que cumple diez ediciones: La Semana de la Arquitectura.

FROM THE INAUGURATION SPEECH OF THE TENTH ARCHITECTURE WEEK

ARCHITECTURE AND ARCHITECTS TODAY

[...] We live in a climate of aggression against our work and we won't stand for it any more.

Public and private hiring only pretend to reduce fees, when really the result is less than 2% of the total cost. It's employed under reckless price reduction, and as such only quick, low-cost, low-definition projects are possible, that will only generate deviations on the quotes, guarantor contests and greater hazard.

Contests and tenders with unacceptable solvency in the last three years or from ridiculous experience for whichever professional assignment, and without the responsibility of the public administrations make investment and projects unviable.

In this difficult situation, the Professional Services Legal Draft (Anteproyecto de Ley de Servicios Profesionales) is presented, from the Ministry of Economy, against the better judgment of all the ministers, under the mantra of competitiveness and Europe, using misleading arguments and that:

- It's unconstitutional, for being arbitrary and discriminatory regarding architecture and architects.

- It belittles training; confusing construction with an architecture degree.

- It doesn't come as a demand from Europe, and it suggests the de-regulation of architecture and the rupture of guarantees.

- It violates a model of professional practise that is internationally valued, based on a productive cloth of small and medium-sized businesses, that allows for a local presence bound to setting and people, and it would only lead to exclusivity held by large organisations with standardised production and oligopoly linked to other interests.

Competitiveness won't come out of a de-regulation that opens the doors to hasty opportunists, but rather it'll come from an increase in quality and guarantees for the users.

Competitiveness comes from quality of professional service, and this requires investment into personnel, training and mediums.

The COAM and Civil Society

The Official College of Architects of Madrid is a body with a hundred years of history and well set into the Constitution.

It structures civil society, puts into order the professional services market, collaborates with the Administration with delegated powers and links society, the University and business.

It establishes mechanisms of ethical control procuring the best professional practise.

It carries out continued training and technical support tasks specialised with regards to all rules and legislation.

It's about a collective urban heritage and the environment, habitability, energy efficiency, safety of goods and of people, about social and economical responsibility, and all this without asking for even a euro from the public's pocket.

In this situation, we as architects need a bigger presence and stronger link to society, from the pledge, and this we make, in the professional environment, in the Official College of Architects, and in the society and culture through the Architecture Foundation.

And this is how we frame the tenth edition of this initiative: Architecture Week.

pinta.coam.org



Comienza su recorrido la Plataforma de Internacionalización de los Arquitectos de Madrid, **La PINTA**. Se trata de una nueva herramienta de difusión y generación de actividades lanzada por el COAM a través de su Área Internacional. **La PINTA** es un marco que permitirá desarrollar y compartir, iniciar contactos, extender y difundir las acciones de los arquitectos madrileños en el extranjero. **La PINTA** nace de la convicción de que potenciar y difundir la imagen de calidad nos favorece a todos los arquitectos españoles; de que estamos muy bien preparados para trabajar fuera, pero necesitamos apoyos que nos refuercen y nos ayuden a competir; de que tenemos conocimientos y experiencia que aportar en otros países, pero hay que descubrir o generar las oportunidades y darnos a conocer. Por otro lado, trabajar en otros países ofrece oportunidades y desafíos, pero también se necesita información y asesoramiento para enfrentar las dificultades y particularidades de cada lugar. **La PINTA** empieza su ahora recorrido con el objetivo de apoyar, unir, informar, asesorar, ofrecer servicios, y también difundir y dar a conocer la arquitectura y los arquitectos de Madrid, favoreciendo la búsqueda y la creación de oportunidades y la apertura de nuevos mercados.

PINTA (Architects of Madrid Internationalisation Platform) has begun its circuit.

It's a new tool for spreading and generating activities launched by COAM through its Área Nacional. **PINTA** is a framework that will allow development and sharing, initiating contact, extending and spreading Madrid architects' projects abroad.

PINTA was born of the conviction that boosting and broadcasting the image of quality goes in favour of all Spanish architects; that we are well equipped to work abroad, but we need support that reinforces us and helps us to compete; that we have knowledge and experience to bring to other countries, but opportunities have to be discovered or generated and we have to make ourselves known. On the other hand, working in other countries offers opportunities and challenges, but information and advice is needed in order to face the difficulties and particularities of each place. **PINTA** is starting its circuit with the aim to support, unite, inform, advise, offer services and also to spread and advertise Madrid's architecture and architects, facilitating the search and the creation of opportunities and the opening of new markets.

Cuando MADRID Perdió la *Oportunidad* De ser Olímpica

Texto: SANTIAGO SEGUROLA / Fotos: JORGE LÓPEZ CONDE



Un silencio sepulcral se instaló en el salón del hotel NH City Tower de Buenos Aires cuando un envejecido Jacques Rogge, presidente del Comité Olímpico Internacional (COI), anunció la eliminación de la primera de las tres ciudades candidatas a organizar los Juegos de 2020. Madrid había sido descabalgada en la primera ronda, con 28 votos, después de empatar con Estambul y perder en el desempate. Era el peor bagaje en su obstinado e infructuoso sueño olímpico. Cuatro años antes, el mismo decepcionante silencio se había apoderado de los delegados españoles en el hotel D'Angleterre de Copenhague, y lo mismo sucedió en 2005, en las dependencias del complejo Raffles de Singapur. En todos los casos, la delegación española, integrada esencialmente por políticos, deportistas, periodistas, empresarios y gente relacionada con el Comité Olímpico Español (COE), se preguntó por las causas de la derrota después de las animosas campañas propagandísticas que habían precedido a la ceremonia de elección.

Cada una de las presentaciones fue heredera de la anterior, aunque la gestión y las intrigas políticas marcaron individualmente las sucesivas candidaturas de Madrid. En Singapur, la capital española se enfrentó a las principales ciudades de las cuatro potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial: Londres, París, Moscú y Nueva York. Así era el Madrid del recién estrenado milenio, una ciudad con unas desmesuradas pretensiones de grandeza en el momento cumbre de la burbuja económica, cuando se vendía el relato de la capital que más crecía de Europa. En aquella optimista candidatura abundaban los rencores políticos. Poco después de la designación de

Londres como sede de los Juegos de 2012, los principales representantes de la Comunidad de Madrid no ocultaban su satisfacción en la puerta principal del venerable hotel Raffles. El resultado significaba una derrota de Ruiz Gallardón, entonces alcalde de Madrid. Si la candidatura a los Juegos de 2012 revelaba el (falso) grado de esplendor económico de España, el siguiente asalto significó el desconocimiento de la profunda crisis que comenzaba a abatirse sobre la nación. El desplome del sistema financiero había percutido como un maremoto sobre Estados Unidos y Europa, y muy especialmente sobre el sur de Europa. Sin grandes modificaciones

sobre el proyecto anterior, Madrid estaba destinado a la derrota frente al emergente Brasil de aquellos días, capitaneado por Lula.

A diferencia de los anteriores intentos, la tercera candidatura madrileña no fue instigada por los políticos. Los jerarcas de la ciudad decidieron embarcarse en la propuesta capitaneada por el COE. Atrás quedaron los años del esplendor y los del comienzo de la crisis que se abatió como un martillo sobre España. Esta vez la divisa era la austeridad. «Están acabadas el 80 % de las instalaciones» y «serán unos Juegos sostenibles económicamente» fueron frases que se repitieron como un mantra durante todo el proceso. El deporte español quería los Juegos a toda costa, angustiado por los sablazos presupuestarios que lo han dejado en unas condiciones de máxima precariedad. Así que la ecuación pasaba por una nada prometedora suma de austeridad, más miedo, más divisiones internas entre políticos y gobernantes del deporte.

Algo inevitable ocurre cuando una candidatura ofrece su plaza de toros como escenario del baloncesto, el deporte más visible mundialmente en los Juegos, tras el aterrizaje de los célebres jugadores de la NBA. Esa cuestión pasó inadvertida en España, pero no en el mundillo del COI. Significaba el reconocimiento de la parálisis económica y de la búsqueda de soluciones mediocres, en este caso doblemente decepcionante, porque Las Ventas añadía el problema de su condición de escenario taurino, con todo lo que eso conlleva de polémica. Detrás, un conjunto de esqueletos definían el triste paisaje de la candidatura: la fachada de la Peineta, erigida en 1994, símbolo de otro tiempo y otro modelo de estadio, o el desolado agujero de lo que iba a convertirse en el Centro Acuático, y la inquietante Caja Mágica, oneroso homenaje a los años locos de la burbuja y a la falta de criterio urbanístico que ha caracterizado el proyecto olímpico desde el comienzo. La asamblea del COI está integrada por algo más de cien personas, algunas de las cuales proceden de la vieja aristocracia europea, otras mantienen lazos estrechos con el mundo empresarial, unos pocos son viejas estrellas del deporte y, finalmente, el numeroso grupo de personajes que han encontrado en el deporte un más que confortable modo de

vida. Todos tienen algo en común: les fascina el poder, el dinero y la apariencia. En su universo, la austeridad es sinónimo de fracaso. Al COI le interesa la novedad, la inversión, el derroche si es necesario. Es un organismo que también pasó su crisis, y que regresará a ella si mantiene su tendencia a la irrealidad, pero que ahora se siente tan fuerte como para desafiar a los gobernantes más poderosos del planeta. En 2009, recién estrenada su presidencia, el presidente Obama aterrizó en Copenhague en medio de un impresionante despliegue mediático. Llegaba para defender la candidatura de Chicago. Siete horas después despegaba de la capital danesa. Su ciudad había sido la primera eliminada. Pese a la campaña propagandística, Madrid apenas podía ofrecer nada al COI. Lo resumió la alcaldesa en su controvertido discurso: «Una tranquila taza de café en la Plaza Mayor». No parece la oferta más impresionante del mundo. El alcance de la derrota de Madrid excede los malos discursos y las discutibles campañas publicitarias. Atrás quedan doce años de proyectos insatisfactorios. Menos de doce años fue el periodo que Bilbao se concedió para revisar su modelo de ciudad, buscar soluciones creativas -ensancharse por el eje de la ría- y transformarse hasta generar una iconografía absolutamente novedosa. Barcelona contó con la mitad de tiempo para utilizar el éxito de su candidatura en la necesaria excusa para rediseñar la ciudad y abrirla al mar. Durante casi un decenio, Madrid dispuso de las condiciones perfectas para alimentar un gigantesco impulso urbanístico, que, sin embargo, no se expresaba en las sucesivas candidaturas olímpicas. «Sí, creía que Madrid debía presentarse -dice el arquitecto Eduardo Arroyo, autor de esa pequeña joya que es el campo de Las Arenas en Barakaldo-, porque todas las grandes urbes europeas han albergado los Juegos y porque coloca a cada ciudad en su sitio, pero se han desaprovechado las oportunidades. Ha abundado la opacidad, la falta de información y participación de la gente. Hemos visto como virtudes lo que los europeos observan como defectos. No se ha visto por ninguna parte una idea de lo que supone la transformación de la ciudad, al contrario de lo que ocurrió con el proyecto de Bohigas en Barcelona. Solo se ha pensado en los recipientes, en recipientes

dispersos que ahora nos sobrecogen». Arroyo considera que la historia de los Juegos opera en dos sentidos, «el referido al impacto arquitectónico y tecnológico en las construcciones deportivas y el que incide radicalmente en el rediseño de las ciudades». Los Juegos de Tokio 64 proclamaron el milagro japonés, pero su incidencia en la capital se observó esencialmente en una maravilla arquitectónica: el gimnasio de Kenzo Tange. «Otra construcción definitiva fue el complejo olímpico de Múnich, de Frei Otto, situado sobre las pequeñas laderas, en un perfecto contacto con la naturaleza. Aquellas jaimas etéreas representaban un tiempo nuevo, el de la ecología y el respeto por la naturaleza», comenta Eduardo Arroyo, que encuentra otra vía en el aprovechamiento que otras ciudades han obtenido de los Juegos. «Con las críticas que se quieran, Londres es un ejemplo de la utilización de los Juegos como instrumento para la transformación urbana, en este caso del este de la ciudad. Barcelona fue un ejemplo de cómo trazar un mensaje homogéneo y constructivo» añade. Tanto Arroyo como el arquitecto Jokín Lizasoain coinciden en dos aspectos esenciales del fracaso del modelo olímpico de Madrid: la dispersión y su carácter opaco. «Ha sido un proyecto desestructurado. Se puede hablar de una falta de proyecto unitario. Es curioso cómo Madrid, una capital con una indiscutible vocación centralizadora, ha elegido un modelo descentralizado, sin carácter. Ni tan siquiera había un edificio símbolo -opina Lizasoain, cuya decepción se eleva también a la opaca actuación que ha presidido el largo recorrido preolímpico de Madrid-. Aquí se ha resuelto todo de forma rápida, sin apenas interlocutores, con muy poca información, sin oficinas técnicas fiables y transparentes. Todo esto ha dado lugar a casos como el de la Caja Mágica, excesiva en el costo, insostenible en su entorno y sin utilización real. Al final ha sido dinero para todo, dinero para nada. En muchos sentidos se ha transmitido la cultura del pelotazo. Lo que queda de este tiempo son los cuatro rascacielos de la Castellana, aislados, solitarios, afeitados para que alcancen la misma altura, que es precisamente lo contrario del competitivo carácter que preside la idea del rascacielos. Está claro que Madrid siempre ha tenido mala suerte con la arquitectura».

~~~~~

## **ALGO INEVITABLE OCURRE CUANDO UNA CANDIDATURA OFRECE SU PLAZA DE TOROS COMO ESCENARIO DEL BALONCESTO, EL DEPORTE MÁS VISIBLE MUNDIALMENTE EN LOS JUEGOS, TRAS EL ATERRIAJE DE LOS CÉLEBRES JUGADORES DE LA NBA. ESA CUESTIÓN PASÓ INADVERTIDA EN ESPAÑA, PERO NO EN EL MUNDILLO DEL COI.**

~~~~~

Cualesquiera que fueran las expectativas reales de Madrid en Buenos Aires, el proceso olímpico de Madrid ofrece una fotografía amplia y real de una ciudad que ha desaprovechado el tiempo necesario para reubicarse como capital en el mundo. En los esqueletos, o ruinas modernas a las que se refiere Lizasoain, se distingue con lamentable precisión el trazo perdido de una ciudad sometida a una deuda de siete mil millones de euros, degradada en baremos económicos de primer orden -tráfico de pasajeros en el aeropuerto de Barajas, reducción de un 22 % de turistas este año- y sin apenas rastros de la urbe que pretendía competir con las grandes urbes europeas. Los símbolos son los de la derrota, los que mantienen a Madrid pegada al tiempo que la definió hace un siglo; la bifurcación Alcalá-Gran Vía, por ejemplo, paisaje que todavía significa a la ciudad, a la de toda la vida, pero no a la intrépida que exigía el nuevo milenio. ☒



When MADRID *Lost the bid* To be an OLYMPIC City

A tomb-like silence fell upon the lounge in Buenos Aires' NH City Tower hotel when an ageing Jacques Rogge, president of the International Olympic Committee (IOC) announced the first city to be eliminated from the Olympic Games' 2020 candidature. Madrid had been knocked out in the first round with 28 votes, after drawing with Istanbul and losing the deciding tie-breaker. It was the worst grounding in its stubborn and fruitless Olympic dream. Four years earlier, the same disappointed silence had swept over Spanish delegates in Copenhagen's Hotel D'Angleterre, and it was the same story in 2005 in the rooms of Singapore's Raffles hotel. In any case, the Spanish delegates –essentially made up of politicians, sportsmen, journalists, business tycoons and people to do with the Spanish Olympic Committee (COE)– were all left asking themselves what had gone wrong after all the enthusiastic campaigning that had preceded the vote.

Every single Olympic attempt was heir to its predecessor, although it is true that the management of and the problems intrinsic to Madrid's successive bids do separate them a little. In Singapore,

the Spanish capital was up against powerful cities of the Second World War's main victorious nations: London, Paris, Moscow and New York. The Madrid of back then was the Madrid of the new millennium, a city with unmeasured pretensions of grandeur at a time when the economic bubble was at its peak, when it was sold as the fastest growing capital in Europe. During that optimistic bid, political ill-feeling was rife and not long after London was deemed the setting for the 2012 Olympic Games, the Community of Madrid's chief representatives didn't hide their satisfaction in venerable Hotel Raffles' main entrance: the result meant the defeat of Ruiz Gallardón, the then mayor of Madrid.

If the bid for the 2012 games revealed the (false) level of economic splendour in Spain, the next assault unveiled ignorance about the depth of the crisis that was hitting the nation. The collapse of the financial system had struck like a tidal wave in the USA and Europe, particularly in the latter's southern nations. Without hugely modifying the previous bid for the Games, Madrid was destined to failure against the emergent Brasil of the time, captained by Lula.

Rather differently to the previous attempts, the third bid by Madrid was not instigated by politicians. The city's chiefs decided to embark on the project headed by the COE. The years of splendour and those of the beginning of the crisis that had hit Spain like a sledgehammer were behind them, and this time the motto was austerity: "80% of the installations are already finished" and "they'll be the economically sustainable Olympic Games" were phrases recited like mantras throughout the whole process. Spanish sport wanted the Games at all costs, distressed by the budgetary scrimping that had left it in such a precarious condition. And so the equation that started as being the promising nothing sum of austerity added fear, plus internal division between politicians and sporting governors.

The inevitable happens when a candidate offers its plaza de toros as the stage for basketball, the most popular sport world-wide in the Games after the landing of the celebrated NBA players. This point went unnoticed in Spain, but not in the world of the IOC. It meant recognition of economic paralysis and the search for mediocre solutions, in this case doubly disappointing because Las Ventas added the problem of its state as a bullring, and the truckload of controversy that is dragged along with that. Behind, a body of skeletons defined the sad outlook of the bid: la Peineta's façade, erected in 1994, representative of another time and another state model, or the desolate hole that was what they were going to turn into the Aquatic Centre, or the perturbing Caja Mágica, onerous homage to the heady years of the Bubble and the lack of urban criteria that characterised the project from the get go. The IOC assembly is composed of over 100 people, some of whom coming from old European aristocracy, other holding weak ties to the world of business, some old sports stars and, lastly, the numerous characters that have found a comfortable way of life in sport. All of them have something in common: they are fascinated by power, money and appearance. In their universe, austerity is synonymous to failure. The IOC is interested in the new, in investment and, if necessary, waste. It's an organisation that has already been through its crisis, but is in danger of going back to it if it insists on tending towards the unrealistic, but that, at the moment, feels so strong that it can challenge even the most powerful governments on the planet. In 2009, the recently inaugurated president Obama landed in Copenhagen smack in the middle of an impressive media deployment. He was there to represent Chicago's bid and, seven hours later, he left the Danish capital – his city had been the first to be eliminated.

Despite the promoting campaign, Madrid was hardly able to offer the IOC anything. It was summed up in the mayor's controversial speech: "a relaxing cup of café con leche in Plaza Mayor". Not the most inspiring offer. The scope of Madrid's defeat goes well beyond the bad speeches and questionable publicity campaigns – there are twelve years of unsatisfactory projects behind all of this. Bilbao granted fewer than twelve years to revise its city model, to look for creative solutions – widening the axis of the bay and transforming itself to generate a whole new iconography. Barcelona needed half that time to use the success of its bid as the right excuse to redesign the city and open it up to the sea.

For nearly a decade, Madrid had at its disposition the perfect conditions to feed a gigantic urban drive but, despite this, it wasn't expressed in the successive Olympic bids. "Yes, I think Madrid had to go for it," says architect Eduardo Arroyo, creator of the gem that is the Lasarte stadium in Barakaldo, "because all of the big metropolises in Europe have played host to the Games and it puts each city in its place, but the opportunities weren't made the most of. Opacity, lack of information and lack of people participation have been in abundance. What we've considered virtues, other Europeans have seen as defects. At no point has there been a suggestion of transforming the city, in contrast to what happened with Bohigas' project in Barcelona. Only the containers have been thought of, containers that are spread out and that now overwhelm us."

Arroyo considers that the history of the Games works in two ways, "the reference to the architectural and technology impact in sporting constructions that has a radical impact on the redesign of cities". The 1964 Tokyo Games proclaimed the Japanese miracle, but their impact on the city was largely seen through an architectonic marvel: Kenzo Tange's gymnasium. "Another definitive construction was Munich's Olympic complex, by Frei Otto, situated on gentle slopes in perfect harmony with nature. Those ethereal tents represented a new era, that of ecology and respect for nature" says Eduardo Arroyo, who finds another way in which other cities have made the most of the Games. "Whatever criticism you may have of it, London is a fine example of using the Olympic Games as an instrument of urban transformation, in this case the east of the city. Barcelona was an example of how to outline a homologous and constructive message," he adds.

Both Arroyo and architect Jokin Lizasoain agree on two essential aspects of the failure of Madrid's Olympic model: dispersal and an opaque nature. "It was an unstructured project. Lack of a united project. It's interesting how

SOMETHING INEVITABLE HAPPENS WHEN A CANDIDATE OFFERS ITS BULLRING AS THE STAGE FOR BASKETBALL, THE MOST WATCHED SPORT IN THE GAMES SINCE THE ARRIVAL OF THE CELEBRATED NBA PLAYERS. THIS POINT WENT UNNOTICED IN SPAIN, BUT NOT IN THE TIGHT-KNIT WORLD OF THE IOC.

Madrid, a capital with a central vocation that is undisputable, would choose an uncentralised, character-less model. There wasn't even a symbolic building," muses Lizasoain, whose disappointment also spreads to the opaque behaviour that loomed over the long pre-Olympic trajectory, "Here everything's been put together quickly, with barely any spokespeople, with very little information, without trustworthy and transparent technical offices. All this gave way to cases like that of the Caja Mágica, excessively costly, unsustainable in its environment and without any real purpose. In the end it was a lot of money for nothing. In a lot of ways the quick-buck culture was what was transmitted. All that's left of that time are the four skyscrapers on the Castellana, lonely, isolated and shaved to reach the greatest height, which is precisely the opposite of the presiding nature of competitiveness which is the very idea of a skyscraper. It's obvious that Madrid has always had bad luck when it comes to architecture."

Whatever were Madrid's real expectations in Buenos Aires, the city's Olympic process offers a real and broad history of a city that didn't make the most of the required time to re-place itself as the capital of the world. In the skeletons, or the modern ruins that are referred to by Lizasoain, it's sadly very easy to make out the lost way of a city subject to a seven thousand million euro debt, degraded in economic scales of the first order – Barajas airport's passenger traffic, a 22 % reduction in tourists this year – with hardly a trace of the metropolis that tried to compete with the huge European cities. The signs are those of defeat, those which keep Madrid stuck to a time which it defined a century ago; the Alcalá-Gran Vía fork, for example, a landmark which still stands for Madrid, has always done, but not fearless enough for the new millennium. ☒





CISZAK DALMAS 005

AITOR ORTIZ 007

FAMILIA PLOMEZ 008

LA CASITA DE WENDY 009

FOWLER - KIESLER 010

FISAC - DE LA SOTA 011

WIECZOREK - PRADA POOLE - COBO 013

COAM/LUIS MORENO MANSILLA 2013 014

AWA ESTUDIO 016

ENSAMBLE STUDIO 018

MOLDING 020

MANUEL OCAÑA 026

BLACK BOX 033

REYNER BANHAM 045

JUAN NAVARRO BALDEWEG & DAVID BESTUÉ 054

PKMN (PAC-MAN ARCHITECTURES) 064

RODRIGO GARCÍA 068

COAM 072

MADRID JJOO 074