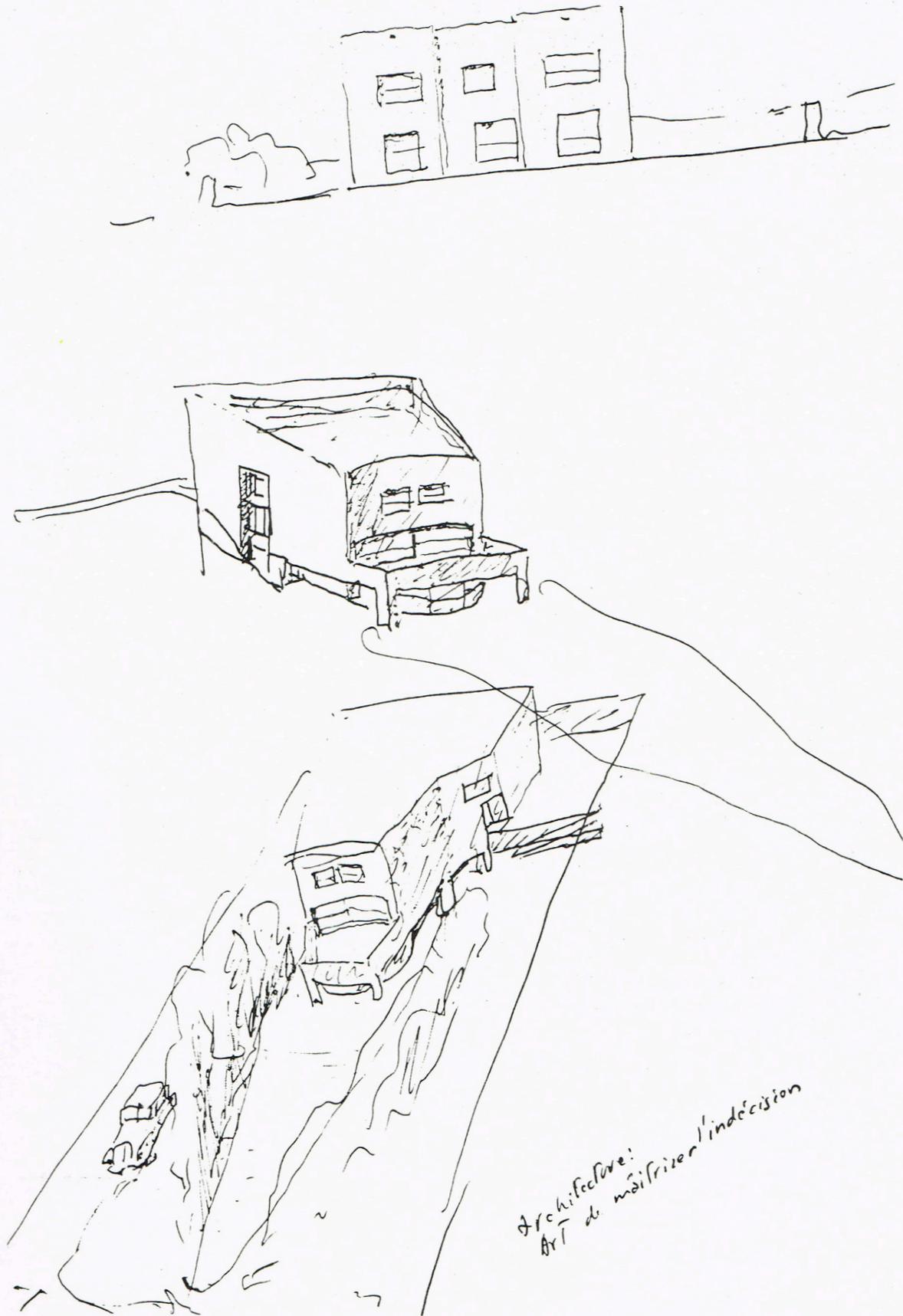


OBRADORIO 8

ORGANO DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA



Siza Vieira
Bernard Tschumi
Vittorio Gregotti
Nuno Portas
Mario Soto y M. Gobuloff
Alvarez Castelao
José Quetglas
César Portela
Paco Couto
Antonio Díaz Sotelo
Fernando Blanco
Mon Vasco

Siza Vieira
Bernard Tschumi
Vittorio Gregotti
Nuno Portas
Mario Soto y M. Gobuloff
Alvarez Castelao
José Quetglas
César Portela
Paco Couto
Antonio Díaz Sotelo
Fernando Blanco
Mon Vasco



FERROGRES



CEDONOSA

CERAMICA DOMINGUEZ DEL NOROESTE, S. A.

Teléfono 54 60 00
Télex 88045 CEDO E
CATOIRA (Pontevedra)

EDITORIAL

A pobreza do debate arquitectónico en Galicia é un feito que non compre maiores comentarios.

As actitudes dos profesionais galegos non deixan de ser unha consecuencia desta pobreza cultural arquitectónica, traducíndose na maior parte dos casos na construción dun produto a-cultural e fallo de calqueira intención que non sexa a meramente económica.

Non embargantes, derradeiramente apareceron actitudes e acontecementos que de algún xeito abren a posibilidade de que este debate se enriqueza. Referímonos aos Encontros en Ferrol dos derradeiros dous anos, a creación dos premios de deseño da Cidade de Vigo, do Ateneo de Ourense e aos recentes concursos de arquitectura e sobor todo ás conferencias e seminarios da Escola de Arquitectura da Coruña que trascenden o ámbito puramente escolar, pra se transformar. ás veces en tribuna de reflexión e intercambio dos profesionais galegos.

Nesta línea atópase a publicación OBRADOIRO que volta a saír aos dous anos da súa desaparición, nunha segunda época.

Outra posición diante da Arquitectura, que a considera como produto cultural e que debe ser refrexo tanto do debate ideolóxico e artístico-formal como da investigación constructiva, xeográfica, etnolóxica e histórica, o mesmo no ámbito autóctono como no xeral.

Esta actitude tradúcese ás veces en pálido eco das presicións encontradas no debate internacional ou en reflexións personais sobor desta problemática.

En todo caso, coidamos que OBRADOIRO debe profundizar na memoria constructiva dende os recursos das técnicas pobres pre-industriais até a sofisticación tecnolóxica máis actual, favorecendo as vontades figurativas, as novas teorías lingüísticas ou as tradicións comunicativas.

O equipo de redacción

EDITORIAL

La pobreza del debate arquitectónico en Galicia es un hecho que no necesita mayores comentarios.

Las actitudes de los profesionales de Galicia no dejan de ser consecuencia de esta pobreza cultural arquitectónica, traducéndose en la mayor parte de los casos en la construcción de un producto a-cultural y falta de cualquier intención que no sea la meramente económica.

Sin embargo últimamente han aparecido actitudes y acontecimientos que de alguna forma abren la posibilidad de que se enriquezca. Nos referimos a los Encuentros en Ferrol en los últimos dos años, a la creación de los premios de diseño de Vigo, del Ateneo de Orense, a los concursos de arquitectura recientes y, sobre todo, a las conferencias y seminarios de la Escuela de La Coruña que trascienden al ámbito puramente escolar, transformándose a veces en tribuna de reflexión e intercambio de los profesionales gallegos.

En esta línea se encuentra la publicación OBRADOIRO que vuelve a salir a los dos años de su desaparición, en su segunda época.

Otra posición ante la Arquitectura, que la considera como producto cultural y que debe ser reflejo tanto del debate ideológico y artístico-formal como de la investigación constructiva, geográfica, etnológica e histórica, lo mismo en el ámbito autóctono como en el general.

Esta actitud se traduce a veces en pálido eco de las posiciones encontradas en el debate internacional o en reflexiones personales sobre esta problemática.

En todo caso creemos que OBRADOIRO debe profundizar en la memoria constructiva desde los recursos de las técnicas pobres pre-industriales hasta la sofisticación tecnológica más actual, favoreciendo las voluntades figurativas, las nuevas teorías lingüísticas o las tradiciones comunicativas.

El equipo de redacción

OBRADOIRO
REVISTA DE ARQUITECTURA
BOLETIN DE SUSCRIPCION

REMITIR A
OBRADOIRO
Colegio Oficial de Arquitectos
C/ Preguntoiro, 36-1.º
SANTIAGO DE COMPOSTELA

TARIFA ANUAL
España: 1.000 pesetas

ESPACIO DESTINADO A RELLENAR POR LA REVISTA

SUSCRIPTOR N.º _____
SUSCRIPCION DE _____

ESCRIBA A MAQUINA O EN LETRA DE IMPRENTA

Nombre _____

Apellidos _____

C/Plaza _____

N.º _____ Ciudad _____ D. Postal _____

Provincia _____ Teléfono _____ País _____

Talón nominativo adjunto: Banco _____

N.º _____ Fecha _____

Contra reembolso al recibo del primer ejemplar.

Domiciliación bancaria.

(Ver Boletín de domiciliación bancaria)

En _____ a _____ de _____ de 198 _____

(Firma)

**BOLETIN DE
DOMICILIACION BANCARIA**
(Enviar junto a Boletín
de Suscripción)

OBRADOIRO
Colegio Oficial de Arquitectos
de Galicia
C/ Preguntoiro, 36-1.º
SANTIAGO

Fecha _____

Sr. Director del

Banco/Caja _____

Agencia _____

Calle/Plaza _____ N.º _____

Ciudad _____ D. Postal _____

Muy señor mío:

Le ruego que hasta nueva orden y con cargo a la cuenta _____

n.º _____ abierta a nombre de D. _____

_____ sirva proceder al abono del recibo correspondiente a la suscripción a
la Revista OBRADOIRO que les será presentado por el COAG/OBRADOIRO.

En _____ a _____ de _____ de 198 _____

(Firma)

A casa do Dr. Fernando Machado

A casa interrompida

SIZA VIEIRA

Architecture:
Art de maîtriser l'indécision

A CASA INTERROMPIDA

Construir casa própria tornou-se uma aventura.
É preciso paciência, coragem e entusiasmo.
Este projecto foi interrompido, por desistência do cliente.

O projecto de uma casa surge de formas diferentes:
Subitamente, por vezes, às vezes lenta e penosamente.
Tudo depende da possibilidade e da capacidade de encontrar es-
tímulos - bengala difícil e definitiva do Arquitecto.
O projecto de uma casa é quase igual ao projecto de qualquer
outra: paredes, janelas, portas, telhado.
E contudo é único: ~~Por isso se vai transformando.~~ Transforma-se.
Em certos momentos, ganha vida própria. ~~Transforma-se~~ ^{Faz-se} então um
animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros.
Se é demasiadamente contido, deixa de respirar: ~~é~~ morre. Se as
suas transfigurações não são compreendidas, ~~é se todos os seus de-
sajos são feitos, sendo o essencial, torna-se num mon-~~
~~stro.~~ Se tudo quanto nele parece evidente e belo se fixa, tor-
na-se ~~ridículo~~ Um monstro, ou torna-se ridículo.
O projecto está para o Arquitecto como o personagem de um ro-
manço para o autor:
~~Ultrapassa-o constantemente. E é preciso não o perder.~~ <sup>Por is-
so o desenho o persegue.</sup>
Mas o projecto é um personagem com muitos autores, e faz-se in-
teligente apenas quando assim é assumido, e ~~é~~ obsessivo e im-
pertinente em caso contrário. O desenho é o desejo de inteli-
gência.

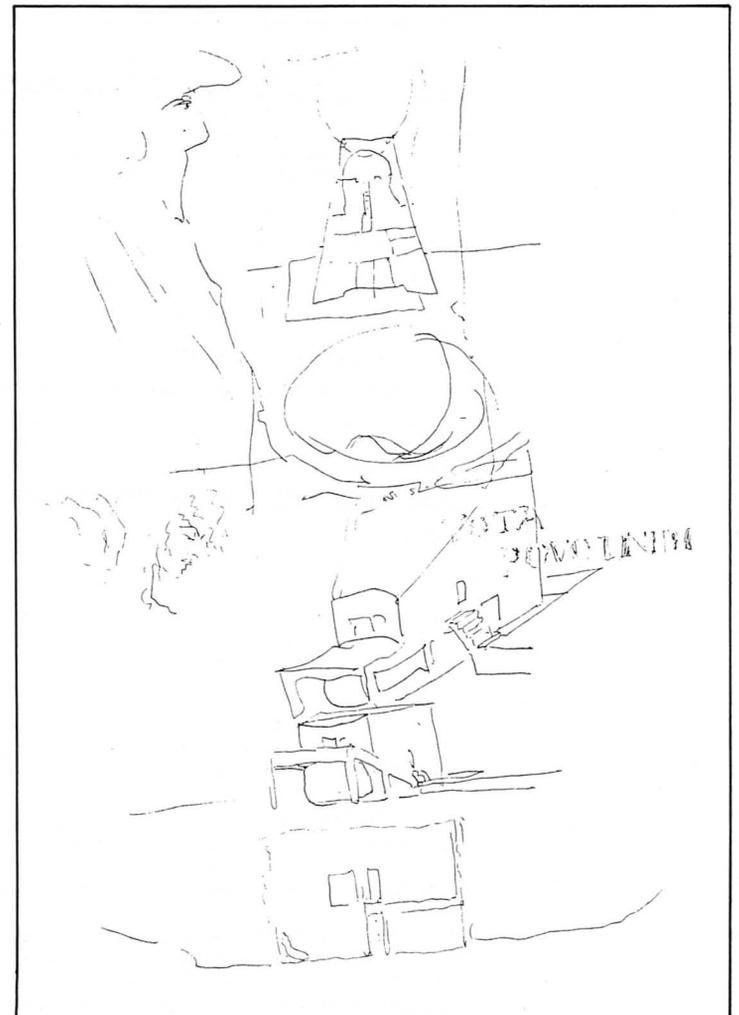
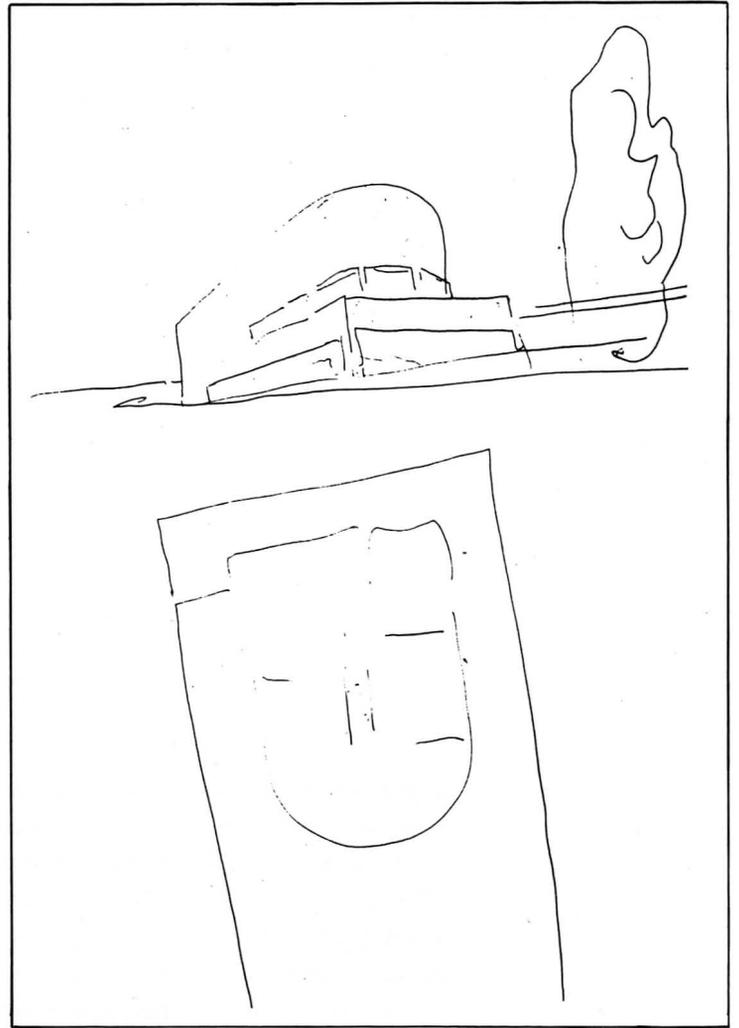
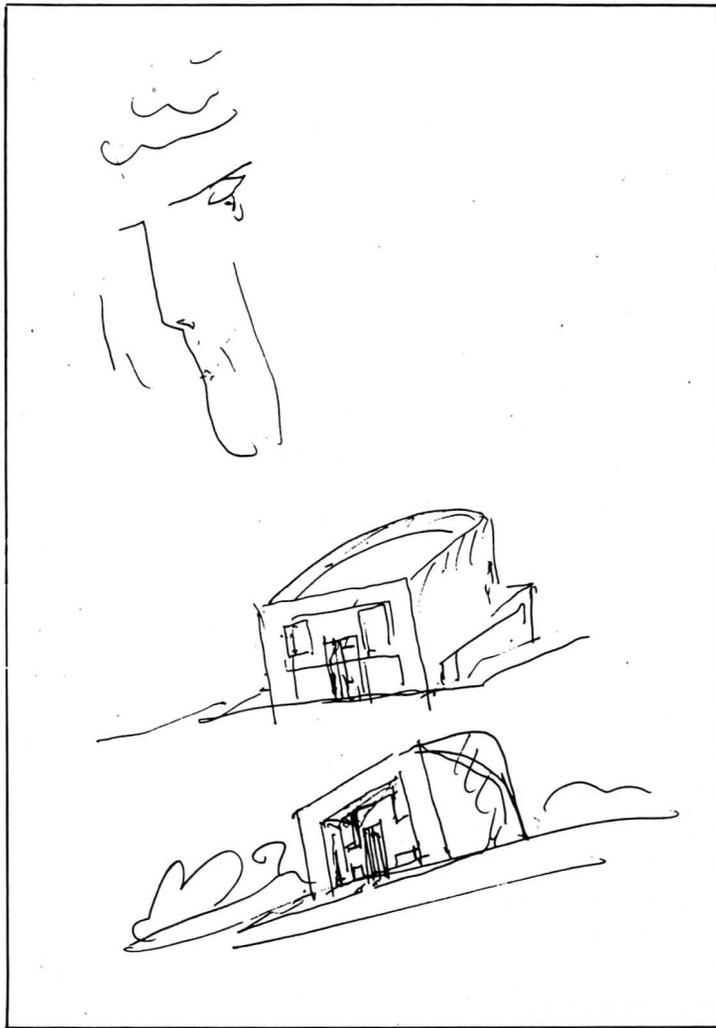
~~Por tudo isto, é doloroso abandonar o desenho inquieto~~

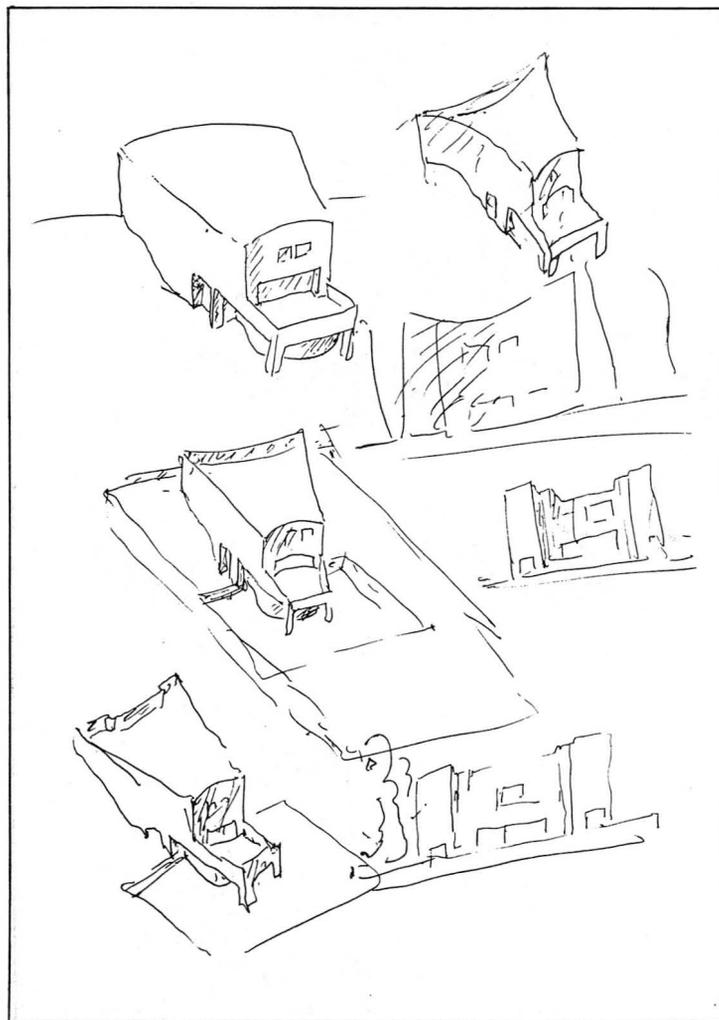
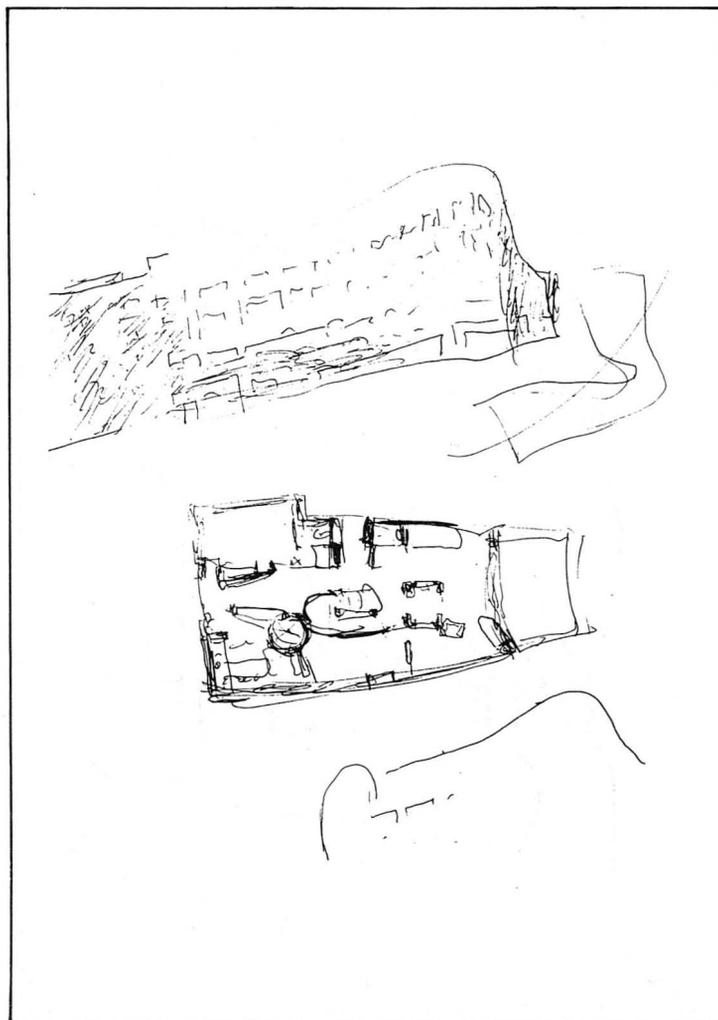
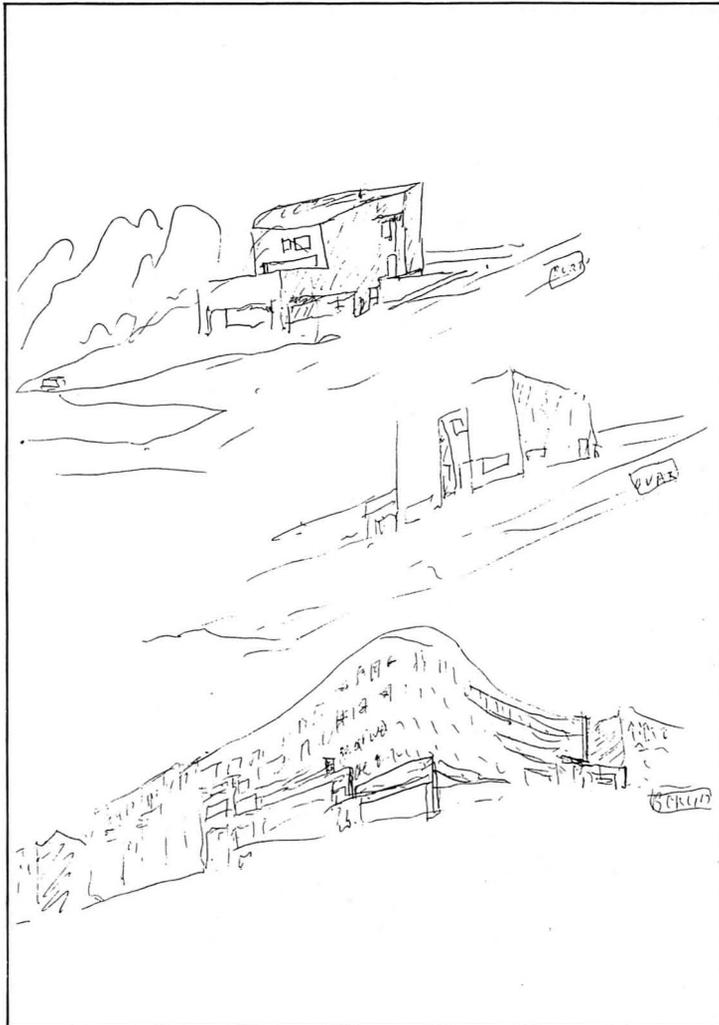
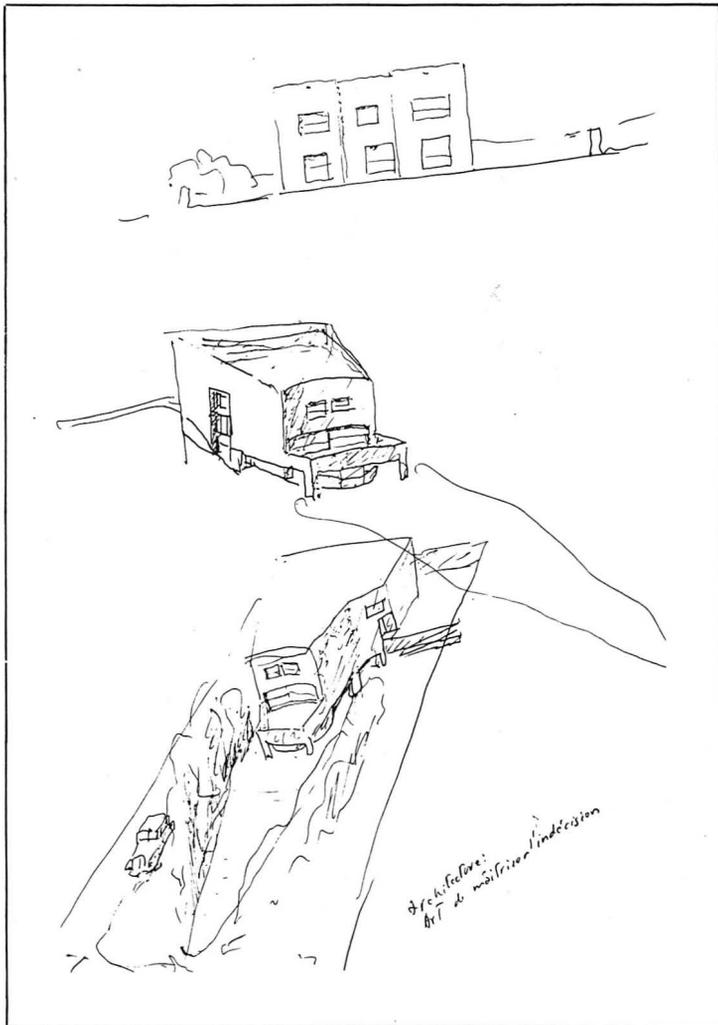
Porto Fevereiro 1982
Alvaro Siza

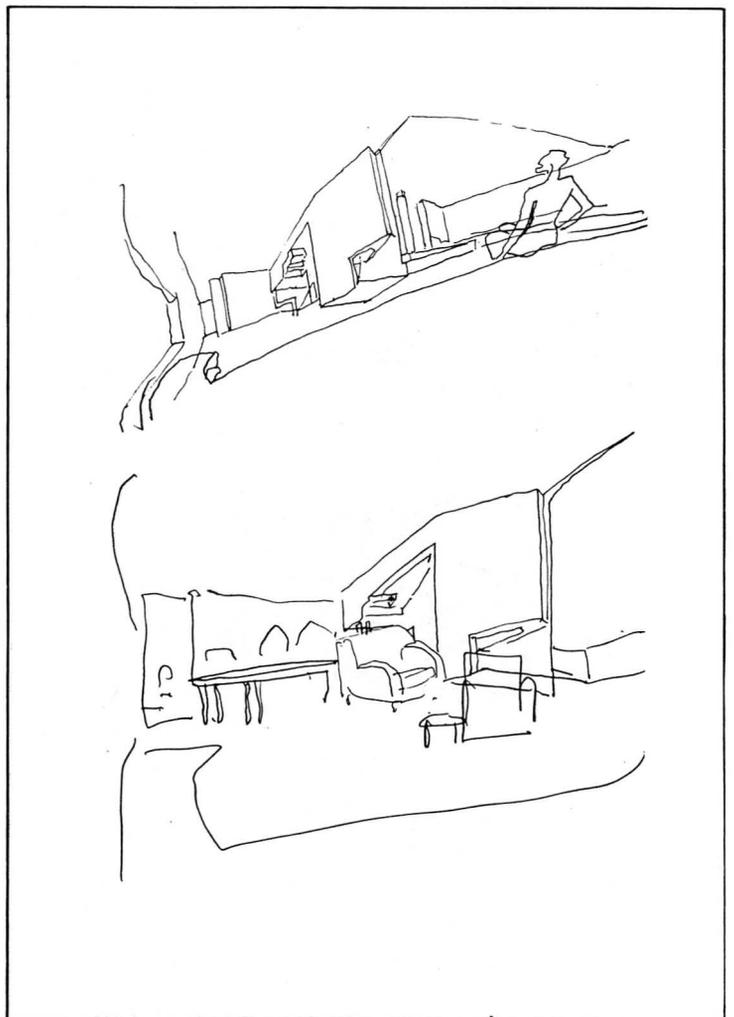
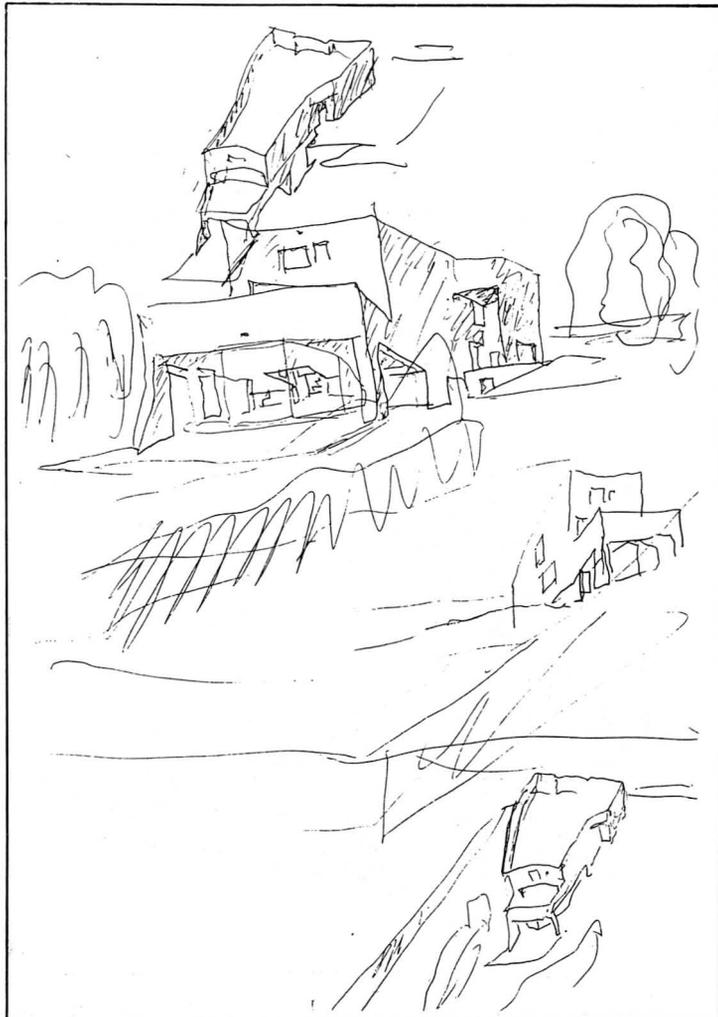
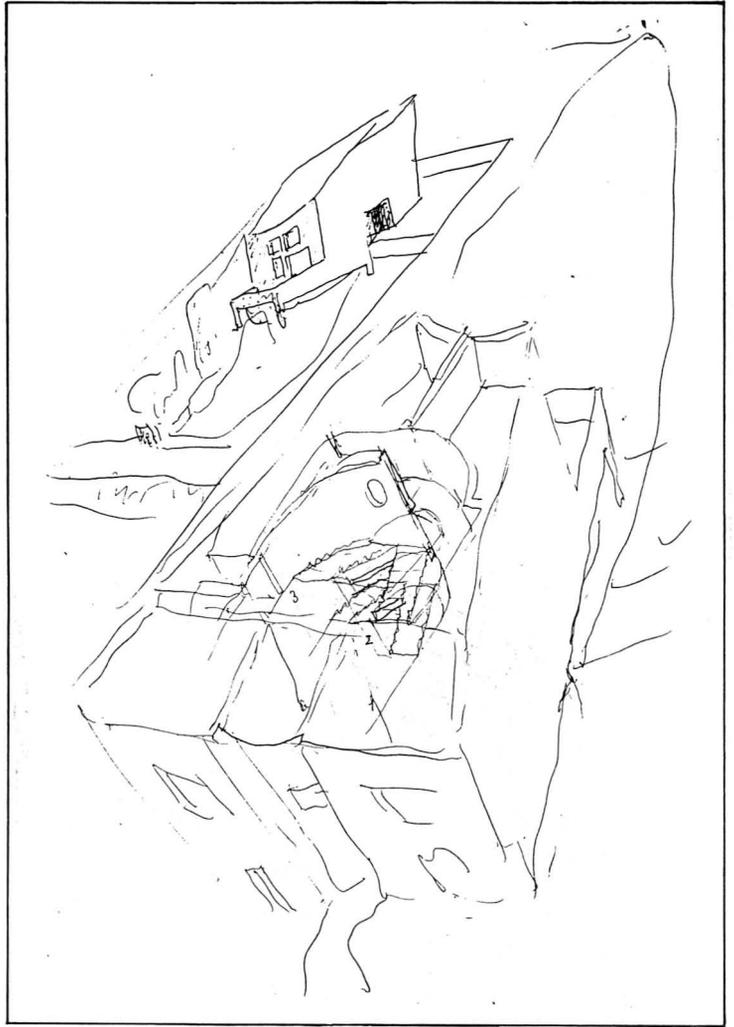
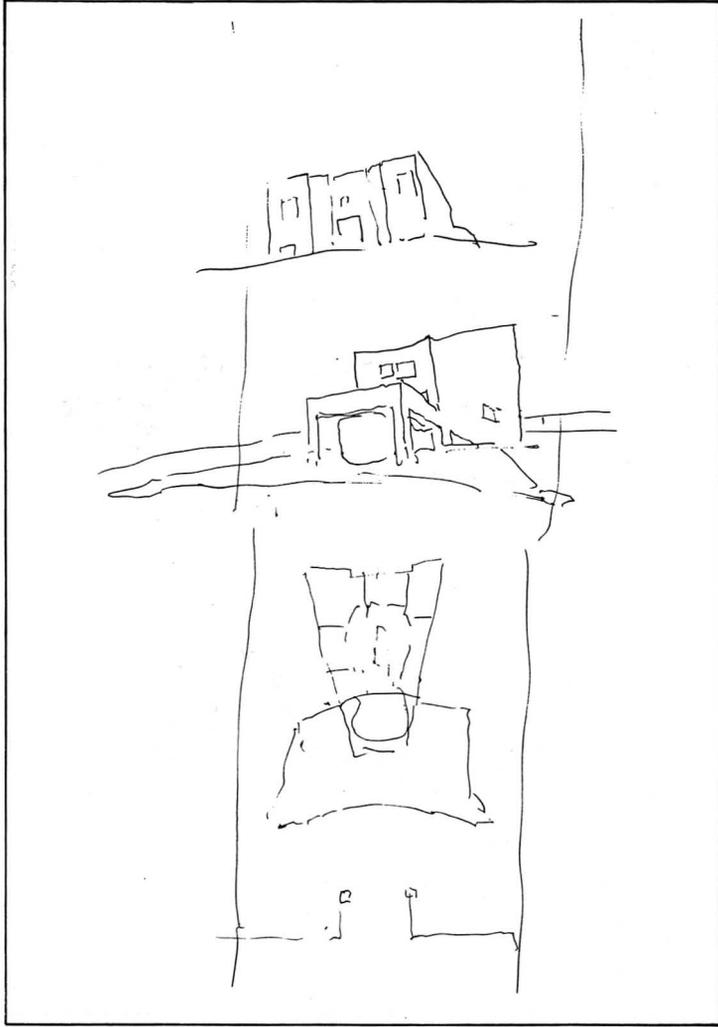
Construir casa propia converteuse nunha aventura.
Compre paciencia, coraxe e entusiasmo.
Este proxecto foi interrompido, por abandono do
cliente.
O proxecto dunha casa surxe de xeitos diferentes:
Subitamente, por veces, lenta e penosamente.
Todo depende da possibilidade e da capacidade de
encontrar estímulos — apoio difícil e definitivo do
Arquitecto.
O proxecto dunha casa é caseque igoal ao proxecto
de outra casa: paredes, xanelas, portas, tellado.
E apesares de todo é único: Transfórmase.
En certos intras, gana vida propia. Faise entón un
animal volúbel, de patas inquedas e de ollos inseguros.

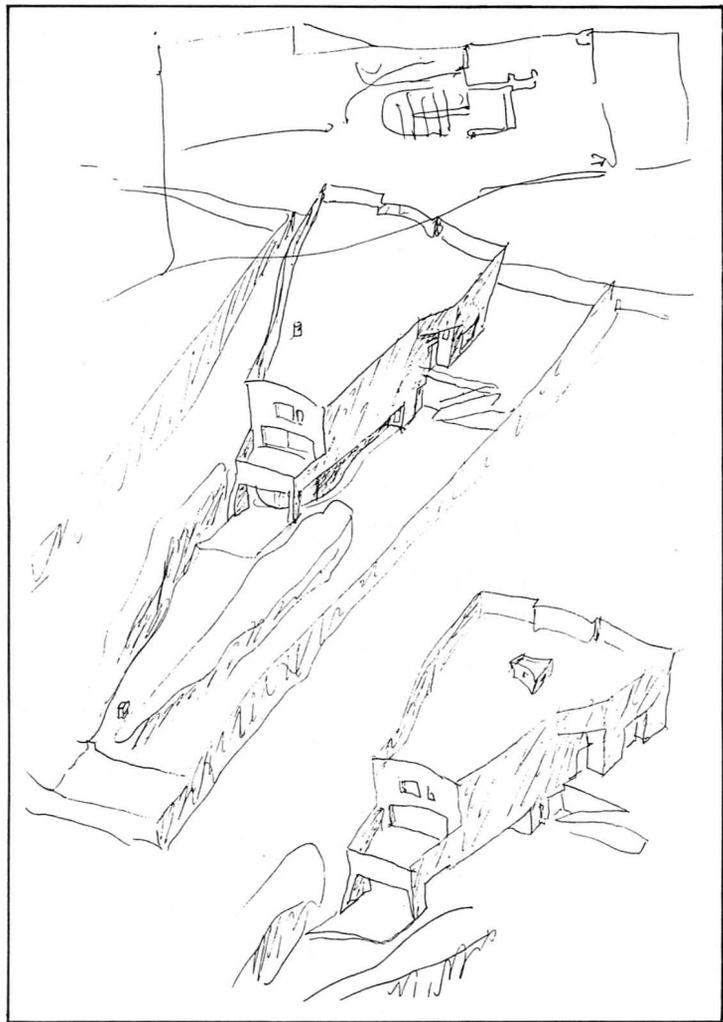
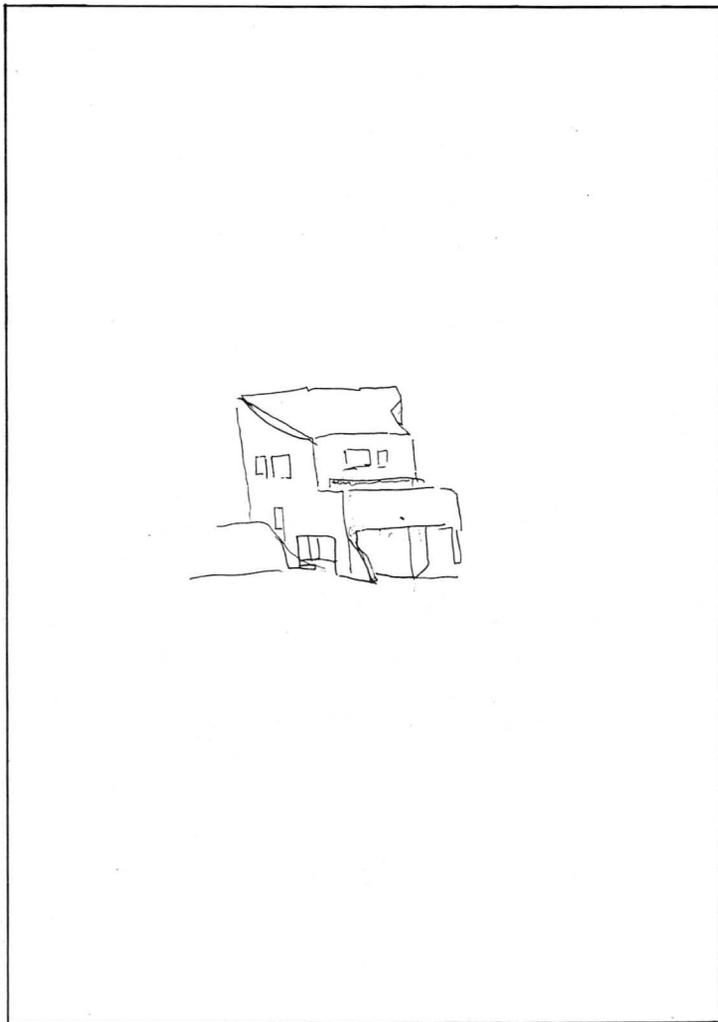
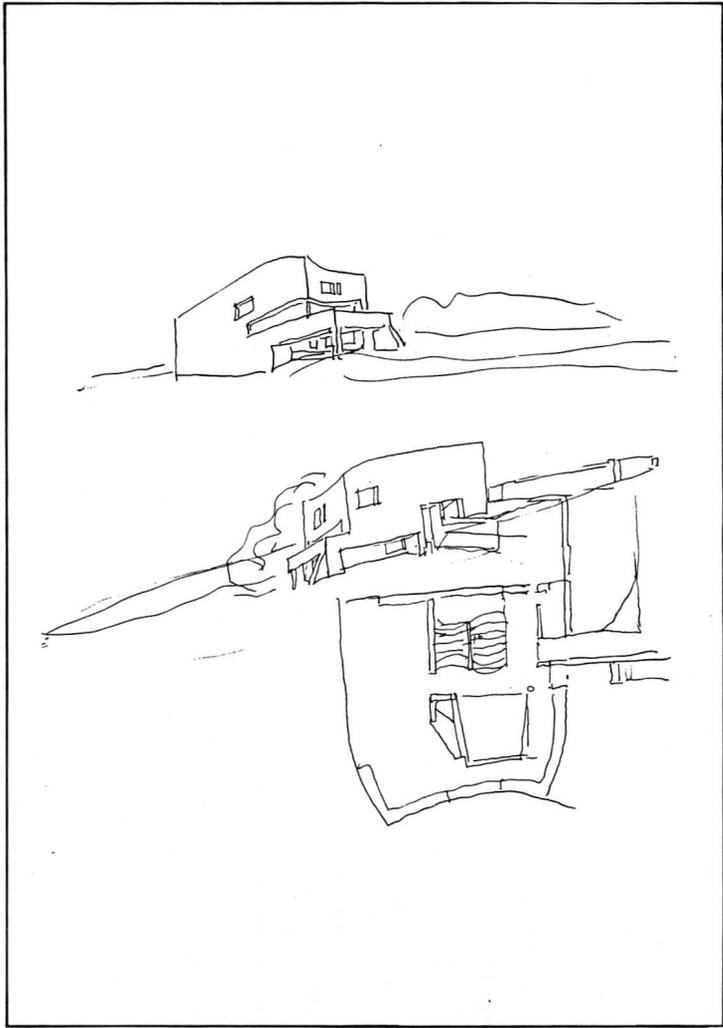
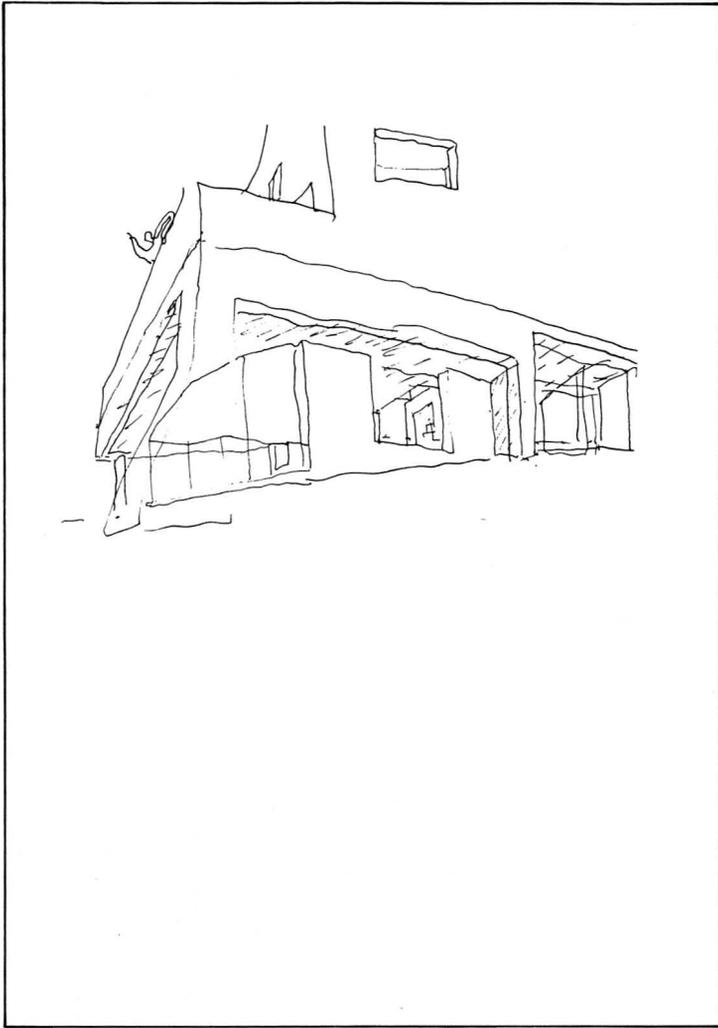
Si é demasiado rixido, deixa de respirar: morre. Si
as suas transfiguracións non son comprendidas, si
todo canto nel parece evidente e belo se fixa, con-
virtese nun monstruo, ou faise ridículo.
O proxecto é pra o Arquitecto como o personaxe
dunha novela pra o autor: sobrepásao constante-
mente. Compre non perdelo.
Por iso o dibuxo persigueo.
Pero o proxecto é un personaxe con moitos auto-
res, e faise intelixente samente cando é así asumido,
e obsesivo e impertinente en caso contrario.
O dibuxo é o desexo da intelixencia.

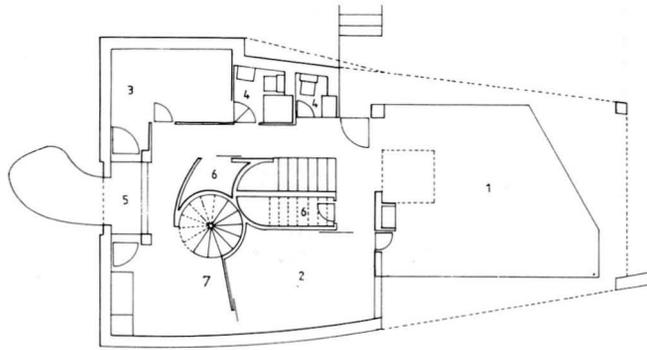
Porto, Febreiro 1982
Alvaro Siza



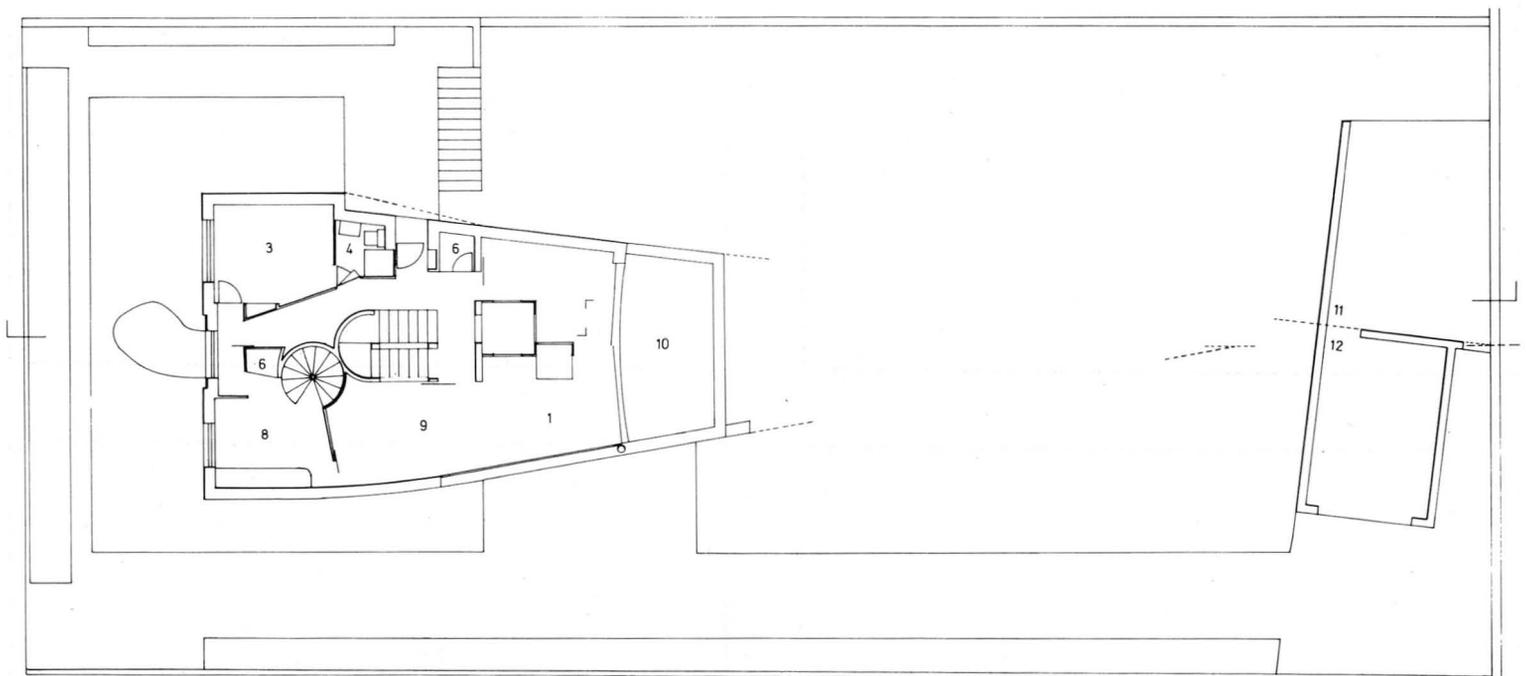




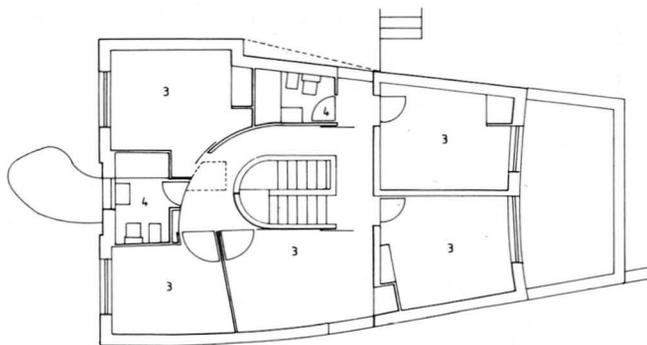




PLANTA PISO 1

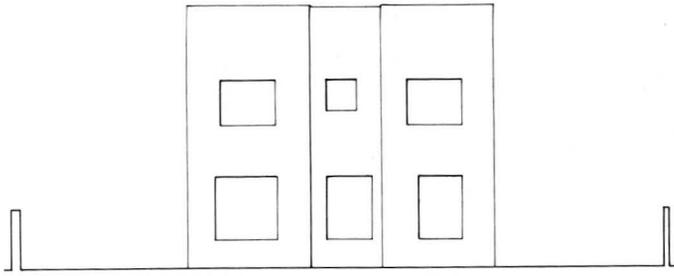


PLANTA PISO 2

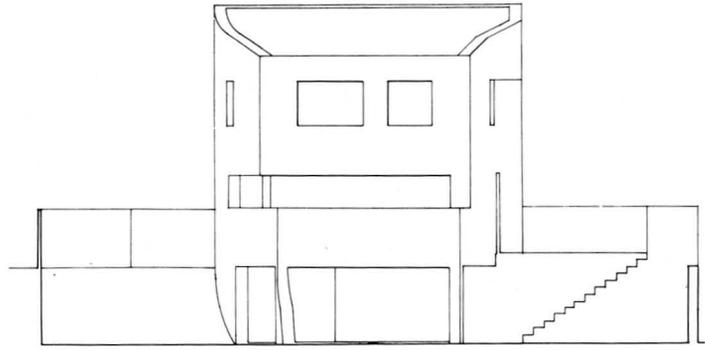


PLANTA PISO 3

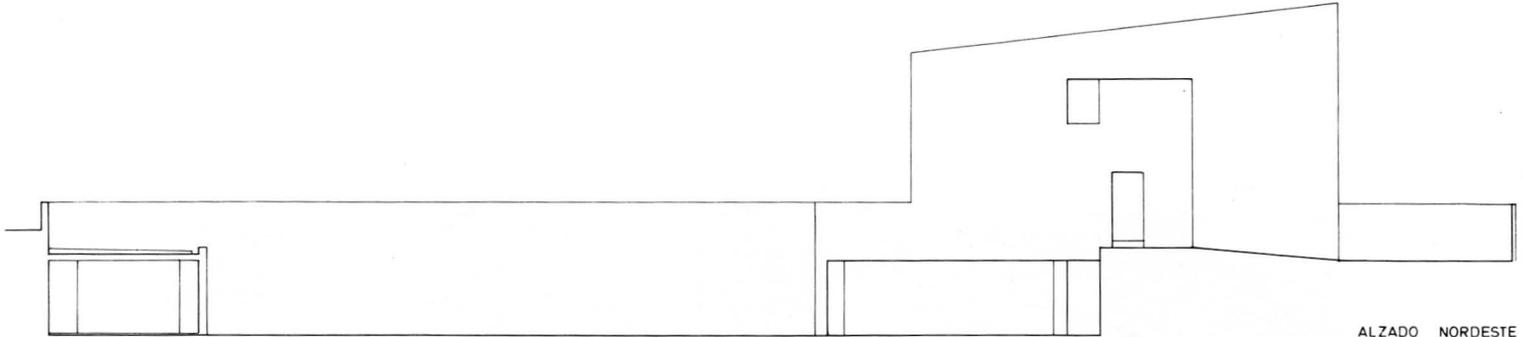
- LEXENDA
- 1 SALA
 - 2 DESPACHO
 - 3 DORMITÓRIO
 - 4 BAÑO
 - 5 PATIO
 - 6 TRASTEIRO
 - 7 LAVANDERIA
 - 8 COCINA
 - 9 COMEDOR
 - 10 TERRAZA
 - 11 SALA
 - 12 GARAGE



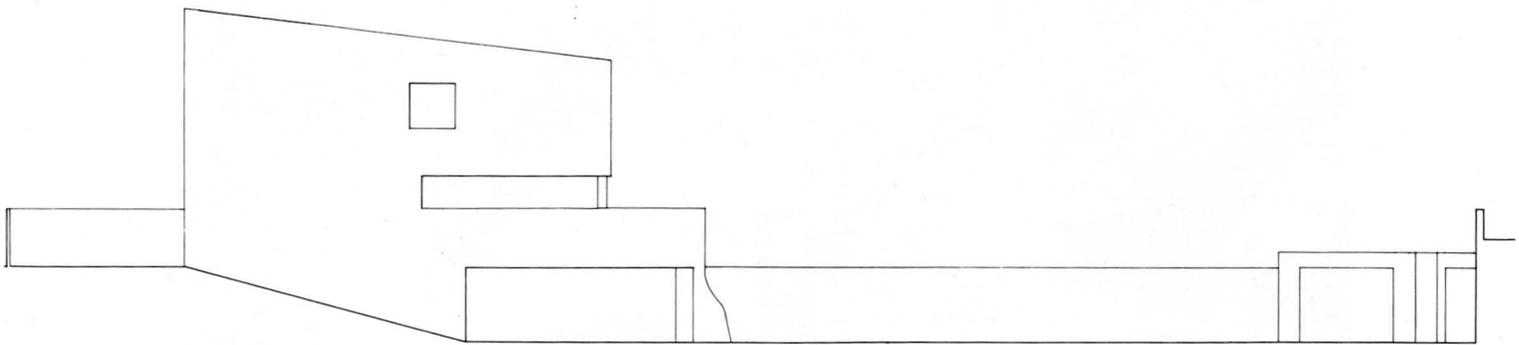
ALZADO NOROESTE



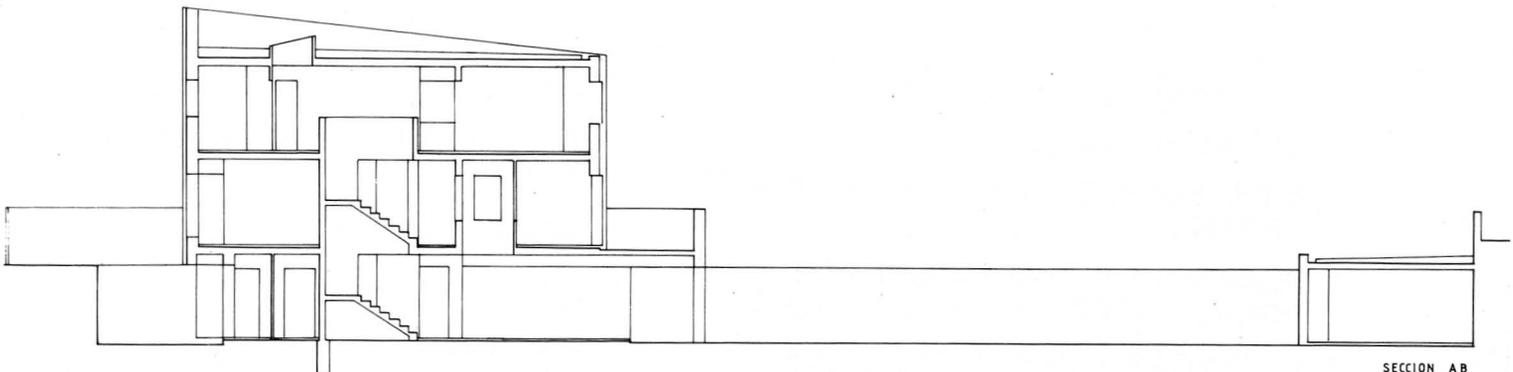
ALZADO SUDESTE



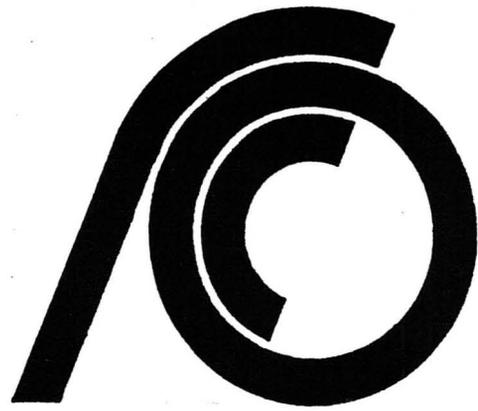
ALZADO NORDESTE



ALZADO SUDOESTE



SECCION AB



FOMENTO

DE OBRAS Y CONSTRUCCIONES S.A.

TERESA HERRERA, 3

LA CORUÑA



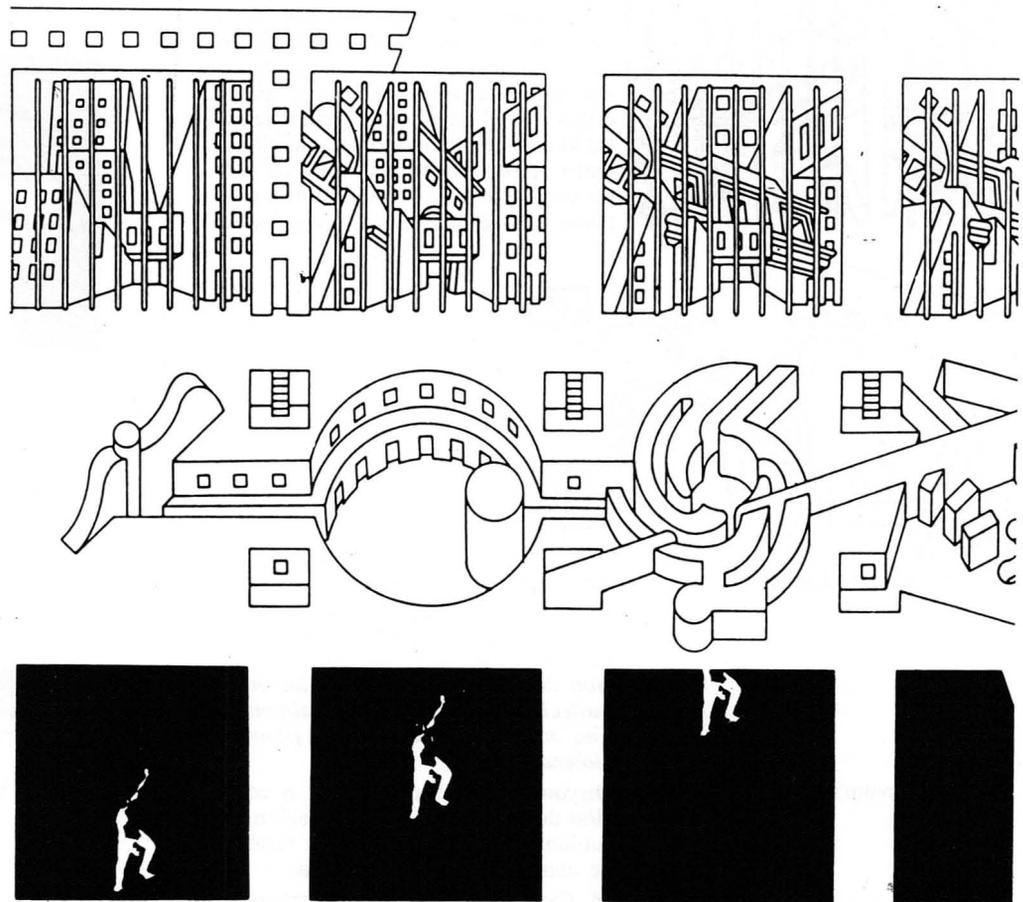
Urbanización en el Polígono Vite de Santiago de Compostela

- * AUTOPISTAS Y CARRETERAS
- * OBRAS HIDRAULICAS
- * INFRAESTRUCTURA DE TRANSPORTE URBANO
- * PLANTAS DE TRATAMIENTO DE AGUAS POTABLES Y RESIDUALES
- * VIVIENDAS Y URBANIZACIONES
- * FACTORIAS INDUSTRIALES
- * CENTROS DE ENSEÑANZA Y HOSPITALARIOS
- * FERROCARRILES
- * OBRAS MARITIMAS
- * OFICINAS

Indice Ilustrado

Temas de las citas de Manhattan

BERNARD TSCHUMI



El texto que sigue se compone de extractos de una conferencia que tuvo lugar en la Architectural Association el 8 de junio de 1982. Tomando como punto de partida el trabajo titulado Las Citas de Manhattan, en la conferencia se hacen comentarios dispersos acerca de ciertos temas y conceptos concretos. El texto que aquí se presenta desarrolla estos conceptos por medio de un índice ilustrado.

En arquitectura, los conceptos pueden preceder o seguir a los proyectos o a las construcciones. En otras palabras, un concepto teórico puede ser *aplicado* a un proyecto, o bien *derivarse* de él. A menudo esta diferencia no puede hacerse de una manera clara, por ejemplo cuando ciertos aspectos de la teoría cinematográfica sirven de base a una intuición arquitectónica, y más tarde, a través del siempre difícil desarrollo de un proyecto, se transforman en un concepto operativo para la arquitectura en general. Sin pretender fusionar las intuiciones del tablero de dibujo con las certezas del pensamiento científico, este índice apunta las direcciones esenciales de una investigación general.

I. DEFINICION

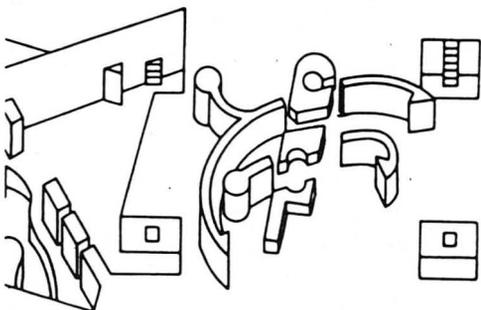
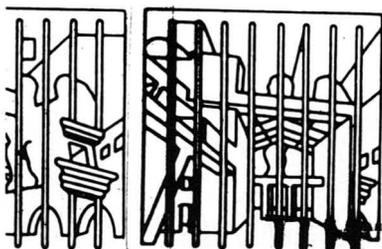
1. Límite

Argumentando que no existe arquitectura sin suceso, sin programa, sin violencia, las Citas intentan llevar la arquitectura a sus límites, en la medida en que éstos contengan preocupaciones formales y programáticas concretas dentro del discurso arquitectónico y de su representación.

Límite: una frontera (arquitectura: una forma de conocimiento cuyos límites se ponen constantemente en tela de juicio).

Las creaciones límite en literatura, en música o en cualquier disciplina, nos informan a menudo sobre el estado de esta disciplina, sus paradojas y contradicciones. Poner en entredicho estos límites es un medio de determinar la naturaleza de la disciplina.

Límites de la arquitectura actual: 1) cosas que tienen que ver con la relación entre espacios y sus usos, entre «tipo» y «programa», entre objetos y sucesos; 2) cosas relativas a la notación en arquitectura (a pesar de lo preciso y generativo que puedan ser planos, secciones y axometrías, cada elemento implica una reducción lógica del pensamiento arquitectónico a lo que se puede dibujar, con exclusión de otras referencias. Están atrapados en una especie de prisión que es el lenguaje arquitectónico, donde «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo». Cualquier intento de superar estos límites, de ofrecer otra lectura de la arquitectura, exige poner en cuestión estas convenciones).



II. CONDICION

1. Disyunción

Las Citas toman como punto de partida la hoy en día inevitable disyunción entre uso, forma y valores sociales. En ellas se expone que cuando esta condición llega a ser una confrontación arquitectónica, aparece inevitablemente una nueva relación entre placer y violencia.

Disyunción: acto de desunir o condición de estar desunido; separación, desunión. La relación entre los términos de una proposición disyuntiva.

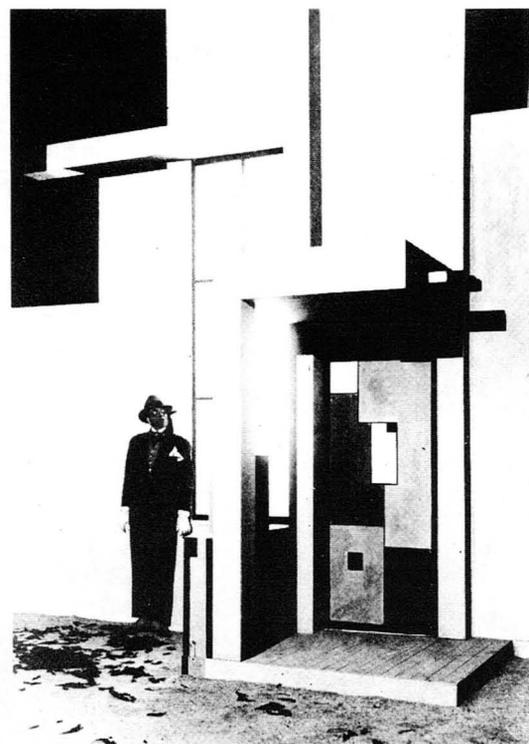
M. Foucault, observando la emergencia de un nuevo campo, escribe: «Cómo especificar los diferentes conceptos que nos facilitan la concepción de discontinuidad o ruptura entre naturaleza y cultura, la irreductibilidad de equilibrios o soluciones encontradas por cada sociedad o individuo, la ausencia de formas intermedias, la no existencia de un «continuum» en el espacio o en el tiempo». (En *el Orden de las Cosas*).

La disyunción, tan lamentada a menudo, que en el siglo XX se produce entre hombres y objeto, objeto y sucesos, sucesos y espacios, ser y significado, confirma la pérdida de una unidad frente a

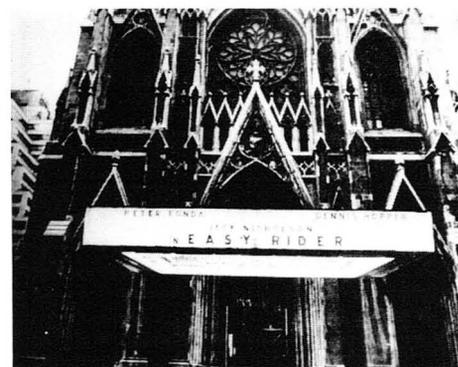
To really appreciate architecture, you may even need to commit a murder.



Architecture is defined by the actions it witnesses as much as by the enclosure of its walls. Murder in the Street differs from Murder in the Cathedral in the same way as love in the street differs from the Street of Love. Radically.

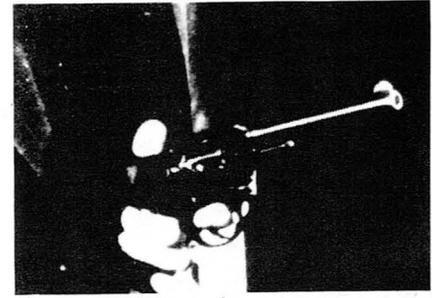


2



3

la que no hay alternativa. Tal disyunción implica, por último, una concepción dinámica de la arquitectura que ha surgido frente a una definición estática de la misma, un momento de exceso que lleva a la arquitectura a sus límites.



4

III. CLASIFICACION

Las Citas ofrecen una lectura diferente de la arquitectura, en la cual, espacio, movimiento y sucesos son en último término independientes, aunque mantienen una nueva relación entre sí, de tal forma que las componentes convencionales de la arquitectura se destruyen y reconstruyen según diferentes ejes.

1. Suceso

Suceso: un incidente, una cosa que ocurre; un particular ítem en un programa. Los sucesos pueden incluir cosas habituales, funciones específicas o actividades aisladas. Incluyen momentos de pasión, actos amorosos y el instante de la muerte.

Los sucesos poseen por sí mismos una existencia independiente. Rara vez son simplemente una consecuencia del entorno. Los sucesos tienen su propia lógica, su propio momento. En literatura pertenecen a la categoría de la narración (en oposición a la descripción).

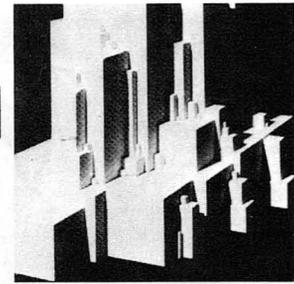


5

2. Espacio

Espacio: ¿una *cosa mental*? ¿un apriori kantiano de la conciencia? ¿una forma pura? o mejor, ¿un producto social, la proyección sobre el terreno de una estructura sociopolítica?

La era de la modernidad: los espacios arquitectónicos pueden tener autonomía y lógica propias. Distorsiones, rupturas, compresiones, fragmentaciones y yuxtaposiciones son inherentes a la manipulación de la forma, de Piranesi a Schwitters, del Dr. Caligari a Rietveld.

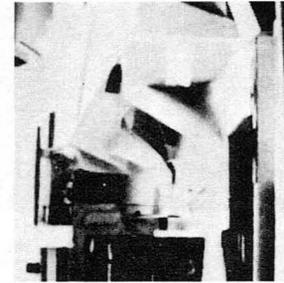


6

3. Movimiento

Movimiento: acción o proceso de moverse. También una acción concreta o una manera de moverse. (En un poema o narración: el devenir o los incidentes, el desarrollo de una trama; la cualidad del relato que rebosa acción).

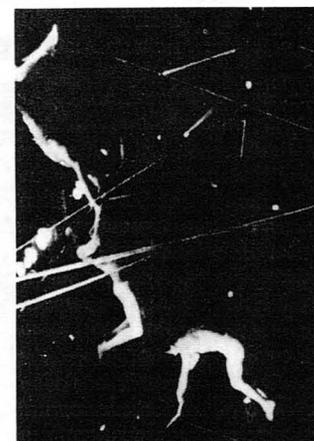
También: la intrusión inevitable del cuerpo humano en el orden controlado de la arquitectura. Por ejemplo, entrar en un edificio: un hecho que violenta el equilibrio de una geometría ordenada rigurosamente (¿incluyen alguna vez las fotografías arquitectónicas gente que corre, gente que pelea, amantes?), cuerpos humanos que delimitan inesperados espacios con movimientos fluidos o erráticos. Por ello, la arquitectura es únicamente un organismo implicado pasivamente en una comunicación constante con usuarios cuyos cuerpos se mueven contra las reglas, cuidadosamente establecidas, del pensamiento arquitectónico.



7

IV. RELACION

El punto controvertido de las Citas se refiere a que únicamente la relación sorprendente entre los tres niveles de suceso, espacio y movimiento constituye la experiencia arquitectónica. Sin embargo, éstas nunca intentan trascender las contradicciones entre objeto, hombre y suceso para alcanzar una nueva síntesis: al contrario, intentan mantener estas contradicciones de una



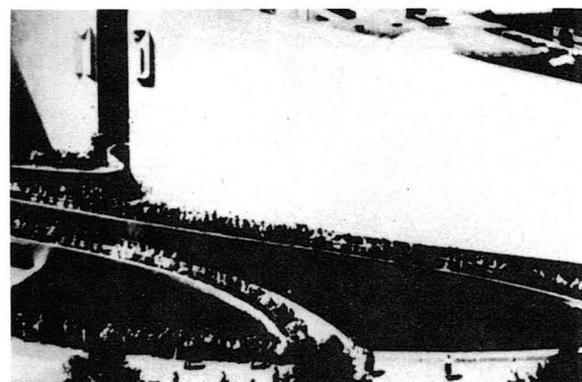
8



9



10



11



12

1. Indiferencia

forma dinámica, en una nueva relación de indiferencia, reciprocidad o conflicto.

Indiferencia: el hecho de no hacer ninguna diferencia. (En magnetismo, zona media de un imán donde los poderes atractivos de los polos se neutralizan mutuamente).

Cuando espacio y suceso son funcionalmente *independientes* uno de otro, se observa una estrategia de indiferencia en la que las consideraciones arquitectónicas no dependen de las utilitarias, en la que el espacio tiene una lógica y los sucesos otra. Tales fueron el Palacio de Cristal y las naves neutras de las grandes exposiciones decimonónicas que servían de acomodo a cualquier cosa, desde exhibiciones de elefantes vestidos con curiosas sedas coloniales hasta cajas de cerillas internacionales. También —aunque de una forma muy diferente— la Casa del Fascio en Como, diseñada por Terragni, es un ejercicio notable de lenguaje arquitectónico y un edificio no excesivamente desagradable para trabajar en él, a pesar, o quizás a causa de la yuxtaposición fortuita de espacio y uso.

2. Reciprocidad

Reciprocidad: estado o condición de ser recíproco; un estado o relación en la cual hay una acción mutua, influencia, correspondencia, etc., entre dos partes o cosas.

Los espacios y programas arquitectónicos pueden también llegar a ser totalmente *interdependientes* y cada uno, condición completa de la existencia del otro. En estos casos, el punto de vista del arquitecto sobre las necesidades del usuario determina cada una de las decisiones arquitectónicas (que pueden, a su vez, determinar la actitud del usuario). Aquí, el arquitecto diseña el escenario, escribe el guión y dirige a los actores. Así eran las instalaciones de la cocina ideal de la Werkbund de los años 20, donde cada paso de un ama de casa casi biomecánica estaba dirigido hasta los mínimos detalles mediante la atención constante al diseño. Así era la Biomecánica de Meyerhold, plasmada mediante los escenarios con plataformas de Popova, donde la lógica de los caracteres jugaba con y en contra de la lógica de sus contornos dinámicos. Tal es también el Guggenheim Museum de Frank Lloyd Wright, o el pórtico de Norman Bel Geddes en el pabellón de la General Motors.

La cuestión no es saber quién surge primero, si el movimiento o el espacio, o quién moldea al otro, ya que en última instancia existe una profunda ligazón entre ambos —como el prisionero y su guardián—. Después de todo se encuentran atrapados en la misma malla de relaciones; solamente la flecha del poder cambia de dirección.

3. Conflicto

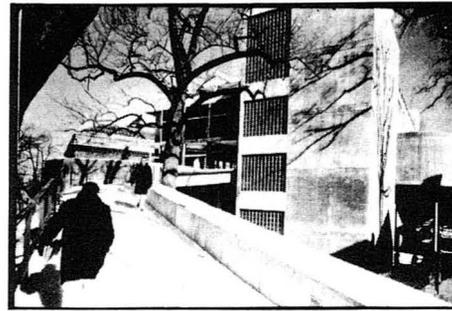
La mayor parte de las relaciones son por supuesto más complejas. En la cocina también se puede dormir. Y pelear, y amar. Estas mutaciones tienen su significado. Cuando una revuelta del siglo XX irrumpe en el orden de una plaza dieciochesca, la mutación sugiere inevitablemente un juicio crítico sobre las instituciones. Cuando un montón de

escoria en Manhattan se transforma en una residencia, ocurre un cambio similar, que es indudablemente menos dramático aunque real.

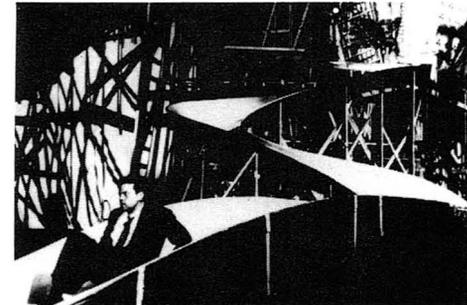
Cuando la capilla Sixtina se usa como una pista de 100 m. vallas, la arquitectura deja de entregarse a la buena conciencia o a la parodia. Por un momento, la trasgresión es real y todopoderosa. Y sin embargo la trasgresión de las expectativas culturales se acepta pronto. De igual forma que los violentos collages surrealistas inspiran la retórica publicitaria, la regla rota se integra en la vida cotidiana, bien sea a través de motivaciones simbólicas o tecnológicas.

Así sucede con el Carpenter Center de Le Corbusier, con su rampa que violenta el edificio, un movimiento genuino de cuerpos humanos integrado en un sólido arquitectónico. O, al revés un sólido que canaliza obligadamente el movimiento de los cuerpos.

Si bosquejo estas relaciones de indiferencia, reciprocidad y conflicto, es para insistir en el hecho de que existen independientemente de ideologías prescriptivas (modernismo versus humanismo, formalismo versus funcionalismo, etc.), que arquitectos y críticos promocionan ardientemente.



13



14

V. NOTACION

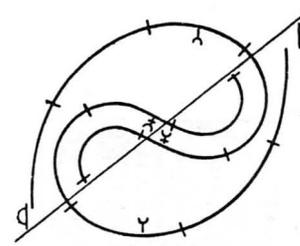
El propósito del modo tripartito de notación (sucesos, movimientos, espacios) es el de introducir el orden de la experiencia, el orden del tiempo —momentos, intervalos, secuencias— ya que todos ellos intervienen de forma inevitable en la lectura de la ciudad. Proviene también de la necesidad de cuestionar los modos de representación usados generalmente por los arquitectos: planos, secciones axonometrías, perspectivas.

1. Notación del Movimiento

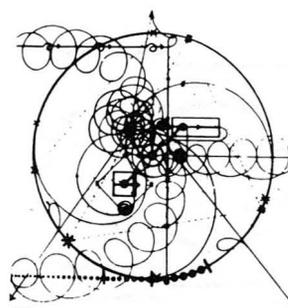
Notación: proceso o método usado para representar números, cantidades, etc., por medio de un sistema de signos. Por lo tanto, cualquier conjunto de símbolos o caracteres usados para ello.

Los movimientos —de multitudes, de gente que baila, de gente que pelea— recuerdan la inevitable intrusión de cuerpos humanos en espacios arquitectónicos, la intrusión de un orden en otro. La necesidad de registrar tales enfrentamientos de una manera precisa, sin caer en fórmulas funcionalistas, sugirió formas concretas para la notación del movimiento. Extensión de las convenciones del dibujo o de la coreografía, esta notación intenta eliminar el significado preconcebido que se da a acciones particulares para concentrarse en sus efectos espaciales: el movimiento de los cuerpos en el espacio.

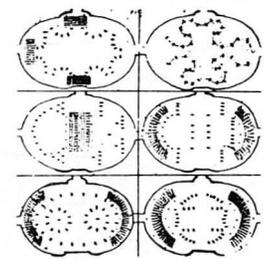
Mejor que trazar flechas en distintas direcciones sobre una superficie neutra, la lógica de la notación del movimiento sugiere en último término «pasillos» reales de espacio, como si un bailarín «hubiese esculpido el espacio a partir de un sustrato maleable»; o al revés, formando volúmenes continuos como si un movimiento completo se hubiese literalmente solidificado, «congelado» en un vector masivo y permanente.



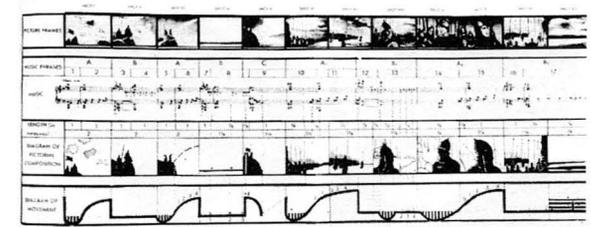
15



17



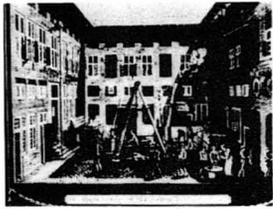
16



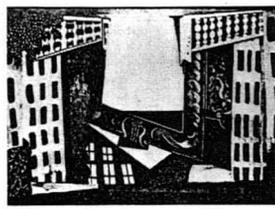
18

2. Notación del Suceso

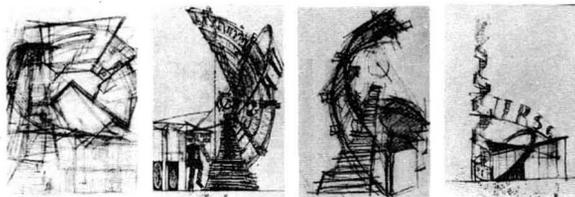
Cada suceso o acción (un momento preciso de un «programa») puede ser caracterizado por una fotografía en un



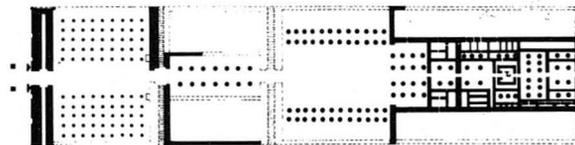
19



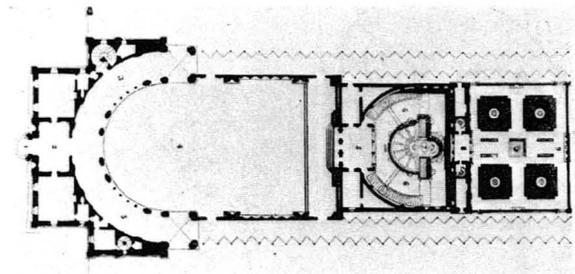
20



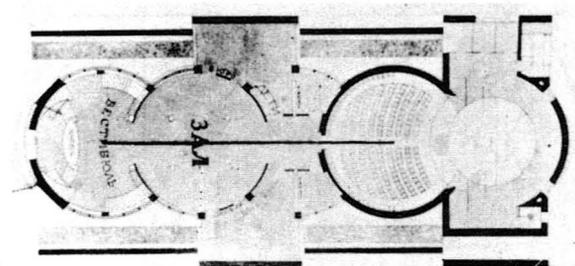
21



22



23



24



25

VI. ARTICULACION

1. Encuadre

intento de aproximarse a una objetividad (aunque no se alcance nunca) que a menudo falta en los programas arquitectónicos.

Las Citas de Manhattan *no son una acumulación azarosa de sucesos; muestran una organización particular. Su principal característica es la secuencia, una sucesión compuesta de encuadres que confronta espacios, movimientos y sucesos, cada uno con su propia estructura combinatoria y su conjunto inherente de reglas.*

Encuadre: encuadre significa dos cosas, *el artificio que enmarca* —conforme, regular, sólido— y *el material enmarcado*, al cual cuestiona, desplaza y distorsiona constantemente. En ocasiones el artificio que enmarca puede llegar a ser, él mismo, objeto de distorsiones, mientras el material enmarcado es conformista y ordenado.

Cada parte, cada encuadre de una secuencia califica, refuerza o altera las partes que le preceden y las que le siguen. Las asociaciones que así se generan permiten una pluralidad de interpretaciones como contraposición al hecho aislado. De esta forma, cada parte es a la vez completa e incompleta. Y cada parte es una afirmación frente a la indeterminación; la indeterminación está siempre presente en la secuencia, sin relación alguna con su naturaleza metodológica, espacial o narrativa.

2. Secuencia

Cualquier secuencia arquitectónica incluye o implica como mínimo tres relaciones. Primero, una relación interna que se refiere al método de trabajo; además dos relaciones externas, una que se refiere a la yuxtaposición de espacios reales y otra al programa (incidentes o sucesos). La primera relación, o secuencia *transformacional*, puede también describirse como un artificio, como un procedimiento. La segunda, secuencia *espacial*, es constante a través de la historia; sus precedentes tipológicos abundan y sus variaciones morfológicas son infinitas. Consideraciones sociales y utilitarias caracterizan la tercera relación; la llamaremos por ahora la secuencia *programática*. Las tres relaciones están presentes en cualquier trabajo arquitectónico, bien implícita o explícitamente.

Las secuencias son acumulativas. Sus encuadres derivan su significado de la yuxtaposición. Guardan memoria del encuadre precedente, de la marcha de los sucesos. Experimentar y seguir una secuencia arquitectónica es reflexionar sobre los sucesos para situarlos en totalidades sucesivas. La secuencia más simple es siempre algo más que una *cadena de configuraciones*, incluso si no hay necesidad de especificar la naturaleza de cada episodio.

La linealidad de las secuencias ordena los sucesos, los movimientos, los espacios, en una progresión única que, o bien combina o bien compara relaciones divergentes. Origina «seguridad» y, como mínimo, una regla liberadora frente a los miedos arquitectónicos.

VII. TRANSFORMACION

Las secuencias de las Citas se intensifican a través del uso de ingenios, artificios o reglas de transformación tales como la compresión, la inserción, la transferencia, etc.

1. Ingenio

Ingenio: Acción o facultad de proyectar, inventar, o de ser ingenioso; el resultado de combinar inventivamente; invención, artificio.

Proyectar: preparar un plan o diseño de algo; disponer, concebir, inventar.

Cualquier trabajo realizado de forma autónoma (en oposición a las formas que reclaman ser simple consecuencia de limitaciones funcionales o materiales), requiere el uso consciente de *artificios* (si no se quiere caer en una arbitrariedad autoindulgente).

Estos artificios permiten la manipulación formal extrema de la secuencia, ya que los contenidos de encuadres compatibles pueden ser mezclados, superpuestos, difuminados, o cortados, dando lugar a infinitas posibilidades en la secuencia narrativa. En el caso límite, estas manipulaciones internas se pueden clasificar de acuerdo con estrategias formales tales como repetición, superposición, distorsión, «disolución», e inserción.

Todos los artificios transformacionales (repetición, distorsión, etc.) pueden aplicarse igual a independientemente a los espacios, los sucesos, o los movimientos. De esta manera, podemos tener una secuencia repetitiva de espacios (las sucesivas parcelas de un barrio berlinés) acoplados por una secuencia aditiva de sucesos (baile en la primera parcela, pelea en la segunda, patinaje en la tercera).

VIII. COMBINACION

Yendo más allá de la definición convencional de «función», las Citas usan sus niveles combinados de investigación para presentar la noción del programa —un campo que las ideologías arquitectónicas han condenado durante décadas— y explora confrontaciones improbables.

1. Programa

Programa: una combinación de sucesos.

Programa: un resumen descriptivo, preparado de antemano, de cualquier serie formal de acontecimientos, como una celebración festiva, un curso, etc., una lista de ítems o «números» de un concierto en el orden de realización; por lo tanto, los ítems mismos colectivamente considerados, la realización como un todo... (O.E.D.).

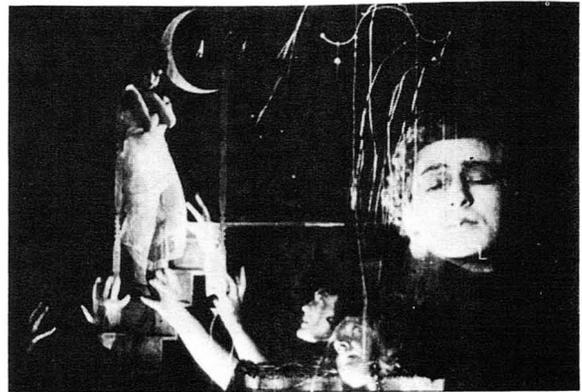
«Un programa arquitectónico es una lista de necesidades requeridas; indica sus relaciones pero no sugiere ni su combinación ni su proporción» (Julien Guadet).

Cualquier programa dado (por un cliente, por una institución, por la costumbre) puede ser analizado, desmantelado, descompuesto, de acuerdo con cualquier regla o criterio, y luego puede ser reconstruido en otra configuración programática (a la vez que retiene sus variables iniciales de programación).

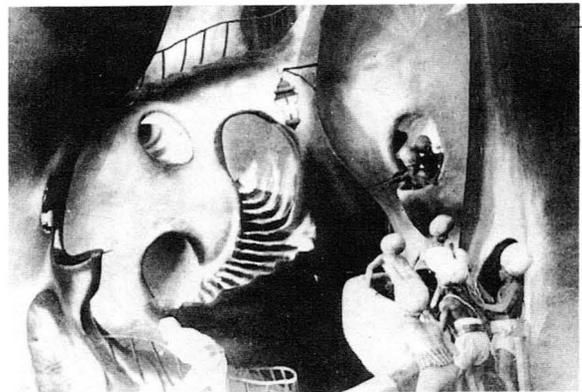
Discutir hoy en día la idea de programa no implica en absoluto un retorno a nociones de función versus forma, a relaciones de causa y efecto entre programa



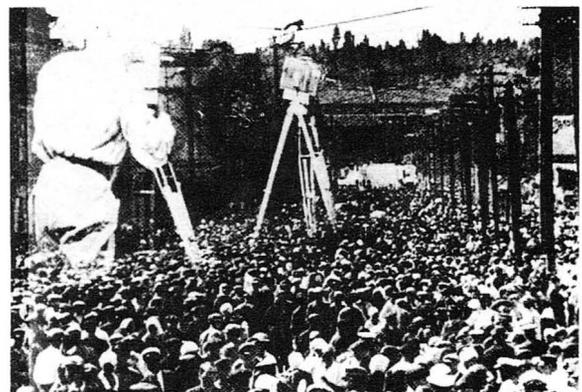
26



27



28



29



30



31

2. Narración

y tipo o alguna nueva versión de positivismo utópico. Por el contrario, abre un campo de investigación donde los espacios están finalmente enfrentados con lo que en ellos sucede.

Añadir sucesos a la secuencia espacial autónoma es una forma de *motivación*, en el sentido que los formalistas rusos daban a la motivación, es decir, considerar que el «procedimiento» y sus artificios son el verdadero ser de la literatura, y el «contenido» es simplemente una justificación a posteriori de la forma.

¿Existe algo parecido a una narración arquitectónica? Una narración presupone no solamente una secuencia sino también un lenguaje. Como todos sabemos, el «lenguaje» de la arquitectura, la arquitectura que «habla», es materia de controversia.

Otra cuestión: Si tal narración arquitectónica correspondiese a una narración literaria, ¿generaría un *discurso* la intersección del espacio con los signos?

Recordemos el experimento llevado a cabo por el realizador cinematográfico Kuleshov, en el que el mismo plano de la cara impassible del actor aparece en variedad de situaciones, y donde el auditorio lee expresiones diferentes en cada una de las yuxtaposiciones sucesivas. Lo mismo sucede en arquitectura: los espacios son cualificados por las acciones de la misma manera que las acciones se cualifican por los espacios. Una cosa no origina la otra; existen independientemente. Sólo cuando interfieren se afectan uno al otro.

Punto clave de los propósitos de *las Citas*, los tres niveles de espacio, suceso y movimiento están confundidos entre sí, es decir, en relaciones *externas*. En «El Bloque», por ejemplo, aparece una relación horizontal, interna dentro de cada nivel. Esta relación puede ser continua y lógica; puede también saltar de un encuadre a otro adyacente y totalmente incompatible, creando una disyunción interna. Pero existe también una relación vertical entre el movimiento espacial y el nivel programático. Esta relación puede, por supuesto, ser continua y lógica (el patinador patina en la pista) pero puede también ser improbable e incompatible (p. e., tangos de arrabal en la pista de patinaje, el batallón que se desliza en la cuerda floja), no sugiriendo relación alguna entre forma, programa y movimiento. Se puede realizar una mezcla posterior a la manera de una puesta en cuestión postestructuralista del signo, por el cual movimiento, objeto y suceso se hacen completamente intercambiables, según el cual las personas son paredes, las paredes bailan el tango y los tangos van a la oficina.

IX. DESCOMPOSICION (DE) *A pesar de lo abstracto de sus artificios, las Citas presuponen generalmente una realidad ya existente, una realidad que espera ser descompuesta y, eventualmente, transformada. Aislan, enmarcan, «toman» elementos de la ciudad (sin embargo el papel de las Citas no es en ningún caso representar; no son miméticas).*

1. Realidad

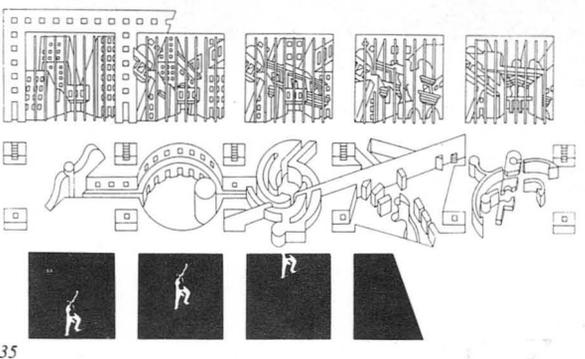
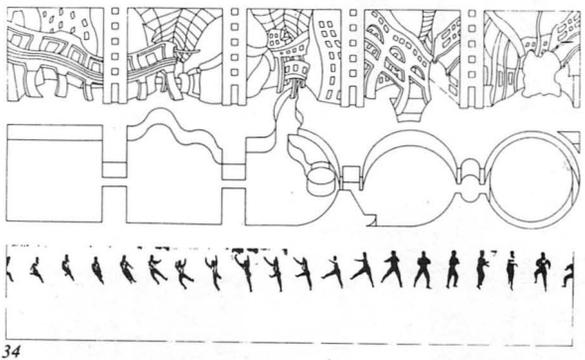
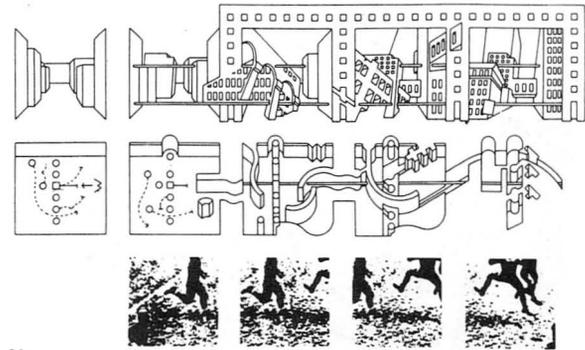
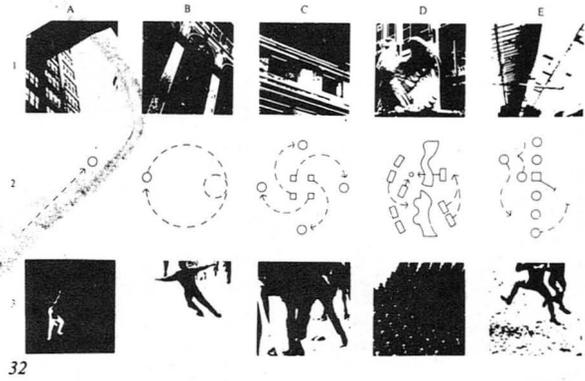
Cualquier alejamiento de formas primarias consideradas como generadores no significa una vuelta al historicismo y al eclecticismo. En lugar de esto, se intenta jugar con los fragmentos de una realidad dada, al mismo tiempo que con la estructura racional de los conceptos abstractos, y a la vez constantemente se pone en tela de juicio la naturaleza de los signos arquitectónicos. Aquellos fragmentos de realidad (como por ejemplo, los obtenidos a través del objetivo de un fotógrafo), introducen inevitablemente referencias ideológicas y culturales. Pero lejos de constituir doctas alusiones al pasado, estos fragmentos deben considerarse simplemente como una parte del material de la arquitectura —como neutros, objetivos e indiferentes.

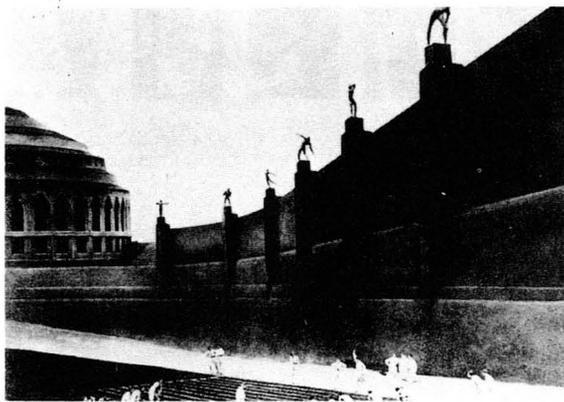
2. Fotografía

Cualquier análisis («descomposición») del material de la arquitectura se puede realizar a través de su documentación mejor que a través del material mismo. En oposición a planos, mapas o axonometrías, utilizadas normalmente en la notación arquitectónica, la descripción por medio de la perspectiva de los edificios existentes acompaña su registro fotográfico: la fotografía puede actuar en este caso como origen de la imagen arquitectónica. La imagen en perspectiva ya no es una forma de representación tridimensional, sino más bien la extensión directa de la moderna percepción fotográfica. Fotografías de sucesos (en oposición a fotografías de edificios): La lógica interna de la fotografía sugiere que puede funcionar de acuerdo con formas muy variadas. En primer lugar, sirve como una metáfora del programa arquitectónico mediante referencias a sucesos o personas. En segundo lugar, se pueden observar de forma independiente, ya que cada fotografía posee autonomía propia independiente de los dibujos yuxtapuestos a ella. En tercer lugar, el contenido alegórico de los sucesos puede perturbar poderosamente la lógica neutra de la sucesión, introduciendo una lectura puramente subjetiva. Finalmente, puede ser descompuesto y organizado de muchas maneras, sugiriendo la idea de actividades híbridas.

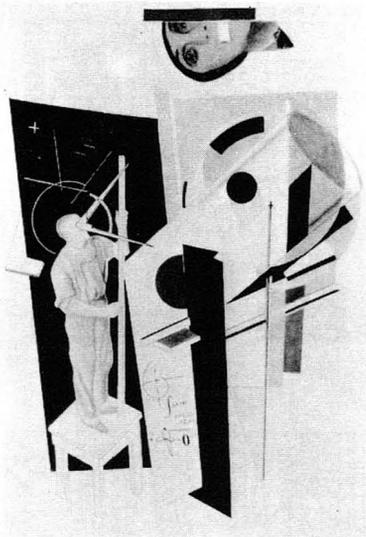
3. Cine

La estructura temporal de *las Citas* sugiere, inevitablemente, la analogía con una película. Más allá de una sensibilidad común al siglo XX, ambos comparten una técnica de plano a plano, el aislamiento de fragmentos de acción. En ambos los espacios no se componen únicamente de, sino que también se desarrollan fotograma a fotograma de manera que el significado final de cada fotograma depende de su contexto. (Aparte de algunas relaciones extraordinarias entre espacios y sucesos, la historia del cine sugiere también un catálogo rico e inventivo de nuevas formas narrativas.

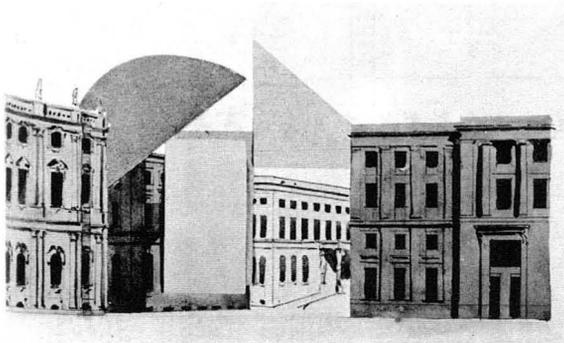




36



37



38

X. SENSACION

Si los programas utilizados por las Cintas de Manhattan son de carácter extremado, es para subrayar el hecho de que quizás toda arquitectura, más que referirse a estándares funcionales, trata del amor y de la muerte.

1. Violencia

La violencia programática debe ser así un elemento *a contrario*, para cuestionar programas humanistas del pasado que solamente cubren requerimientos funcionales necesarios para la supervivencia y la producción, y para favorecer aquellas actividades comúnmente consideradas como negativas e improductivas: el lujo, el duelo, las guerras, los cultos; la construcción de monumentos suntuosos; los juegos, los espectáculos, las artes; la actividad sexual perversa. El concepto de violencia sugiere también una lectura diferente de la función espacial —que la definición de la arquitectura puede asentarse en la intersección de la lógica y el dolor, la racionalidad y la angustia, el concepto y el placer.

2. Placer

El placer de la arquitectura se realiza cuando se cumplen a plenitud las expectativas espaciales de uno mismo, así como cuando se dan formas concretas a las ideas o conceptos arquitectónicos con inteligencia e inventiva. Un placer especial debe mencionarse también: el placer que resulta de los *conflictos*, cuando el placer sensual del espacio se enfrenta con el placer del orden.

La arquitectura del placer se asienta allá donde emergen paradojas conceptuales y espaciales en el centro de la sensación placentera, allá donde el lenguaje arquitectónico se rompe en mil pedazos, donde los elementos de la arquitectura se dismantelan y se transgreden sus reglas. Tipologías, morfologías, compresiones espaciales, construcciones lógicas —todo se disuelve. Representación equivale entonces a abstracción, en tanto que ambas se enfrentan en un conflicto escalonado y necesarios: repetición, discontinuidad, clichés y neologismos.

3. Locura

«En la locura se establece el equilibrio, pero queda enmascarado tras una nube de ilusiones, tras un desorden fingido. El rigor de la arquitectura se esconde tras la agresiva disposición de estas violencias desordenadas». (M. Foucault, *Historia de la Locura*).

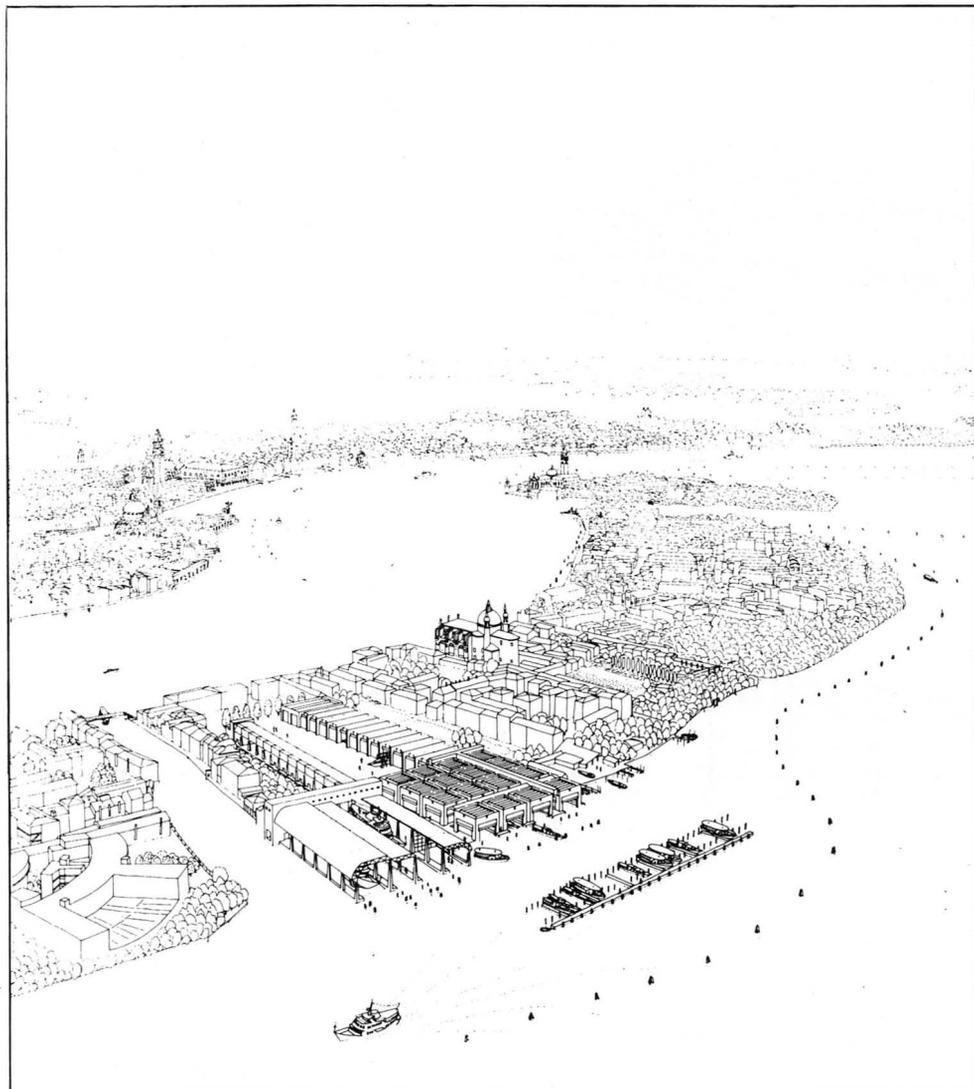
Traducción AA files 4 : Javier Roy

Origen de las ilustraciones

2. Rob Mallet Stevens: conjunto para EL Inhumano, 1923.
5. Oswald: El gabinete del Dr. Caligari, 1919.
6. Malevich: Architekton, 1923-7.
7. Kurt Schwitters: Merzbau, 1925.
9. Giuseppe Terragni: Casa del Fascio, Como, 1923-6, según K. Frampton, *Moderne Architecture* (Thames & Hudson, 1980).
10. Liubov Popova: dibujo para Zemlia Dybom, 1923 (Goerges Costakis Collection).
12. Eisenstein, Octubre 1917.
15. Rameau, *Minuet, figura de baile*, 1750.
16. *Pageants*, Florencia, S. XVI.
17. Oskar Schlemmer. Diagrama de figuras danzantes, 1926.
18. Diagrama general de correspondencia audio-visual en una secuencia de la película de Eisenstein Alexander Nevsky *The Film Sense* (Faber & Faber), 1968.
21. Melnikov: Croquis preliminares para el Pabellón Soviético en París, 1924, según S. F. Starr, Melnikov (Princeton U. Press, 1978).
22. Templo egipcio reconstruido por Pococke y reimpreso por Quatremere de Quincy, 1803.
23. Vignola y Ammanati; Villa Julia, Roma, 1552.
24. Melnikov: Club de trabajadores, Moscú, 1929, según S. F. Starr: Melnikov (P.U.P., 1978).
25. Buñuel y Dalí: El perro andaluz, 1928.
27. Arthur Robinson: Sombras amenazantes (Warning Shadows), 1923.
28. Paul Leni: Waxworks, 1924.
29. Dziga Vertov: El hombre y la cámara de cine, 1929.
- 30, 31. Paul Wegener: El Golem, 1929 (realizado por Hans Poelzig).
- 32, 33, 34, 35. Bernard Tschumi: Las Cintas de Manhattan (Academy Editions, 1981), Parte 4: El Bloque.
36. Fritz Lang, *Metropolis*, 1926.
37. Lissitzky: Tatlin trabajando, según «El Lissitzky» (Thames & Hudson, 1980).
38. Natan Altman: Decoración ante el Palacio de Invierno, I aniversario de la Revolución de Octubre, Petrogrado, 1918, según París-Moscú, 1900-1930 (Centro Georges Pompidou, 1979).

El reencuentro con el sitio

VITTORIO GREGOTTI



Desde hace varios años no dejo de insistir sobre la integridad de la arquitectura, capaz de proponer una organización significativa de los diversos materiales que la componen. No he dejado de poner el acento en lo que podríamos llamar una solidificación del objeto arquitectónico y de su lenguaje, a través del dibujo, por el ejercicio del oficio y el empleo de la técnica. Esto puede parecer contradictorio con mi insistencia en hablar del contexto, del plano en tanto que contenido esencial del proyecto, de la noción de entorno (antes que espacio) como cosas concretas y empíricas, arrastrando con ellas todo tipo de «escorias» físicas e históricas cuyo papel es esencial, sobre todo en relación con esta idea de diferencia como valor que hay que hacer sobresalir. Esta contradicción no es más que aparente en cuanto nos apartamos del aspecto puramente sociológico, ecológico o de gestión en el cual está encerrado el concepto de entorno, y pensar en éste como nuevo material para la arquitectura.

El entorno construido que nos rodea es, creemos, la forma de ser física de su propia historia, por el cual esta historia se acumula en estratos de espesor y valor diferentes, hasta formar lo específico del sitio, y determinar la percepción que tenemos de este entorno así como de su estructura.

EL ENTORNO ES UN MATERIAL

Si la geografía es lo que permite describir la solificación y la superposición de los signos de la Historia de una manera dada, el proyecto arquitectónico tiene por tarea, a través de la transformación de la forma, el tener en cuenta la esencia del concepto geografía-entorno. El entorno no es, pues, un sistema en el cual debe disolverse la ar-

quitectura sino al contrario, un material portador del proyecto arquitectónico. Más aún: a través de las nociones de sitio y del principio de inserción, es la esencia misma del hecho arquitectónico. Entonces, los nuevos principios, los nuevos métodos de elaboración del proyecto se hacen posibles, poniendo en primer plano la estrategia de la relación con un sitio y de la inserción en éste, la manera en que el proyecto esté implantado en el terreno, en confrontación directa con él, acto de conocimiento del contexto a través de su «modalidad».

La «modalidad» es en lengua la manera de ser del verbo, el estado que define la calidad de la acción: hablamos de modo subjuntivo o de modo indicativo. Expresa pues igualmente la conciencia de ser una parte en un conjunto pre-existente, y la transformación que introduce en el conjunto del sistema el cambio de una de sus partes.

PONER UNA PIEDRA EN LA TIERRA

Por su raíz etimológica que la relaciona con el concepto de medida, la «modalidad» está igualmente ligada al mundo geométrico de las cosas regidas por una regla. A través de las reglas de la geometría, esta «modalidad» permite conocer el lugar y transformarlo en «cosas» arquitectónicas, que funda el acto a la vez original y simbólico de la toma de contacto con el suelo, con la naturaleza, como conjunto presente. El origen de la arquitectura no es, ya lo dijimos un montón de veces, la cabaña, la caverna o la mítica «casa de Adán en el paraíso»: antes de transformar el elemento sustentante en columna, el techo en tímpano, antes de colocar piedra sobre piedra, el hombre puso una piedra en la tierra, para reconocer el lugar en medio de un universo desconocido: para medirlo y para modificarlo.

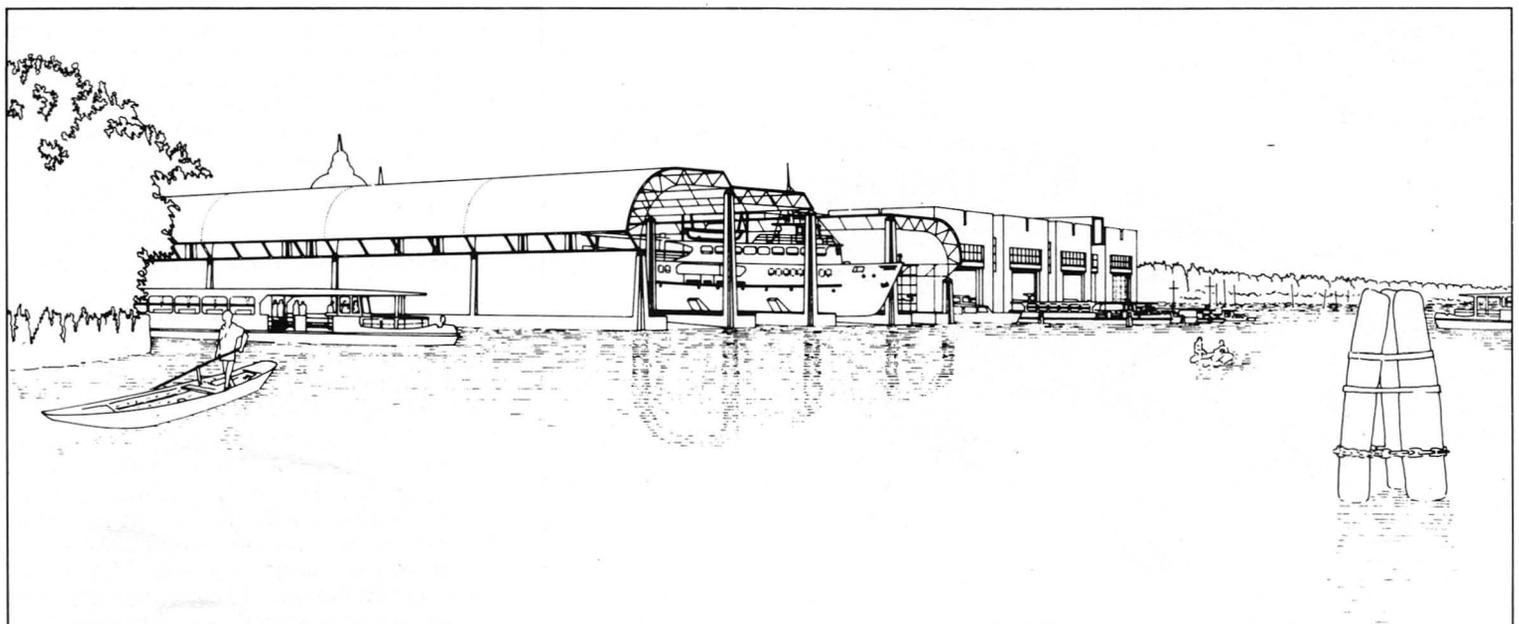
Como todo acto de medida, éste consiste en gestos de una aparente y radical sencillez. O sea, que no hay más que dos grandes modos según los cuales se plantea con relación al contexto. Los instrumentos del primero son la imitación mimética, la asimilación orgánica, la evidente complejidad. Los instrumentos del segundo son la medida, la distancia, la definición, la reversibilidad de la complejidad hacia el interior. Nosotros creemos en este segundo

modo: precisamente porque a través de los instrumentos específicos de la disciplina puede, no proponernos una imposible reconciliación entre lo natural y lo artificial, entre lo que es nuevo y lo preexistente, sino encontrar un sentido en la calidad misma de esta no coincidencia. Este modo está basado en una sucesión de gestos de división suscitados por la inquietud: levantar un muro, construir un cercado, delimitar regiones, producir un espacio interior fuertemente articulado que pueda afrontar comportamientos fragmentados y un espacio exterior simple que se ofrezca como medida de la complejidad que implica la gran escala de la arquitectura del entorno, grande, no en el sentido de su dimensión física, sino por la capacidad que tiene de «modalizar» el contexto. Si esta actitud lograra hacer olvidar el tema del lenguaje y de su constante renovación, evidentemente no puede impedir que el lenguaje siga siendo la organización simbólica a través de la cual de todas maneras toma forma la intención arquitectónica.

Y el lenguaje, en este particular momento de la historia de nuestra disciplina, es un lenguaje material menos directamente manejable, menos susceptible de producir auténticas transformaciones, de abrir prometedores campos de acción: fijar fragmentos de la realidad como fragmentos de verdad. Para construir hay, ante todo, que establecer una regla que esencialmente tiene que ver con la tradición del estilo y del oficio, y con su progreso, pero lo que auténticamente le da su carácter de verdad y de concreción, es su reencuentro con el sitio. Sólo con la experiencia del sitio pueden aparecer excepciones que den forma a la arquitectura.

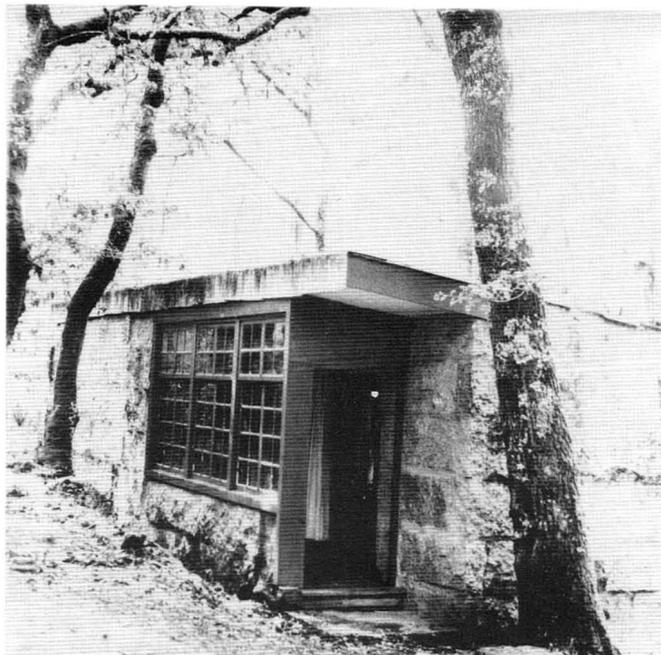
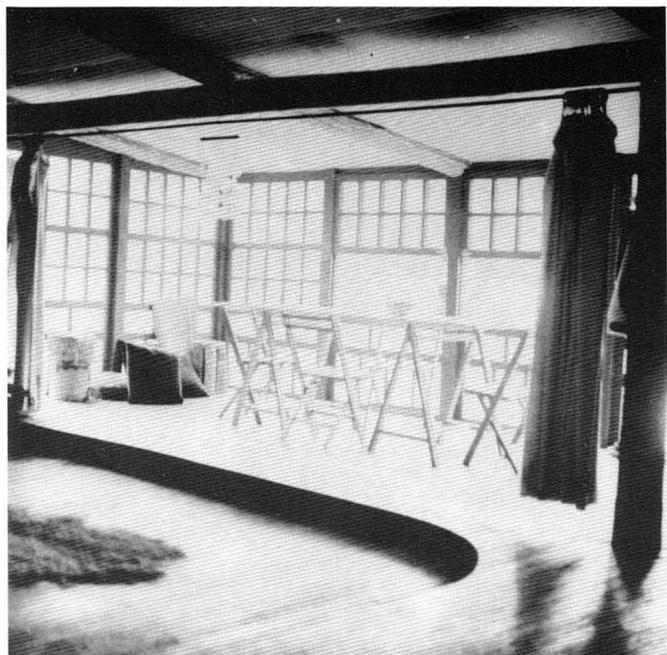


Traducido de la revista «Art Press»
(Especial Arquitectura)
Traducción: JAIME D. TENREIRO



Casa para Amalia Magán

NUNO PORTAS

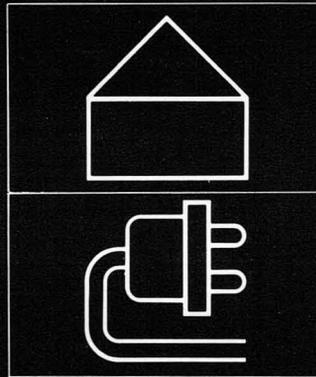




así se calefactó ASPACE

Dadas las características del local, gran altura y muchos espacios abiertos, el arquitecto proyectista pensó en una solución de calefacción en suelo, para aprovechar al máximo las calorías generadas; asimismo el tipo de educación especial a impartir en las aulas, los niños jugando en el suelo, reciben un calor suave y confortable directamente sobre sus cuerpos, sin generar movimiento de aire de ningún tipo.

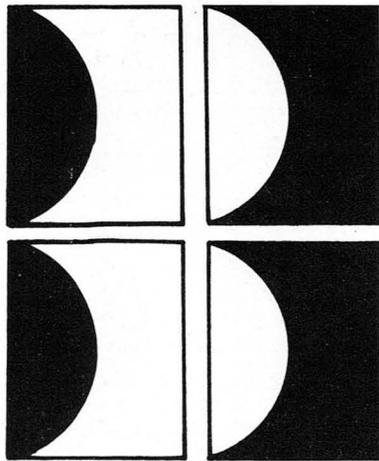
El control individual térmico de cada espacio, nace del sistema, un sistema práctico y racional.



HOSTATHERM

Sistema de calefacción

VIGO	AGUSTIN GONZALEZ	490043
SANTIAGO	PROESGA, S. L.	596047
ORENSE	ALEJANDRO RODRIGUEZ	226230
ASTURIAS	DEYCOVI, S. L.	236968
MADRID	INTERCAL, S. A.	4117017



GRES BURELA

AUTENTICO GRES PORCELANICO

FORMATOS

7 x 7 cmts.
10 x 10 »
10 x 20 »
20 x 30 »
OCTOGONAL
CURVILINEO

CARACTERISTICAS

—Imporoso. Impermeable. Higiénico
—Antiácido. Máxima protección
—Incombustible. Seguridad
—Colores inalterables
—Esmaltado duro (6-7 Mohs)
—Monococión a 1.270° C

APLICACIONES

—Revestimientos de todo tipo
—Piscinas. Fachadas. Pavimentos
—Clínicas. Laboratorios. Hospitales
—Escuelas. Iglesias. Gimnasios
—Industrias químicas y lácteas
—Hoteles. Restaurantes. Cafeterías

MATERIALES CERAMICOS, S. A.

BURELA (LUGO)

TELEFONOS (982) 58 00 00 - 58 00 25

Centro Aspace

MARIO SOTO Y M. GOBULOFF

MEMORIA

El proyecto para el nuevo Centro AS-SPACE en la localidad de Sada - La Coruña, surge como respuesta a condicionantes muy definidos. Por una parte, el solar, con una estructura morfológica netamente longitudinal, con un frente de 39,31 m. y un fono de 130 m. promedio, y la reglamentación urbanística que obliga a una separación a linderos de 10 m.

Por otra, las condiciones específicas de los niños paráliticos cerebrales que, por razón de su inamovilidad demostrada, precisan circuitos fáciles en el sentido de no poder desplazarse por sus propios medios y sí con sus cuidadores habituales o rotando en muchos casos, lo que obliga a llegar a una solución sin barreras arquitectónicas.

De estos condicionantes deriva la estructuración longitudinal del edificio.

Estas características peculiares de los niños, su dificultad de movimiento autónomo y su gran dependencia de sus cuidadores da una gran importancia como centro de actividades al aula y a su expansión: un espacio adyacente cubierto pero con carácter exterior, cubierto con chapas traslúcidas y toldos, donde pueden tener un clima ambiental con carácter de exterior, pero a cubierto del clima lluvioso de Galicia.

En ese espacio están los baños dado que la dependencia de los niños que no pueden acceder solos a ellos, hace necesaria la proximidad de éstos a la zona de expansión, ya que es fundamentalmente en los recreos cuando los niños son llevados al servicio.

Esta zona es, a su vez, expansión del comedor, de tal manera que se convierte en el eje de vida del Centro.

El comedor se desarrolla a lo largo del lado Oeste con grandes ventanales hacia una zona con árboles que le dan sombra y definen un paisaje distinto al de las aulas que se abren al Este directamente hacia un jardín de césped que es la expansión de juegos al aire libre cuando el clima lo permite. Esto da respuesta a la necesidad de muchos de estos niños de recibir estímulos para diferenciar ambientes distintos.

El hall de los niños, con llegada directa del bus bajo techó, como respuesta a las condiciones climáticas y a la lentitud de movimiento de los niños, es la separación y unión al mismo tiempo, del sector de actividades cotidianas de los niños con al área asistencial y administrativa.

El área asistencial cuenta con gabinete de psicología, con zona de observación de los niños, dos gabinetes médicos, dos gabinetes de fonoaudiología y un gimnasio para fisioterapia con equipamiento de escalera y rampa, pasarelas, piscina de relajación y espacio para ejercicios de fisioterapia.

El área administrativa, que está sobre-elevada 60 cm., si bien está conectada con rampas de suave pendiente, define con su desnivel, una zona de uso más específico del personal y público.

Como centro de estos sectores, una sala de usos múltiples apta para reuniones de equipo, conferencias a padres, cursillos, sala de estudio y biblioteca, etc. Esta sala tiene un pequeño entresuelo que es apto para acrecentar la capacidad de la misma, librería, gabinete de estudio, etc. La sala estará equipada con mobiliario que potencia esta flexibilidad.

El edificio se ha concebido con un crite-

rio constructivo, utilizando un sistema mixto de hormigón in-situ y prefabricación en la estructura y un criterio de techado que permite que, a dos meses de comenzada la obra, ésta esté totalmente techada de modo de poder proseguir la misma sin interrupción cualquiera que sean las condiciones del clima.

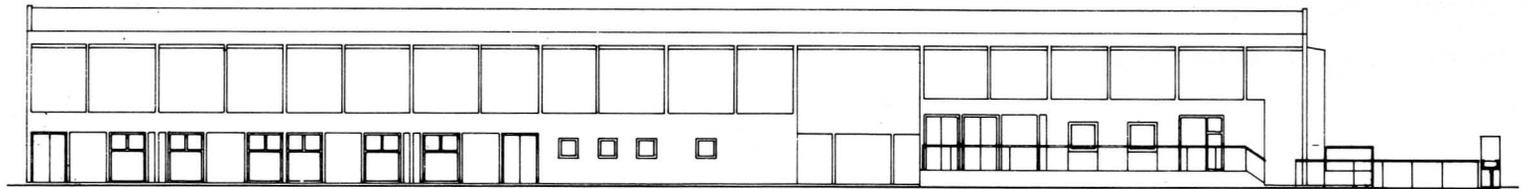
El gran techo, cuya altura está definida por las necesidades dimensionales de la zona de expansión de las aulas, no define las alturas de los otros ambientes, sino que éstos están definidos según sus necesidades funcionales y por la necesidad de identificación espacial por un cielorraso de escayola aislado con un manto de 8 cm. de lana de vidrio de la zona bajo techo.

En esta zona hay, a cada lado, todo a lo largo del edificio, sendas pasarelas técnicas, que permiten una inspección permanente y cualquier tipo de reparación en los cielorrasos, así como aloja todas las conducciones horizontales de las distintas instalaciones que bajan puntualmente donde es necesario.

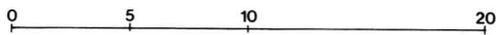
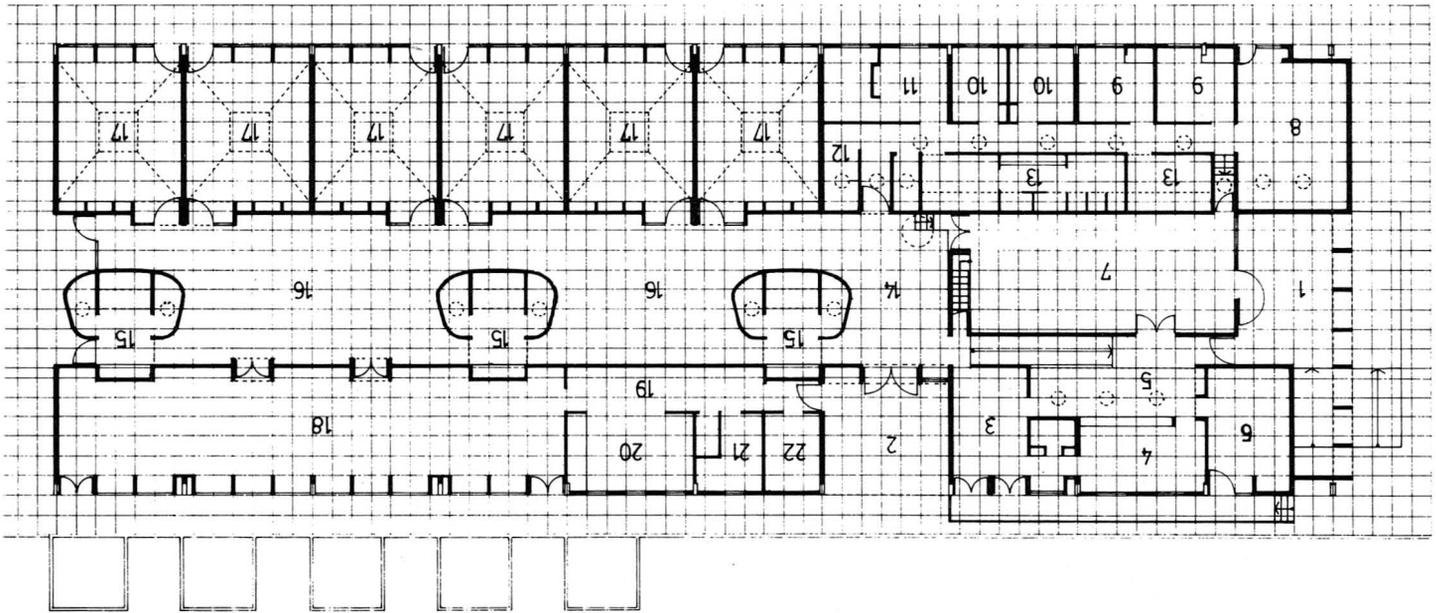
Todo el edificio está calefaccionado por el piso con planchas térmicas de tal modo que el frecuente uso del mismo por niños que no dominan el andar vertical, permita un confort aun en los días fríos y húmedos de invierno.

Se han tenido en cuenta también todas las instalaciones especiales que este tipo de edificios requiere.

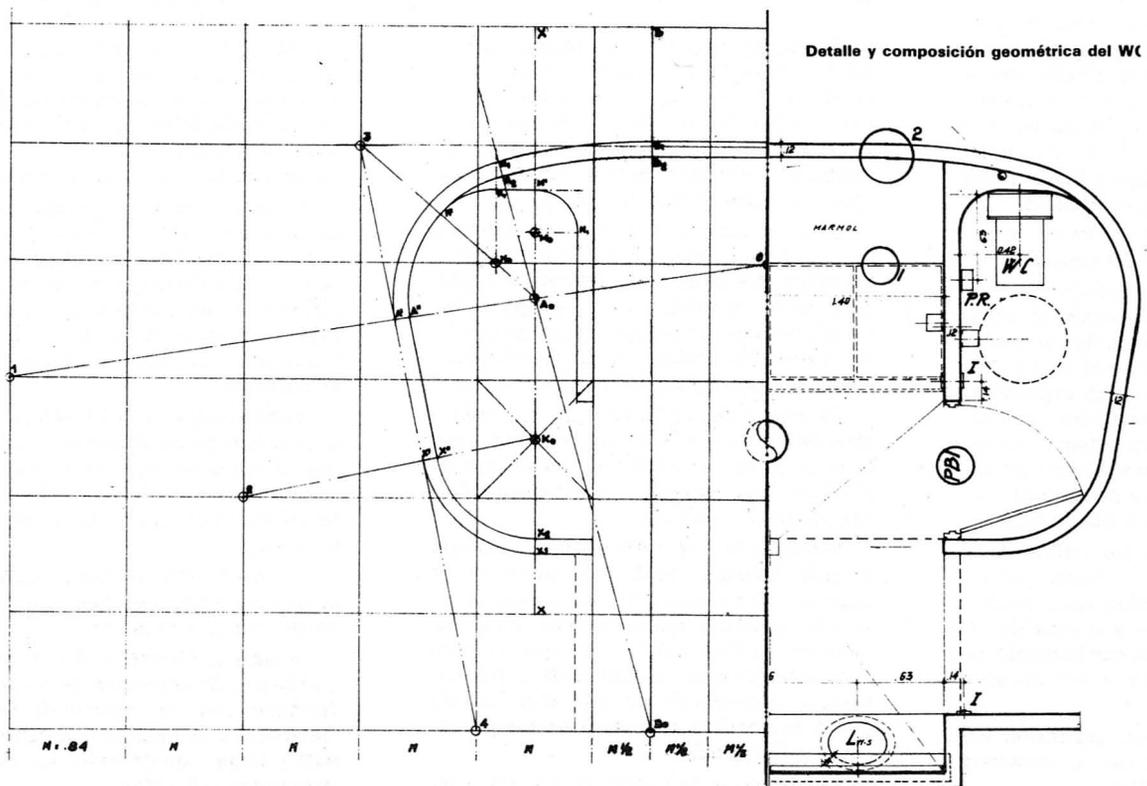
Si bien el Centro se ha concebido con un criterio de economía de recursos, se ha diseñado con un criterio de elección de materiales y de detalles que garanticen una sana y larga vida de todos los elementos y estructuras utilizadas.

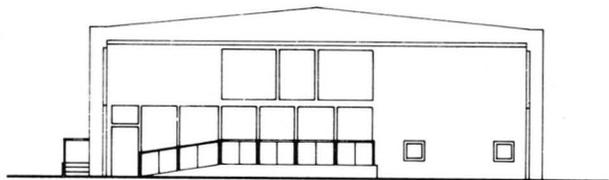
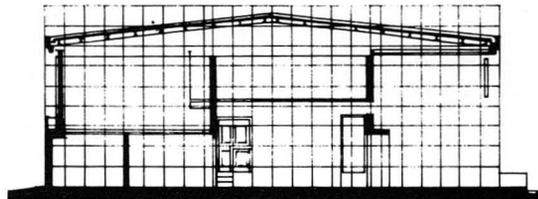
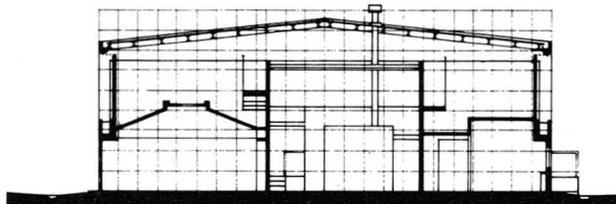


ALZADO OESTE

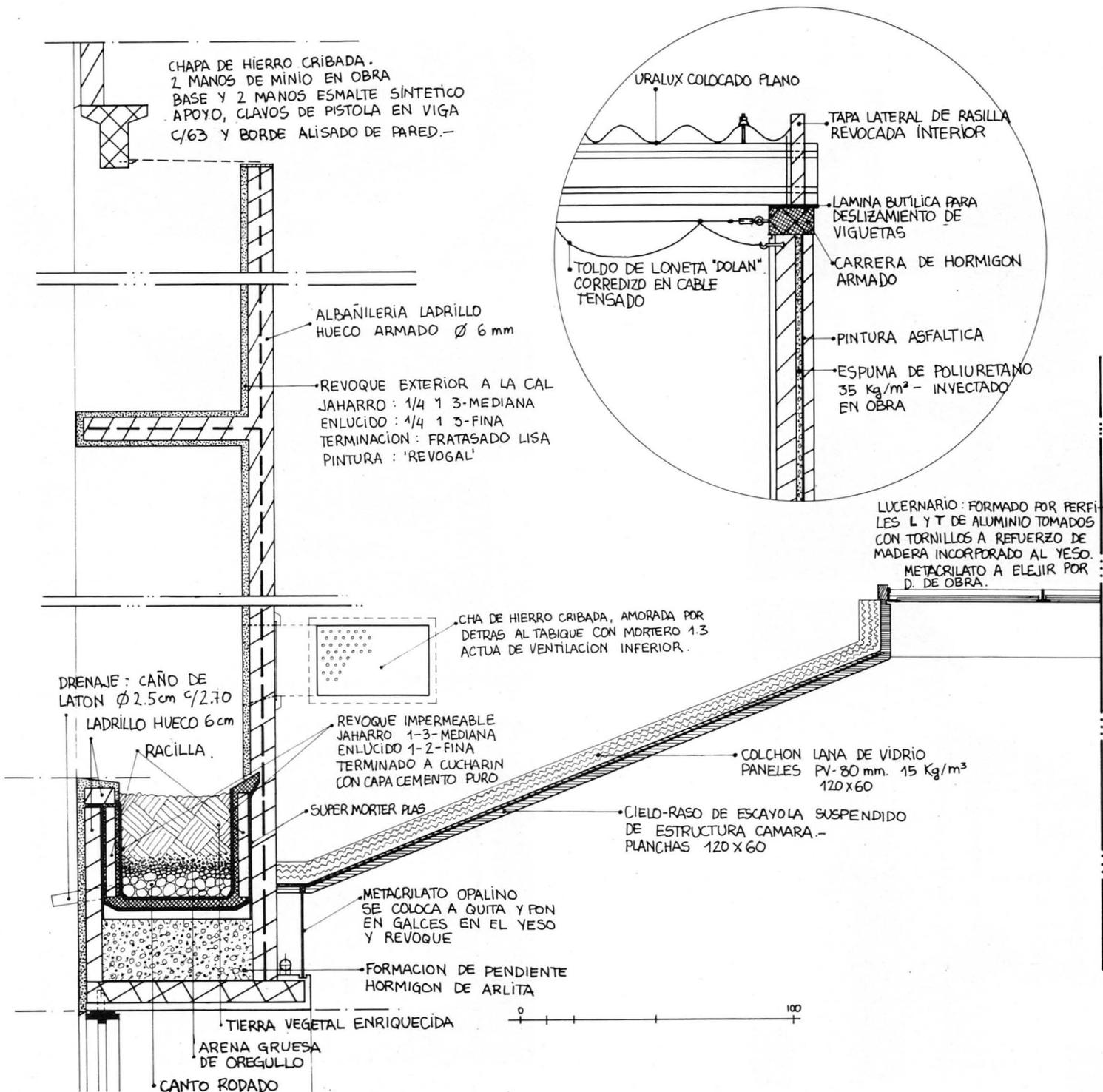


- | | |
|---------------------------------|-----------------|
| 1 Porche | 12 Almacen |
| 2 Porche-bus | 13 Aseos |
| 3 Direccion | 14 Hall alumnos |
| 4 Secretaria | 15 Baño |
| 5 Hall | 16 Expansión |
| 6 Asistente social | 17 Aula |
| 7 Sala de reuniones- biblioteca | 18 Comedor |
| 8 Gimnasio | 19 Office |
| 9 Fonoaudiologia | 20 Cocina |
| 10 Medico | 21 Lavadero |
| 11 Psicologia | 22 Despensa |





ALZADO SUR





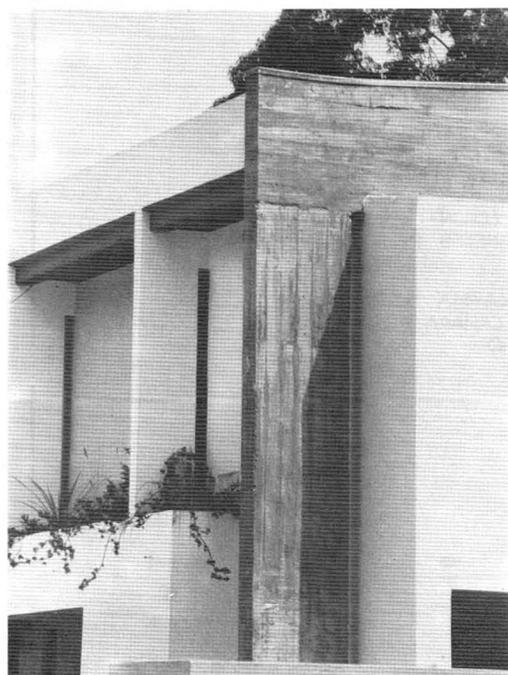
Interior de aula



Vista calle interior



Entrada sur



Detalles esquina





CENTRO ASPACE

Situación:

Municipio de Sada

Autores:

Mario Soto

Myriam Goluboff

Colaborador de Proyecto:

Carlos Mateo

Cálculo de Estructura:

Emilio Mosquera Rey

Carlos Vara Méndez

Cálculo de Instalaciones:

Celso Veiga

Año Proyecto:

Junio 1981

Terminación obra:

Enero 1983

Empresa Constructora:

ROLACSA

Subvención Económica:

Ministerio de Sanidad

Fotos:

Victor Echave



Concurso de anteproyectos para el Colegio Universitario de Orense

Cuando en el verano del 81, nos encontramos formando parte del Jurado que ha de fallar el Concurso, lo primero que nos sorprende es la diferencia considerable entre el número de Anteproyectos presentados en relación a los profesionales y equipos previamente inscritos.

Sorpresa justificada ya que la inscripción para concursar fue numerosa, a pesar de estar reducido al ámbito territorial de Galicia y considerando la relativamente elevada cuota de inscripción.

El Jurado trata de analizar y valorar esta situación que atribuye a una serie de inconvenientes que existieron en la convocatoria, y que motivaron las quejas por escrito de varios concursantes así como el anuncio de retirarse de alguno de ellos.

Fundamentalmente se refieren estas quejas a la insuficiencia y mala calidad de la documentación del Concurso, así como a una serie de detalles que no se hallan debidamente definidos en las bases.

Por parte del Patronato se subsanan estos inconvenientes en la medida de lo posible y en el Boletín Oficial de la Provincia del 21 de marzo del 81, se modifican las bases en cuanto a la composición del Jurado, que queda constituido de la siguiente forma:

Presidente: El presidente de la comisión del Patronato.

Vocales: Cuatro miembros del Patronato.

Dos arquitectos designados por el Patronato.

Un arquitecto nombrado por los concursantes.

Un arquitecto nombrado por el C.O.A.G.

Anteriormente el B.O.P. del 16 de marzo del 81 daba su composición de la forma siguiente:

Presidente: El presidente de la comisión del Patronato.

Vocales: Los nueve miembros del Patronato.

Un arquitecto nombrado por los concursantes.

Un arquitecto nombrado por el C.O.A.G.

Uno o dos arquitectos nombrados por el Patronato.

Reunido el Jurado se hace una exposición por parte del Presidente de la necesidad urgente de tener el Patronato un Anteproyecto por razones administrativas de subvenciones, etc., por lo que justifica una cierta precipitación en la convocatoria del Concurso y de ahí las deficiencias de la misma.

Posteriormente y antes de examinar los Anteproyectos, se establecieron los criterios a seguir, se plantean los puntos fundamentales que servirán de base para el estudio de aquéllos y se fijan los sistemas de trabajo y calendario. Se plantea la dificultad de fechas para poder asistir todos los miembros del Jurado acordándose que las reuniones tengan lugar con la totalidad de sus componentes. Razón por la que se demoró el fallo del Concurso.

Es notoria la voluntad del Jurado de objetivizar unos resultados que manifiesten una valoración sobre los proyectos, y se procede a la elaboración de una serie de conceptos que inciden en el tema del concurso, para después debatir cada proyecto en relación a cada uno de estos puntos.

Esto además, se piensa, como así sucedió, que facilitará el diálogo entre los miembros del Jurado profesionales de la Arquitectura y los ajenos a la misma.

El baremo, al que aportan sugerencias todos los jurados y en el que se trata de reflejar los condicionantes de las bases, hace referencia a los siguientes puntos:

1. Diálogo con los edificios y el entorno existente.
2. Cumplimiento del programa docente.
3. Resolución de aparcamientos.

4. Estructura.
5. Circulaciones exteriores y accesos.
6. Circulaciones interiores.
7. Posibilidad de ampliación.
8. Diseño.
9. Solución económica y racionalización constructiva.
10. Flexibilidad de distribución y uso.
11. Tratamiento energético y adecuación de los materiales al medio.
12. Adecuación de las rasantes y urbanización.
13. Cumplimiento económico presupuestario.
14. Grado de definición.
15. Cumplimiento general de las bases.

Se toma un primer contacto con los Anteproyectos presentados y se pasa, después de hacer una estimación, a analizarlos en profundidad, tanto desde el punto de vista funcional como creativo, quedando de manifiesto, como es lógico, diversos puntos de vista sobre los mismos.

Se examina cada uno de los trabajos en relación al baremo, emitiendo todos los miembros del Jurado una puntuación de 0 a 5 para cada epígrafe, obteniéndose la media y por suma la puntuación total.

A continuación se prosiguió el debate en sesiones sucesivas, haciendo una valoración sobre los puntos que se acordaron más importantes por parte del Jurado y que fueron los 1, 2, 4, 5, 6, 8 y 9.

Los resultados se consideraron aceptables y arrojaron una mayor puntuación para los proyectos 938 e IONY con muy poca diferencia entre ellos y seguidos de los que responden al lema Reflexo, Logo, Capítulo 5, Claustro. El Jurado valoró positivamente los proyectos presentados con el nombre de Amaro y Burgas.

Finalmente, se procedió a la concesión de los premios entre los tres primeros clasificados, efectuándose tres votaciones sucesivas para adjudicar el primero, segundo y tercer premio, cuyos resultados quedan reflejados en el acta del Jurado.

Objetivo, historia y bases del Concurso

OBJETIVOS DEL CONCURSO

Es intención de este Patronato dotar a su Colegio Universitario de unas instalaciones apropiadas para un mejor cultivo del espíritu por parte de los jóvenes que acceden a sus aulas, ya que su actual sede se encuentra ubicada en un edificio entre medianerías y creado en su origen para otro fin (Club de Ancianos y Escuela de Secretarías).

Para ello se convoca un Concurso de Anteproyectos, consciente que por la importancia del proyecto y lo delicado de la intervención en el recinto (*Hospital Antiguo*) la elección deberá hacerse entre el mayor número de propuestas. Por otra parte es intención de este Patronato, dar y ofrecer oportunidades al mayor número de *Arquitectos o Equipos Técnicos* residentes en Galicia. Por ello el Concurso es abierto para Arquitectos o Equipos interprofesionales donde figure un Arquitecto como director, que resida en Galicia, o sean Colegiados Residentes en el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

El *primer premio*, supondrá los honorarios por redacción del Anteproyecto, y el encargo del Proyecto de Ejecución y Dirección de Obra.

El *segundo premio*, tendrá una dotación monetaria de 500.000 pesetas (*quinientas mil pesetas*).

También se dota un *tercer premio* que subvenciona el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, dotándolo de una cantidad de 300.000 pesetas (*trescientas mil pesetas*).

3.2. El nuevo Colegio Universitario.

Este se ubicará en el extraordinario recinto del *Antiguo Hospital Provincial de Orense*, descrito anteriormente.

Es intención, y por otra parte imprescindible, que los Anteproyectos dialoguen (histórica, funcional y artísticamente) con los edificios existentes del conjunto «Hospital Provincial», así como con el Recinto Ajardinado, el cual se encuentra en perfecta simbiosis con los edificios, fruto del concepto «final de siglo» sobre los hospitales.

HISTORIA DEL RECINTO

2.1. El Antiguo Hospital.

Con motivo de la situación sanitaria en que se encontraba la provincia, y las enormes deficiencias que se señalaban en los Edificios Hospitalarios del momento, la Excm. Diputación Provincial, acuerda acometer la obra del Nuevo Hospital, procediendo al encargo del proyecto al Arquitecto don Joaquín Rogi. Cubiertos los trámites oficiales se da comienzo a la obra para la cual se nombra Arquitecto vigilante de las obras y colaborador a don Daniel Vázquez, debido a la no residencia en la ciudad del señor Rogi. El constructor de las mismas será don Luis Gomendio y Saleses, que con fecha de junio de 1910 presenta sus primeras certificaciones de obra al Organismo provincial.

1910-1924. Si la situación económica no resulta favorable, sin embargo existe un ánimo de llevar adelante las obras del Nuevo Hospital, por la necesidad de dotar a la provincia con unas instalaciones imprescindibles con el fin de procurar una adecuada asistencia sanitaria. Transcurren las obras con lentitud y la Corporación Provincial se ve obligada en el año 1924 a solicitar al Gobierno, y dentro del Plan Provincial, un empréstito con el fin de poder llevar a buen término el remate de las edificaciones. En junio de 1924, toma posesión como Arquitecto provincial don Antonio Alonso Vargas, el cual informa que en ese año «la construcción consta de 10 pabellones, de los cuales se ha realizado obras de toda la estructura, revestimientos exteriores y casi todos los interiores, con carpintería interior y exterior, así como cerramientos del solar en 4/5 partes de su perímetro. Las obras que faltan hasta su terminación corresponden a pavimentos, pintura, vidriería, agua, luz, saneamiento, explanaciones y alcantarillado, un presupuesto que estima en 380.000 pesetas».

Los señores Diputados provinciales don Celso Casar, don Miguel Moreira y don Arturo Salgado Biempica, con el resto de la Comisión son los impulsores en el primer semestre del año 1924 de la finalización, provocando la rescisión a la contrata.

Es nombrado en el año 1925, Arquitecto provincial don Manuel Conde Fidalgo, que informa de las obras realizadas a 4 de septiembre de 19... La instalación de calefacción corresponde al año 1930.

No puede desprenderse claramente, pero parece ser que el edificio debió de ir completándose por estas fechas, si bien parece fue usándose previamente, dada la necesidad de su puesta en marcha.

CAPITULO IV BASES DEL CONCURSO

4.1. Generalidades.

4.1.1. La entidad convocante es el Patronato del Colegio Universitario, según acuerdo adoptado en reunión celebrada en fecha 19 de febrero de 1981.

4.1.2. Es objeto de este Concurso la selección, a juicio del jurado, del Anteproyecto para Colegio Universitario que considere más idóneo en función a los condicionantes que se expresan en la Base dos.

4.1.3. Los datos fundamentales para la realización de este Anteproyecto de edificio para futuro Colegio Universitario, están detallados en el Capítulo II y III.

4.2. Condicionantes del Anteproyecto.

4.2.1. Se tendrán en cuenta las características propias del futuro edificio y su entronque y diálogo con los valores histórico-urbanos de los restantes edificios del Antiguo Hospital Provincial de Orense.

4.2.2. Otros condicionantes de peso serán: *la economía* de la solución arquitectónica proyectada; *la rapidez en su ejecución* por la previsión de utilizar elementos seriados, prefabricados, etc., y *la flexibilidad* en el tratamiento de la edificación para su adaptación a futuros programas universitarios.

4.2.3. Dentro de los condicionantes expresados, los concursantes podrán actuar con la máxima libertad en el tratamiento del tema.

4.3. De los concursantes.

4.3.1. Este concurso es de *ámbito regional* y podrán participar en él todos los Arquitectos pertenecientes al C.O.A.G. que tengan fijada su residencia en cualquiera de las Delegaciones o Subdelegaciones colegiales al tiempo de publicarse su convocatoria, pudiendo concursar solos o en equipo. En caso de hacerlo en equipo, sólo podrán formar parte de uno. Cada concursante podrá presentar varias soluciones con expedientes y lemas distintos y estará en condiciones profesionales de asumir el encargo del proyecto necesario para la ejecución de la obra.

4.3.2. Serán *incompatibles* para presentarse a este Concurso los miembros del Jurados, sus familiares hasta el segundo grado y los incursores en causa legal de incompatibilidad.

4.3.3. Se entiende que los concursantes, por el mero hecho de presentarse, conocen y aceptan las presentes bases y los acuerdos y el fallo del Jurado, que será inapelable.

4.4. Inscripción e información.

4.4.1. La convocatoria de este Concurso se realizará mediante la publicación de sus Bases en el Boletín Oficial de la Provincia de Orense y se comunicará al Colegio de Arquitectos de Galicia para su difusión.

4.4.2. El plazo de inscripción de los concursantes finalizará a los *quince días* de la publicación del Concurso, pudiendo formalizarse la inscripción según lo previsto en la Ley de Procedimiento Administrativo. Los concursantes solicitarán la inscripción mediante escrito dirigido al Presidente del Patronato del Colegio Universitario de Orense, calle General Franco, núm. 35 de Orense, según modelo adjunto.

4.4.3. Para compensar los gastos de información y tramitación, se establece una cuota de inscripción por concursante o equipo de 10.000 pesetas. A tal efecto se acompañará a la solicitud de inscripción, talón nominativo o copia del ingreso bancario por tal cantidad en la cuenta del Patronato en la Caja de Ahorros Provincial de Orense —Sucursal Posio— haciendo constar «*Para el Concurso de Anteproyecto del Colegio Universitario*».

4.4.4. En los diez días siguientes al término del plazo de inscripción, el Patronato comunicará a todos los solicitantes la resolución de su solicitud, así como la lista de los concursantes admitidos, a todos los cuales remitirá por correo certificado la siguiente documentación:

Bases para el Concurso de Anteproyectos de construcción del edificio destinado a Colegio Universitario de Orense.

4.4.5. En los diez días siguientes a la finalización del plazo a que se refiere el apartado anterior, los concursantes admitidos podrán formular consultas o solicitar ampliación de la información recibida, mediante escrito dirigido al Secretario del Patronato, quien responderá dentro de otro plazo igual de diez días, remitiendo las consultas y sus respuestas a todos los concursantes.

4.5. De la presentación de los trabajos.

4.5.1. El plazo de entrega de los trabajos finalizará a los *dos meses* de la publicación de la convocatoria en el Boletín Oficial de la Provincia, pudiendo igualmente formalizarse esta entrega de conformidad con lo previsto en la Ley de Procedimiento Administrativo.

4.5.2. Los concursantes presentarán necesariamente la documentación exigida bajo lema. En los sobres o paquetes figurará exteriormente la indicación «*Concurso de Anteproyectos para Colegio Universitario de Orense*» y a continuación el lema escogido por el concursante que aparecerá igualmente en cada uno de los documentos. En sobre aparte, opaco y cerrado, en cuyo exterior figurará el lema, se contendrá la identificación del autor o autores del proyecto. Este sobre o plica deberá ir lacrado.

4.5.3. Los concursantes presentarán la documentación siguiente:

A) Memoria mecanografiada en la que se expondrá:

—Criterios generales que han inspirado la solución proyectada y su entronque con el recinto del Antiguo Hospital Provincial y la zona de la ciudad en que se ubica; especificación de los espacios interiores proyectados en función del programa y agrupaciones de dependencias, accesos y circulaciones; disposición de las instalaciones previstas y sus características; relación de materiales y acabados; avance justificado del presupuesto de la obra.

B) Planos de la ordenación general del recinto, plantas, alzados y aquellas secciones que se consideren de interés, como perspectivas dibujadas de aquellos pormenores que se juzguen significativos. Los planos se presentarán a escala 1:1/100 a excepción del plano de ordenación general del recinto que será a escala 1/400 y los de perspectivas que será a escala libre.

4.5.4. Formato de presentación. Toda la documentación anterior se presentará contenida como máximo en cinco copias numeradas, con rotulación del lema en cada una, a tamaño DIN-A-1, sin doblar, unida por el lado menor y con tapas semi-rígidas en las que también figurará el lema. No se presentarán maquetas, acurelas o planos coloreados ni fotos o fotomontajes.

4.5.5. Presupuesto. Es voluntad del Patronato, en atención a sus limitaciones presupuestarias, mantener un control sobre precios y calidades de los materiales a emplear en la edificación objeto de este Concurso. A título orientativo del avance de presupuesto se señala la cifra de 175.000.000 de pesetas para la ejecución material de las obras y 200.000.000 de pesetas, incluyendo los costes de urbanización.

4.6. Del Jurado.

4.6.1. El Jurado que fallará el concurso de selección de Anteproyecto, se compondrá de la forma siguiente:

Presidente: El Presidente de la Comisión del Patronato.

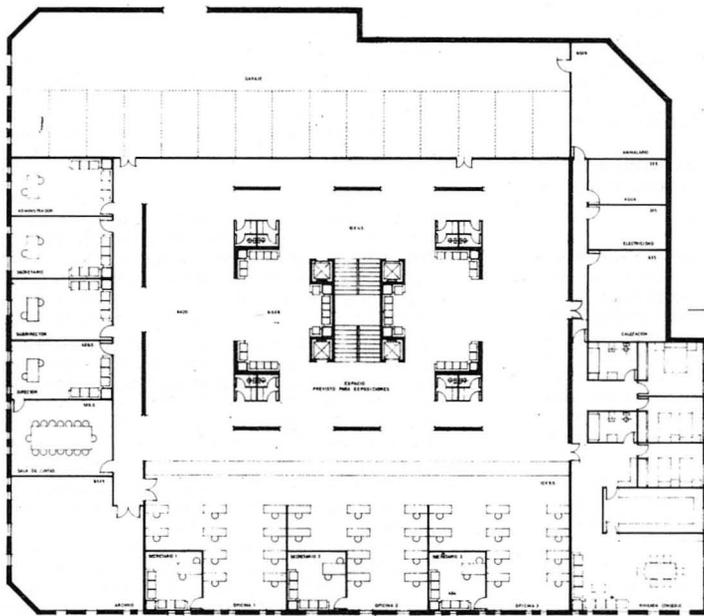
Vocales: Cuatro miembros del Patronato designados por el Mismo. Un Arquitecto nombrado por los concursantes. Un Arquitecto nombrado por el Colegio de Arquitectos. Dos Arquitectos designados por el Patronato.

Secretario: El Secretario de la Comisión de Patronato, el cual tendrá voz, pero no voto, en dicha selección.

Orense, marzo de 1981.

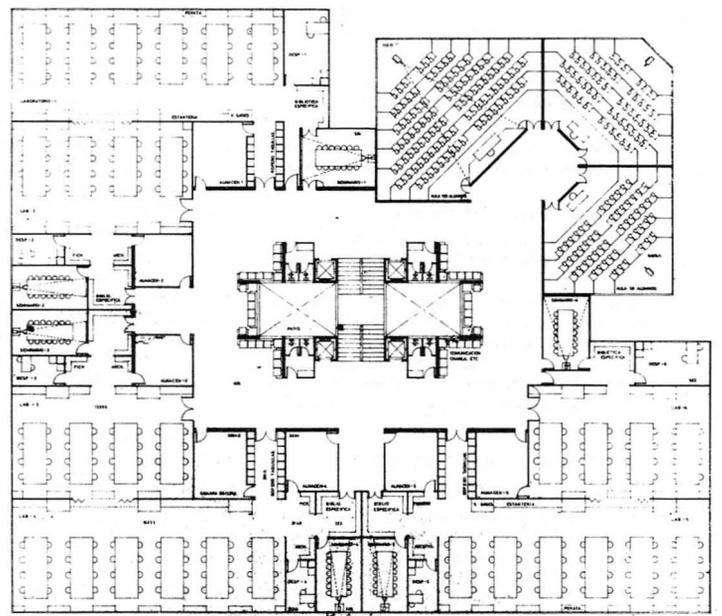
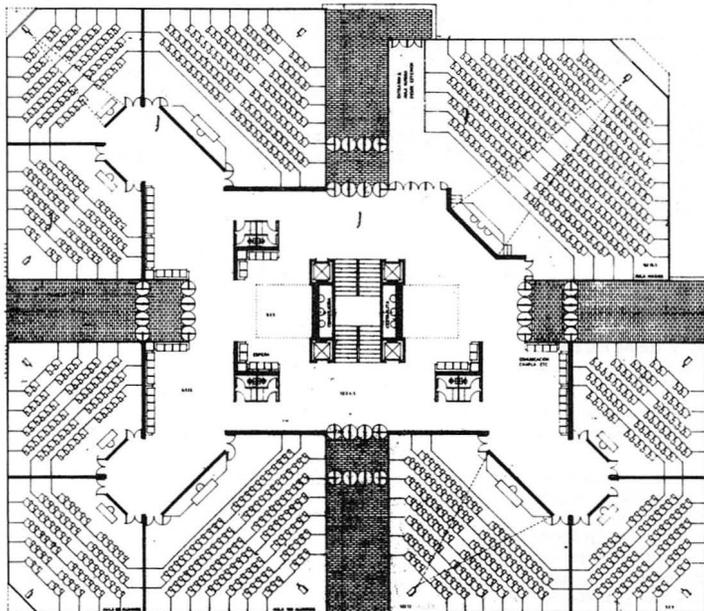
El Presidente de la Comisión del Patronato

**Primer premio:
Juan Rodríguez de la Cruz. Lema 938**

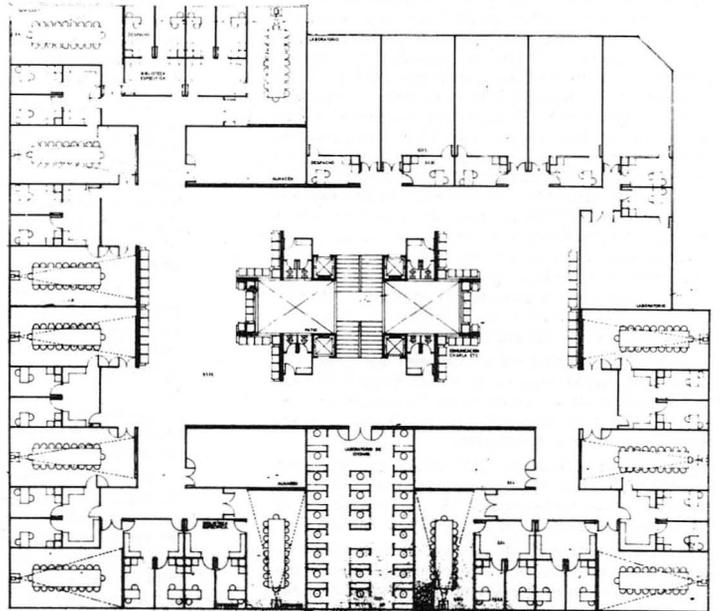


**Semisótano, garaje, instalaciones, exposiciones,
oficinas, despachos, vivienda conserje**

Planta baja: Aulas Letras y Magna



**Planta 1: Seminarios, laboratorios, letras
Planta 2: Químicas
Planta 3: Biológicas**



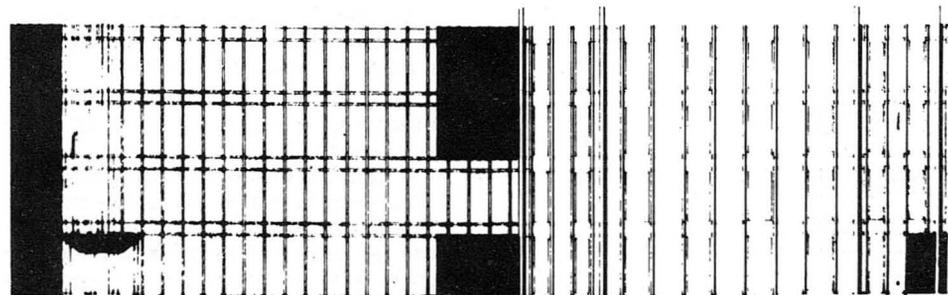
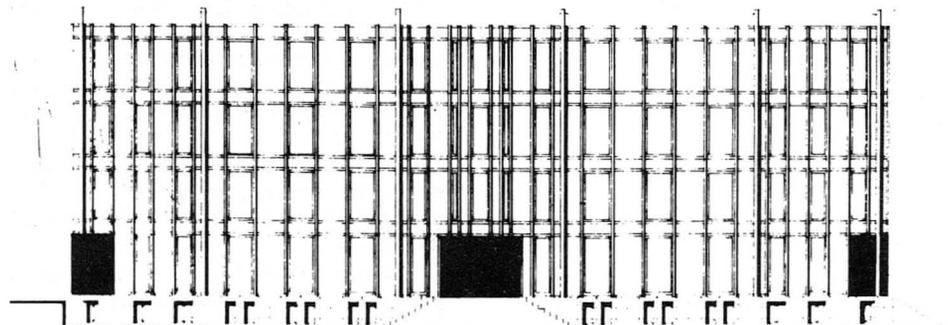
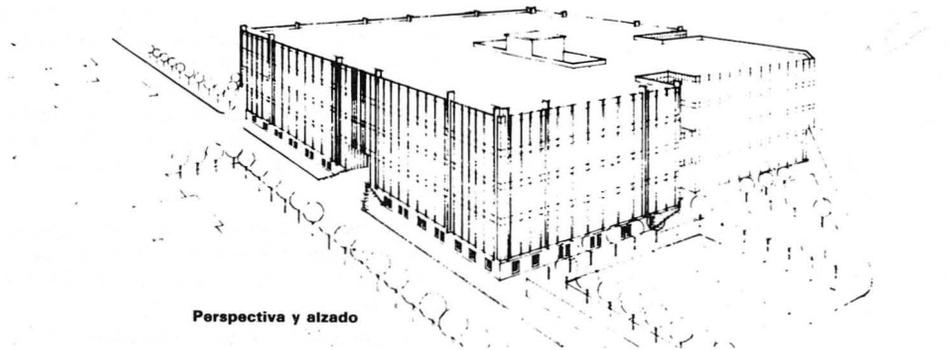
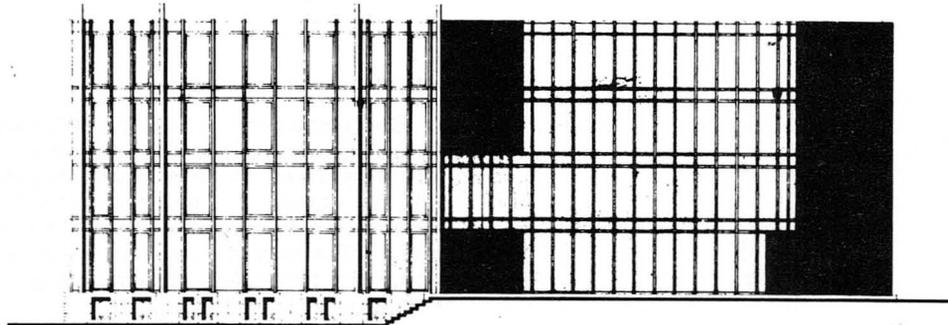
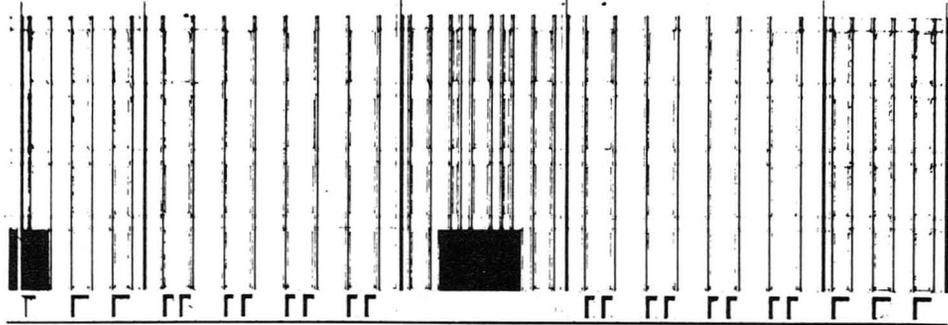
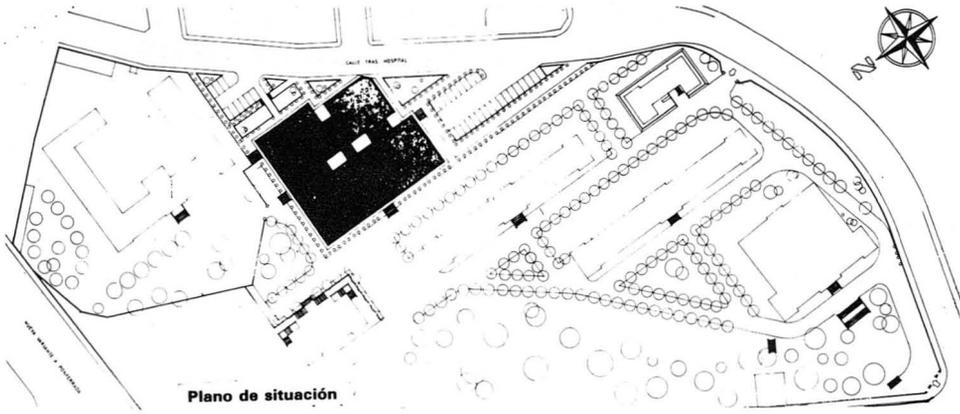
CRITERIOS GENERALES

Puede pensarse en una escuela, como en un medio de espacios donde es agradable aprender; y también donde es posible, fuera del aula, reflexionar y cambiar impresiones.

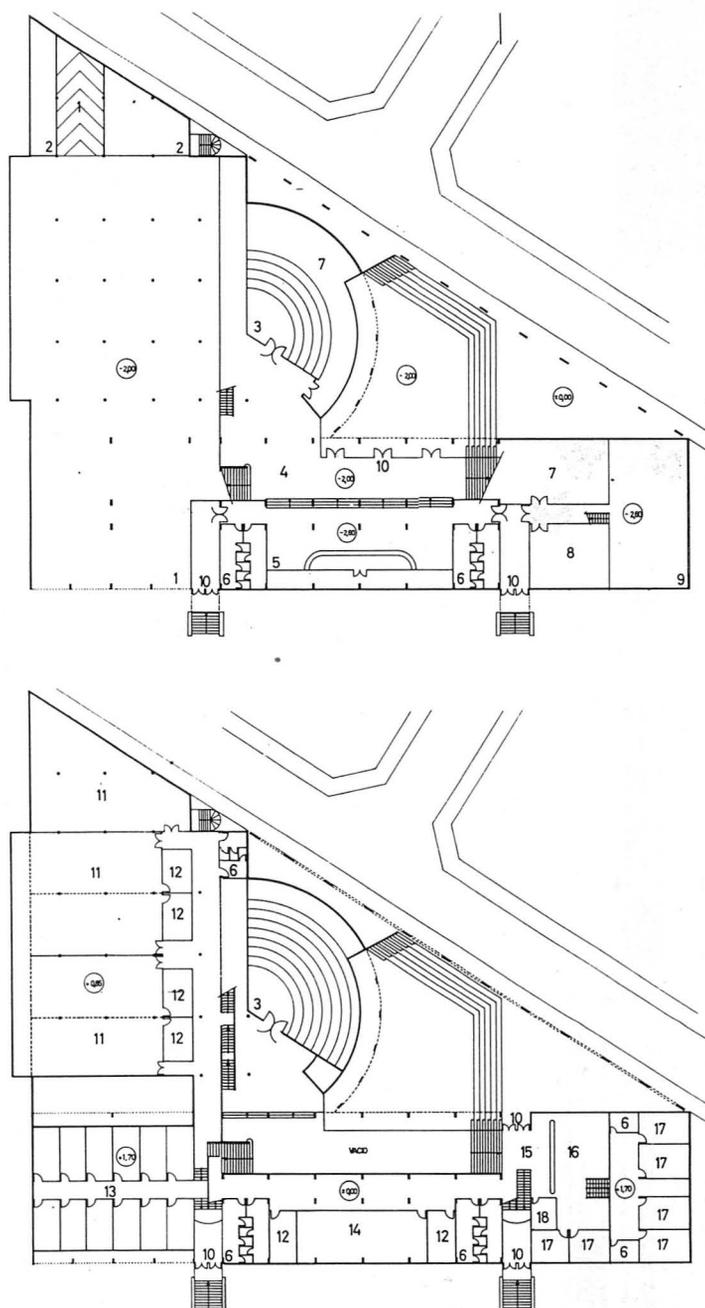
Así pues, partiendo de la configuración del solar y de las medidas dadas como base de concurso, se ha procurado que el diseño que configura estos espacios, transmita este espíritu de la escuela.

Se ha procurado evitar los corredores, convirtiendo éstos en espacios que sean aulas pertenecientes a los alumnos; convirtiéndolos en lugares amplios (en la medida de lo disponible), que puedan ser lugar de encuentro, donde los estudiantes, discutan el trabajo del profesor con sus compañeros. Permitiendo que en estos espacios, se realice un tiempo de aula, más que un tiempo de paso entre clase y clase. Es decir, se convierta en un sitio de reunión y no en un mero corredor, esto es **un lugar con posibilidades de auto-enseñanza.**

Sería el aula perteneciente a los alumnos.



**Segundo premio: X. M. Casabella López
y X. González Otero. Lema IONY**



CRITERIOS GENERALES

El emplazamiento del nuevo edificio del Colegio Universitario en el recinto del antiguo Hospital, es, sin duda, el dato de partida más singular, en tanto que el carácter histórico y monumental del mismo obliga a una reflexión profunda sobre la forma, posición y materiales del edificio a proyectar.

El antiguo Hospital, proyectado por el arquitecto Joaquín Rogi, fue construido entre 1910 y 1930 según los postulados del Modern Styl o Modernismo arquitectónico de principios de nuestro siglo, tanto en lo que se refiere a la disposición urbanística del conjunto de pabellones, como en el tratamiento específico de cada uno de ellos.

El solar está situado entre los pabellones del antiguo Hospital y la calle que lo circunda por su parte superior en el límite del barrio alto.

La solución adoptada responde tanto al trazado y forma de los pabellones como a los límites de la calle, que da lugar a un edificio fragmentado constituido por tres cuerpos principales que permiten una mejor adaptación a las características del entorno.

Cuerpo A, que alberga el edificio docente, de forma rectangular, situado paralelamente al este de los pabellones y de similar dimensión.

Cuerpo B, para laboratorios, compacto y de forma definida por la inclinación de la calle.

Cuerpo C, para Aula Magna y anfiteatro exterior, que provoca la formación de la Plaza y accesos del edificio.

—El cuerpo A, de forma rectangular, prismática, se organiza según moldes de composición similares a los empleados en el Hospital, si bien se acentúa la funcionalidad de cada parte dentro del esquema compositivo. En los cuerpos laterales se sitúan las aulas para 60 y 100 alumnos, de Letras en el lado derecho y de Ciencias en el izquierdo. La parte central alberga las



S. A.

- PANTALLAS
- PILOTES
- ANCLAJES
- SONDEOS
- INYECCIONES



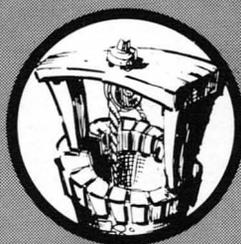
pensamos



trabajamos



sólida



profundamente

CIMENTACIONES Y RECONOCIMIENTOS, S.A.

Delegación Galicia: Canceleda, 8-1º. 21 34 51 - La Coruña



AL SERVICIO
DE LA
CONSTRUCCION

CARRETERA DE MADRID Km. 600
Teléfonos: 635000-04-08 Apartado 532
LA CORUÑA

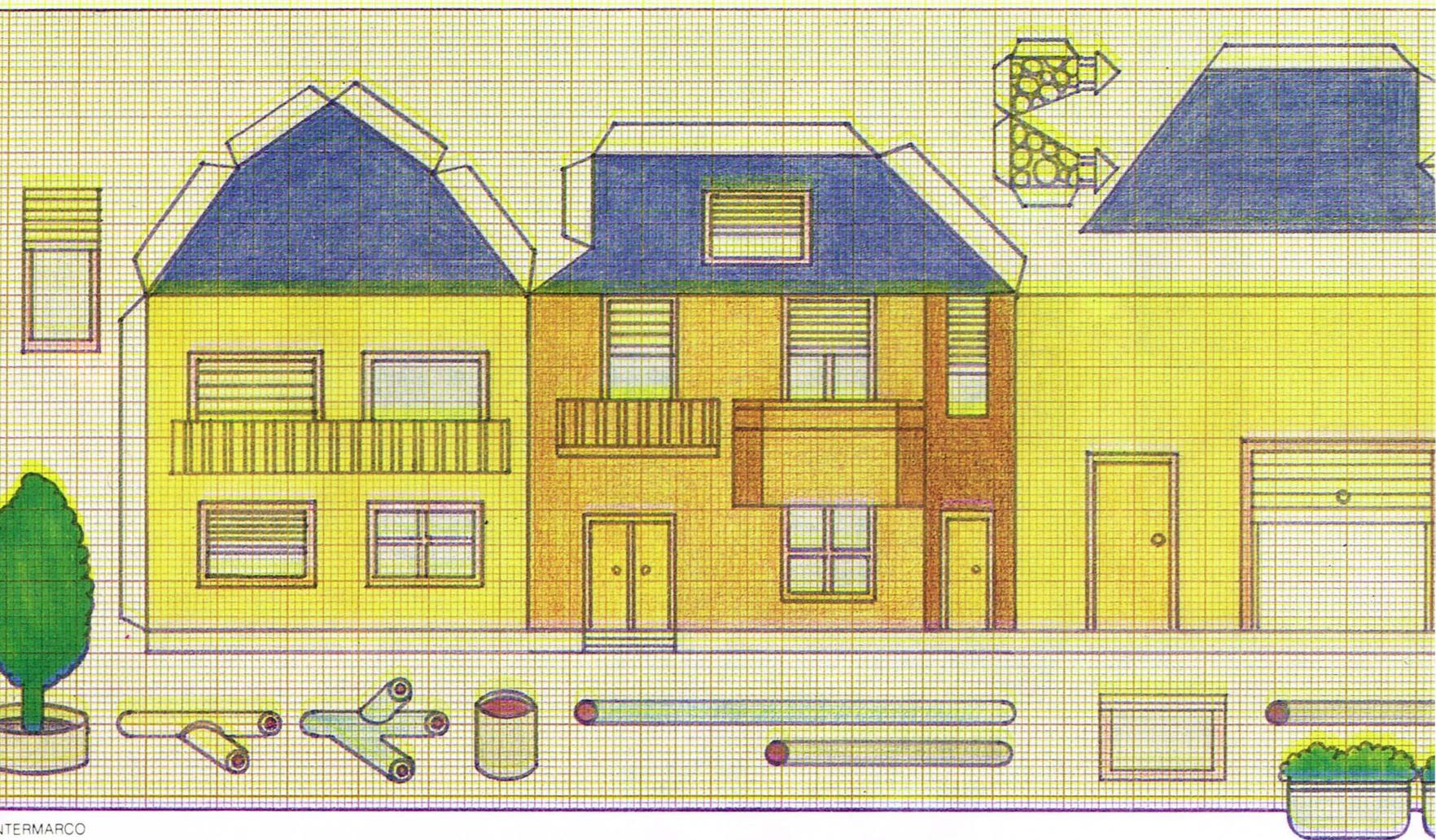
PROXIMA INAUGURACION

fini terrae

JUAN CANALEJO, 37 - 39 BAJO

LA CORUÑA

Cada vez



por fin la informática a su alcance



Plaza Maestro Mateo, 8
(Antigua Academia Galicia)
Telf. 27 51 54 LA CORUÑA

CURSO BÁSICO

Le ofrece la oportunidad de introducirse en el mundo de la informática con prácticas en ordenador desde el primer día.

¿Qué es un ordenador? ¿Qué hacer con los ordenadores? ¿Quiénes necesitan un ordenador?

— Hágase operador-programador. — Comienzo, 3 de Octubre. Duración, 4 meses.

CURSO AVANZADO

Completa tu formación informática.

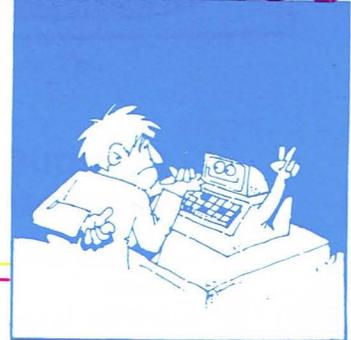
Repaso del curso básico.

Subprogramas.

Funciones de biblioteca.

Archivos y ficheros.

Prácticas con ordenador.

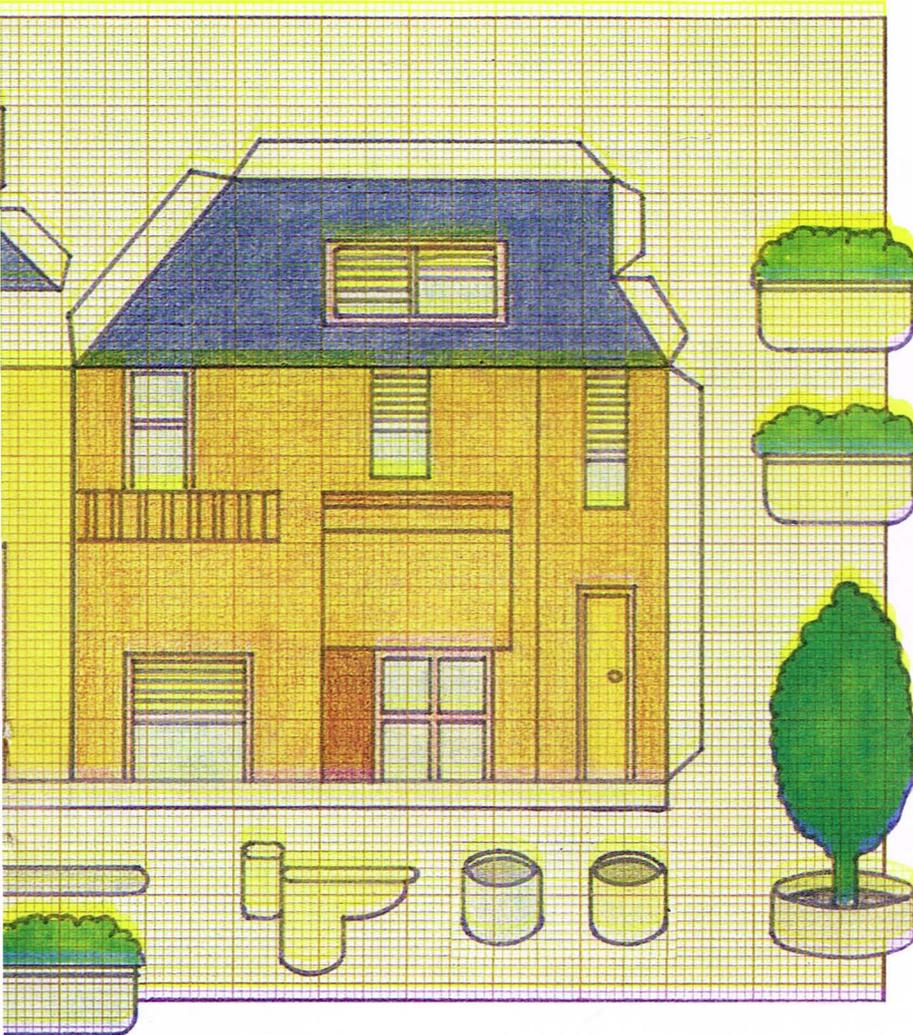


sabía que...

SEGUN LA I.D.C. (INTERNATIONAL DATA CORPORATION)
EL PARQUE DE MICROORDENADORES EN EUROPA CRECE A ESTE RITMO:



fabricamos más partes de un edificio.



Empezamos por el tejado.

Inventamos la placa ondulada, "la uralita".

Luego fuimos bajando hasta los cimientos, cubriendo toda la instalación de tuberías sanitarias.

Hicimos depósitos, chimeneas de ventilación, recubrimientos exteriores, azulejos y pavimentos de gres.

Construimos persianas de aireación, canalones, macetas...

Y volvimos al techo.

Hicimos placas onduladas en nuevos diseños y colores.

Fabricamos tejas de hormigón.

Fuimos investigando y aplicando o modificando los nuevos y viejos materiales: P.V.C., poliéster, polietileno, placas de yeso para albañilería interior y aislamiento.

Pero nuestro ideal ha sido siempre servir mejor a nuestros clientes de toda la vida. El arquitecto, el aparejador, el albañil, el fontanero, el constructor, el ingeniero.

Nuestro Servicio Técnico asesora a pie de obra sobre el uso, monta y economía de los materiales Uralita y el Servicio Comercial está hoy cerca de quien nos necesita, gracias a los 5.000 distribuidores, delegaciones y centros comerciales.

Y seguimos investigando. Por eso los edificios contienen, cada vez, más materiales de Uralita.



**Productos,
calidad y servicio.**



COTISA

CONSULTING TECNICO DE INGENIERIA

PROYECTOS

DE INDUSTRIAS

- Naves y Edificios Industriales
- Gestión Organismos Oficiales
- Anteproyectos Gran Area de Expansión Industrial de Galicia
- Estudios Económicos de Rentabilidad y petición Créditos
- Proyectos y documentaciones para Aperturas y permisos (legalizaciones)
- Granjas

DE INSTALACIONES

- Alta y Baja tensión
- Aire Acondicionado
- Automatización de Procesos Industriales
- Aire Comprimido
- Calefacción
- Vapor
- Fontanería y Saneamiento
- Frio Industrial

DE OBRAS CIVILES

- Refugios Atómicos
- Alumbrados Públicos
- Abastecimientos de Agua
- Saneamiento y Depuraciones
- Plantas Incineradoras
- Urbanizaciones (Instalaciones)
- Levantamientos Topográficos
- Medición y parcelación de fincas
- Movimientos de tierra
- Fotografías aéreas

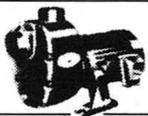
C/ Paseo de ronda, 5-1.º - Teléfono: 26 28 62 (4 líneas) - LA CORUÑA



Sande y Diaz s.l.

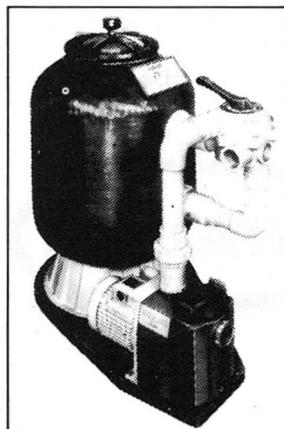
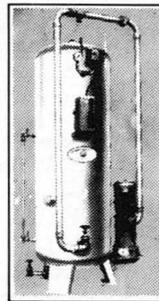
Novoa Santos, 11. Teléfonos 283397 - 283644. LA CORUÑA


bombas
azcue, s.a.



BOMBAS PARA:

- INDUSTRIA.
- MARINA.
- AGRICULTURA.
- AGUAS RESIDUALES.
- GRUPOS CONTRA INCENDIOS.
- GRUPOS DE PRESION EDIFICIOS.



DEPURACION

- AGUAS RESIDUALES.
- POTABILIZACIÓN.
- FILTRACIÓN.
- DESCALCIFICACIÓN.
- PISCINAS.
- RIEGO POR ASPERSION Y GOTEO.
- MOTOCULTORES.
- CORTACESPEDES.
- SAUNAS.

1. Entrada garaje
2. Almacén instalaciones y calefacción
3. Aula Magna
4. Vestibulo
5. Cafetería Colegio
6. Aseos
7. Almacén
8. Archivo
9. Sala de profesores
10. Entrada
11. Laboratorios
12. Despachos profesores
13. Seminarios de Ciencias
14. Laboratorio de Idiomas
15. Oficina al público
16. Secretaría
17. Despachos administración y dirección
18. Conserjes

previsiones de las tres facultades de Letras (una por planta) que se completan con el laboratorio de idiomas de la entreplanta. En las plantas inferiores de este cuerpo se sitúan los servicios del Colegio, como bar, aparcamiento, secretaría, etc.

—El cuerpo B se compone de una parte principal de forma cuadrada a la que se agrega otra triangular para adaptarse a la inclinación de la calle. Su composición es más libre para facilitar una mayor flexibilidad en los laboratorios y su aprovechamiento del bajo para garaje.

—El cuerpo C, semicircular, responde exactamente al destino que va a desempeñar y al retrasarse de la calle facilita los accesos al edificio, formando la plaza que sirve de referencia del entorno urbano. Su cubierta se aprovecha para anfiteatro al aire libre, lo mismo que la de los otros cuerpos se recupera para uso deportivo.

ACCESOS Y CIRCULACIONES

Los accesos desde el exterior del recinto se producen por el nivel $\pm 0,00$, por el nivel $-2,00$ a través de la plaza exterior y por la rampa de entrada al garaje. Los accesos desde el recinto se efectúan por las dos escaleras exteriores (nivel $-2,00$) o bajo ellas (nivel $-2,60$).

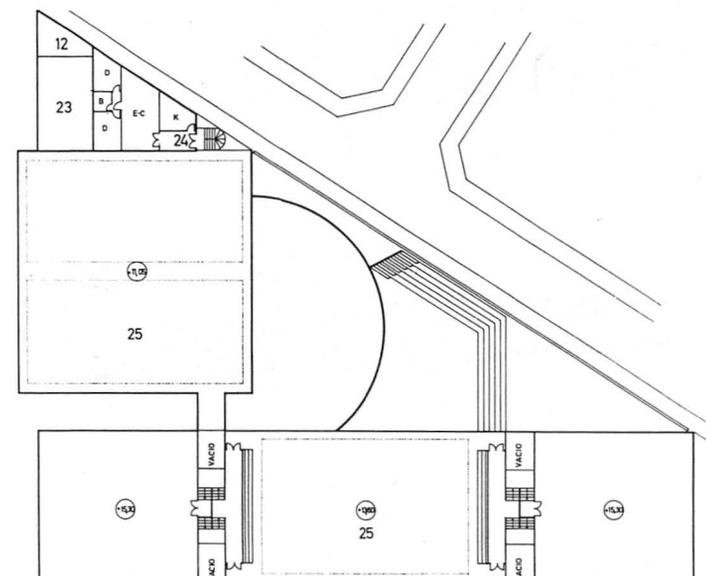
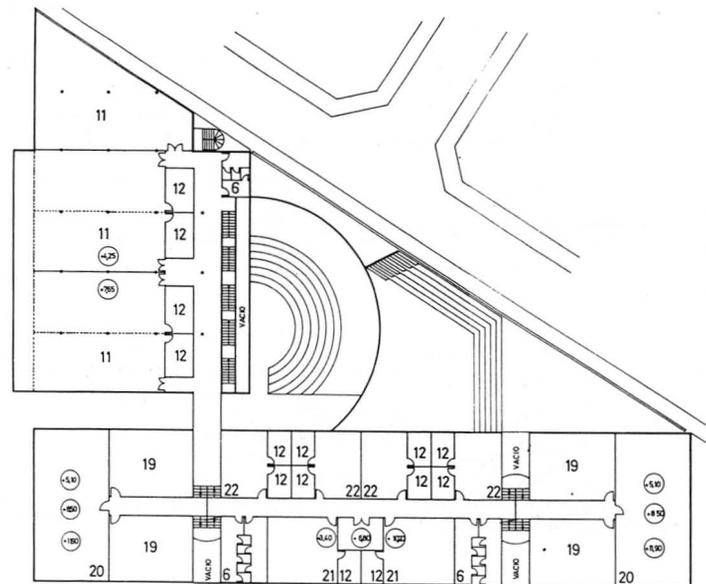
Las circulaciones interiores se realizan a través de las dos escaleras del cuerpo A y de la escalera longitudinal del cuerpo B, que recorren todo el edificio, conectando con el sistema de corredores para dar servicio a todo el edificio. El pasillo del cuerpo A se situó en la parte central para fortalecer su carácter más tranquilo, mientras que el del cuerpo C se situó lateralmente paralelo a la escalera longitudinal.

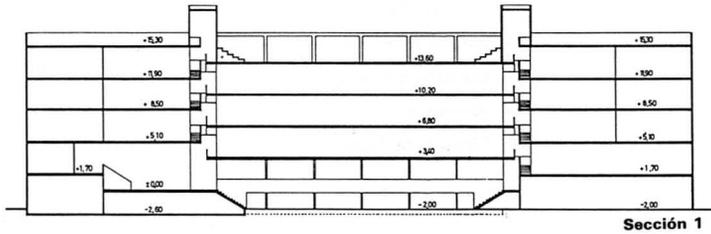
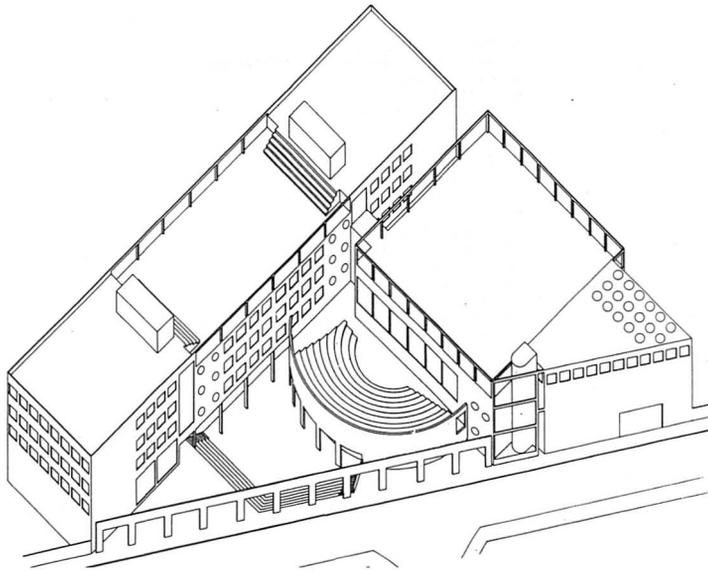
Las escasas dimensiones del solar y el deseo de respetar el hermoso arbolado me inclinaron a situar los espacios deportivos en la cubierta, destinando la parte central del cuerpo A para pista polideportiva con gradas adosadas a las escaleras y la parte central de la cubierta del bloque B para dos pistas pequeñas, reservando la parte de forma triangular para el animalario y la vivienda del conserje, con acceso propio por la escalera de caracol.

Se ha previsto un cuarto para instalaciones de calefacción y extracción de aire de los laboratorios, situado en la planta semisótano y otro para los controles del agua, electricidad y gas.

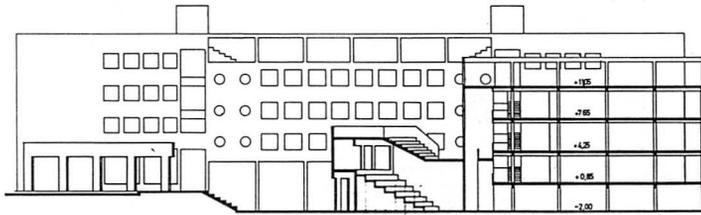
Se ha pensado en materiales duraderos y de poco mantenimiento. Para los revestimientos de fachadas y pavimentos muy transitados, exteriores e interiores se usará granito.

6. Aseos
11. Laboratorios
12. Despachos
19. Aula 50 alumnos
20. Aula 100 alumnos
21. Laboratorio Letras
22. Seminario
23. Animalario
24. Vivienda del conserje
25. Pistas deportivas

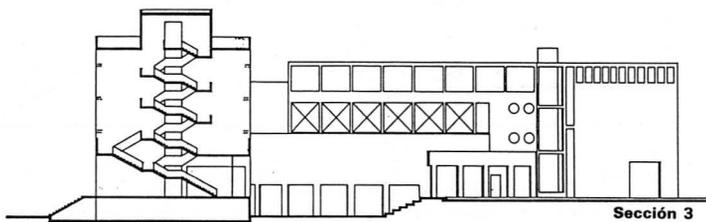




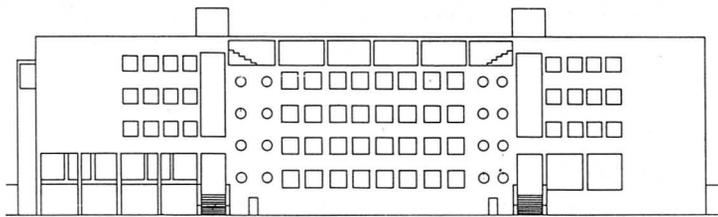
Sección 1



Sección 2

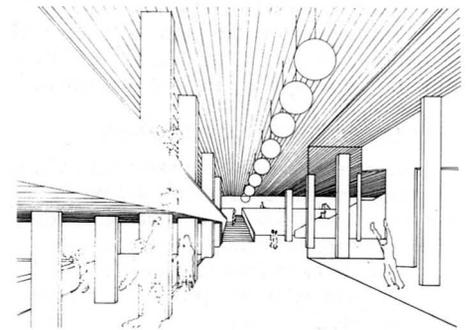
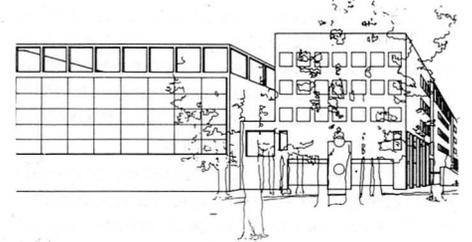
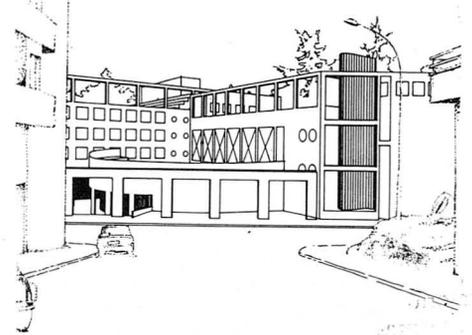
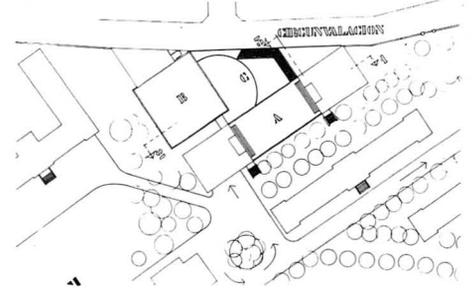


Sección 3

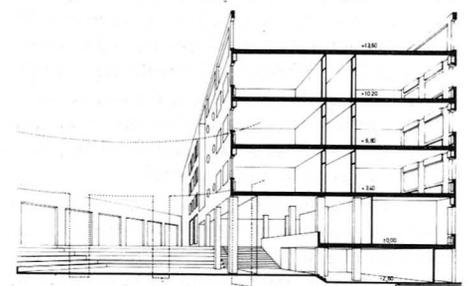


Alzado frontal

Alzado recinto

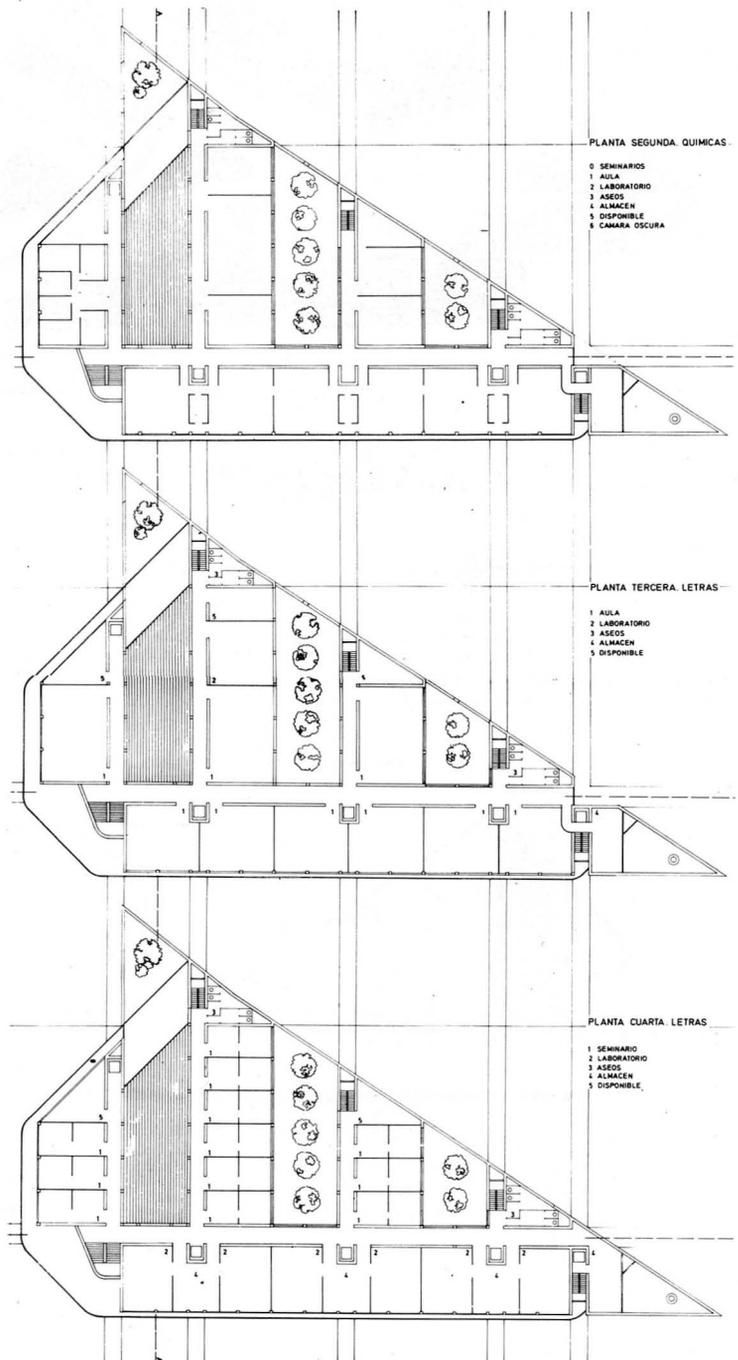
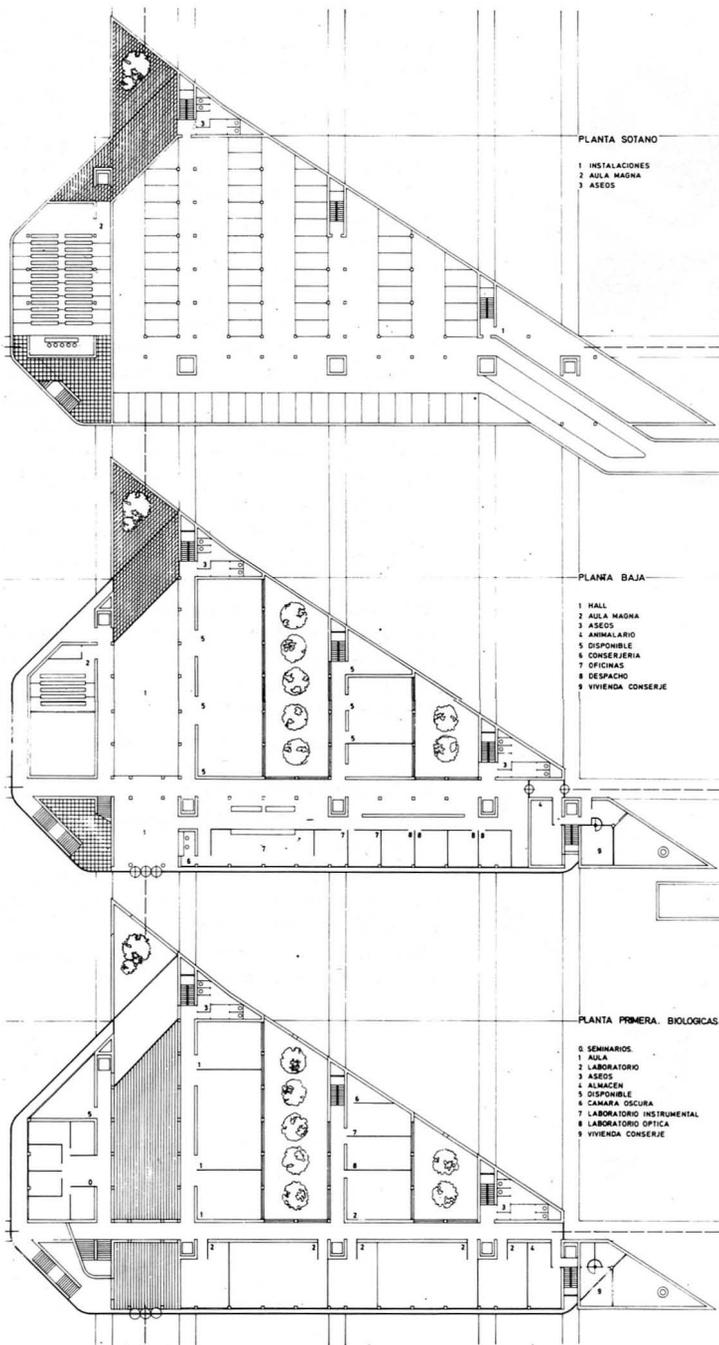


Vestibulo y bar



Sección fuyada bloque A

**Tercer Premio: J. Fernández Madrid,
J. Rodríguez Cheda y A. Ucha
Dolf del Castellar. Lema Refrexo**



Desde los primeros pasos, al afrontar el complejo tema del concurso, hemos querido sintetizar dos problemas que se nos establecían con toda claridad; el funcional, ligado, como se sabe, fundamentalmente, al «orden», y el arquitectónico, más complejo, más sutil y ligado tradicionalmente a contenidos como forma, entorno, escala, simbolismo, etc.

En su perfecta adecuación, creemos que reside lo positivo de nuestra propuesta.

Se nos planteaba un edificio que albergara tres facultades y una serie de servicios comunes como aula magna, administración, secretaría, etc. Parecía lógico por tanto, ante un programa tan complejo, estratificar estas facultades, ocupando cada una de ellas una planta, con las indudables ventajas que comporta una comunicación horizontal sin cambios de cota. Tenemos, pues, ya una característica formal, clara, del edificio: **la horizontalidad,**

contrapuesta a una verticalidad de elementos de intercomunicación —escaleras y ascensores— que, vertidos sobre la planta baja, planta de servicios comunes, constituirán el lugar de encuentro e intercambio interfacultativo, tan propio del espíritu universitario. La planta baja será pues un gran paraninfo, una gran plaza pública cubierta (hall), catalizadora de toda la vida universitaria, a la que dan las diversas calles (pasarelas) y a la que rodearán una serie de servicios, aula magna, salas de estudio, seminarios, etc.

Hemos hablado de estratificación horizontal, pero es forzoso mentar otro catalizador del orden en nuestra propuesta, **la circulación.** El edificio se estructura en cada planta según un sistema de circulación de ejes perpendiculares, uno principal, longitudinal, y otros secundarios, transversales, a los que se conectan las diversas dependencias: aulas, laboratorio, patios de

luz, etc. Esto nos permite algo muy importante; la perfecta legibilidad del edificio desde dentro del edificio.

Como vemos, ese doble nivel de resolución, funcional-arquitectónico, está perfectamente sintetizado, y así, la forma, los elementos formales, son utilizados como propiciadores del orden.

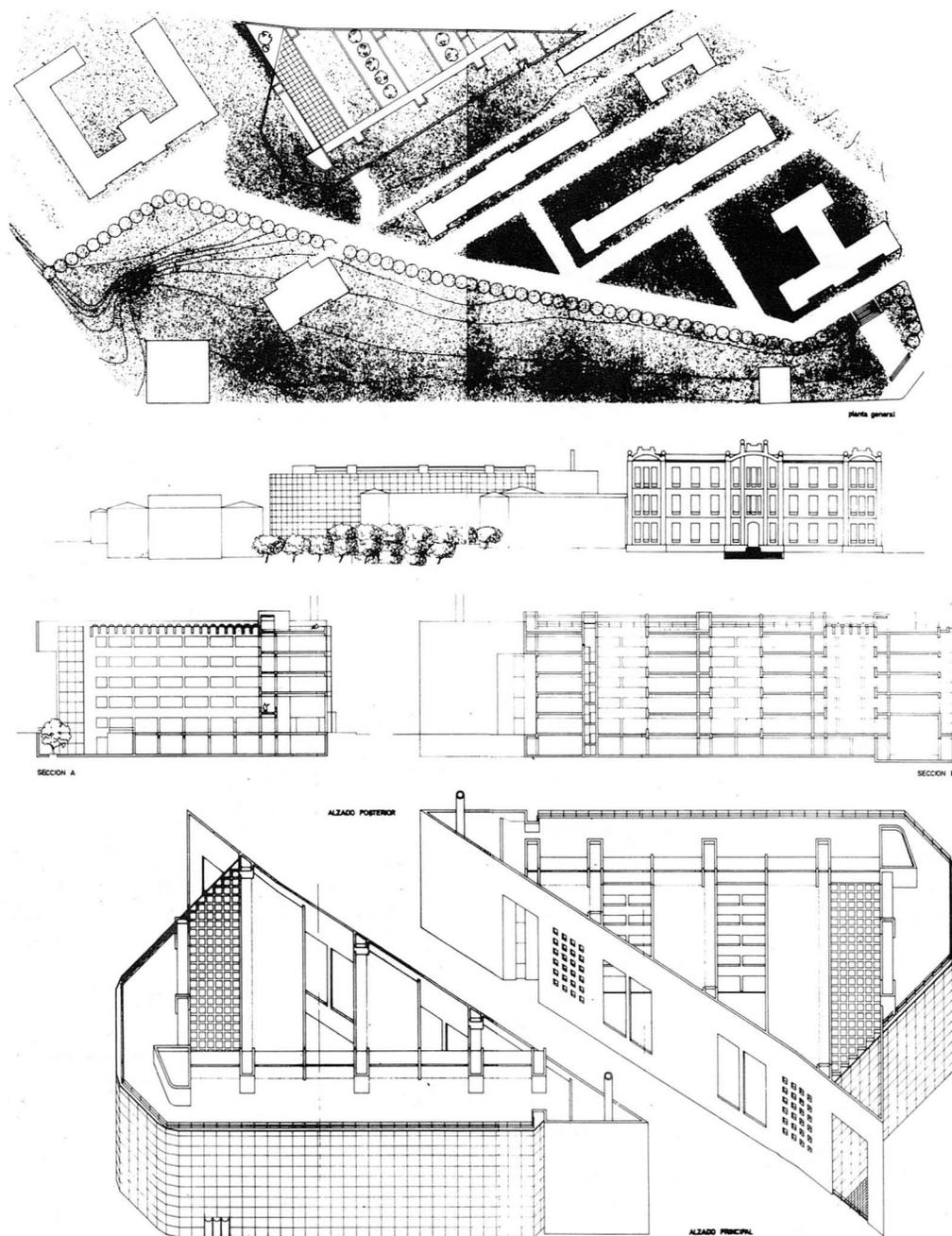
Resumiendo, nuestro edificio funciona bien y lo que permite este funcionamiento es la arquitectura, los elementos formales de la arquitectura apoyados en el orden, el diseño y la geometría.

El edificio es coherente internamente, pero ¿qué pasa con su entorno? ¿Qué pasa con las edificaciones preexistentes? ¿Qué pasa con el diálogo? Resolvemos estas preguntas a nivel de piel. Esto es obvio, ya que nuestro edificio es un nuevo «container» y por lo tanto no sigue la estructuralización espacial de los edificios eclécticos. Nosotros entendemos el diálogo como «yuxtaposición». Un nuevo edificio ecléctico sería decir nada, sería continuar el absurdo monólogo de unas notas iguales. Entendemos el diálogo como contrapunto, yuxtaposición, introducción de nuevos elementos abstractos que generan nuevas y enriquecedoras relaciones espaciales, ambientales y simbólicas. Por tanto proponemos, frente a una fachada dibujada una fachada neutra, frente a una fachada con huecos una piel que transpira, frente a la arquitectura, la no-arquitectura, frente a lo positivo, lo negativo; nuestro edificio se leería pues, estamos hablando de la fachada al entorno ajardinado, como un perfecto y terso agujero neutro, que capta y absorbe todas las imágenes y toda la arquitectura que le rodea, para devolvérsela descompuesta y fragmentada, al reflejarla, siguiendo la conocida técnica del «collage». Por otra parte es algo suficientemente probado y experimentado, a nivel de concepto y a nivel técnico por el movimiento moderno. La Head Office for Insurance Company en Ipswich de Foster Associates, es muestra de ello.

A esta piel, transparente y reflectante, oponemos otra dura, coriácea, al sur, como volviendo la espalda a un entorno degradado y poco sugerente; sin embargo es a donde abrimos los patios ajardinados, tan propios del ambiente universitario gallego, piénsese en Fonseca.

Por último, como era requerido, el edificio está perfectamente modulado, de tal modo que permite una estructura portante económica y seriable; lo mismo ocurre con la fachada.

Si nos fuese concedido el primer premio, propondríamos alfombrar de césped artificial la terraza superior, con el fin de remarcar más, si cabe, la voluntad del edificio de no ser el mismo, sino su entorno.



Ignacio Alvarez Castelao

Reseña biográfica: Fernando Nanclares

Alvarez Castelao, Ignacio, Arquitecto. Nació en Cangas del Narcea el 31 de marzo de 1910. Es el arquitecto asturiano de mayor relieve desde la postguerra. Tanto por la calidad de su obra, como por su compromiso ético en el ejercicio profesional, ha llegado a convertirse en figura ejemplar para las jóvenes generaciones. Su variada producción arquitectónica se ha ido configurando, progresivamente, como una obra singular, ajena a las veleidades del consumo y atenta, en todo caso, al desarrollo que, en el ámbito europeo ha seguido la arquitectura moderna a partir de las vanguardias del período entre-guerras.

En el año 1926 se traslada a Madrid, donde iniciará los estudios de ingeniero de Caminos y, finalmente, optará por el ingreso en la Escuela de Arquitectura. Durante estos años recibe lecciones de dibujo de José Ramón Zaragoza, pintor asturiano. Obtiene el título de arquitecto el 14 de agosto de 1936, que deberá sustituir, finalizada la Guerra Civil, por otro de 14 de febrero de 1940. Desde entonces ejerce su profesión en Oviedo. Obtuvo, por oposición, en mayo de 1941, el título de Arquitecto de Hacienda, desempeñando su

cargo en la Delegación de Oviedo, hasta 1962 que es nombrado inspector regional.

Se formó, como arquitecto, en el clima de la vanguardia española de los años treinta, que optó por un acercamiento a las corrientes europeas del momento («Movimiento Moderno») frente a la tradicional tendencia aislacionista de la cultura arquitectónica española. En este contexto tuvo la oportunidad de conocer las primeras aplicaciones del hormigón armado en la edificación, muy vinculadas precisamente a la nueva estética. Este conocimiento y, sobre todo, la práctica adquirida durante nuestra Guerra Civil, en la que, como oficial del Cuerpo de Ingenieros del Ejército Nacional, proyectó y construyó numerosos puentes y fortificaciones, le proporcionó el dominio de las técnicas constructivas, que será una constante a lo largo de su obra.

El compromiso adquirido con su profesión, en estos años de formación, le impidió alinearse con el estilo y los modos de producción de la arquitectura «nacional» de postguerra. Su actitud crítica frente a la tendencia oficial, le privará de participar en los grandes encargos, típicos de esa época, y contribuirá a la formación de su per-

sonalidad de profesional aislado, en relación íntima con sus propias convicciones.

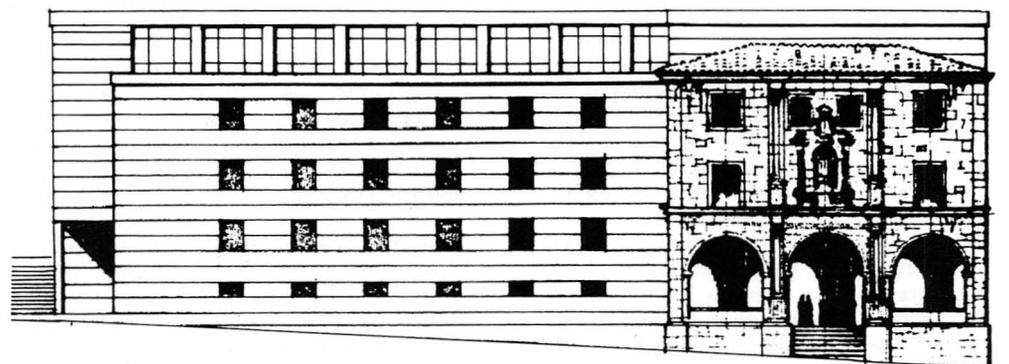
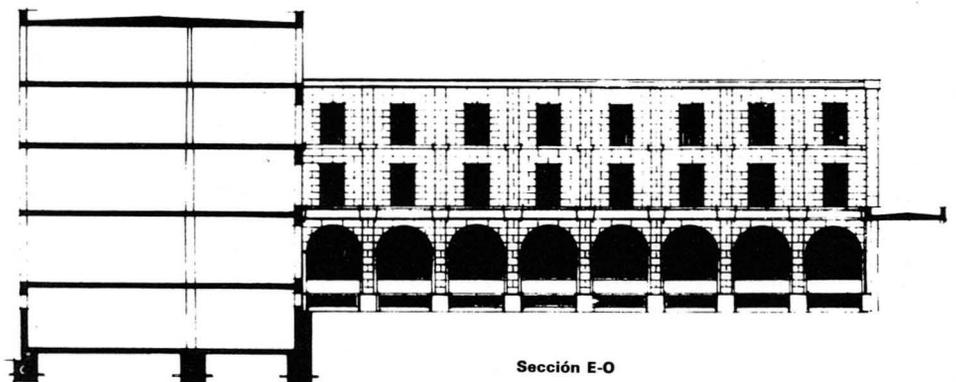
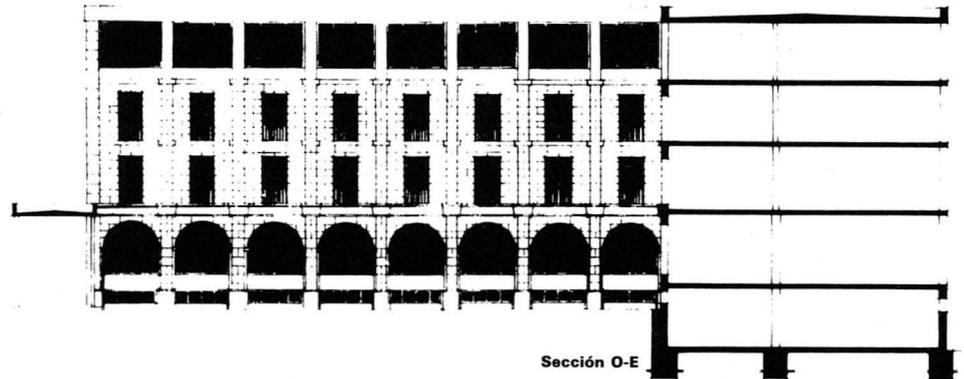
Son obras significativas de este momento la Casa Noceda, en la calle Uría esquina a G. del Valle, en Oviedo (1940), y la Iglesia Parroquial de San Juan de Nieva (1944). En la primera demuestra su conocimiento de los tipos edificatorios instalados por la arquitectura europea de entre-guerras. La solución «expresionista» de la esquina en rotonda es prueba de ello, aunque el resto de elementos que intervienen en la composición, distribución de huecos, revestimiento, color, etc., son de un rigor clasicista, que contradice lo anterior. Asimismo, en San Juan de Nieva, la audaz bóveda parabólica que da forma a la nave, indicativa de la sólida preparación técnica del arquitecto, no guarda relación con la ornamentación de la portada. Estas obras de juventud, junto con los edificios de viviendas que proyectó en aquellos años, nos muestra al arquitecto en busca de un lenguaje personal, tan lejos de la moda oficial como del «estilo internacional», por otra parte imposible en el contexto del país. Tendrá que esperar a que finalice la Segunda Guerra Mundial para tomar de nuevo

contacto con la arquitectura europea a través de las publicaciones especializadas y, sobre todo, mediante los continuados viajes y asistencia a congresos, que le permiten conocer, entre otros, al arquitecto finlandés Alvar Aalto, uno de los grandes maestros europeos. A partir de este momento, en los años 50, Castelao emprende con gran seguridad una obra arquitectónica que, hecha siempre desde el aislamiento típico del artesano amante de su oficio, alcanza unas cotas de calidad inusuales, precisamente en los años del desarrollo español en que la arquitectura se integró en los procesos consumistas. En cuanto a edificios de viviendas va desde los bloques de la calle Cervantes «Serruchu» (1956) y «Serruchín» (1958), obras decididamente incorporadas a una figuración moderna, hasta sus últimas obras para la Inmobiliaria Arango, o las de González Besada y Guillermo Estrada, en Oviedo, de un gran rigor constructivo y formal. Lo mismo cabe decir de sus proyectos de Poblados Obreros en La Hermida, Navia, Soto de Rivera, Ibias y Grandas de Salime, obras todas de los años 60 en las que por tratarse de construcciones aisladas, cuya ordenación urbanística proyecta el mismo arquitecto, resulta más perceptible su fidelidad a los principios del Movimiento Moderno; construidas en bloques aislados, sobre «pilotis», en ellas Castelao puede aplicar los principios urbanísticos de los C.I.A.M. Basado en estas mismas ideas, realizó en 1959, un proyecto de Ordenación para el Polígono de Llamaquique, en Oviedo, no construido. A partir de los años 60, una vez consolidada su imagen de arquitecto extraordinariamente dotado, recibe numerosos encargos de distintas instituciones. Hay que destacar, entre los edificios de este tipo, la Delegación de Hacienda de Oviedo, en el antiguo Convento de Santa Clara (1960), obra muy comprometida y polémica, que el arquitecto resolvió con gran economía de medios, sin concesiones historicistas. Esta obra, junto con la reforma del antiguo Convento de San Vicente, para sede de la Facultad de Filosofía y Letras (1965) demuestra la confianza que el autor deposita en el lenguaje arquitectónico moderno, como capaz de integrarse en un marco histórico, equiparando su dignidad a la del lenguaje clásico. Son, asimismo, obras muy notables de este período la Facultad de Ciencias Geológicas y Biológicas (1965), el colegio de los P.P. Jesuitas (1973) y la Facultad de Medicina, en Oviedo, y la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales en Gijón, actualmente en construcción. Estas últimas edificaciones, de gran envergadura, dan pie a que el arquitecto demuestre su maestría en el manejo de programas complejos y a la brillante puesta en práctica de tecnologías sofisticadas (grandes estructuras de hormigón armado, prefabricados, etc.).

Citemos finalmente, como muestra de la constante preocupación de Castelao por los problemas constructivos y tecnológicos, la creación del forjado cerámico «MIT», en 1942, la malla espacial que utilizó para la cubierta de la gasolinera de La Tenderina, en Oviedo (1958), invención suya que dio lugar a la patente del «Nudo Castelao»; las estructuras prefabricadas empleadas en un conjunto de Viviendas Experimentales en Madrid (1957); la estructura espacial de hormigón en el proyecto para la Facultad de Biológicas de León (1973) y la estructura postensada en el sótano del edificio Valtra (1979).

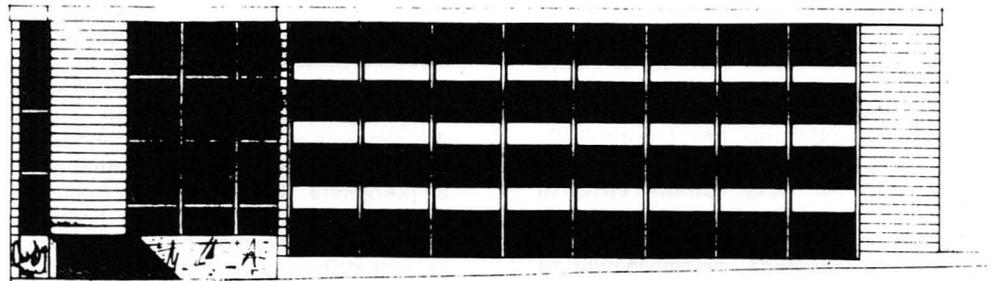
OBRADOIRO

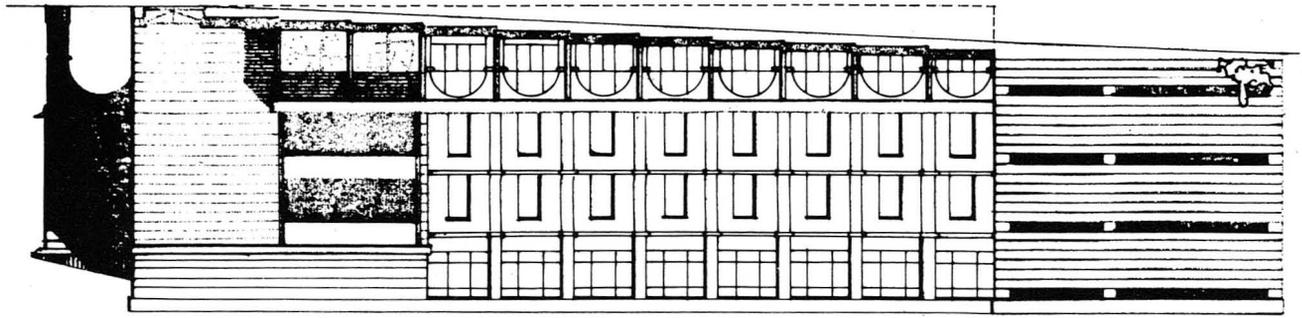
Adaptación edificio Santa Clara para Delegación de Hacienda 1960



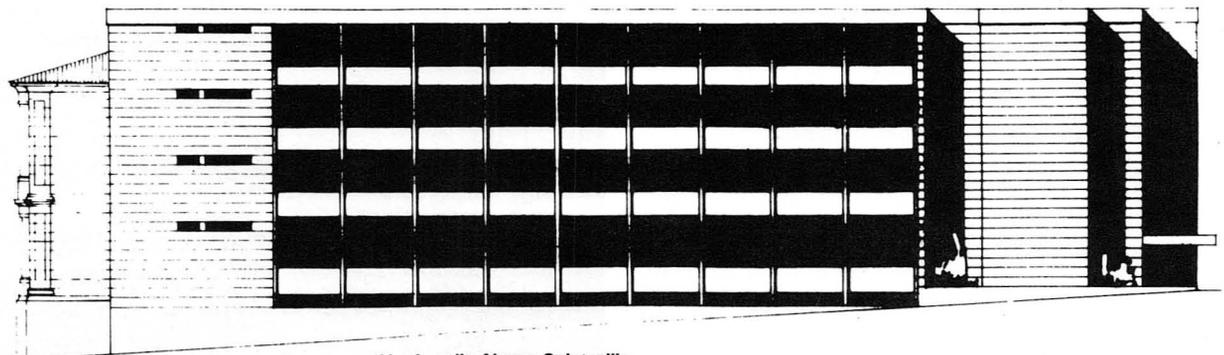
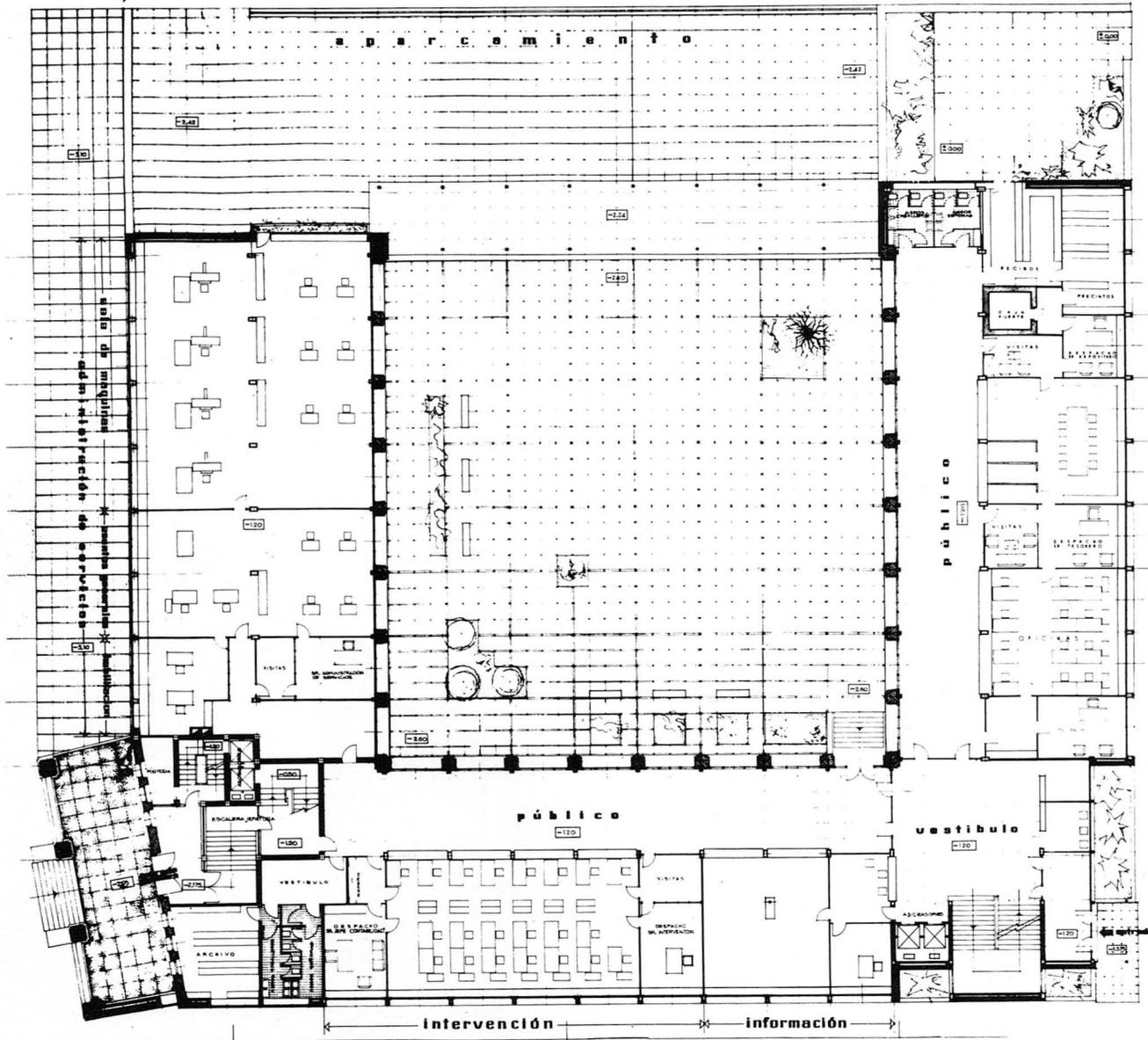
Alzado calle Santa Clara

Alzado calle 19 Julio

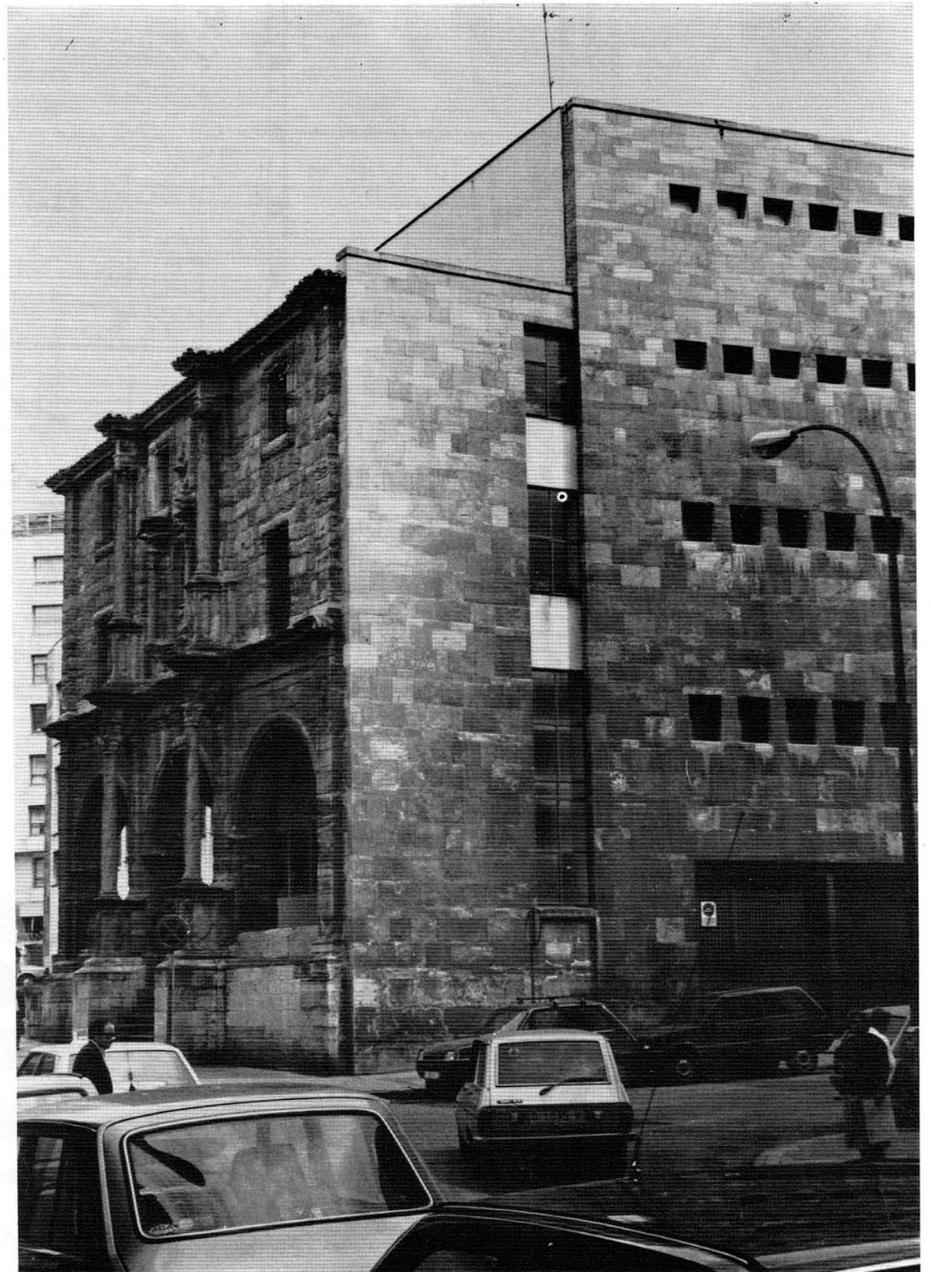




Alzado Plaza Galicia



Alzado calle Alonso Quintanilla





O B R A

CONCURSOS PREMIADOS

- AÑO 1940: Casa Infantil Covadonga en Pola de Gordón, de la Diputación Provincial de Oviedo, en colaboración con Luis Lorenzo Blanco. **Primer Premio.**
- AÑO 1944: Hotel Casino Balneario de Gijón, del Ayuntamiento de Gijón, en colaboración con Juan Manuel del Busto. **Primer Premio.**
- AÑO 1948: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Vigo, en colaboración con Juan Manuel del Busto. **Premio.**
- AÑO 1961: Delegación de Hacienda de Cádiz, del Ministerio de Hacienda. **Primer Premio.**
- AÑO 1963: Delegación de Hacienda de Badajoz, del Ministerio de Hacienda. **Primer Premio.**
- AÑO 1967: Edificio para los Servicios del Ministerio de Obras Públicas de Bilbao, en colaboración con Mariano Marín Rodríguez-Rivas. **Primer Premio.**

PRINCIPALES REALIZACIONES

1) Viviendas en Bloque:

Casa Noceda, en Oviedo. Año 1940.
 Bloque Fontela, En Oviedo. Año 1940.
 Casa Serruchu, en Oviedo. Año 1956.
 Viviendas Experimentales, en Madrid. Año 1956.
 Inmobiliaria Arango, S. A., en Oviedo. Año 1957.
 Edificio Traval, en Oviedo. Año 1957.
 Edificio Pire, en Oviedo. Año 1957.
 Edificio Serruchín, en Oviedo. Año 1958.
 Funcionarios de Hacienda, en Oviedo. Año 1959.
 Edificio Apartamentos, en calle Santa Teresa de Oviedo, en colaboración con Saro Posada. Año 1962.
 Edificio SEDES, calle Santa Susana de Oviedo, Año 1962.
 Edificio SEDES, calle Yela Utrilla de Oviedo. Año 1965.
 Edificios SEDES, calle González Besada de Oviedo. Año 1974.
 (Estos edificios en colaboración con Saro Posada).
 Inmobiliaria Arango, S. A., calle General Elorza de Oviedo. Año 1973.
 Edificio SEDES, calle Guillermo Estrada, de Oviedo. Año 1979.
 Edificio Santa Eulalia de Mérida, en Oviedo. Año 1980.
 Inmobiliaria Arango, S. A., calle Víctor Chávarri, de Oviedo. Año 1980.

2) Poblados Obreros:

Para Electra de Viesgo, S. A., en:
 La Hermida, Picos de Europa. Año 1961.
 Navia, Asturias. Año 1962.
 Aguilar de Campoo, Palencia. Año 1963.

Para Térmicas Asturianas, S. A., en:
 Soto de Ribera, Asturias. Viviendas Obreros. Año 1961.
 Soto de Ribera, Asturias. Viviendas Empleados. Año 1961.

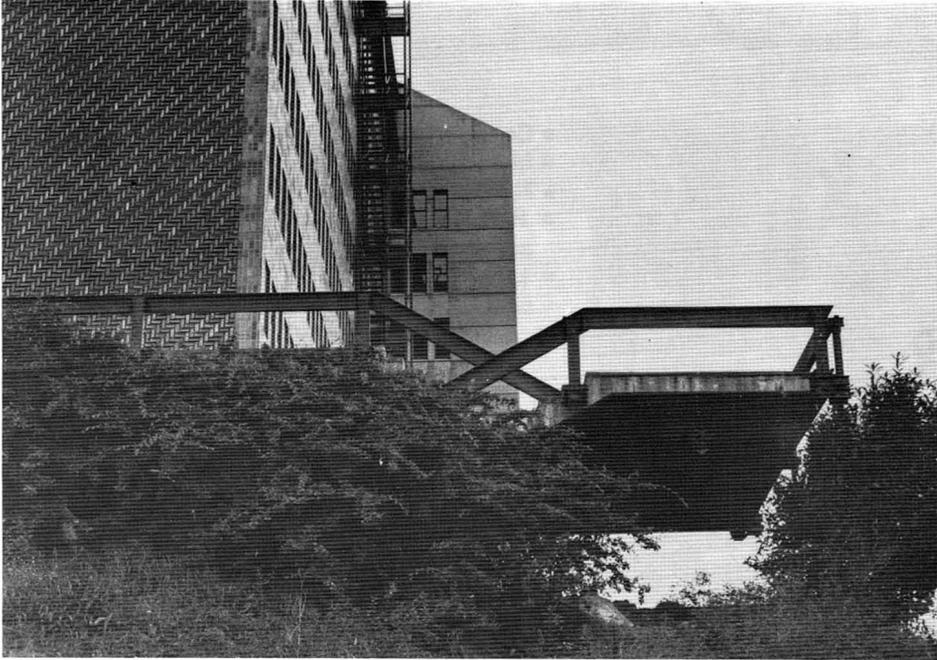
Para Saltos del Navia en Comunidad, en:
 Ibias, Asturias. Año 1966.
 Grandas de Salime, Asturias. Año 1978.

3) Viviendas Unifamiliares:

Sr. Rodríguez Ramos, Pola de Allande, Asturias. Año 1954.
 Sres. Migoya en la Playa de Ribadesella, Asturias. Año 1955.
 Doctor García Morán, Oviedo. Año 1956.

4) Edificios Industriales:

Para Electra de Viesgo, S. A., en colaboración con el Ingeniero Sr. Elorza:
 Centrales Hidroeléctricas de
 Silvón, en el río Navia, Asturias. Año 1955.
 Arenas de Cabrales, Asturias. Año 1956.
 Aguilar de Campoo, Palencia. Año 1963.
 Central Nuclear de Santa María de Garoña, Burgos. Año 1965.
 Arbón, en el río Navia, Asturias. Año 1968.
 Estación de Servicio, Oviedo (Estructura Espacial) con «Nudo Castelao». Año 1958.
 Estación Martitima de Bilbao. Año 1964.
 Edificio para Trabajos Portuarios, del Ministerio de Trabajo, en Bilbao. Año 1956 (proyecto).
 Estación Autobuses A.L.S.A. Oviedo. Año 1967.
 Fábrica para «La Casera», Oviedo. Año 1972.
 Exposición y Talleres «Valtra-Citroen», Granda-Siero. Año 1980.



5) Edificios Administrativos:

Delegación de Hacienda, en Oviedo. Año 1960.
 Delegación de Hacienda, en Cádiz. Año 1961 (realizado con otra Dirección, en 1970).
 Edificio Oficinas, calle San Francisc, 13, de Oviedo. Año 1968.
 Edificio Oficinas SEDES, calle Uría, 10, de Oviedo, en colaboración con Saro Posada. Año 1973.
 Edificio Social HUNOSA, en Oviedo, en colaboración con Efrén García Fernández. Año 1972.

6) Edificios Hospitalarios:

Ampliación y Policlinicas del Hospital General de Asturias, en Oviedo, en colaboración con Saro Posada. Año 1963.
 Centro Piloto «Angel de la Guarda», para Paralíticos Cerebrales, en Oviedo. Proyecto. Año 1964.
 Ampliación Hospital Psiquiátrico, en Oviedo. Año 1969.
 Centro de Prevención y Rehabilitación «MUNAPPA», en Oviedo. Año 1970. Proyecto.
 Residencia Nuestra Señora del Rosario, para Ancianos, en Oviedo. Año 1973.

7) Edificios Religiosos:

Restauración de la Iglesia de Santo Domingo, en Oviedo. Año 1963.
 Iglesia Parroquial de San Juan de Nieva, Asturias. Año 1944.
 Capilla de las RR.MM. Dominicanas, en Oviedo. Año 1951.
 Centro Parroquial de San Pablo de la Argañosa, en Oviedo. Años 1959 y 1969.

8) Edificios de Enseñanza:

Facultad de Ciencias Geológicas y Biológicas, en Oviedo. Año 1965.
 Colegio de Nazaret, en Oviedo. Año 1965.
 Facultad de Filosofía y Letras en Oviedo. Año 1965.
 Colegio de San Ignacio, Padres Jesuitas, en Oviedo. Año 1973.
 Facultad de Medicina, en Oviedo. Año 1974.
 Facultad de Biológicas, en León. Proyecto. Año 1973.
 Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino, Madres Dominicanas, en Oviedo. Año 1973.
 Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales, en Gijón. Año 1979.

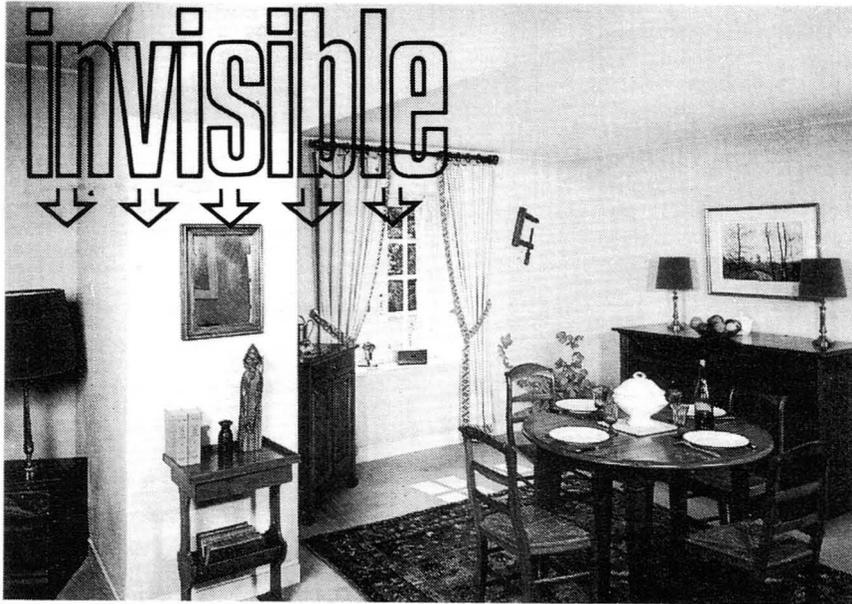
9) Urbanizaciones:

Polígono de Llamaquique, en Oviedo. Proyecto. Año 1959.
 Urbanización Turística en Ifara (Tenerife). Proyecto. Año 1967.
 Urbanización «Don Paco», en Lanzarote. Año 1969.
 Urbanización «Playa del Silencio», en Novellana (Asturias). Proyecto. Año 1966.
 Urbanización Zona Universitaria, Cristo de Las Cadenas, en Oviedo. Proyecto. Año 1972.
 Urbanización Campus Universitario, en Gijón. Año 1980.

OTRAS CREACIONES

Forjado Cerámico «MIT». Año 1942.
 Estructuras Prefabricadas (Experimentales). Año 1957.
 Estructuras Espaciales con «Nudo Castela». Año 1958.
 Forjados sin Vigas, en Colegio San Ignacio. Año 1973.
 Estructura Espacial en Hormigón, en Proyecto para Facultad de Biológicas, en León. Año 1973.
 Estructura Postensada en sótano, «Valtra-Citroen». Año 1979.

CALEFACCION ELECTRICA



Integrada en techo o pavimento.

Un fuerte cable calefactor eléctrico, integrado en el enforcado del techo o en la masa de fijación del suelo, es utilizado como fuente de calor. Perfectamente protegido y

aislado, es controlado por un termostato de ambiente sensible y exacto, que mantiene, en cada habitación o local, la temperatura más conveniente y confortable, al nivel que usted prefiera.

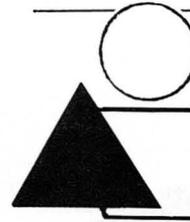
No se percibe el punto de procedencia del calor, que se difunde uniformemente y al instante en todas direcciones, y no recaliente el aire, que permanece en todo momento fresco y agradable.

- Consumo muy reducido.
- Mantenimiento nulo.
- No ocupa espacio alguno.
- Regulación automática e independiente en cada habitación.
- La más económica de adquisición e instalación.

**15 AÑOS
DE GARANTIA**

CEILHIT

calefacción eléctrica integrada
LINCOLN, 29. BARCELONA-6



DISTRIBUIDORES
PARA GALICIA:

arquing

polígono de elviña (fase b)
bloque 41, n.º 5-1.º c
(treinta delegaciones ministerios)
telf. 29 43 41
la coruña

PROYECTOS de INGENIERIA y ARQUITECTURA

CALEFACCION Y FONTANERIA
ILUMINACION
ELECTRICIDAD

C COTECNO S.A.

c/ Santiago Gómez, 8-11º G. telf. 262146 La Coruña



ANESA

**AHORRO
ENERGETICO**

*** ENERGIA SOLAR
* BOMBA DE CALOR
* ENERGIA EOLICA**

Los centenares de M² de
Paneles Solares instalados
en Galicia por ANESA,
demuestran
su gran rentabilidad

Resolvemos sus problemas
de diseño e instalación

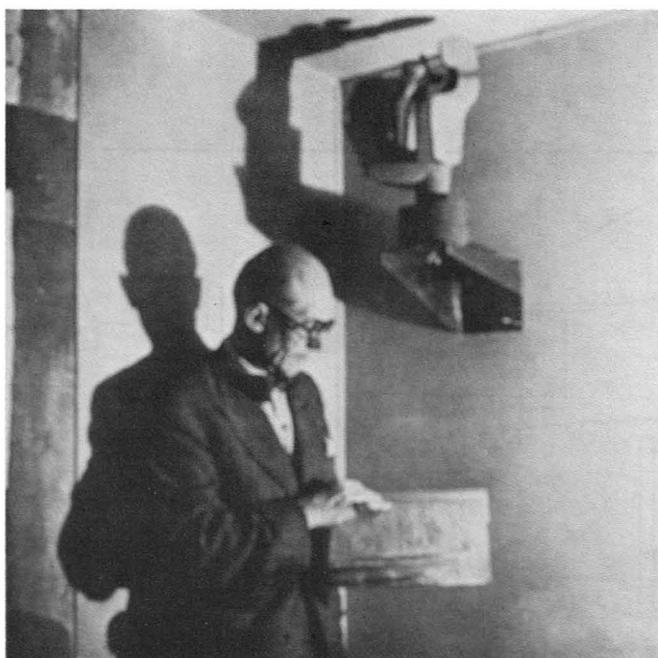
CONSULTENOS SIN COMPROMISO

ANESA

CABO SANTIAGO GOMEZ, 5-1.º. LA CORUÑA
Telf. 27 57 14. LA CORUÑA

Le Corbusier (Conferencia en la ETSAC)

JOSEP QUETGLAS



Notas de Xan Casabella

Nesta soberbia conferencia o arquitecto-profesor catalán Josep Quetglas, espuxo unha visión da obra de Le Corbusier que poderíamos calificar de insólita.

O interés de Quetglas polos mestres da arquitectura moderna deste século é notoria nos seus derradeiros traballos, analizándo-os dende unha perspectiva nova e fresca, indiferente a competicións de maior ou menor modernidade.

Dende o primeiro intre quedou patente que non se respetería a orden cronolóxico das obras, pois a composición en Le Corbusier foi sempre a mesma ao longo da súa vida. Compre aquí lembrar un artigo de Aldo Rossi «Architettura per i musei» citado por Quetglas noutro aparecido en «El Carrer de la Ciutat» (1980): «Creo que el primer principio de toda teoría consiste en la obstinación sobre algunos temas, y que es propio de los artistas, de los arquitectos especialmente, el hecho de centrarse sobre un tema a desarrollar, de efectuar una opción en el interior de la arquitectura y de querer resolver siempre un mismo problema».

A exposición trataba de demostrar cales eran as motivacións derradeiras perseguidas por Le Corbu e que según a súa opinión transcendían da arquitectura como forma (e por suposto dos consavidos cinco puntos) e inscribíanse na secular tradición cultural mediterránea.

¿Qué é a arquitectura según Le Corbusier?

Quetglas trata de procurar resposta a esta pregunta a través dos escritos e obra de Le Corbu, sobor de todo nas primeiras épocas do seu traballo. Descubre neles unha definición da arquitectura que hoxe en día podería sorprendernos: «A arquitectura non son ouxetos, samente existe na mente e no sentimento de quen a olla». «Repousa no ollo do que a mira e samente existe cando se está mirando». Ve, pois, a arquitectura como adxetivo, como instante arquitectónico. O artista e o arquitecto «deben fabricar estados de ánimo» e pra elo botarán man de tódolos recursos á súa disposición (iluminación, color, etc.) co fin de producir «conmocións arquitectónicas» e controlando o itinerario do espectador producir impactos visuales.

O arquitecto é, pois, un estratexa teatral ou un mago.

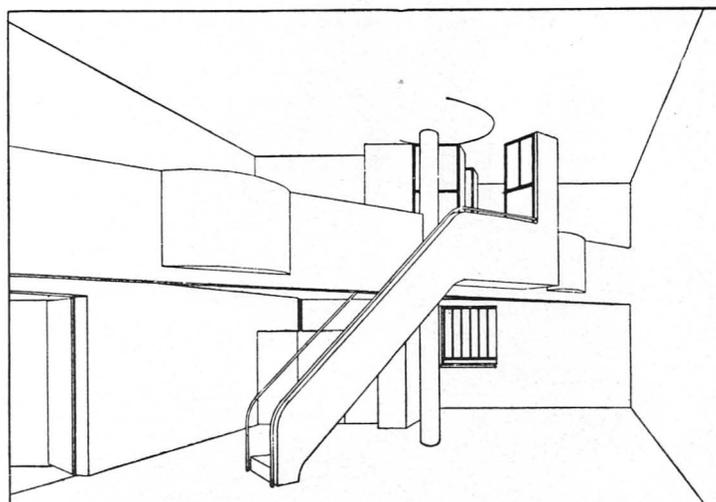
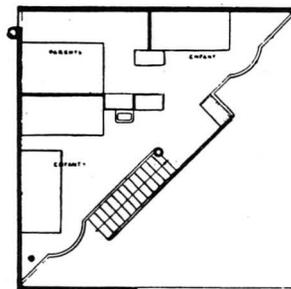
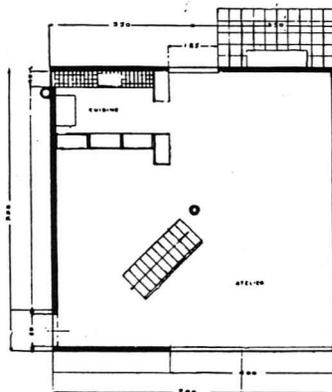
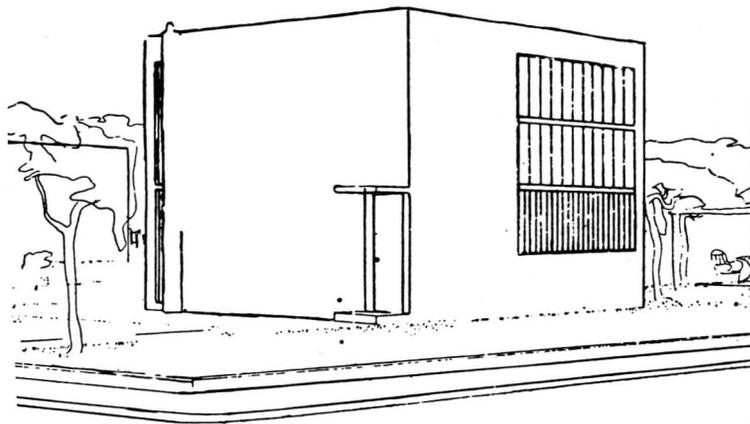
Ilustróu estes conceptos con dous exemplos.

Casa pra artesáns.

O exterior é un cubo de 7×7 m., con unha pequena porta, e unha pequena marquesiña.

Ao atravesar a porta...

...mantense a mesma escala que no umbral, e logo a seguir un espazo dobre roto por unha diagonal (dimensión máxima do cadrado) que nos ofrece un espazo inesperado e dende un punto de vista que se percibe na súa maior dimensión.



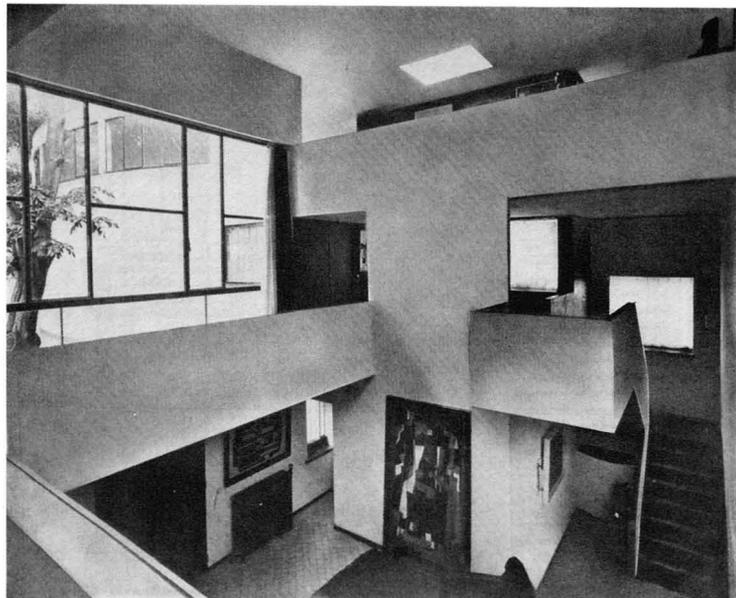
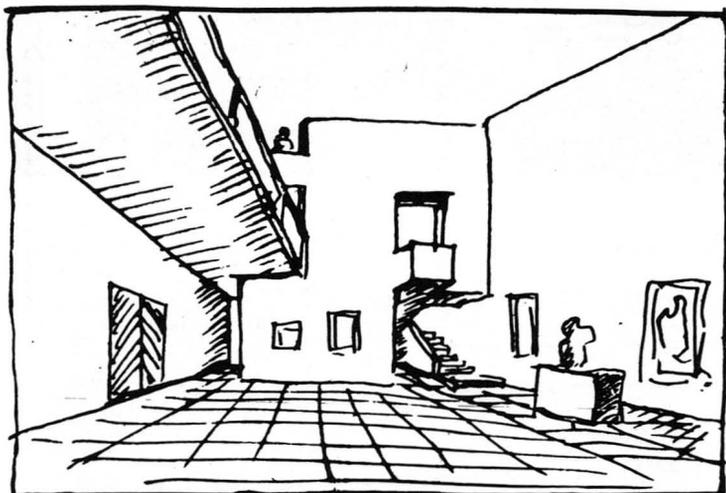
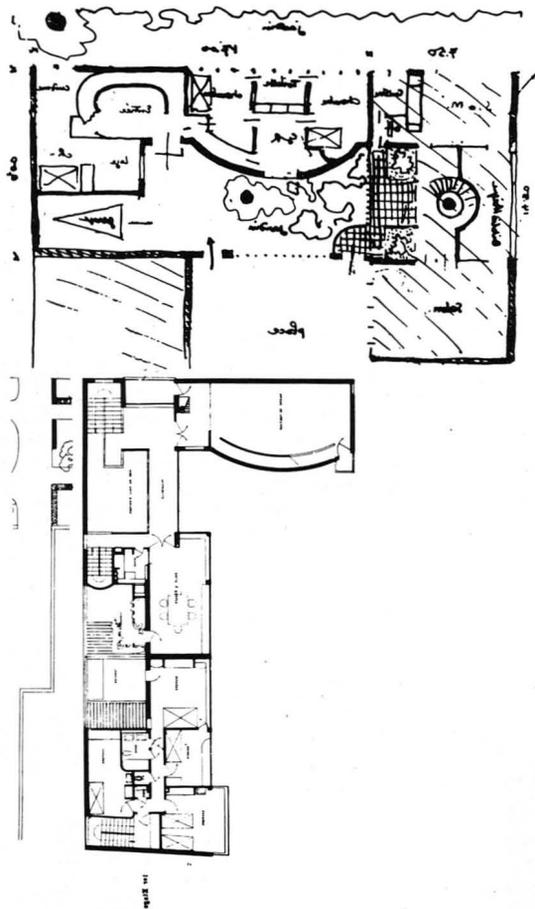
Casa Le Roche.

Orgaízase en dous bloques prismáticos con unha balanza distribuidora central (de forma convexa) que obriga a comparalos. Coa modificación do proxecto, o prisma situado á esquerda redúcese a un pequeno balcón i en compensación valeírse parte do prisma da dereita, xustamente o que corresponde ao vestíbulo de entrada.

Repítese aquí o recurso de entrada á vivenda a través de dúas marquesiñas exterior/interior, e unha vez dentro... dende a penumbra...

O gran espacio échese de sol sin que o espectador sepa da procedencia da luz. O espacio medra e desparrámase pra enriba e pra os lados, facéndose incontrolados os límites do espacio. As modificacións introducidas posteriormente ao proxecto, aínda reforzan máis estas sensacións.

O desorden na iluminación (claro/escuro) favorece o descontrol e impede o dominio do espacio, suxerindo unha aventura de recorrido.



DOUS PERSOAXES

Nas composicións de Lecorbu, aparece unha constante ao longo da súa obra i é a división do mundo en dous persoaxes:

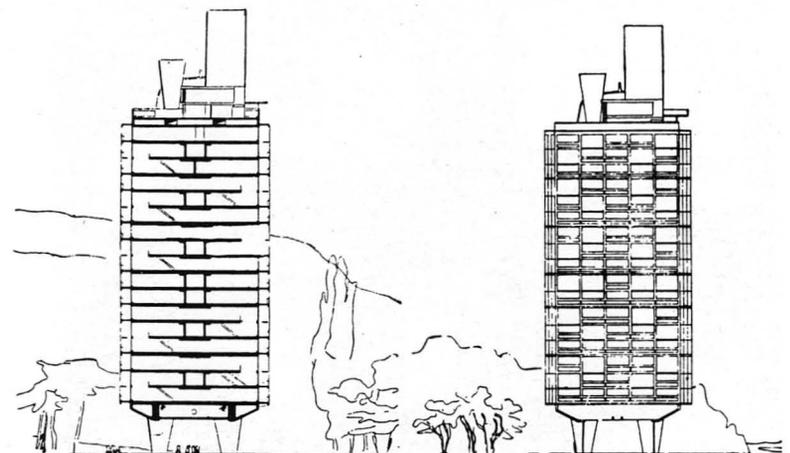
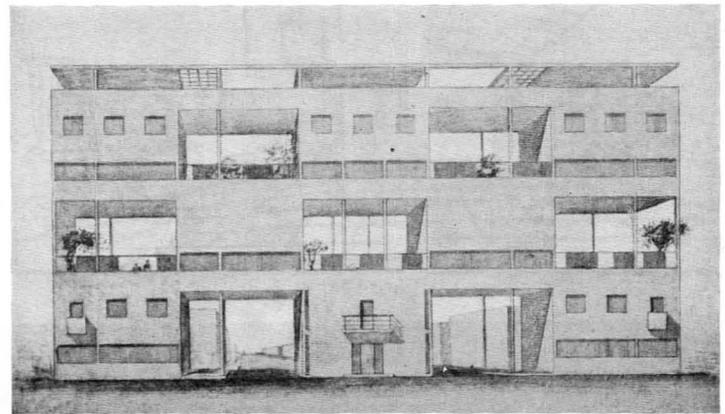
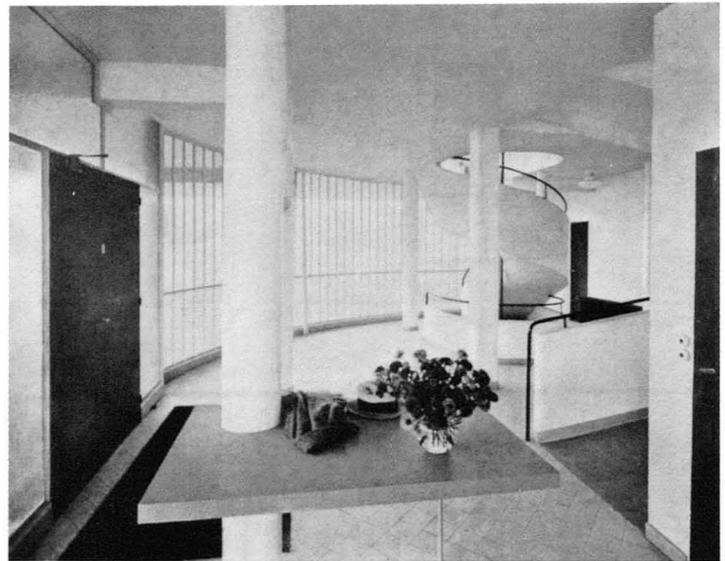
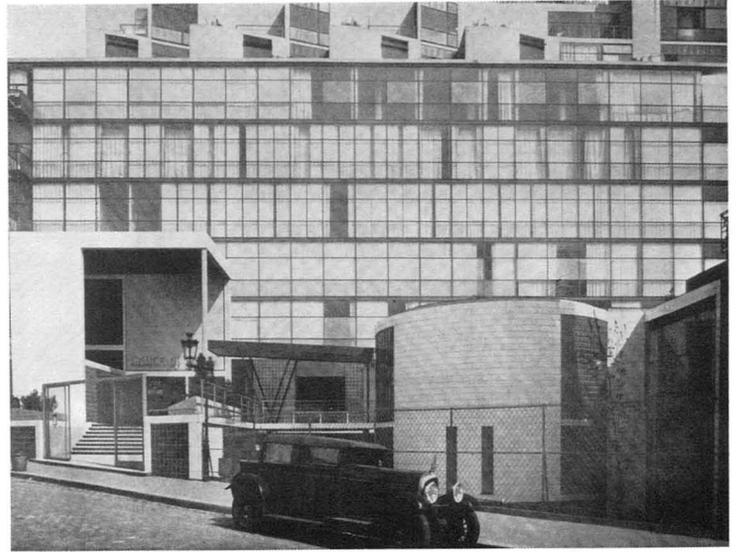
- O xeométrico, racional, cadrado...
- O orgánico, carnososo, espontáneo, redondo...

Estos dous persoaxes aparecen normalmente apareados e complementándose, xa sexa en obras pequenas (medalla realizada na adolescencia), xa en obras arquitectónicas.

Pero esta división non se concibe como un maniqueísmo estático, senón que se transforma dun xeito cíclico.

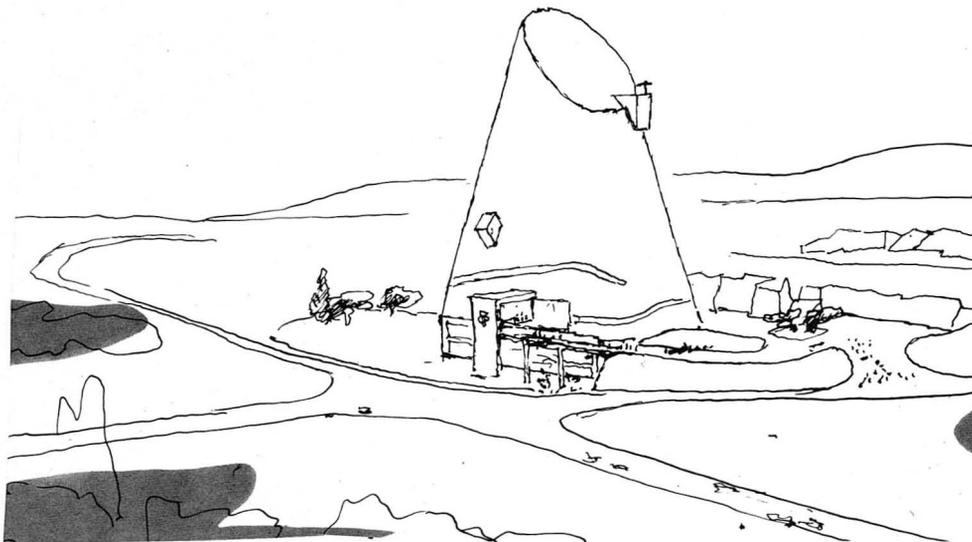
Hai aínda outra división do mundo en Lecorbu...

- O cheo e o valeiro...
- O racional (superior) e o terrenal (inferior)...
- O cóncavo e o convexo...
- O microcosmos e o macrocosmos...



La coupe transversale

La façade sud



Pero compre pacificar os dous mundos, conquistar figuras **andróginas** que participen de ambos mundos.

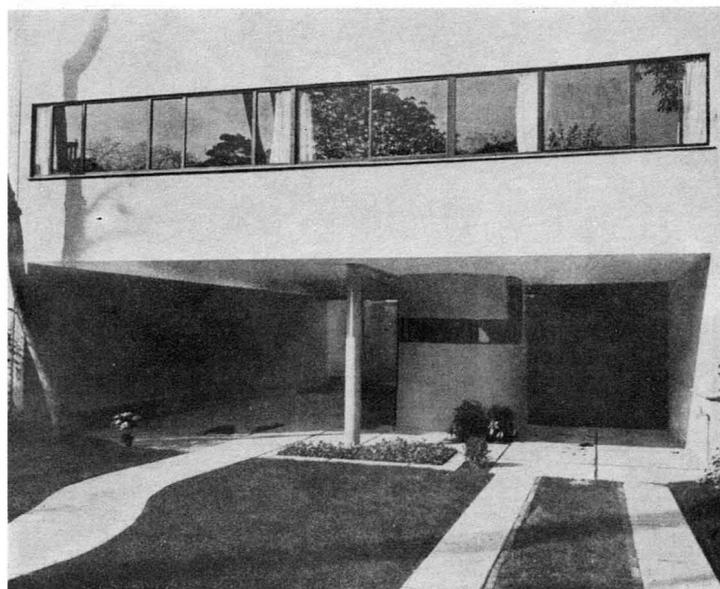
E dende este punto de vista que Quetglas analiza a Casa Cook.

O plano da fachada aparécenos dividido en Planta Baixa por un pilar situado no eixo de simetría. Nas dúas partes en que se divide o Plano, á esquerda (na parte superior) está o mundo racional (masculino, cadrado) e á dereita (na parte inferior) o mundo terrenal (femenino, redondo).

¿Por ónde a entrada?

Esta composición, con o pilar central no eixo de simetría, relaciona a Quetglas con toda a tradición mediterránea, comenzando pola Acrópolis en que o campo visual dende os Propileos está dividida pola gran estatua de Palas Athenea.

Pero esta división inicial do mundo, veráse pacificada no piso superior, pois o balcón cadrado exterior, presenta cara ó interior outro balcón redondo.



Esta procura do novo ouxeto **andrógi-
no** que culminaría a creación, e que en Lecorbu se materializa no Libro Aberto, ten bastante que ver, según Quetglas, coas figuras bisexuales dos alquimistas particularmente co Anarcoma.

O ESPACIO SAGRADO

Outro dos aspectos analizados por Quetglas é a visión de Lecorbu sobor do espacio Sagrado.

Este espacio samente se revela ao exterior despois dun camiño ritual de iniciación e samente unha vez dentro se reconece cäl é o sentido verdadeiro das cousas. O lugar Sagrado é aquel que recibe a luz que non chega ao espacio exterior. Dende él mírase a onde non se pode ver dende outros sitios.

Nesta situación estaría a Meca, bloque enigmático que se protexe dos curiosos e que aparenta que non esconde nada. Ou unha simple caixa de botellas, completamente cega ao exterior e dentro revélase o realmente importante.

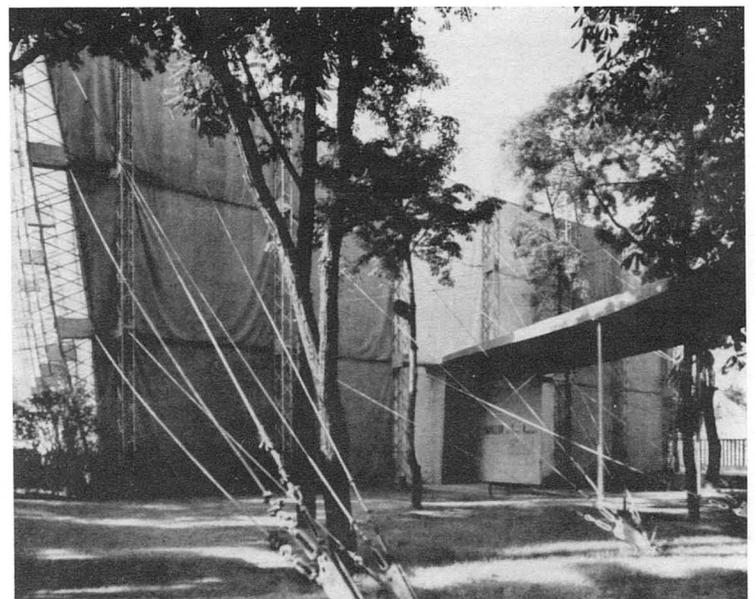
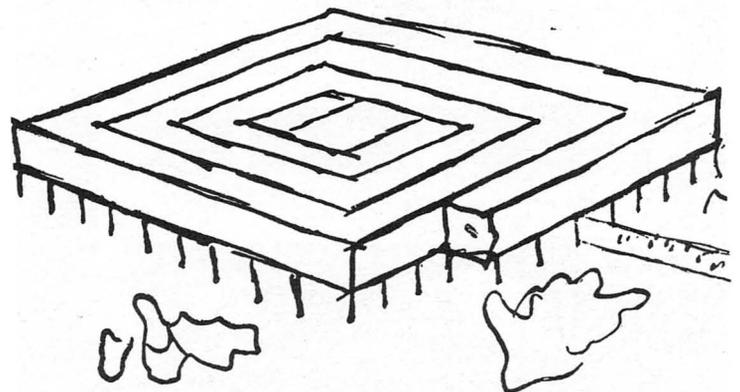
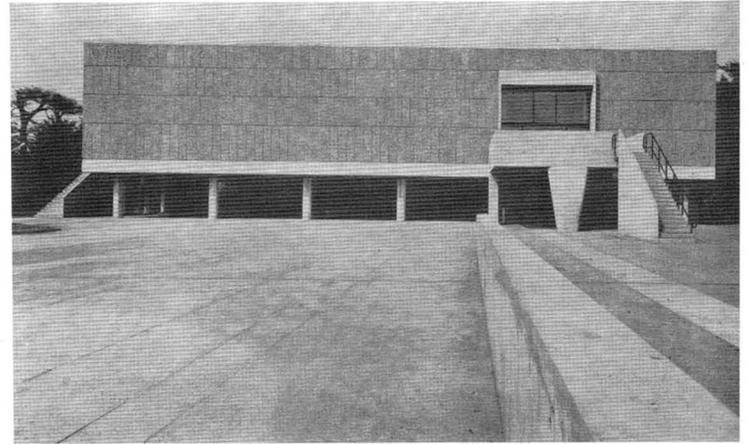
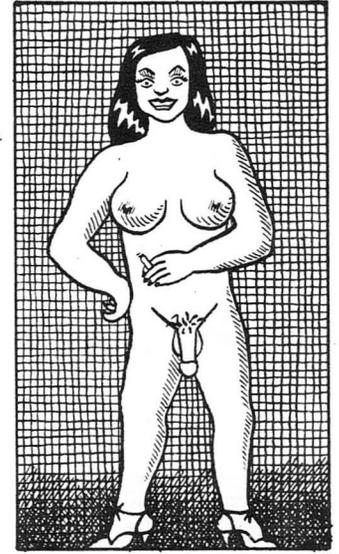
Estas apareciacións foinas Lecorbu desenrolando en diferentes obras, sobor de todo en Museos, Pavellós, etc.

Estarían neste caso o Museo de Tokio.

Os dibuxos do Museo de Crecemento Ilimitado.

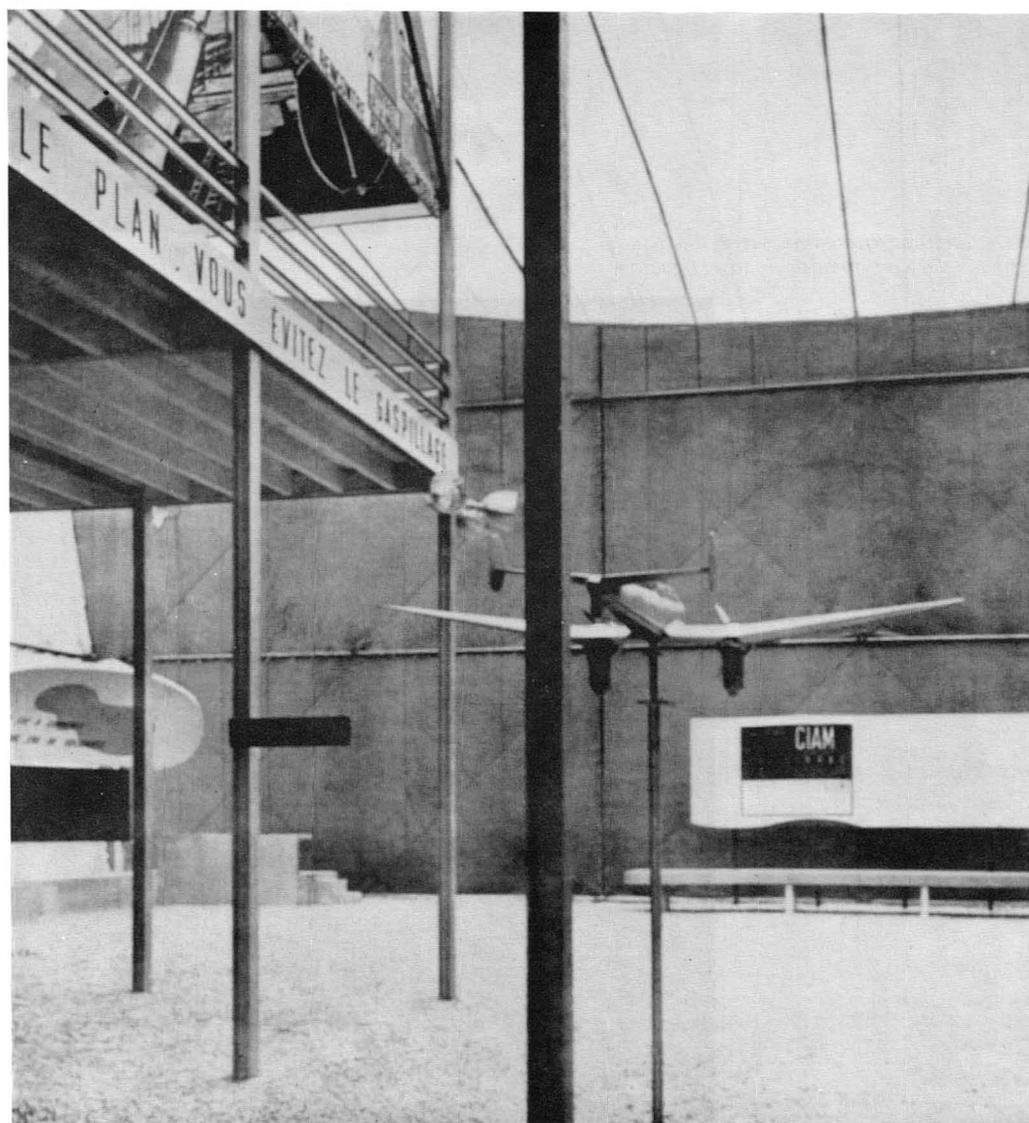
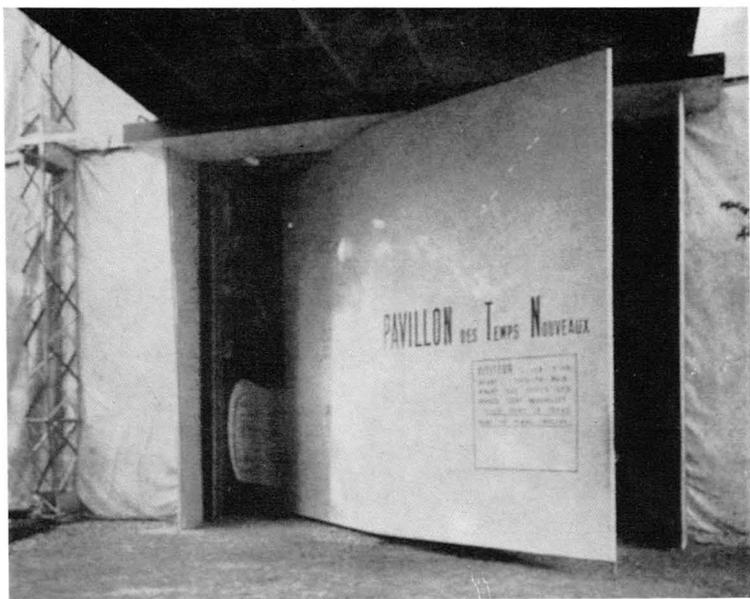
E sobor de todo o Pabellón dos Tempos Novos.

Completamente pechado ao exterior, os cables impiden acercarse.



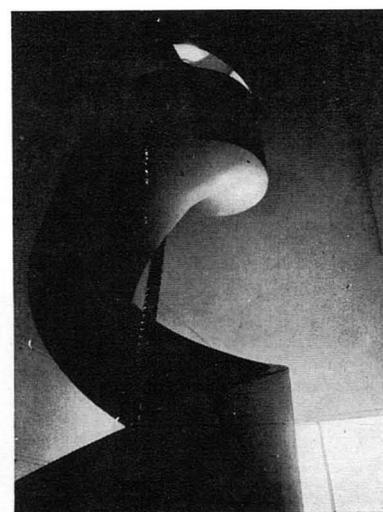
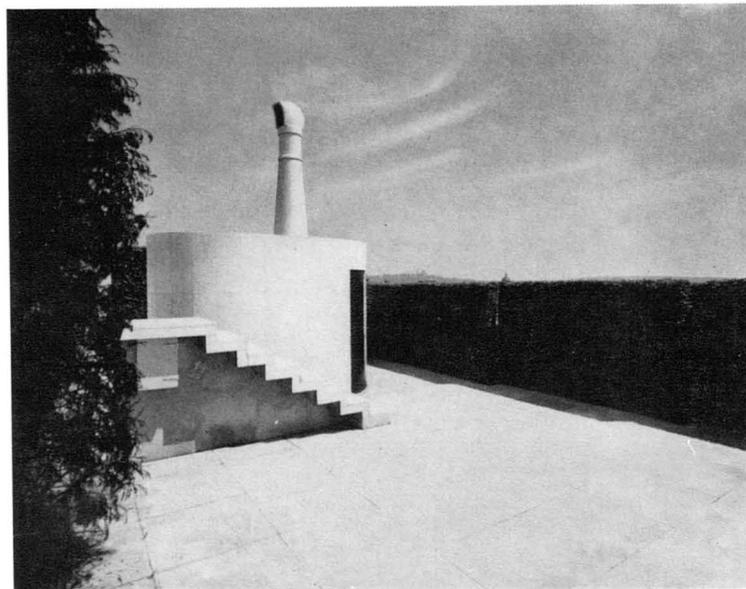
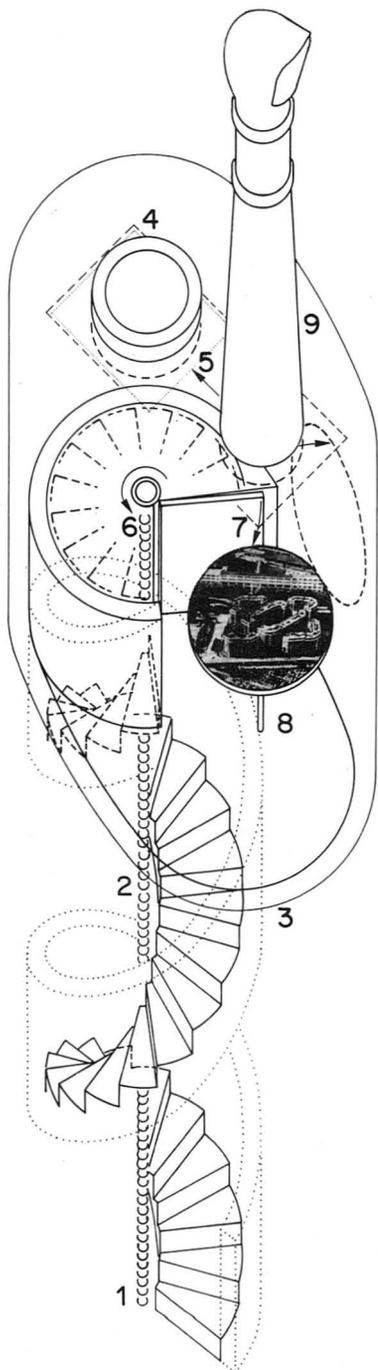
A porta que se abre pra dentro e pra fora (o muro que se descorre).

O interior presidido pola imaxe do libro aberto, onde coa súa lectura (previo un aprendizase) revelarásenos o todo.



Ou a construción do ático de Ch. Beistegui, en que a visión da cidade queda negada dende a terraza e sómente é permitida despois dunha ascensión vertical a través da escaleira de caracol, polo Periscopio. Na escaleira de ascensión, o mesmo que na Villa Savoye, uniríase a Terra co Cosmos, superpoñéndose dous conceptos/forma: a liña vertical (fulgurante, ideal) e a liña túbeteante (terrenal, humán), sin contacto entre as dúas.

Ou no Museo de Tokio, o pilar do vestibulo que reventa o teito e se prolonga nunha pirámide cuio vértice sería o centro da cúpula celeste.



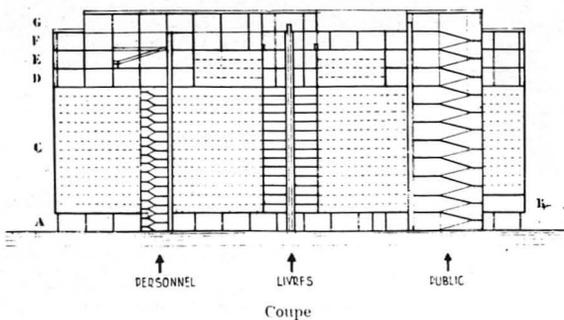
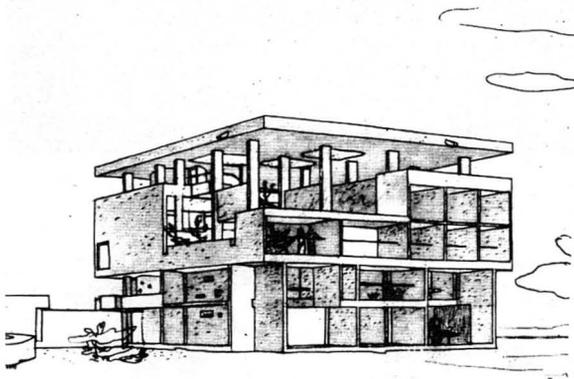
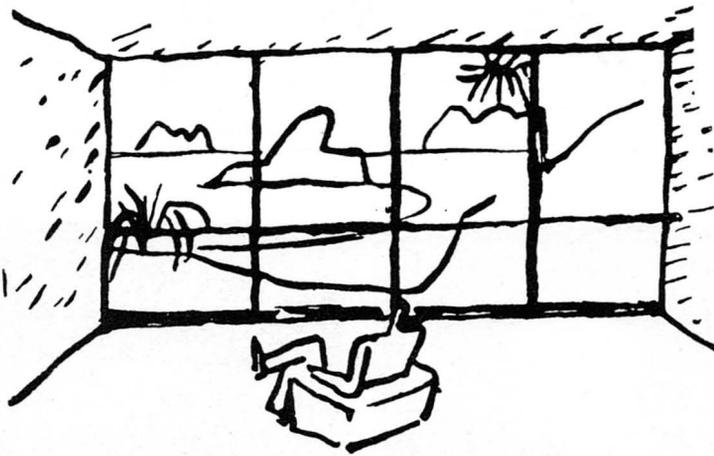


Ligado ao concepto do Lugar Sagrado, está o de Dentro/Fora. Le Corbu, con ocasión dun viaxe a Río de Janeiro, decía: «Fora está dentro» e «Se non hai marco, a paisaxe non ten forma», «Somente dende dentro poido apreciar a paisaxe».

¿QUE SIGNIFICA ANALOXIA VEGETAL EN LECORBU?

Según Quetglas, Le Corbu atopa esa analoxía na función de crecemento na vertical e aparece a miúdo na súa obra, esta ilusión de crecemento que se manifesta na forza impulsora do teito cara arriba, como si a tapa tivera reventado.

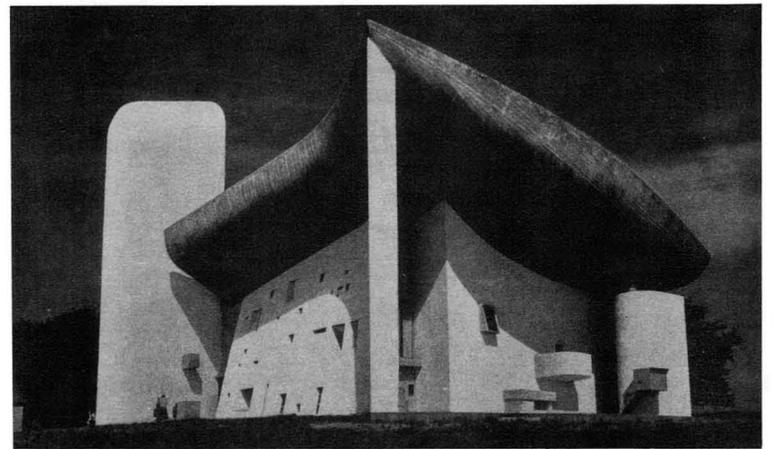
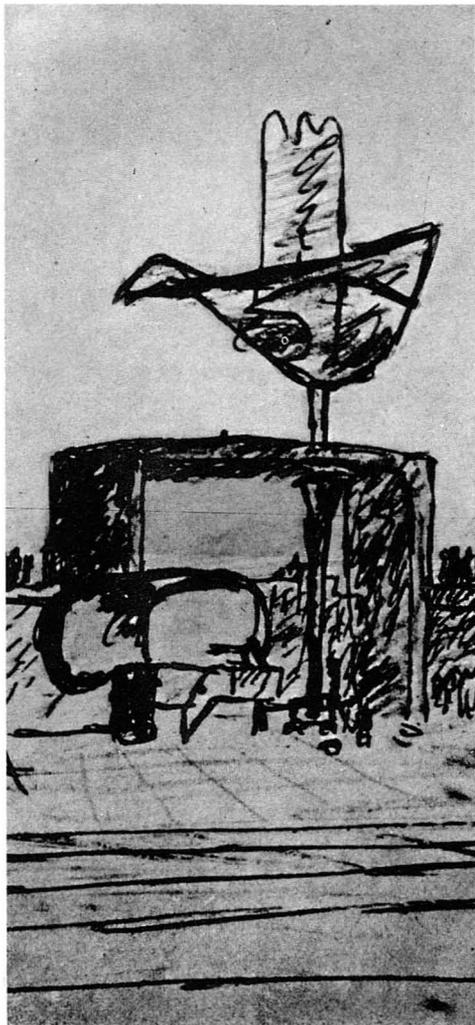
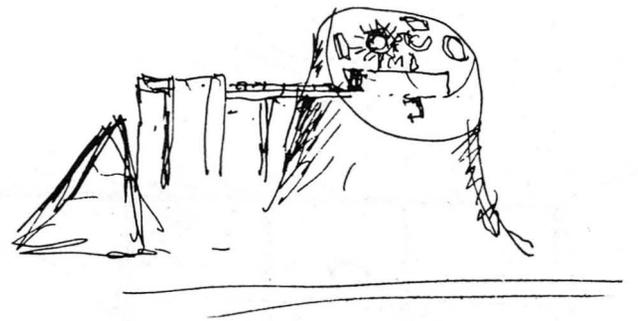
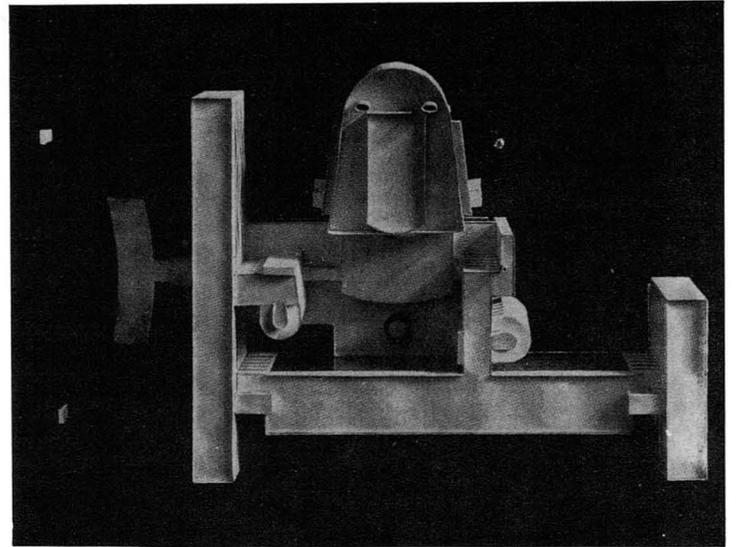
Ou na Biblioteca Mundial en que os lectores deben «ascender» polo gran valeiro do arquivo nunha torre de cristal, até as salas de lectura que están na parte superior.



Ou no Centro Soyuz, que somente de-
de enriba se nos revela a forma do proxecto
(un obreiro traballando na súa mesa).

O eixo vertical, de gran importancia nas
obras de Le Corbu, asóciase na tradición
mediterránea ao corpo da muller, ou as as-
ta de touro, únicos seres que conectan co
cosmos. Non é peado atopar dibuxos e
obras do arquitecto en que aparecen esas
relacións.

Todo este anxeio de suprema harmonía
entre a terra e o Cosmos a que aspira Le-
corbu, refléxase naquel dibuxo feito a súa
nai en que o arquitecto reintrodúcese no
seu corpo (claramente se aprecian os seus
rasgos) o que en definitiva significa a mor-
te, ou a disolución no seu orixe.



Algunos contrastes entre las experiencias urbanísticas portuguesa y española

NUNO PORTAS



(Apuntes de Conferencia pronunciada en E.T.S.A.C. el día 17-6-83).

En esta charla pretendía comentar la experiencia portuguesa en los últimos 10 años, comparándola con la práctica en España que he podido conocer más directamente en los últimos años. Pude comparar de esta forma los Ayuntamientos de mi país y los del Area de Madrid y algunos de otras regiones en lo que respecta a las prácticas técnicas y sobre todo política. Y digo que me parecían más interesantes porque en un país en donde la práctica profesional está muy codificada, los cambios significativos en la práctica técnica ocurrirán probablemente a partir de cambios significativos en la práctica política. No digo que el Urbanismo sea totalmente dependiente de la práctica política porque, al revés, todos sabemos que los planteamientos disciplinares del Urbanismo introducen o tienen la posibilidad de introducir en la práctica política unos condicionantes o unos objetivos que de otra forma probablemente no saldrían en la experiencia concreta de los Ayuntamientos o del aparato del Estado en general. Pero esto ocurre en casos de excepción que apuntan hacia prácticas novedosas que luego tienden a una cierta generalización.

1. En Portugal hubo un cambio importante, con características bastante distintas al cambio español, que puso a los técnicos en confrontación con otras fuerzas que de alguna forma les obligó a hacer una revisión en muchos aspectos radical. Sin embargo este período no siempre ha llevado a comportamientos radicalmente distintos sino que a veces ha sido una coartada para seguir manteniendo los mismos comporta-



mientos de antes, pero ahora disimulados de muchas reuniones de participación, de forma que algunas veces nos preguntamos si no haríamos los mismos proyectos sin proceso de participación. Lo que pasó es que a partir del 25 de abril de 1974 el proceso de la participación era algo obligado. Esta participación con grupos sociales organizados, cara al proyecto de operaciones concretas es la primera diferencia con la experiencia española, pues allí los movimientos sociales no tenían tradición anterior al 25 de abril, mientras que aquí ya lo tenía antes como una forma bastante activa y con muchas relaciones con la clase técnica (el «advocacy planning» de los COA con las AA.VV. sobre todo en Cataluña y Madrid). El programa SAAL y la relación con los técnicos es un hecho nuevo para los arquitectos portugueses de los primeros dos años después del 25 de abril. El desarrollo de los Ayuntamientos como entidades políticas con autonomía viene más tarde con la Constitución. La coloración política de los Ayuntamientos del Sur era básicamente comunista/socialista mientras que aquí en el Norte era de un antifascismo más mezclado; sin embargo, los movimientos sociales con más empuje después del 25 de abril casi todos tenían un liderazgo con claras connotaciones con la extrema izquierda que en el futuro vendría a ser extraparlamentaria. Este hecho implicó una confrontación permanente entre las AA.VV. y los primeros Ayuntamientos que siguió después en la medida que los grupos de la extrema izquierda no obtuvieron prácticamente ningún puesto de concejal en los Ayuntamientos constitucionales.

Así estaban las cosas cuando salió, estando yo en la Secretaría de Estado para la Vivienda, el programa SAAL que supongo que conoceréis. A grandes rasgos consistía en ofrecer a los movimientos vecinales la



oportunidad de transformarse en «promotores» de vivienda y de mejorar los barrios existentes sin cambiá de lugar en la ciudad, es decir, reconocerles el derecho a quedar en el sitio donde estaban y a gestionar la operación. Dicha operación podía incluir desde la gestión directa hasta la autoconstrucción pasando por la contratación de empresas de construcción y hubo ejemplos de todos estos tipos. O sea que el programa SAAL no obligaba a la autoconstrucción, al revés de lo que se ha criticado en cierto período, pero creaba la posibilidad de que las poblaciones organizadas, si estaban interesadas, podían elegir formas de autogestión del barrio ya que los contactos con los arquitectos, empresas y Ayuntamiento los hacían los vecinos y no el IPPV portugués. Este sólo se encargaba de pagar la factura, hasta que los gobiernos posteriores han recortado los presupuestos.

En cuanto a la iniciativa privada, empieza una situación dramática que globalmente está siendo ahora más parecida con la de aquí. Los promotores siguen condicionados por los problemas de la renta del suelo, en una situación retrógrada respecto a la promoción inmobiliaria de tipo más industrial de Europa. También siguen almacenando suelo con calificación y permiso de urbanización que luego no ponen en marcha porque hay una crisis en la demanda. Siguen considerando que los Ayuntamientos son los malos de la película porque tardan meses en conceder las licencias o las rechazan cuando van en contra de las exigencias mínimas. Esto ocurre en las ciudades y Areas Metropolitanas portuguesas de forma muy semejante a lo que ocurre aquí.

Pero hay una diferencia profunda entre los dos países, y es la diferencia de la legislación y de la práctica urbanística. En España la administración urbanística tiene un respaldo de la ley muy poderoso, mien-

tras que en Portugal —y esto no es más que un síntoma— no hay ni un solo Tratado de Derecho Urbanístico. En España hay muchos Planes aprobados a lo largo de los años y en Portugal, al revés, la Administración central sobre todo en las grandes ciudades y sus periferias ha seguido la política de encargar planes sin llegar a aprobarlos definitivamente, lo que permitía gestionar las aprobaciones de polígonos caso a caso y sin contrapartidas o cesiones de los promotores. Con el gran cambio que fue la Ley de Hacienda Local de 1979, por la cual el Gobierno quedó sin posibilidad de subvencionar los Ayuntamientos ni de hacer coparticipaciones, son los Ayuntamientos los encargados de redactar los planes (y pagarlos), pero como los Planes no tienen prácticamente consecuencias, al revés de España, muchos Ayuntamientos no están interesados en el planeamiento. No obstante hay dos posturas al respecto: algunos consistorios, bastante interesantes en su práctica urbanística, defienden actualmente que es mejor no tener Planes y actuar por pequeñas intervenciones puntuales, en el sentido de tener planeamiento sin llegar a tener Planes formales. Otros, al revés, piensan que es la gran oportunidad de demostrar que los Ayuntamientos quieren planificarse y organizar sus recursos e intervención y por lo tanto el Plan es entendido como un instrumento fundamental para este tipo de gestión urbana.

A partir de este movimiento se desarrolla el Cooperativismo de forma distinta de la que ha ocurrido en España, donde el movimiento cooperativo sigue en una etapa relativamente marginado en los programas de vivienda (aunque en los últimos tres años ha sufrido un ligero incremento). En Portugal, a partir de 1976, el movimiento cooperativista empezó a beneficiarse de unas leyes y créditos especiales y de alguna forma cuando terminó, por prejuicios ideológicos y baja política el Programa SAAL, el programa cooperativista ha recuperado de alguna forma la experiencia anterior en la medida que muchos de los equipos que habían trabajado en el SAAL pasaron a trabajar para las Cooperativas y éstas seguían siendo un programa básicamente autogestionado y con intensa discusión de los proyectos con los vecinos interesados.

2. El segundo punto, que fue bastante crítico con el cambio político, fue el destino de la iniciativa privada. Esta promoción inmobiliaria tenía dos vertientes fundamentales. Por un lado la Promoción Inmobiliaria privada es, como la española, hija de unas estrechas relaciones entre el capital financiero y los grandes grupos económicos, la propiedad del suelo y algunas de las grandes empresas de construcción, con tendencia hacia la concentración creciente, y por supuesto con un fuerte apoyo del Estado. Esta situación cambia radicalmente después del 25 de abril con el recelo de las nacionalizaciones y sobre todo con una retracción de los que invertían sus ahorros y ganancias en la compra de pisos.

Por otro lado, el alquiler prácticamente desaparece del mercado y todavía hoy se atribuye este fenómeno a la revolución y concretamente a una ley en la que yo tuve una intervención muy determinante, por la cual se congelaban los alquileres (que por otra parte ya estaban congelados en las ciudades principales), y se fijaban los

nuevos alquileres con los anteriores a través de unos baremos. Por otro lado se prohibía la demolición de los edificios a no ser por estricta seguridad estructural. Esto frenó considerablemente las demoliciones comparado con lo que está pasando actualmente. De hecho, la desaparición del alquiler del mercado inmobiliario ha sido un fenómeno general en los países europeos sobre todo desde la crisis con la creciente orientación del inmobiliario hacia la venta en propiedad. En España ya se estaba en eso desde hacía tiempo, pero en Lisboa y Oporto no, pues el alquiler comprendía más de la mitad de la nueva producción y más de la mitad del parque habitacional; en cambio en España la política habitacional del Régimen anterior estaba orientada hacia el acceso a la propiedad y por lo tanto la incidencia de la crisis tendrá, relativamente, menos gravedad.

3. En Portugal la actividad urbanística, con Planes o sin ellos, es mucho más discrecional o más de acuerdo con la relación de fuerzas en cada ciudad; se hacen convenios y protocolos como los que se han hecho en Madrid en unos sitios y en otros no, en unos sitios se cobra plusvalía o se exigen cesiones y en otros no, etc. Hay, pues, una informalidad jurídica, pero también hay un gran margen de maniobra que aquí la Ley del Suelo no permite y no estoy seguro de cuál de los dos sistemas es mejor; posiblemente los dos tienen que ser corregidos. Pero seguramente esta diferencia de la legislación haya tenido alguna influencia en lo que me parece que es el rasgo más importante que diferencia la práctica urbanística de los dos países: si cogemos algunos de los Ayuntamientos «buenos» de ambos países, con buenos servicios técnicos y buena gestión, los Ayuntamientos españoles que yo conozco **son más pasivos** que los portugueses, en el sentido que su gestión urbanística reposa sobre los mecanismos de la Ley del Suelo, y los de Portugal, porque no tienen esos recursos legales, están obligados a intervenir en el mercado del suelo de una forma mucho **más positiva**. Si comparáis, por ejemplo, la ciudad de Braga con, digamos, la de Valladolid, en la primera el Ayuntamiento mueve un porcentaje del suelo urbanizable mucho mayor y no sólo eso sino que en este momento prácticamente condiciona, yo casi diría controla, el mercado del suelo sin recurso de ningún mecanismo legal; sencillamente comprando o expropiando suelo, haciendo Planes Parciales y vendiéndolos o cediéndolos a cooperativas en una política equilibrada de vivienda y equipamientos (hoy la mayoría de los constructores de la ciudad compran suelo al Ayuntamiento y no a particulares y esto creo que no pasa en muchos Ayuntamientos aquí, salvo alguno en Cataluña, que tiene una gestión de este tipo).

4. Aún hay otra diferencia. Desde 1976, Portugal tiene un sistema de financiación a la rehabilitación de la vivienda que se llama PRID (Plan de Recuperación de Inmuebles Degradados). Este sistema, muy sencillo, era un programa de Gobierno agilizado por el equivalente al IPPV con una cierta magnitud de dinero que podía ser prestado en condiciones muy favorables con plazos de 25 años al 5 ó 7% para rehabilitación ya fuera por iniciativa de los propietarios o Ayuntamientos. (En los primeros años de aplicación de este sistema se llegó a los 10.000 casos rehabilitados.

En un país que se construyen 35.000 viviendas/año). El sistema para conceder los préstamos era muy descentralizado, siendo competencia de los Ayuntamientos, y ha llamado la atención al problema de la recuperación de los Centros Históricos de una forma distinta de la de España. Aquí se oye hablar mucho de PERIS, Planes, Estudios de Centros Históricos, algunos de ellos de gran calidad proyectual, pero hay relativamente pocas acciones de recuperación en el sentido más económico de reponer en uso un capital fijo económica y socialmente importante.

5. Otro tema es el de la ilegalidad urbanística. Se atribuye también a la Revolución del 25 de abril la expansión de la construcción ilegal y yo creo que no es justo, pues se olvida que en los últimos años del antiguo Régimen los ministros hacían todos los meses declaraciones de que iba a terminar la vivienda ilegal y la construcción clandestina (incluso se decía que cuando el ministro hacía una visita a un barrio clandestino y prometía que aquéllo iba a ser arreglado, los alquileres aumentaban). La razón es que la construcción ilegal hasta un cierto momento permitía a la construcción legal no bajar de precio y limitarse a los extractos más solventes de la demanda y al mismo tiempo la construcción ilegal extensiva alimentaba la industria de los materiales de construcción incluso pequeños constructores excluidos de la política de polígonos. Los Ayuntamientos tienen, respecto de este problema, una postura muy ambigua, pues saben que no tienen medios para sustituir a corto plazo esta oferta de suelo y que la política de vivienda popular es insuficiente. A este respecto conviene resaltar la postura de los Ayuntamientos de izquierda de los alrededores de Lisboa y de muchos de sus técnicos asesores que seguimos afirmando que lo que hay que sustituir es al promotor de parcelaciones y dejar de esperar por barrios de vivienda protegida o social, pasando a hablar de parcelaciones para vivienda popular, postura que obliga a un cambio radical en la actitud de los técnicos. La mayoría de estos Ayuntamientos siguen dando preferencia a la vivienda convencional-Cooperativas, promotores privados o barrios de promoción pública que se quedan en las de 25, 50 ó 100 viviendas, sin atreverse a hacer parcelaciones de 1.000 parcelas, como acostumbran a hacer las grandes operaciones de parcelación ilegal. Actualmente, pues, la construcción ilegal es la obsesión de la mayoría de los urbanistas y de los Alcaldes y Concejales de Urbanismo y es una batalla en la que se están gastando muchos recursos. Hay oficinas montadas para recuperar los barrios ilegales, pero el trabajo que realizan es lento y mientras se «arreglan» 100 viviendas, salen 1.000 más vendidas en otros sitios y así se multiplica el sistema. La problemática hoy día en Portugal es, pues, todavía la de contrarrestar la tendencia ofreciendo suelo a la autoconstrucción espontánea o informal, mientras que en España, creo, en estos momentos, es más bien de arreglo de estos barrios en donde se han producido (Cataluña, Andalucía...).

6. El último tema sería el Diseño urbano y la intervención de los arquitectos en estas políticas apenas apuntadas. Yo creo que lo que pasa en Portugal en cuanto a esa intervención es muy parecido a lo que pasa en España. Actualmente en Portugal

se dio un cambio de los clientes, sobre todo en el Sur, donde muy poca gente encarga una vivienda unifamiliar de las que se ven en las revistas. (Sin embargo en el Norte todavía se mantienen estos encargos). La parte más activa de la profesión hizo su elección en los últimos años hacia el sector público. Antes ese sector público eran el IPPV o la Dirección General de Urbanismo y actualmente son los Ayuntamientos. Yo creo que hay dos tipos de actividad que están haciendo los arquitectos en Portugal que tienen interés para comparar con España:

—Primero, como técnicos de Ayuntamientos, sobre todo en lo que respecta a la gestión urbanística (oficinas municipales).

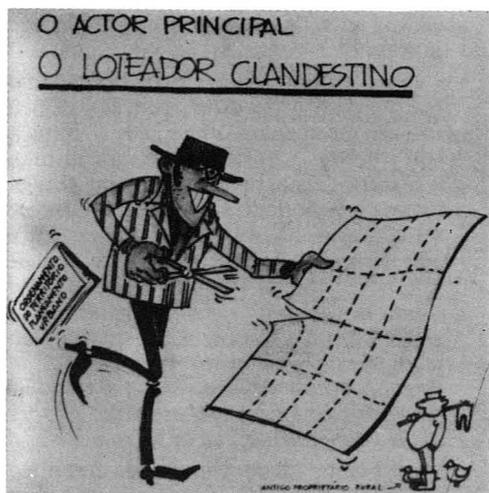
—Segundo, como técnicos de los G.A.T. (Gabinetes de Apoyo Técnico) que son oficinas comarcales dedicadas fundamentalmente a la elaboración de proyectos.

En los últimos años hubo una preferencia entre los arquitectos jóvenes para ir a trabajar en las oficinas municipales y co-

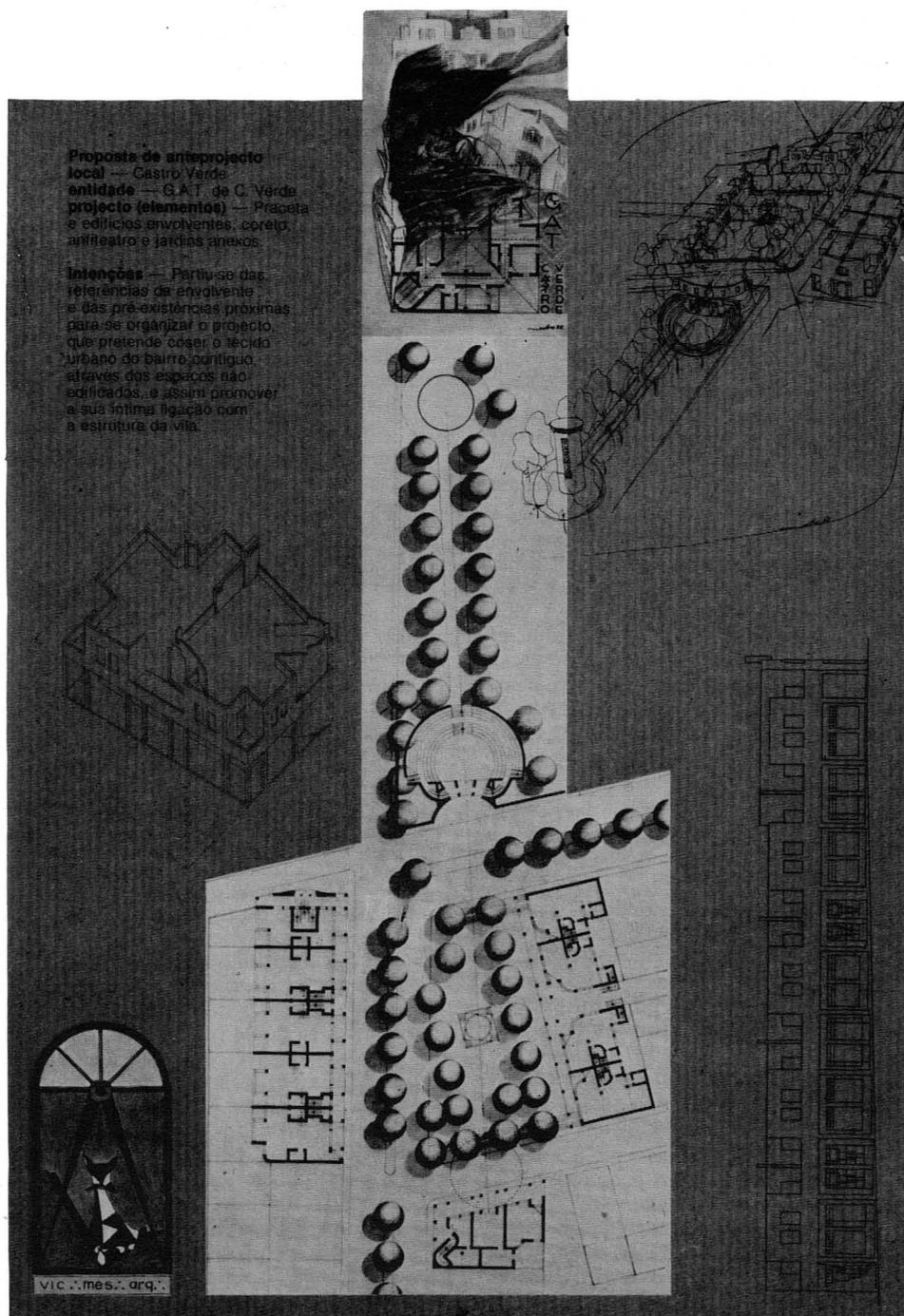
marcales. Estas últimas fueron creadas en 1976 en número de 40 a lo largo de todo el país con plantillas de 20 a 30 técnicos (superiores, delineantes, administrativos, etc). Son gestionadas en el sentido político por los Alcaldes de una Asociación de Municipios de un Area Comarcal, pero los técnicos son pagados por el Gobierno central (Ministerio del Interior y algún día por las Regiones), sistema que introduce alguna ambigüedad en la relación de los arquitectos con las Corporaciones. Sin embargo, estas oficinas han tenido un papel bastante positivo al llevar una cierta cualidad en los proyectos hacia el interior del país, que de otra forma no tenía prácticamente posibilidad de contratar técnicos que pudieran seguir de cerca los problemas locales y la realización de las obras. No obstante, en los últimos años se nota una pérdida de gente y de empuje en las plantillas comarcales sobre todo arquitectos e ingenieros que al adquirir experiencia profesional intentan buscar trabajo en empresas de Lisboa u Oporto. En el reciente número de la Revista «Arquitectura» titulado

«Novísimos» o en la Exposición «El Post-moderno en Portugal» se podía ver buen número de realizaciones a través de los GAT. La mayoría de los proyectos que han realizado estas oficinas han sido de saneamiento básico, luego proyectos de pequeños puentes y carreteras rurales y luego proyectos de equipamientos en muchos casos recuperando edificios.

7. En el trabajo para los Ayuntamientos, de una forma general, se ha verificado la re-introducción del diseño en la práctica urbanística no tanto a través del Plan General sino a través de programas concretos; el trazado formal que permite la parcelación y la parcelación que permite la construcción. Un cambio en el proceso —la iniciativa municipal y las oficinas locales— conlleva un cierto cambio en las formas, pero, para los que no entienden el requerimiento de realismo, también reaparece el conflicto con ciertas tendencias muy monolíticas y neomonumentales del diseño actual porque en general se adaptan mal al tipo de agentes que pueden llevar adelante las promociones.



Ilustraciones de Cuadernos Municipais y Arquitectura «Novísimos»



INTERARCH 83

11.º Bienal de Arquitectura



Sófia-Bulgária

6-12 Junho 1983

Las dos grandes revoluciones modernas: la *industrial-burguesa*, en Occidente, y la *ideológica-proletaria* en Oriente, merced a la *mecanización*, la *automatización* y la *concentración* de los medios de producción, han trasvasado, de los campos a las ciudades, a una gran parte de la humanidad, y urbanizado una parte importante del territorio, hasta el punto que las sociedades actuales pueden considerarse unas **sociedades urbanizadas**.

El actual *modelo de desarrollo*, que informa y domina la producción a escala mundial —caracterizado históricamente como *industrial* y funcionalmente como *concentración*—, orienta y dirige la marcha de la humanidad en todos sus aspectos.

Este modelo, de corte *industrial* y perfiles ligados al *crecimiento*, la *concentración* y la *generación de dependencia*, que genera graves y permanentes *desequilibrios*, no constituye un verdadero Desarrollo, sino un mero Crecimiento, basado en el «espíritu de las máquinas» y en la falsa ilusión del posible *crecimiento ilimitado de las fuerzas productivas*. Por ello ha arrastrado a la humanidad a una *crisis* generalizada de perfiles dramáticos.

La crisis como cualquier otro fenómeno, se mueve entre dos polos opuestos: uno que fenece y otro que renace. El primero es negativo, y nos aliena y nos arrastra, fatalmente, hacia lo inevitable; el segundo es positivo, y nos fuerza a buscar salidas racionales, merced a planteamientos científicos que nos permiten conocer la esencia y la causa profunda de las cosas que nos rodean, y de los hechos que acontecen.

La ciencia nos muestra que las teorías dominantes del Crecimiento se comportan ineficaces, no sólo para solucionar los graves problemas que afectan a la sociedad actual, sino incluso para identificarlos. También nos advierte, que si queremos sobrevivir a esta barbarie postindustrial, si no queremos la muerte por destrucción, *en el umbral del paraíso*, la principal preocupación política debería constituir la el derecho al disfrute y no al sacrificio de nuestras vidas; y por ello la *colaboración* mundial y la *paz*, deberían sustituir a la *competición* y a la *guerra*.

La respuesta a esta nueva política, en el campo socio-económico-productivo, lo constituiría, un modelo alternativo de desarrollo que podríamos caracterizar como **armónico, análogo y autosostenido**, en el que la Producción, el Mercado y el Habitat se dimensionarían en base a las necesi-

Ponencia en Interarch 83

CESAR PORTELA

La II Bienal Mundial de Arquitectura, bajo el lema de la Arquitectura de las Sociedades Urbanizadas, se ha celebrado en Sofía entre los días 5 y 13 de junio de este año. Durante este tiempo han tenido lugar una Exposición de 350 Proyectos de Arquitectura en representación de 92 países de los cinco Continentes; un Simposium bajo el lema «La Arquitectura, presente y futuro», exposiciones de libros y proyecciones de films; mesas redondas y debates.

Al Simposium habían sido invitados a presentar ponencias dos Arquitectos españoles, César Portela y Josep Muntañola. Hoy publicamos la ponencia del primero y esperamos publicar la otra en el próximo número.

dades y deseos de la colectividad, y no de los intereses de unos pocos. Este nuevo modelo de desarrollo procuraría el máximo **autoabastecimiento** y **autogobierno** posible de cada Comunidad, y dentro de ello, la máxima **diversidad** y **complementariedad** de actividades, con **convertibilidad** y **equilibrio** de los sectores. En este modelo, cada *comunidad e individuo*, sin menoscabo de la solidaridad, y sin dificultar el necesario intercambio, sería *centro de su propio desarrollo*.

El campo de la Arquitectura, en estas *sociedades urbanizadas* que generó este *modelo de Crecimiento*, ha sufrido profundas manipulaciones y fuertes agresiones. El escepticismo con el que se defiende el hombre de nuestro tiempo de la violencia de las estructuras, le convierten en un ser *anónimo*, más o menos *cosificado* y *conformista*, de *conciencia masificada* y *conducta irresponsable*, que ha atrofiado uno de sus valores más significativos: crear y disfrutar de la **Belleza**, del **Arte** y de la **Arquitectura**.

Nuestros antepasados definían la Arquitectura como la síntesis entre la Utilidad, la Belleza y la Firmeza. Esta definición puede seguir siendo válida, creo yo, pero sin olvidar aspectos como la Ecología, es decir, la conservación del Medio Ambiente.

La nueva Arquitectura del futuro, tendrá que poner énfasis en dos aspectos fundamentales y complementarios: la *conservación medio-ambiental* y la *creatividad espacial*; mediante un estudio *dialéctico de preexistencias*, y un *diseño racional de las nuevas implantaciones*. Esto permitirá el desarrollo y la construcción del *medio ambiente* en que se desarrolla la vida, *conservándolo y enriqueciéndolo*, no *destruyéndolo*.

El conocimiento de esta realidad física, ya sea *natural* o *artificial, urbana* o *rural*, y de las preexistencias en él contenidas, requiere un profundo estudio científico-histórico-arquitectónico, que debe contemplar aspectos *funcionales* o *formales*; y éstos en su doble vertiente: la *espacial* y la *constructiva*. La confrontación dialéctica de estos aspectos nos permitirá llegar a conocer las causas y los motivos diversos que, estratificados, existen en cualquier Territorio; pues pese a la apariencia acabada y estética que suele presentar el territorio, y las construcciones que en él se encuentran, fueron siempre entes y objetos dinámicos e inacabados, que se han ido transformando sobre sí mismos, con la desaparición o aparición de nuevos elemen-

tos, o la reforma y ampliación de los ya existentes; generalmente colocados con gran sabiduría y flexibilidad, lo cual hizo que el nuevo orden se equilibrara y adquiriera, una vez más, presencia monolítica y apariencia definitiva.

Este estudio histórico-arquitectónico nos permitirá conocer la estructura del conjunto y de las partes que lo integran; la correspondencia y el grado de homogeneidad entre estas partes, e incluso las tensiones y las contradicciones existentes entre ellas, y el reflejo de todo esto en el conjunto.

Este estudio histórico-arquitectónico, que ha de hacerse extensivo a los elementos arquitectónicos, materiales y técnicas constructivas, ofrece una lectura distinta, o al menos distante, de las lecturas arqueológicas o historicistas, e incluso de las lecturas arquitectónicas tradicionales. En él adquiere un valor esencial el estudio del «tipo», entendido como *la estructura profunda de la forma, la que organiza el resultado arquitectónico*, y del «patrón» entendido como *elemento integrante de un lenguaje arquitectónico vivo, que responde a necesidades vivenciales asumidas y expresadas comunmente por la sociedad*.

El hombre desarrolla su vida en un medio, que él mismo ayuda a configurar. Este medio tiene una vertiente *social* y otra *física*. La física es en parte *natural* y en parte *artificial*. En su totalidad, este Medio Físico y las diversas partes que lo integran, poseen su propia estructura.

La parte *natural* de este medio físico, la que se conoce genéricamente por **Naturaleza**, está estructurada sin necesidad de la intervención del hombre. Esta estructura, no es solamente Geometría, también es Dinámica, y desde luego Lógica.

El conocimiento del medio físico en su vertiente natural, y la valoración de las preexistencias en él contenidas, requieren de un riguroso estudio científico, y un análisis lógico, de su estructura —el agua, los suelos, la vegetación y la relación entre ellos—; de su cuadro dinámico —flujos de energía y materia, herencias de dinámicas anteriores y actuales; su capacidad de resistencia y su estabilidad en función de las oscilaciones climática, su estética, etc. Este estudio nos permitirá conocer y valorar los diversos *ecosistemas* y su *espacialidad*, es decir, los *geosistemas* y su interrelación. Y así colocarnos en situación de entender el grado de tolerancia de este medio a nuestra intervención, y valorar la conveniencia o inconveniencia que supondrá la conservación, alteración o sustitución, de las pre-

existencias en él contenidas.

La parte *artificial* de este medio físico, que podríamos denominar **paisaje**, es el espacio en el que la Arquitectura corona la *Naturaleza*, la humaniza y la eleva a la categoría de espacio dominado por el *sentir* y la *razón*. En él podemos y debemos distinguir entre *Paisaje Urbano* y *Paisaje Rural*.

El Paisaje, sea urbano o rural, también posee su Estructura —relación entre la forma que adopta y la función que desempeña—, su Dinámica y, desde luego, su Lógica, a veces contradictoria, es decir, su Dialéctica.

Desde hace unas décadas, el equilibrio entre Hombre, Arquitectura y Naturaleza, y la relación positiva que ello suponía, se ha roto. Se han acrecentado las contradicciones. Por ello, para el conocimiento de esta realidad espacial, no basta con un análisis lógico del estudio histórico-arquitectónico realizado, es preciso recurrir a un método de análisis dialéctico.

En el caso del Medio Urbano, el estudio histórico-arquitectónico es más sencillo por tratarse de un medio más conocido. La ciencia urbanística que nace y se desarrolla fundamentalmente, como una necesidad de racionalizar y resolver los problemas generados por el rápido crecimiento y la industrialización de las ciudades, y ha ido evolucionando con el tiempo y enriqueciéndose con el estudio y el conocimiento urbano. Existen diversas y elaboradas teorías acerca de la Arquitectura de la Ciudad, y esto ha generado una cultura urbanística y arquitectónica apta para acometer con cierto nivel de conocimiento el estudio y la transformación de la Ciudad, respetando el Medio Urbano y los elementos y objetos arquitectónicos en él contenidos, es decir, las preexistencias que lo conforman.

En el caso del Medio Rural, no ocurre lo mismo. Tradicionalmente, se le contempló como un medio ajeno, a conquistar por la ciudad, o como un medio a regenerar a través de su transformación en medio urbanizado, siguiendo pautas urbanas, o, también como un medio productivo en el que ocasionalmente se podía hacer arquitectura, pero nunca como un superobjeto espacial construido o semiconstruido ya arquitectónicamente —la Arquitectura del Territorio— y con entidad y valor en sí mismo.

El conocimiento de estas preexistencias de orden material —la Arquitectura de la Ciudad, o la Arquitectura del Territorio—, contrastadas con las nuevas necesidades y deseos sociales, nos dará las pautas que nos permitan la posibilidad de contraste y valoración necesarios para conservar, rehabilitar o transformar esas preexistencias, o sustituirlas por otras más contextualizadas con las nuevas demandas que la sociedad se plantea en cada época histórica. También nos permitirá, a través de un *análisis dialéctico*, el descubrir lo específico de cada Ciudad, de cada Barrio, Conjunto, o Edificio, la identidad de cada organización territorial, frente a la Lógica Única de la Ciudad, frente a la «razón política» o la «razón urbana» de nuestras Sociedades Urbanizadas.

La respuesta, desde el campo de la Arquitectura, a este mundo complejo y contradictorio, entendido el concepto Arquitectura en un sentido amplio, es decir, como la *expresión materializada de cómo siente, piensa, se comunica y se relaciona*

el hombre en su medio físico y social, no puede ser otra que a través de la Creatividad Ambiental, mediante *estructuras arquitectónicas racionales*, es decir, *libres y bellas*.

Decía Gramsci que «todos los hombres, por el hecho de serlo, son intelectuales». Si es esto cierto, también podríamos nosotros pensar que la Arquitectura, como actividad humana que es, debería ser, toda ella y en gran medida, producto de la razón y por consiguiente *racional*, pero no siempre es así.

Intentar definir lo que es Arquitectura Racional podría, en cualquier caso, conducirnos a una redundancia. Para evitarlo, y porque puede ser más clarificador, voy a intentar definir lo que entiendo por *racional* en Arquitectura. Para mí, sería aquello que nos permitiera o nos facilitara:

- Aunar la necesidad de expresión individual con las necesidades espaciales colectivas, y transformar, todo ello, en un hecho *útil y bello* para la sociedad, convirtiendo así la Arquitectura en un *fenómeno social colectivo* a partir de un *hecho creativo individual*.
- Asumir y organizar un «programa» ajeno y darle respuesta con la creatividad ambiental propia, expresada a través de un lenguaje arquitectónico también propio —exponente de valores culturales colectivos, a la vez que expresión fiel de la singular estructura emocional y mental de quien lo utiliza—, que de esta forma no sólo para expresarse, sino también para comunicarse con los demás.
- Iniciar, desarrollar y concluir el complejo proceso creativo que permite concretar una *idea* en *croquis*, transformar éste en *proyecto* y materializar, éste a su vez, en *obra*, permitiendo interacciones, reajustes y saltos, entre las diversas fases del proceso creativo, que unas veces se inicia a partir de una *idea espacial abstracta* y otras a partir de un *hecho material concreto*.
- Recuperar por valiosos y vigentes aspectos de la arquitectura tradicional: «elementos», «patrones» y «tipos», así como *materiales y técnicas* constructivas, incorporándolos a otros más recientes, conceptualmente posteriores y más evolucionados, e incluso provenientes de otras tradiciones y otras culturas, que enriquezcan el objeto arquitectónico en su conjunto, dando lugar así a una nueva arquitectura, enraizada en el *pasado*, abierta a las necesidades y posibilidades del *presente*, y capaz de intuir lúcidamente el *futuro*.
- Lograr una Arquitectura que sirva de vínculo entre el *hombre* y la *tierra*, que se comporte de forma respetuosa —no necesariamente mimética— con el entorno y afectuosa con los hombres, capaz de captar el frescor de la Naturaleza y devolverle a ésta el calor *humano*.
- Dotar a la Arquitectura de una lógica interna y de valores tales, en sí misma, que permita una lectura, libre de toda vinculación a un tiempo histórico y al margen de particularidades geográficas concretas.
- Analizar, comparar y diferenciar la obra terminada de la obra vivida y

compararlas. Extraer experiencias y revertirlas en otras obras. Así a través de una permanente dialéctica entre práctica-teoría-práctica, ir enriqueciendo la concepción espacial, el lenguaje arquitectónico y el oficio constructivo.

- Recuperar la Arquitectura para el campo artístico, del que había sido apartada, sin abandonar el tecnológico que enmarca y define el lenguaje arquitectónico.
- Aunar la *razón* y el *sentir*; simbiósicamente equilibrada entre lo *razonable* y lo *intuitivo*, lo *realista* y lo *romántico*, lo *lógico* y lo *poético*, la *técnica* y la *expresividad*, lo *útil* y lo *bello*, pero sin olvidar en ningún caso que lo bello, ya sólo por eso, es útil.
- Liberar la Arquitectura de *prejuicios academicistas* que la anclan en el arcaísmo, y de *especulaciones vanguardistas*, que la someten a la angustia efímera de «la moda».

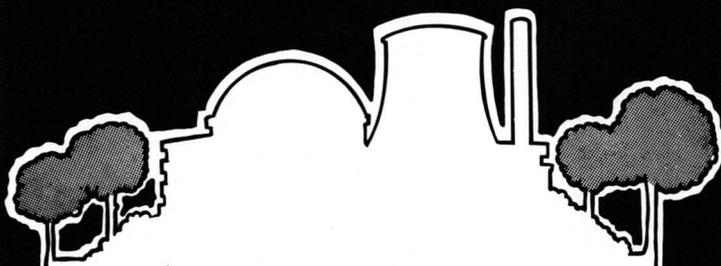
La Arquitectura Racional, sería así, una arquitectura lógica, y no por ello *cartesiana, rígida, ideológica, dogmática, estandarizada, estereotipada...*, y basada exclusivamente en *parámetros métricos y económicos*. La Arquitectura Racional es, en definitiva, la buena arquitectura. La buena arquitectura de todos los tiempos.

De esta concepción *dialéctica y racional* de la Arquitectura surge una nueva metodología arquitectónica. El pensamiento dialéctico distingue entre *representación* y *concepto* de las cosas y por ello entiende no sólo dos formas y grados de *conocimiento* de la realidad, sino dos cualidades de la *praxis* humana, y que nos permite concebir la arquitectura en una doble dimensión: en su *generalización como tarea colectiva* y en *especificidad como obra individualizada*, definiéndose ambas, no como opuestas y excluyentes, sino como necesariamente complementarias, es decir, como partes de un todo *dialéctico*.

La conciencia de esta nueva lectura de la arquitectura, como producto de la realidad social en su totalidad, a lo largo de la historia, nos da una clave para entender la problemática planteada en la crisis de la arquitectura actual. Enfocar la arquitectura como un *aspecto más del conjunto histórico-social*, no como *metafísica*, como la concebiría el «idealismo», sino como *síntesis dialéctica* consecuencia de un análisis de hechos concretos, pasados y presentes, nos da una capacidad de visión de los futuros, y nos permite sentar las bases teóricas de unas nuevas **Arquitecturas Racionales**, aferradas a la *inteligencia* y a la *sensibilidad*, síntesis de lo *racional* y lo *culto*, coherente con un **modelo de desarrollo armónico, análogo y autosostenido**, y todo ello, como única posibilidad de crear un nuevo Medio Físico, acorde con un nuevo Medio Social en el que el hombre sea más *consciente*, más *libre* y más *feliz*, es decir, más *humano*, que crea firmemente en el valor de uso de las cosas y no en su valor de cambio y en el derecho al disfrute y no al sacrificio de la Vida; y por ello en la colaboración mundial y en la paz, y no en la competición y en la guerra.

Sofía, Junio de 1983

Seguimos trabajando con toda energía.



Atendemos hoy a las necesidades energéticas de 17 provincias. Con una producción anual de quince mil millones de Kw/h.
Y seguimos trabajando. Buscando nuevas alternativas. Investigando.
Avanzando en Centrales Nucleares, Térmicas e Hidráulicas. Proyectando y experimentando plantas de Energía Solar y generadores Eólicos. Conózcanos.
Unión Eléctrica-Fenosa, S. A. es mucho más que un recibo cada sesenta días.

UNION ELECTRICA FENOSA S.A.

Cuente con todas nuestras energías.



CERTIFICADOS DE DEPOSITO

Certificamos SU dinero

Los Certificados de Depósito del Banco Simeón son dinero contante y sonante porque son transmisibles por endoso en cualquier momento.

En una palabra, es dinero certificado por el Banco Simeón. Mas de un siglo de bien hacer para mantener a sus clientes,

año tras año, generación a generación. Desde 1857. Se dice pronto.



Banco Simeón

Fundado en 1857
El amigo de todos los días

A.B.E. n.º 14.408

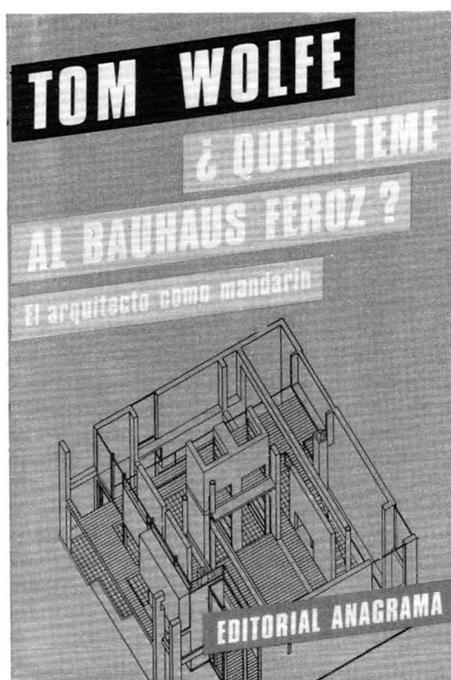


En nuestras modernas instalaciones se realizó la composición, montaje e impresión de la Revista

OBRADOIRO 8

Yo sí temo al Lobo Tom (y además no soy ningún mandarín)

FRANCISCO COUTO



El pasado diciembre se editó por Anagrama un librito que tiene cierta relación con la arquitectura. Salió con el título «¿Quién Teme Al Bauhaus Feroz?», juego de palabras que desde luego es mucho más desafortunado que aquellos a los que nos tiene acostumbrados el autor de Tres Tristes Tigres.

El contenido tampoco está mucho más conseguido, pero esto ya no es culpa de la edición española.

Como quiera que respecto a dicho libro aparecieron referencias en medios de información general, no especializados ni dedicados en exclusiva al consumo de los arquitectos, y la difusión ha debido de ser amplia para lo que se acostumbra en este país —en enero ya había una segunda edición—, nos vamos a ocupar un poco del asunto.

Para aproximarnos al opúsculo repasemos algo de Tom Wolfe:

(...) al conseguir mi doctorado en literatura norteamericana en 1957, yo me hallaba en las garras crispadas de una enfermedad de nuestro tiempo cuyos pacientes experimentan un arrollador deseo de incorporarse al «mundo real». Así empecé a trabajar en los periódicos (...) Los reporteros no exigían demasiado... ¡únicamente convertirse en estrellas! ¡y de tan inmediato fulgor!». Más adelante habla de su primer artículo para una revista: «Era una subasta de cosas usadas, aquel artículo... bosquejos, retales de erudición, fragmentos de notas, breves ráfagas de sociología, apóstrofes, epítetos, lamentos, cháchara, todo lo que me venía a la cabeza, cosido en su mayor parte de forma tosca y torpe (...) Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de una forma a la vez intelectual y emotiva.» Sigue en otro lugar comentando sus descubrimientos estilísticos: «No había nada de sutil en semejante procedimiento, que podía denominarse el Narrador Insolente. Todo lo contrario. Por eso precisamente me gustó. Me gustó la idea de arrancar un artículo haciendo que el lector, a través del narrador, hablase con los personajes, se insolentase con

ellos, le insultase, les hostigase con ironía o superioridad, o lo que fuera.» Ante el periodista antiguo, nos marca el camino del nuevo periodista: «(...) era una cuestión de personalidad, energía, empuje, brillantez... La voz del periodista medio tenía que ser como la voz del locutor medio... un ronroneo, un zumbido...

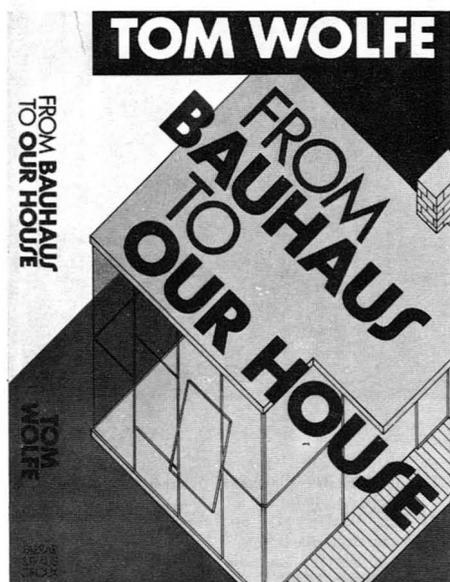
Para evitar esto yo no vacilaba en recurrir a cualquier cosa.» (1).

El llamado **nuevo periodismo**, del que también en España tenemos brillantes ejemplos, ha desatado, al lado de sus valores positivos, una serie de características que hacen de él un arma nefasta. El narcisismo y la obsesión neurótica que muestran sus santones, partiendo del patriarca que nos ocupa, hacen que tengamos que leer sus brillantes escritos con meticulosa prevención. Intentan manifiestamente un periodismo que se lea como una novela y en muchos casos la frustración sólo los deja manifestar el prurito de ser brillantes, distinguirse mediante la impertinencia y el recurso de la superioridad que les da el manejo del medio. No se puede entablar polémica siendo un profesional, al igual que no se puede tener una riña callejera siendo un campeón de los semipesados. Y en este caso no es porque la superioridad sea real sino por el oficio que se domina, el brillo sin profundidad y sin conocimiento suficiente de la materia que se trata.

Y Tom Wolfe se metió en Arquitectura.

Y veamos de qué forma lo hizo —luego intentaremos ver algo del fondo—. Abrimos el librito que nos dedica a los arquitectos, página 14 de la edición de Anagrama, Barcelona 1982, y leemos:

«Gropius, el Epicuro del grupo, tenía treinta y seis años, era esbelto, iba acicalado con sencillez pero meticulosidad, con el pelo negro y espeso peinado hacia atrás, irresistible con las mujeres, correcto y educado a la manera clásica, manera alemana, teniente de caballería durante la guerra, condecorado con la medalla del valor, hombre tranquilo, seguro y con convicciones en medio del cataclismo (...) Gropius parecía un aristócrata que, por un milagro de sensibilidad hubiera conservado todas las virtudes de la raza y se hubiera deshecho de los esnobismos y rémoras del pasado.»



Y más adelante en la página 16: «*La mujer de Gropius por aquel entonces era Alma Mahler, antes señora de Gustav Mahler, la primera y principal de esa maravillosa especie del siglo XX, la Viuda del Arte. Los historiadores nos dicen, señalaba ella años después, que las características del estilo Bauhaus eran las esquinas de cristal, los techos planos, los materiales puros y la estructura bien manifiesta. Pero ella, Alma Mahler Gropius Werfel —pues había añadido ya a la lista al poeta y novelista Franz Werfel—, podía asegurar que el rasgo más inolvidable del estilo Bauhaus era «un tufillo de ajo en el aliento.»* Pasamos a la página 39 donde se nos presenta otro sabroso cotilleo —sólo así se nos ocurre calificarlo—: «*Así fue como se escribió uno de los documentos más influyentes y estrafalarios de toda la historia del complejo colonial. Su título era **The International Style** y lo habían redactado Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, retoño de veintiséis años de un rico abogado de Cleveland. El joven había dado dinero al Museum of Modern Art para abrir un departamento de arquitectura que él había de dirigir (...) El catálogo del museo, una peculiar variedad de los trabajos forzados, es decir, de una erudición desesperante, es notable por sus sofismas cuando no por su evidente necesidad. Pero **El estilo internacional fue literatura de primera fila. Resplandeció... con la claridad alucinógena de las ilustraciones de los opúsculos mormones. Los autores ladraban a una preciosa luna de plata.***» Y si seguimos podemos encontrar en las páginas 65 y 66 más alusiones a los protagonistas de esta historia: «*Un hombrecillo insignificante llamado Louis Kahn, fue escogido como arquitecto. La nota más destacada de su curriculum era, al parecer, su amistad con el director del departamento de arquitectura, (...) Kahn era arquitecto desde hacía veinte años, pero había hecho poco más que trabajar de aparejador en unos cuantos proyectos, para Howe, entre otros. Tampoco el propio Kahn era mucho más vistoso. Era de corta estatura. Tenía un pelo rojo y blanco, a mechas, que te golpeaba un poco. Tenía la cara llena de cicatrices a consecuencia de un accidente sufrido en la infancia. Le brillaba el codo de las mangas. Una sempiterna colilla de puro, de color desagradable, le colgaba de la boca. Nunca se sujetaba la corbata. Era miope (...)*» (2).

Desde luego, alguien que utiliza estos argumentos para calificar a personas y movimientos, no cabe duda que tiene una cualidad: el descaro.

Este opúsculo, al igual que otro del mismo autor, al que nos referiremos en más ocasiones, «*La palabra pintada*» Anagrama. Barcelona 1976, «es notable por sus sofismas cuando no por su evidente necesidad».

Pero ¿cómo pudo haber llegado Tom Wolfe a las concepciones que sobre el Movimiento Moderno tiene?

Tal vez nos pueda ayudar su aproximación a la pintura. En «*La palabra pintada*» nos cuenta como durante años había estado visitando galerías y mirando miles de cuadros esperando ver algo, entender algo. Durante todos esos años como en «*El traje nuevo del Emperador*» de Hans Christian Andersen no se atrevía a indignarse ante algo que no llegaba a ver pero quizás existiese. Lo mejor podía ser fingir y seguir intentando alcanzar el conocimiento. Así lle-

gó al 28 de abril de 1974. Ese día leyendo una crítica de Hilton Cramer, director de la sección de Arte del New York Times se le quitó la venda de los ojos y le fue revelado todo lo que tenía que saber sobre el Arte Moderno. El párrafo que los sacó de la oscuridad decía así: «*El Realismo no carece de partidarios, pero a todas luces está falto de teorías convincentes. Y dada la naturaleza de nuestro comercio intelectual con las obras de arte, la carencia de una teoría convincente significa la falta de algo crucial: la manera de aunar en nosotros el conocimiento de las obras aisladas y la comprensión de sus valores inmanentes.*» (3).

A partir de ahí edifica su concepción de la situación del arte. Para él «*(...) el Arte Moderno se ha vuelto completamente literario: las pinturas y otras obras sólo existen para ilustrar el texto.*» (3) Y ese texto es la teoría. El arte académico anterior a 1900 ilustraba una anécdota. Era literario. El Arte Moderno rompía con esto y se manifestaba autonomamente. No se pintaba acerca de algo, simplemente se pintaba. Pero ¡qué contradicción! se pasaba de nuevo a ilustrar algo, y ese algo era una teoría.

¿De dónde salía la teoría? Del cenáculo. Ese era el lugar a donde habían ido a parar los artistas y de donde emergían sacados por la burguesía que acallaba así su mala conciencia y adquiría el estatus de Mecenas. El proceso más o menos podía resumirse así: El artista se dedica «*a los valores antiburgueses del cenáculo de turno, a la bohemia*», pero sin alejarse demasiado pues esperaba ser sacado de allí por los burgueses enterados que satisfacerían sus ambiciones máximas: fama, dinero y amantes hermosas; el burgués benefactor también sale ganando pues pasa a estar por encima de su propia clase.

Con este simple bagaje conceptual pasa Wolfe a explicar lo ocurrido hasta nuestros días.

Y en esto también basa su explicación de lo que sucedió con la arquitectura. **La camarilla artística** es el origen de toda la formalización teórica y de la base de cualquier realización práctica ortodoxa que se pudiera acometer.

Dentro de su contradictorio discurso, Wolfe, se explica en cierta manera que el purismo racionalista pudiera encontrar eco en una Europa arrasada por la guerra, que tenía que partir de cero y podía hacerlo. Existía una situación social en la que podían tener éxito los planteamientos antiburgueses y los proyectos de vivienda obrera que en este estilo se desarrollaban. Lo que ya no acepta es que en 1937 Walter Gropius aparezca en Estados Unidos y se transforme toda la arquitectura americana. Que fueran los magnates los que pagasen una arquitectura pensada para ser barata, que fuera el país que crecía hacia el imperio y grandeza el que se construyese en un estilo espartano.

La explicación sólo la puede encontrar en el proceso seguido en la relación artista de camarilla con burgués benefactor.

Con este simplismo de idea y desfachatez de forma que vimos al principio se construye un éxito editorial.

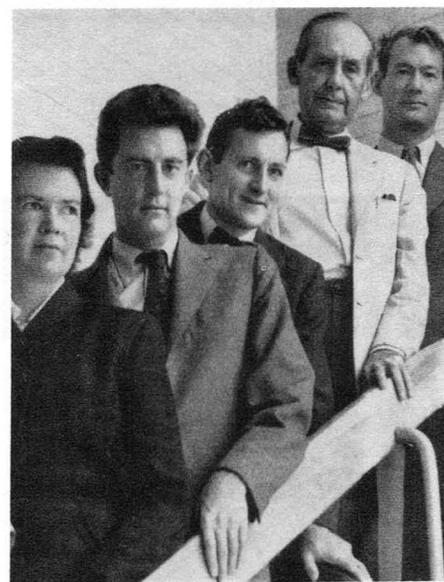
No cabe polemizar sobre este librito que por aparecer en un momento en el que el Movimiento Moderno ha sido sometido a una revisión, tal vez se monte en el carro de las críticas sin tener entidad para ello.

La defensa del Movimiento Moderno, al igual que su crítica ha de hacerse ante otros contendientes. Pero para algo nos ha de servir la exposición que nos hace Wolfe de un universo de camarillas que sí existe, aunque no tenga la fuerza que le atribuye. Las causas que mueven el proceso de la arquitectura están en otros niveles y en ellos hay que estudiarlas.

Tal como se nos plantea por Wolfe el paralelismo entre camarilla y secta, donde el origen de la autoridad es el acceso directo al dios (creatividad) y su manifestación el decálogo (manifiesto) sólo pueden surgir figuras retóricas, elucubraciones vacuas, imágenes fungibles, moda abocada a la absolescencia inmediata. Alejados como estamos de la cabeza del Imperio sólo cabe, una vez metidos en esa dinámica, llegar a la penúltima. No podemos imponer nuestros Salones Hiroshima —bodas y banquetes— como paradigma: no tenemos fuerza. Ellos sí nos imponen post-tardo-novísimos del mismo jaez. Nos queda un camino, el más difícil: el de ser nosotros mismos. Las vanguardias de verdad existen.

El aceptar la arquitectura como lo que es, con toda su riqueza de factores, que la han hecho ser siempre, es la única salida. Es la salida que va a seguir lo queramos o no. Nos oponemos o lo admiramos. Ya ocurrió cuando la revolución industrial. Todas las disciplinas la forman.

«*No estaría fuera de razón decir que las dos mayores obras de arquitectura de Nueva York son cosas que en absoluto son edificios —Central Park y el Puente de Brooklyn.*» La cita tomada de la guía de Paul Goldberger, *The City Observed: New York*, Vintage Books, N. Y. 1979, nos hace insistir en todo lo que es arquitectura y en todo lo que hace a la arquitectura serlo. No podemos quedarnos en los aspectos en principio perceptibles y centrarnos sólo en ellos. Tomando los otros, no tienen por que ser estos desatendidos. Tal vez el problema sea acotar el campo de lo que es la arquitectura. Yo por mi parte conmemoro el centenario del Puente de Brooklyn manifestando mi gran admiración por semejante obra de nuestra disciplina.



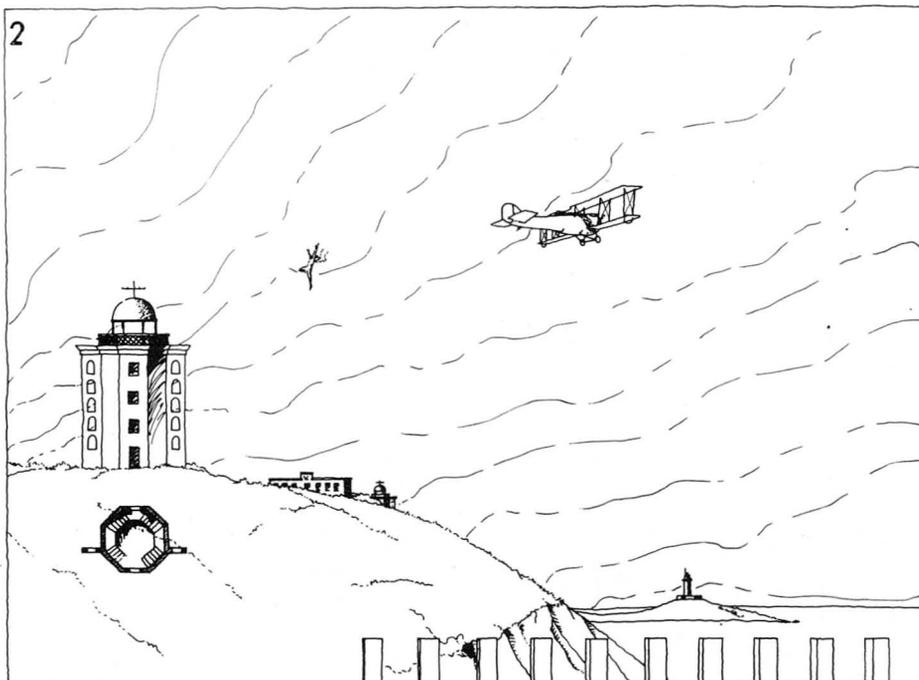
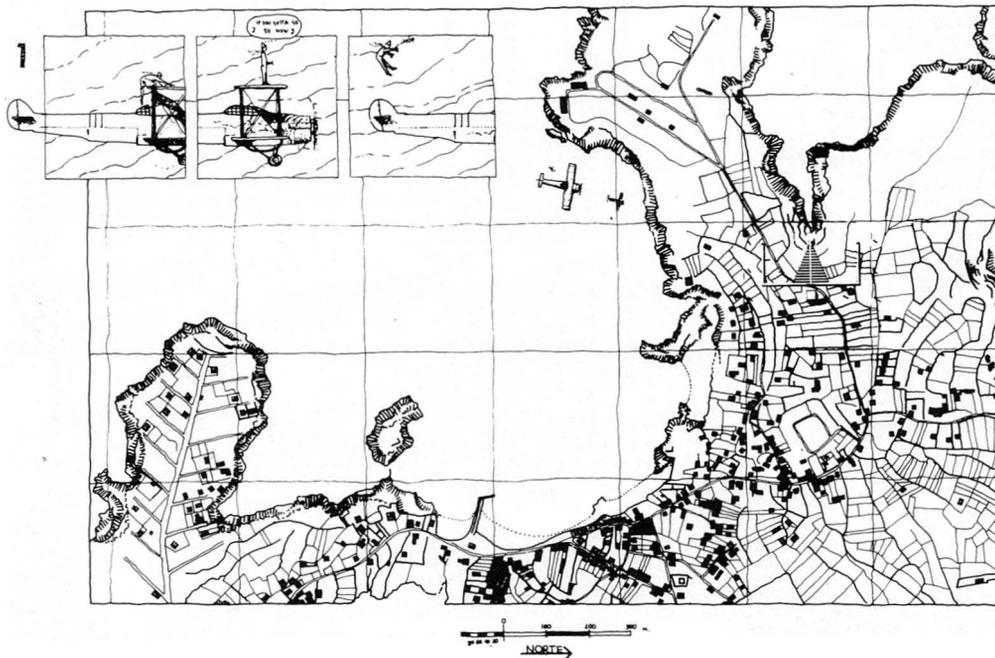
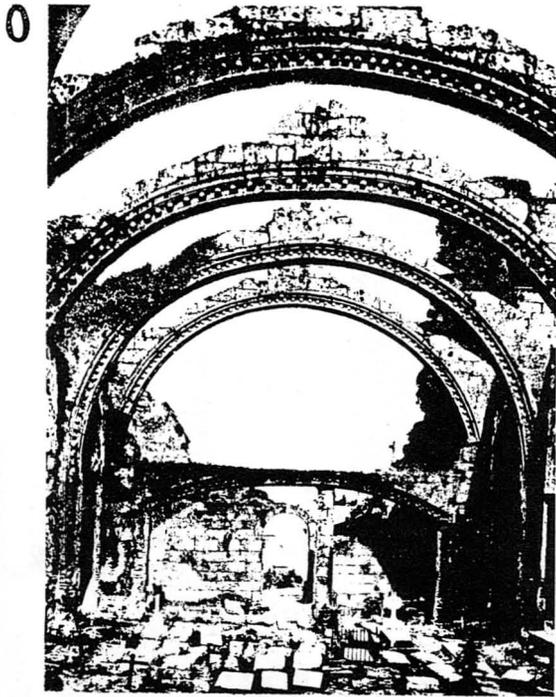
- (1) Tom Wolfe: El nuevo periodismo. Anagrama. Barcelona, 1976.
- (2) Tom Wolfe: ¿Quién teme al Bauhaus feroz? Anagrama. Barcelona, 1982.
- (3) Tom Wolfe: La palabra pintada. Anagrama. Barcelona, 1976.



Gropius y sus colaboradores
Puente de Brooklyn

Prácticas de Urbanismo: El cementerio de Mera

ANTONIO DIAZ SOTELO



Territorio y Proyecto*

Hay una información indispensable en los comienzos del proceso de proyectar, la que procede del lugar. Existen también los datos que a través del planeamiento imponen unos límites al fijar usos y aprovechamientos. Pero el territorio es inmensamente más sugerente de lo que puedan ofrecer estos datos en clave económica y sociológica. Se trata entonces de hacer explícitas todas las informaciones, estímulos y sugerencias a través del dibujo, aunque luego sólo una parte de ellos tengan un papel clave en el proyecto.

El dibujo pasa de ser una técnica de representación a tener una autonomía expresiva. Se elude, al menos parcialmente, el equivoco generalizado que sustituye la enseñanza de proyectar en las escuelas por una simulación del encargo en la vida real. El objeto del trabajo es un dibujo sobre la arquitectura y el territorio. La elocuencia y el rigor expresivo en este medio gráfico deben hacer que este dibujo intente conseguir, no la exuberante representación de un edificio lejano e imposible, si no la sencilla elaboración de un dibujo lleno de significaciones arquitectónicas. La operación carismática de la creación referida al objetivo limitado de una obra gráfica (no a la pretenciosa operación de crear edificios y ciudades en papel). Estos mecanismos se utilizan a veces en la enseñanza del dibujo en arquitectura.

En esta operación previa al proceso de proyectar (o simultánea a sus primeros momentos), de aproximación al territorio, se yuxtaponen operaciones conceptuales diferentes, veamos algunas de ellas:

1. El dibujo constituye un gesto de apropiación. Es un acto frecuente por parte de un Poder el proceder a la descripción gráfica, al establecimiento del dibujo del territorio en el ámbito de su poder; en este caso es un gesto indispensable de aproximación y conocimiento a través de su forma (topografía, vegetación, viario, edificación, etc.). Por otro lado esta práctica del dibujo del territorio forma parte de trabajos de urbanismo de cursos anteriores.

El ambiente escolar de la arquitectura está densamente poblado de imágenes pertenecientes al amplio espectro de formas de la cultura arquitectónica actual. El dibujo permite un análisis, un conocimiento y contextualización que deben llevar a un decantamiento que sin complejos proporcione al alumno seguridad a la hora de adoptar sus propias soluciones formales, filtrando y modulando influencias, y entusiasmos primarios.

3. Resulta también un lugar idóneo para el despliegue de las primeras asociaciones de imágenes (analogías) que llevarán el trabajo desde el mundo de las ideas hasta el de las formas.

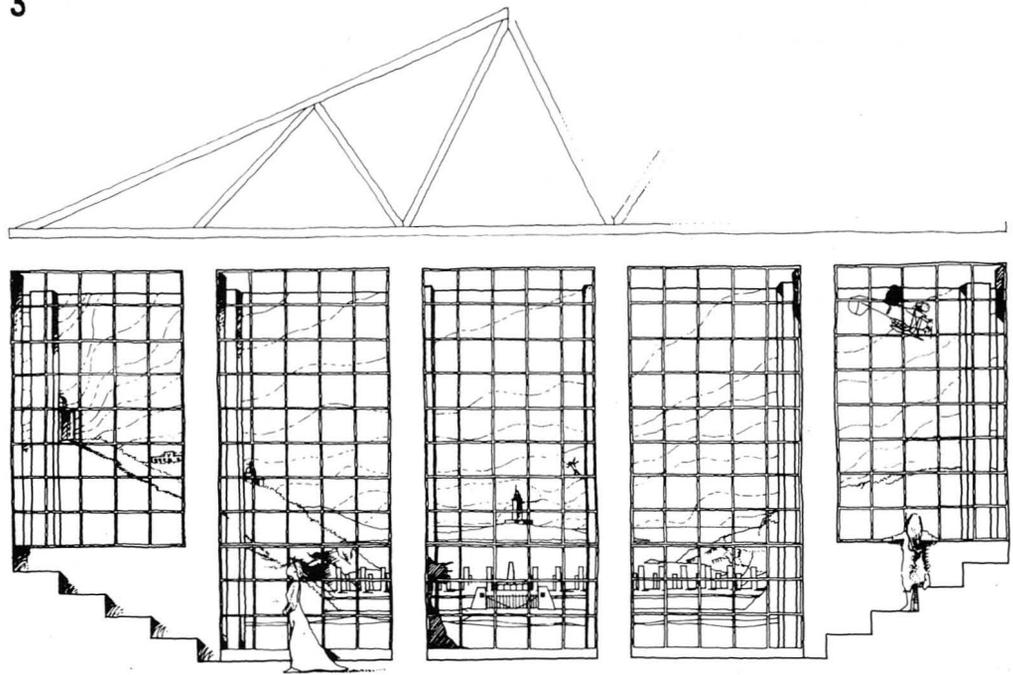
4. El dibujo del lugar proporciona al alumno la aproximación más eficaz a la cultural local, principalmente en sus aspectos arquitectónicos a través de las tipologías edificatorias, los modos de agregación urbana, sus elementos singulares, vegetación, etc., y la consideración de sus posibilidades de utilización.

De maneras diferentes, las arquitecturas actuales del país gallego establecen una relación, a veces más voluntariosa que real, con el territorio.

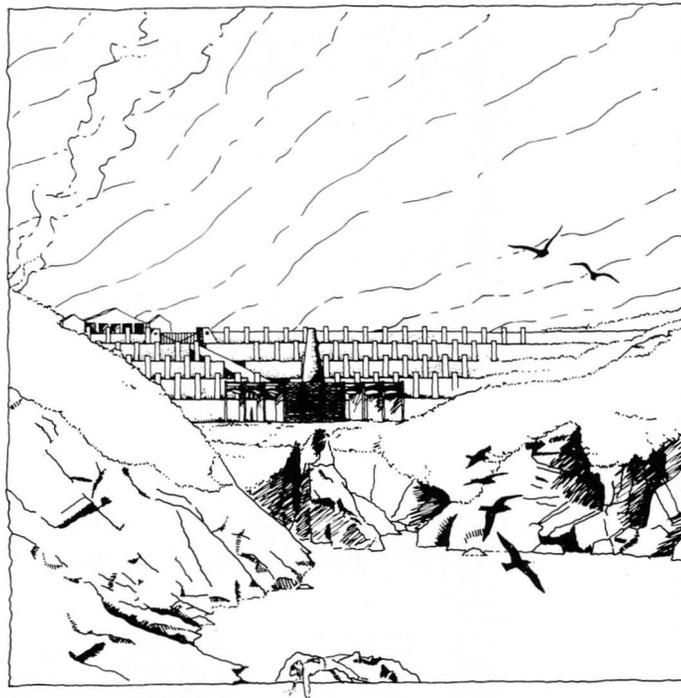
El trabajo que acompaña a estas notas se presenta como un relato, algunos de los aspectos antes mencionados se hilvanan a través de una acción anecdótica en una serie de secuencias en las que, imágenes, referencias culturales, territoriales, obsesiones, entusiasmos se entremezclan con un esbozo de propuestas. Y volviendo al comienzo de estas notas, es precisamente esta manera de describirlo la que da unidad y autonomía al trabajo en este caso, que por otro lado está lleno de informaciones y significaciones que lo relacionan con otros temas de proyectos en la escuela.

* Estas notas forman parte de los comentarios a las prácticas de urbanismo de sexto curso de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña, realizada por el profesor Felipe Peña. La práctica corresponde al alumno Antonio Díaz Sotelo.

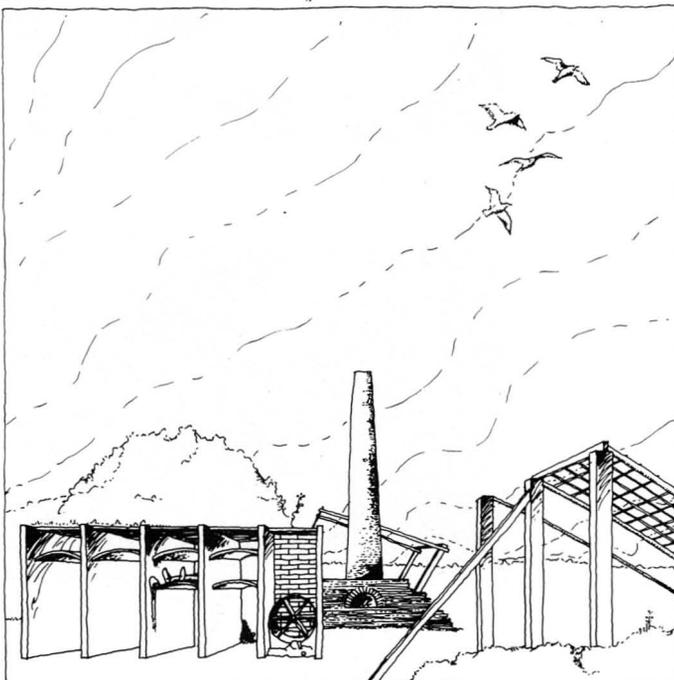
3



4



5



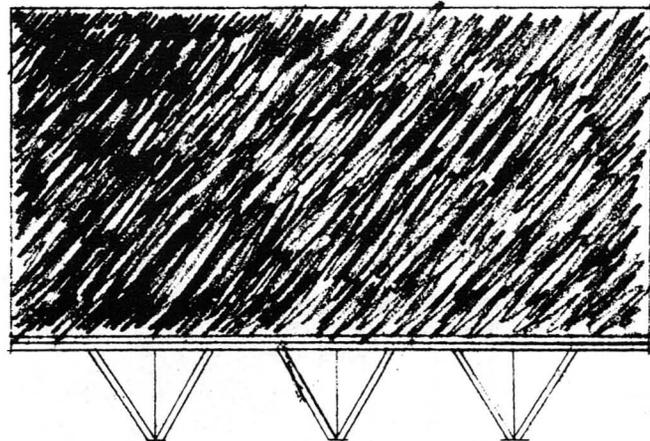
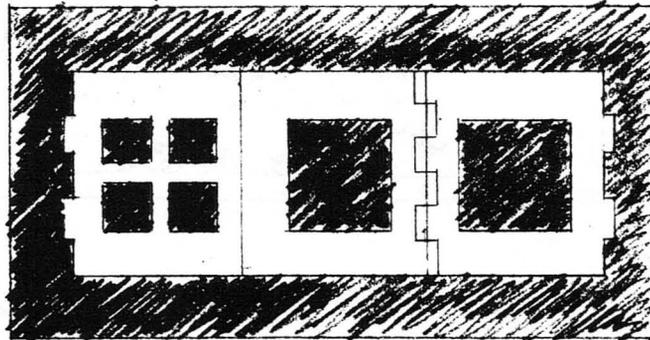
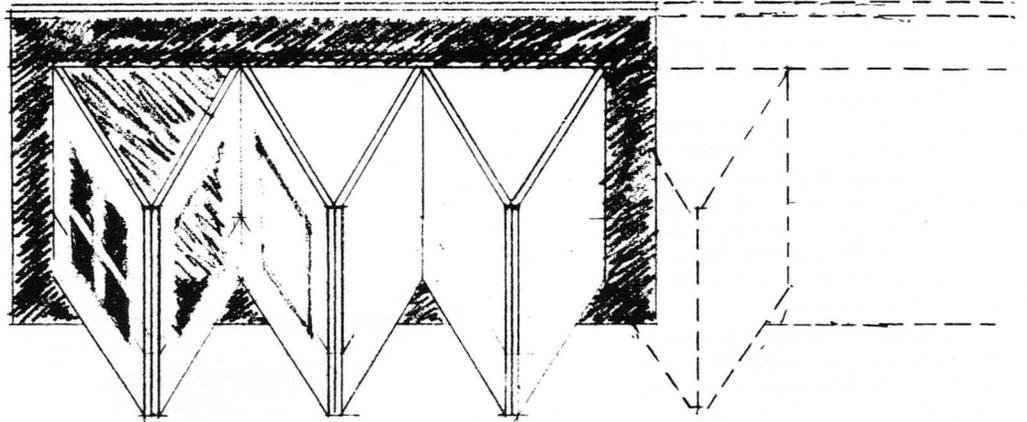
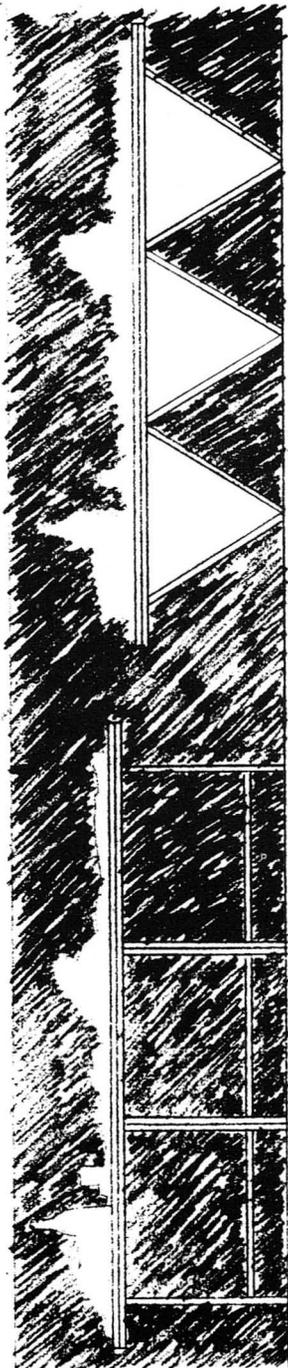
- 0. Ruinas de Santa Mariña (Cambados)
- 1. Territorio de Mera y cementerio de Modena (A. Rossi)
- 2. Faros, en Mera...
- 3. El cementerio de Mera, desde una capilla de Runcorn reconstruida (D. de Arce)
- 4. Desde el mar
- 5. Tejera de Mera

Mesa inmensa

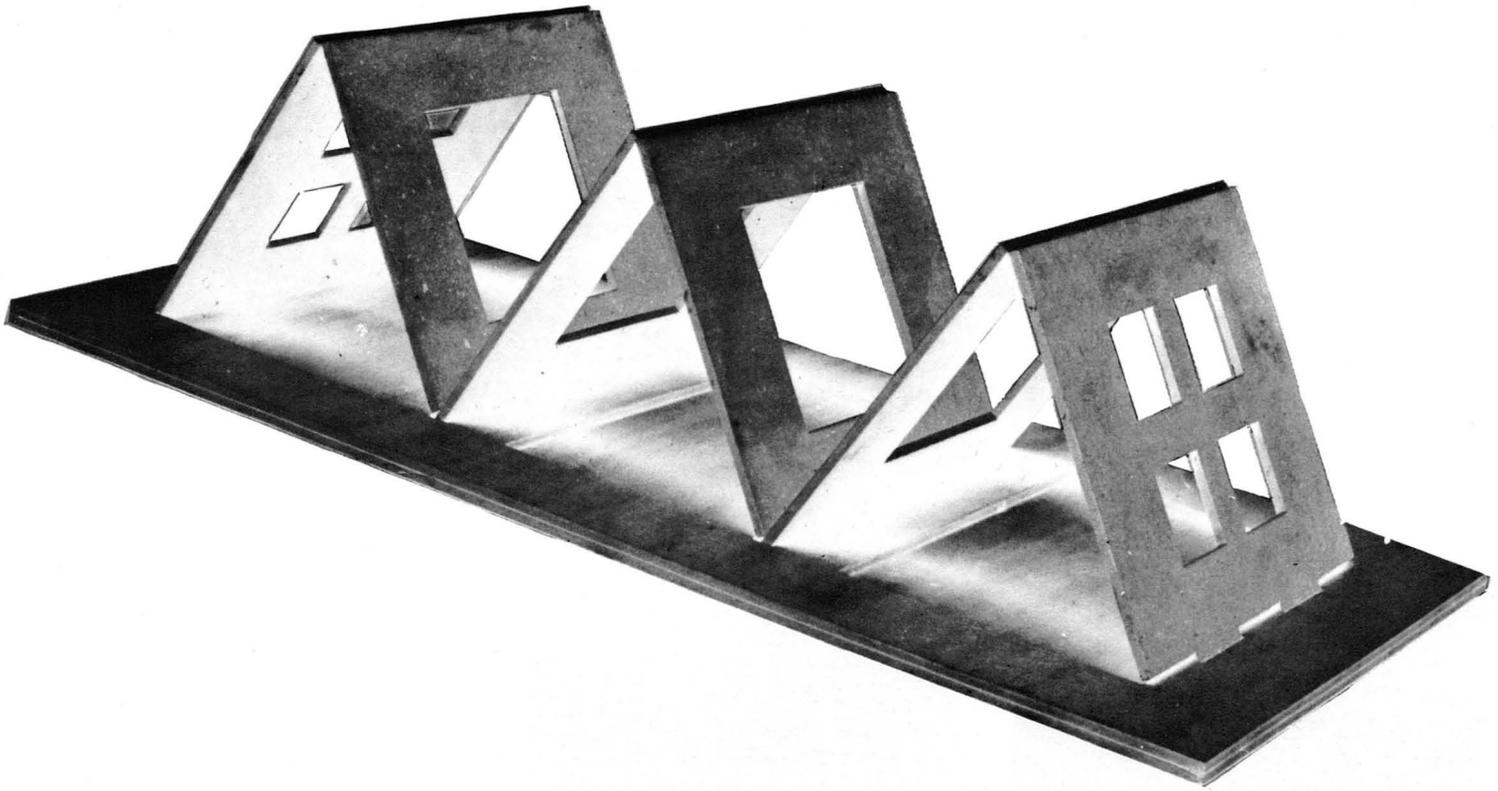
FERNANDO BLANCO

Nacida de una idea de relieve del suelo, se decantó hacia lo objetual. Gran dimensión (2,50 x 40), gran masa (material tablero prensado DMGO) aparentemente desproporcionada para el tamaño pero que se define y afirma como congregatoria, amatoria, multiusual justamente a partir de ese exceso de peso.

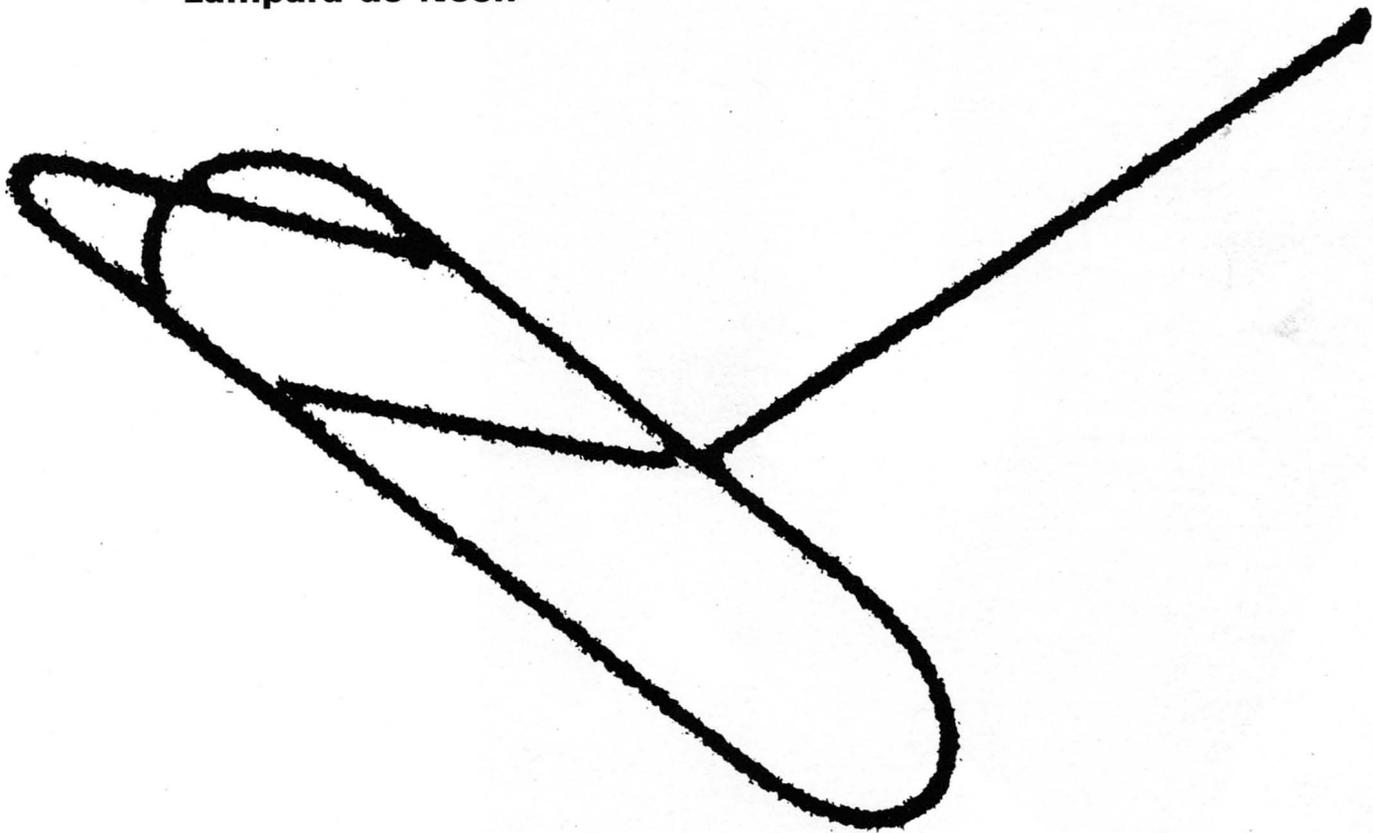
Su forma es la presentada aunque admite una constitución variable al ponerse verticales los caballetes, fijados por una pieza H que se ancla en las cruces frontales. De esta manera sube 10 cms. de altura.



Mesa
pesada
no
todo el mundo
puedo soportar
esto
F



Lámpara de Neón



El neón es cabeza de serie de una colección de lámparas escultóricas, con la luz definiendo la forma y ocupando el espacio en una llamarada partícipe.
Ambos objetos son de 1981.

Del cero al infinito

MON VASCO



En el medio está el número, el código, el orden. La convención, en fin, para avanzar en el conocimiento íntimo del caos. Realidad, esta última, única y total del Universo, del cual, presumiblemente, no somos sino avatares infinitesimales y consustanciales al mismo.

Convención que, en lugar del necesario y saludable ejercicio ordenador, base para la transmisión efectiva de conocimientos cada vez más cualitativos, se convierte continuamente en el peor de los conservadurismos y en el enemigo número uno de esa parte tan positiva del hombre que intenta afrontar la vida alegremente. Así la norma, el canon, fundamentales como resultados parciales, vía de mayor sabiduría generalizada, entran constantemente en contradicción permanente con aquellos ideales como la Belleza, la Bondad y la Verdad, que son frutos propios y necesarios del eterno inalcanzable en las tareas del arte y de la ciencia y que nunca tendrán definición absoluta ni codificable.

La Regla, como medio de conocimiento es inevitable, pero su propuesta como fin ensimismado es absolutamente trivial y despreciable. La búsqueda de cualquier verdad última pertenece al ámbito de esa contradicción y Mon lo sabía, sin saberlo. Cuando comenzó a saber, el Universo se obligó, por su mano, a hacer y morir en su obra, poetizando una suerte de eterno retorno, engañando para siempre a la materia misma, siéndola.

Cuando lo soñado se hace razón, planos y geometrías vuelan por el espacio desde el fondo mismo de esa materia. Si además retornan al punto de partida, el artista compite con el caos, se vuelve esencia. Este, en venganza, ineluctablemente, le muestra a cambio su verdad desnuda y lo lleva, como a Alicia, al otro lado del espejo. En él no hay lugares intermedios, sólo el cero y el Infinito.

José Ramón López Calvo

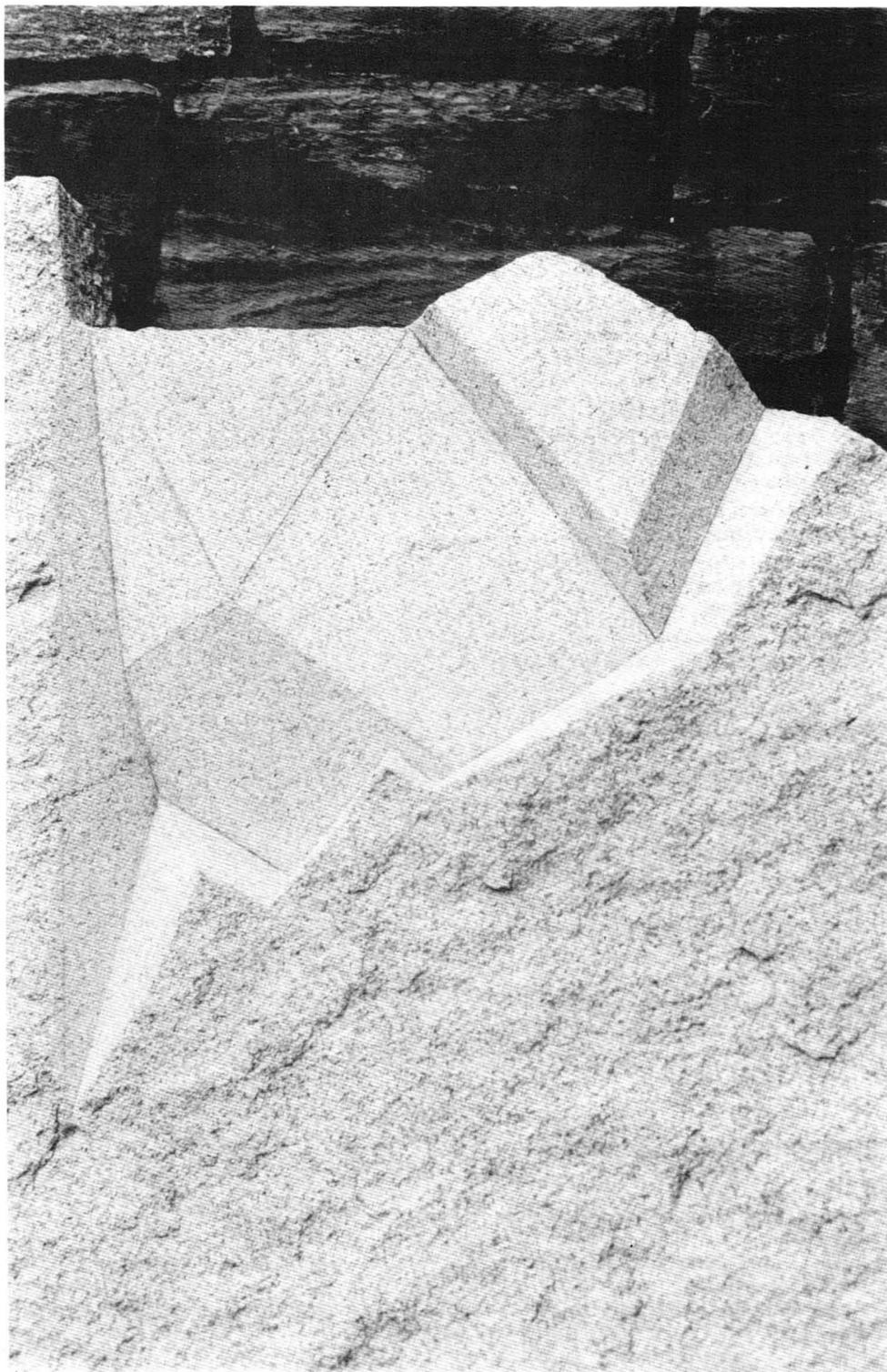
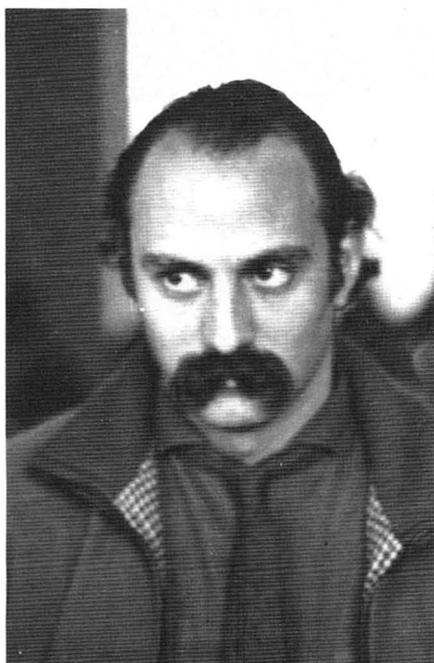


Foto Vari



Graduado en Artes por decoración.

Fue becado por la Fundación «March», trasladándose a Africa, donde aprende técnicas de la escultura indígena.

A su regreso se instala en La Coruña y más tarde a Puebla donde vivió hasta su muerte en 1983.

AA files. 4. Londres 1983.
Annals of the architectural Association
School of Architecture.

- **Philo of Alexandria and the Architecture of the Cosmos.**
Robert Jan van Pelt.
- **The rise and fall of the Georgian Playhouse-A cautionary tale.**
Iain Mackintosh.
- **Sunnyside and Rosebank-Suburban villas by the Adam Brothers.**
Alistair Rowan.
- **Phantasmagoria and emanations: Lighting effects in the architectural fantasies of Joseph Michael Gandy.**
Brian Lukacher.
- **Rationality and Rationalism: The theory and practice of site planning in Modern Architecture 1905-1930.**
Mark Swenarton.
- **The one-room apartment.**
Robin Middleton.
- **Illustrated index - Themes from the Manhattan Transcripts.**
Bernard Tschumi.
- **Reviews.**
 - The park and the peak-Two international competitions.
 1. Parc de la Villette, Paris.
 2. The Peak, Hong Kong.*Peter Wilson.*
 - The swedish influence Ivar Tengbom 1878-1968.
Alan Powers.
 - Wizard Genius. J. M. Gandy 1771-1843.
John Harris.
 - The thirties remembered. English Architectural Drawings of the 1930 s.
Leonard Manasseh.
 - Strange pavilions of the mind. The work of Diploma Unit 10. 1973-1983.
Peter Cook.

COMERCIAL DE LA PINTURA

N.º 1 FEBRERO 1983

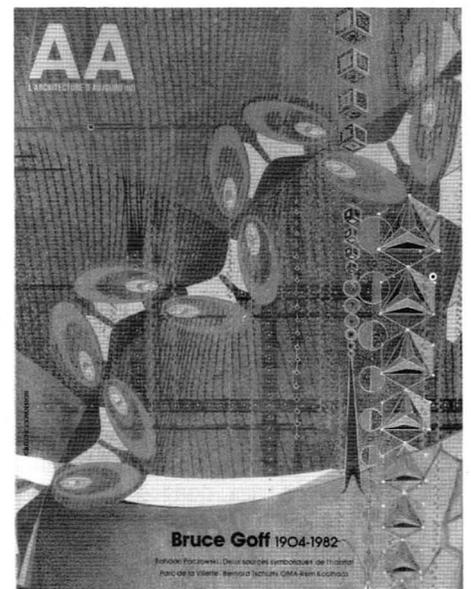
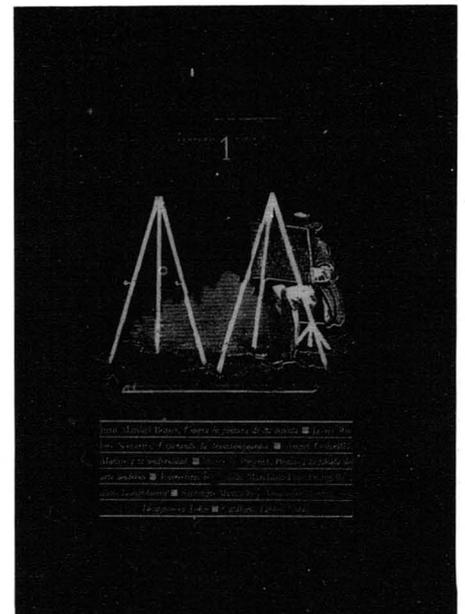
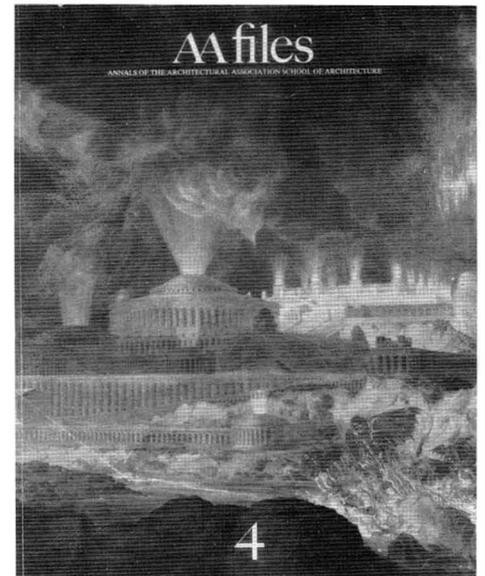
- Juan Manuel Bonet: **Contra la pintura de los 60**
- Javier Rubio Navarro: **Esperando la transvanguardia.**
- Angel González: **Matisse y la modernidad.**
- Marcelin Pleynet: **Picasso y la fábula del arte moderno.**
- Entrevistas con Simón Marchán, Luis Fraguera y Nino Longobardi.
- **Catálogos, libros y notas.**

L'ARCHITECTURE D'ANJOUR'HUI
227

JUIN 1983

- **Actualités**
- **Bruce Goff, 1904-1982**
Dossier préparé avec le concours de Bart Prince et D. G. de Long.
- **Theories et documents.**
La maison commune nature et la nature commune maison, par *Bohdan Paczowski.*
- **Projets et realizations.**
Coucours international pour le parc de La Villette:
— Bernard Tschumi
— OMA
- Derign

OBRADOIRO



ART PRESS - Special Architecture

LE DEHORS ET LE DEDANS

homo architector par André Chastel
photographie de Judith Turner
table rase par Henri Gaudin
la spatialité n'est plus interdite par Christian de Portzamparc
la Schaubühne, théâtre ouvert sur la ville par Yannis Kokkos
sur Gordon Matta-Clark par Dan Graham
doctrines e incertitudes par Jean Nouvel
la rencontre avec le site par Vittorio Gregotti
Merleau-Ponty et l'architecture par Bruno Queysanne

L'ARCHITECTE ET L'USAGER
pour une démilitarisation de l'acte de bâtir par Lucien Kroll
«the highrise of homes», empilage de maison par SITE

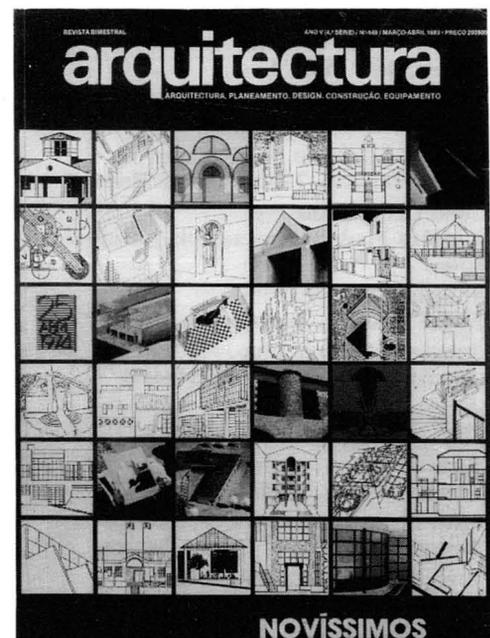
l'espace-flexible par Renzo Piano
LE PASSE ET LE PRESENT
une architecture de la contradiction par Ricardo Bofill
Saint-Etienne de Toulouse par Bernard Dufour
Manhattan additions I 1980-81 par Diana Agres et Mario Gandelsonas
le dialogue architecte-historien par Françoise Boudon et Monique Mosser
répétition et différence par Georges Teyssot
mondo perdido et coetera par Anne et Patrick Poirier

LE PASSE, LE PRESENT ET L'AVENIR
arbre généalogique par Charles Jenks
l'architecture improbable par Paul Virilio
futilité des objets par Peter Eisenman
architecture rationnelle par Aldo Rossi
LE REVE ET LA REALITE
architecture, limites et programme par Bernard Tschumi
le lieu théâtral, un objet fragile par Guy-Claude François
le trou par Anne Cauquelin
Palais-Royal 1983 par Olivier Kaepelin
Milano Centrale par Gérard-Georges Lemaire
l'architecture et son autre par Jean Guir et Pierre Skriabine

LE CIEL ET LA TERRE
le cavalier par Philippe Sollers
avec l'aide de Dieu par Maurice Culot
la dernière joie de Charles Baudelaire par Philippe Muray
L'ART ET L'ARCHITECTURE
le Corbusier (1887-1965) con sidéré, ment moderne copyright by rrose selavy (1887-1968) par Philippe Duboy
commotions architecturales par Arnold Rivkin
la figure de l'architecture dans l'architecture de la représentation par Louis Marin
cynisme de l'habitat par Alessandro Mendini

ARQUITECTURA 149. Lisboa, Marzo-Abril 1983.

- NOVÍSSIMOS.
- Presentación. *José M. Fernández.*
- Nota introductoria. *José M. Fernández.*
- Trabajos.
- Bibliografía.
- Informaciones.



LOTUS INTERNATIONAL 37

ENERO 1983

Dimensioni precise e approssimate

Bernard Hamburger

Su Mario Ridolfi

Francesco Cellini

Il ciclo delle Marmore

Claudio D'Amato

Arquitecto del muro e non del trilito

Tita Carloni

Pratiche tecniche e discorso architettonico

Jean Pierre Epron

Edificio a doppia maniera

Adolfo Natali, Superstudio, G. Frasinelli,

F. Natali

Costruire sopra

Giuseppe Grossi e Bruno Minardi, M. Casadio, L. Davdozzi Conscoop

La scatola delle costruzioni

Aldo Rossi e Gianni Braghieri

Action Building

Roberto Collová

Costruito un loco

Francesco Venezia

Contraddizioni della progettazione high-tech

Nicola Sinopoli e Mario Zallaguini

Grattacielo e metà

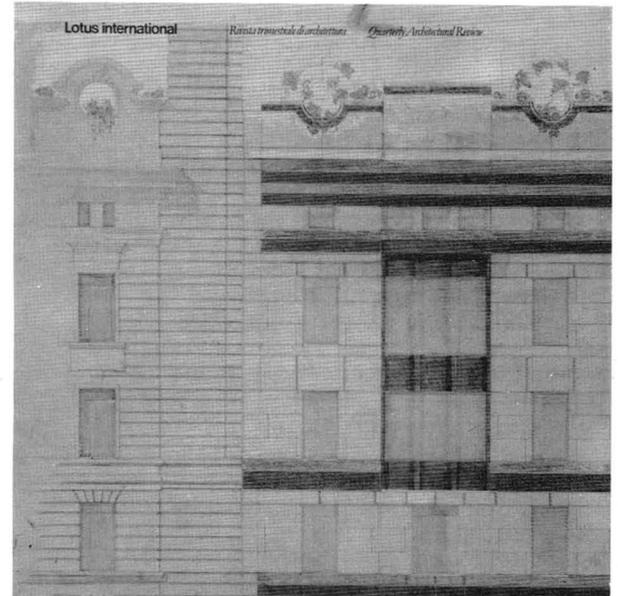
Sandro Marpillero

Post servitium

Sandro Marpillero

Le convenzioni costruttive

Jean Michel Javignat y Alain Thichaut



UIA - INTERNATIONAL ARCHITECT

David Dunster

Madrid, Moneo and Type: An Introduction to the Arguments for Typology

Juan Miguel Hernández León

The Impossibility of the School of Madrid

Estudio Dos: Bravo Durá, Contreras

Merino, Martínez Ramos, L. de Miguel

Rodríguez

Housing Cooperative, Madrid

Antonio Vázquez de Castro, José Luis

Iñiguez de Onzoño

Frontón Court, Madrid

Julio Cano Lasso

Apartments, Madrid

Antonio Vélez Catrain

Housing Cooperative, Madrid

Herrero Pinto & Aritio Armada

House, near Madrid

Moneo & Bescós

Bank, Madrid

Manuel & Ignacio de las Casas

Social Housing, Talavera de la Reina

Julio Cano Lasso

Utopian Madrid: An example for other Cities

Junquera & Pérez Pita

Social Housing, Madrid

Junquera & Pérez Pita

Avenida de la Ilustración, Madrid

Alberto Campo Baeza

University Gymnasium, Madrid

Ricardo Aroca

Condominiums, Madrid

Juan Navarro Baldeweg

Restoration/Cultural Centre, Murcia

José Antonio Corrales Gutiérrez

House, near Madrid

Ignacio Vicens y Hualde, Enrique Alvarez-

Sala Walther, Carlos Rubio Carvajal

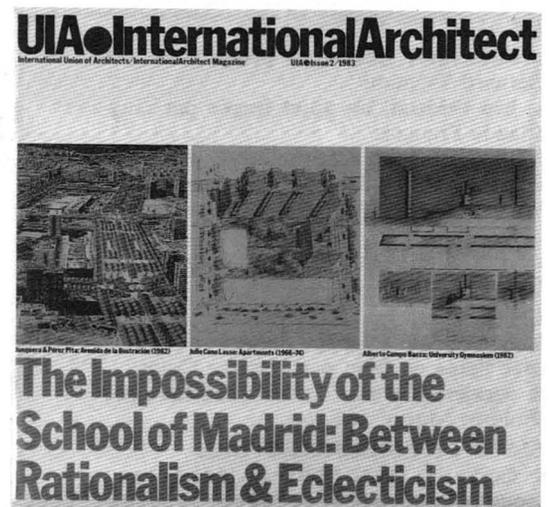
Housing Typologies, Rioja

Javier Carvajal Ferrer

Office Building, Madrid

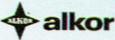
Francisco Javier Sáenz de Oíza

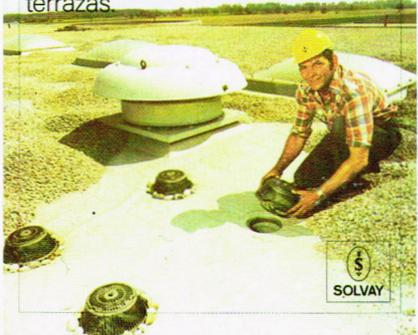
Bank, Madrid



IMPERMEABILIZANTES Y SISTEMAS DE ESTANQUEIDAD

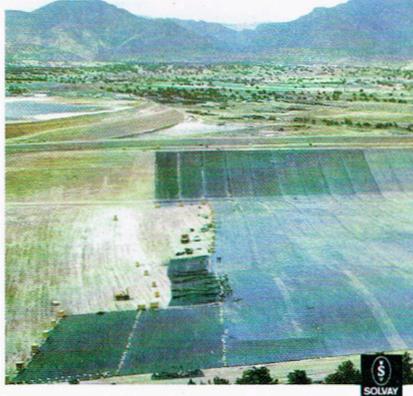
Alkorplan
Impermeabilización
de techos planos,
cubiertas y
terrazas

 **alkor**



 **SOLVAY**

terlin
sistemas y geomembranas de estanqueidad



 **SOLVAY**

REVESTIMIENTOS

Mortero
monocapa

VICRIL G



Impermeabilidad
y estanqueidad
de fachadas

BRAMFLEX



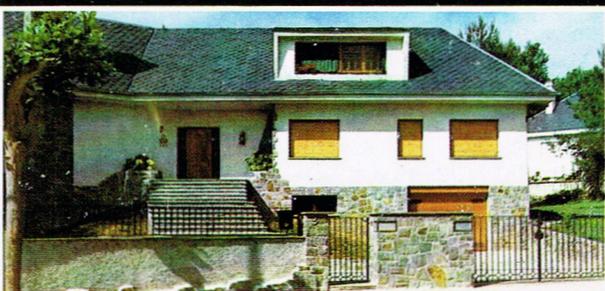
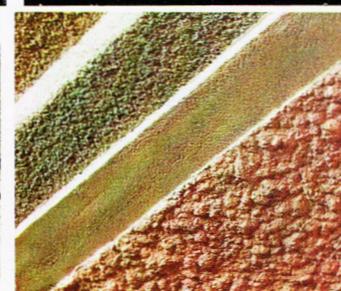
Pintura universal

FAVOX



Mortero aislante térmico

thodipor MOTEX

10 años de Garantía.
Cía de Seguros.

DISTRIBUIDOR
EXCLUSIVO:

 **hyresa**
noroeste

Pío XII, 1-1.º Dto.
Tels. 22 89 14 - 34
LA CORUÑA

EDIFICACION



CONSTRUYE: **ENTRECANALES
Y TAVORA, S.A.**

MEDICO RODRIGUEZ, 9 - TEL. 26 99 50 - LA CORUÑA