FORO CRÍTICA V

OTRA ARQUITECTURA, OTRO PAISAJE

FRANCISCO JARAUTA | EMILIA HERNÁNDEZ | CARMEN JORDÁ | CARME PINÓS

FORO CRÍTICA V

OTRA ARQUITECTURA, OTRO PAISAJE

FORO CRÍTICA V **OTRA ARQUITECTURA, OTRO PAISAJE**

Editores:
Andrés Martínez-Medina
Tomás Martínez Boix
Antoni Banyuls i Pérez

A. C. Composición Arquitectónica:
J. Calduch Cervera, A. Martínez-Medina, J. L. Oliver Ramírez,
M. E. Gutiérrez Mozo, S. Guerrero López, A. Banyuls i Pérez,
E. Giménez García, J. Parra Martínez, C. Barbera Pastor.

Edita: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante
y Universidad de Alicante

ISBN: 978-84-616-3463-7
Depósito legal: A 137-2013

Diseño Colección: Juan Ros Barón

Diseño Publicación: Enrique Abad Monllor

Organización Ciclo:
Enrique Abad Monllor, Tomás Martínez Boix,
Juan Ros Barón

Impresión: Such Serra SA

Departamento de Cultura
Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante
Plaza Gabriel Miró, 2. 03001 Alicante
Tlf: 965218400. Fax: 965140455
www.ctaa.net

ac CA área de conocimiento
composición arquitectónica
dep. expresión gráfica y cartografía
universidad de alicante

CTAA COLEGIO TERRITORIAL DE ARQUITECTOS DE ALICANTE

ÍNDICE

VICENTE CASTILLO GUILLÉN 07
«PRESENTACIÓN DE LA EDICIÓN DEL FORO CRÍTICA V»

TOMAS MARTÍNEZ BOIX 09
«OTRA ARQUITECTURA, OTRO PAISAJE»

ESTER GIMÉNEZ BELTRÁN 13
«FRANCISCO JARAUTA. TRAZANDO MAPAS»
FRANCISCO JARAUTA MARIÓN 17
«LOS TIEMPOS DE LA ARQUITECTURA»

ENRIQUE ABAD MONLLOR 27
«LÍMITES HETEROGÉNEOS»
EMILIA HERNÁNDEZ PEZZI 31
«PAISAJE Y DESPAISAJE»

JOSÉ LUIS OLIVER RAMÍREZ 45
«DOCENCIA, INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA»
CARMEN JORDÁ SUCH 51
«FORMA Y TÉCNICA:
OTRA ARQUITECTURA, OTROS PAISAJES»

MARÍA ELIA GUTIÉRREZ MOZO 71
«LA ARQUITECTURA DE CARME PINÓS:
UN PAISAJE LORQUIANO»
CARME PINÓS I DESPLAT 77
«DESDE EL CONTEXTO:
CUATRO PAISAJES URBANOS CONSTRUIDOS»

PRESENTACIÓN DE LA EDICIÓN DEL FORO CRÍTICA V

Estimado lector,

Este libro que tiene en sus manos recoge las cuatro ponencias incluidas dentro de la quinta edición del Foro Crítica, impartidas durante los meses de febrero y marzo del año 2011 en la Sede Social del Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante (CTAA). Estos foros fueron organizados por el CTAA junto con el Área de Composición Arquitectónica del Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía de la Universidad de Alicante.

Esta edición en concreto constituye el quinto volumen de la colección de libros "Foro Crítica", colección que reúne discursos realizados por expertos, revisados y claramente estructurados para su mejor difusión. Con la edición impresa de este ejemplar se completa lo iniciado y comprometido en 2011.

Desde la junta de gobierno del CTAA consideramos muy importante la vinculación entre los Colegios de Arquitectos y las instituciones dedicadas a la formación y la investigación en arquitectura, entre las que juega un papel fundamental para nosotros la titulación de Arquitectura de la Universidad de Alicante.

Consideramos de gran valor facilitar el acercamiento del mundo universitario a las instituciones de representación del profesional. También, cómo no, facilitar la difusión del conocimiento experto en la disciplina arquitectónica.

Varios son los títulos que han protagonizado las líneas temáticas de estos foros: "Construir con palabras", "Arquitectura y naturaleza", "Proyecto, arquitectura y ciudad, "Le Corbusier, mensaje en una botella". El quinto Foro Crítica presenta el título "Otra arquitectura, otro paisaje", un título lo suficientemente

amplio como para posibilitar muy diversos ángulos y puntos de vista por parte de los cuatro ponentes invitados. La heterogeneidad de estos discursos enriquece el Foro en su conjunto.

La crítica arquitectónica nos permite profundizar en el análisis del proyecto y por tanto su comprensión y mejora. En una disciplina tan amplia como la arquitectura se precisa para el ejercicio de la misma una gran preparación. Deseamos que la lectura de este libro permita mejorar las capacidades y conocimientos del lector, y que esto redunde en una difusión, reflexión y avance en el desempeño profesional.

Para finalizar la junta de gobierno del Colegio quiere agradecer su esfuerzo y dedicación a las personas que han trabajado en la organización de estos foros y en la preparación de su publicación impresa.

Vicente Castillo Guillén
arquitecto
Vocal de Cultura CTAA
2011-2014

OTRA ARQUITECTURA, OTRO PAISAJE

Tras el año pasado dedicado en homenaje al gran maestro Le Corbusier, en este ciclo, el Colegio de Arquitectos ha propuesto un ejercicio de nueva mirada sobre el cambio que se está produciendo en el mundo de la Arquitectura y del Paisaje. Aunque la idea de cambio no resulta nueva en nuestra cultura arquitectónica –incluso alcanzo a pensar que forma parte de la llamada modernidad–, sin embargo, hoy resulta obsesiva. Basta contemplar de modo inquietante cómo nuestro quehacer profesional se está abocando hacia situaciones nuevas, no imaginadas, ni previstas en nuestra clásica formación.

Y para analizar esta mutación de nuestro entorno, hemos recurrido a cuatro conferenciantes que aportan distintas visiones del problema: Francisco Jarauta, Emilia Hernández Pezzi, Carmen Jordá y Carme Pinós. Así posibilitaremos una aproximación al paisaje-arquitectura hecho desde el ángulo de la filosofía, la historia, la teoría de la arquitectura y del mejor ejercicio profesional.

Confieso que mi idea del paisaje proviene de los arquitectos de antes. El paisaje se confundía para nosotros con el dibujo del paisaje. Aprendimos en las escuelas que la mejor manera de captar la ciudad era dibujarla. Y así nació esa pasión por el dibujo como sistema de análisis, pero también cual impresión estética; o sea, como dibujo hecho arte. El sentimiento plástico valía tanto o más que las conclusiones. Tal vez el libro que me subyugó sea *La Ciudad y su Paisaje* de Julio Cano Lasso. Entraña amor a la ciudad. Y lo curioso es que de él apenas recuerdo los textos, pero, sin embargo, rememoro la calidad de los dibujos. Bellísimas imágenes urbanas de mágico mirar. El uso de la plumilla, la punta seca, el rotulador y el remate después con tintas, aguadas

y acuarelas, configuran un maravilloso mundo de creación y comunicación que potencian la arquitectura de la ciudad.

No obstante, hoy se nos proponen nuevos métodos para interpretar la ciudad y la arquitectura. Paradigmas actuales son el análisis ecológico y el paisaje como herramientas para reconocer el territorio; doctrinas que nos vienen de otras disciplinas como la Ecología y la Geografía. Pero os descubriré una cosa: los estudiosos de ambas ciencias no saben dibujar. Y de súbito el paisaje desaparece como arte. Y esta visión a restituir, es la que nosotros intentamos recuperar.

Tomás Martínez Boix
arquitecto
Vocal de Cultura CTAA
2008-2011

ESTER GIMÉNEZ BELTRÁN
«FRANCISCO JARAUTA, TRAZANDO MAPAS»

FRANCISCO JARAUTA MARIÓN
«LOS TIEMPOS DE LA ARQUITECTURA»

10
FEBRERO
2011

FRANCISCO JARAUTA MARIÓN

Francisco Jarauta es catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia y profesor Invitado en universidades europeas y americanas.

Miembro fundador del Grupo Tánger, coordina el Observatorio de Análisis de Tendencias de la Fundación M. Botín y dirige el Foro de la Mundialización. Ha sido vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía (Madrid), siendo actualmente miembro del Consejo Asesor del IVAM (Valencia), del PAN (Nápoles) y del CAAC (Sevilla). Forma parte de los comités científicos de la Scuola Internazionale di Alti Studi Scienze della Cultura (Modena) y de la Fundación M. Botín. También pertenece a los comités editoriales de *Iride*, *Experimenta*, *Microfisuras*, entre otros. Director científico del Istituto Europeo di Design (Madrid). Dirige la colección Arquilectura. Entre sus numerosas publicaciones, citamos: *Teorías para una nueva sociedad* (2002), *Desafíos de la Mundialización* (2002), *Nueva economía. Nueva sociedad* (2003), *Gobernar la Globalización* (2004), *Alianza y conflicto de civilizaciones* (2005).

Ha sido comisario de varias exposiciones internacionales. Entre las más recientes: *Architettura radicale* (2002), *Micro-Utopías. Arte y Arquitectura* (2003), *Desde el puente de los años* (2004) y *Anatomía de las sombras* (2005).

FRANCISCO JARAUTA, TRAZANDO MAPAS

¿Podemos debatir sobre otra arquitectura, otro paisaje? El título del foro al que asistimos parece sugerir que ese escenario 'otro' puede existir en nuestra disciplina y que, a pesar de una desorientación generalizada, emergen formas de cambio, resistencias y alternativas en la práctica arquitectónica. Todo apunta hacia la necesidad de proclamar nuevos valores y paisajes desde dónde pensar la arquitectura y la ciudad. En esta tarea de construir mapas y conceptos para enfrentar la complejidad contemporánea, no tengo duda de que Francisco Jarauta no sólo nos situará en el marco actual si no que nos guiará dentro de este entramado. De su mano podremos trazar nuevos mapas, nuevos territorios que explorar. En el camino conseguiremos apreciar más las diferencias como virtudes, como ya subrayó su estimado Deleuze, y el aparente caos en el que estamos sumergidos se tornará un magnífico punto de partida.

Cuando me propusieron presentar a Francisco Jarauta en este Foro Crítica, primero me ilusioné con la idea de que una vez más sus palabras reconfortarían este desasosiego generalizado y nos inyectarían esa actitud propositiva hoy tan necesaria en la arquitectura. Pero pronto sentí que lo que me proponían era una difícil tarea. ¿Cómo presentar a Francisco Jarauta?

Cuando tienes la suerte de conocerle y escucharle, reconoces que está, está siempre en lo que ocurre y está ocurriendo, en el debate de las ideas hoy. Su discurso se nutre del arte, de la filosofía, de la ciencia, cargado con un potente utillaje, eternamente curioso, sin miedo a la infinita pregunta: ¿Hacia dónde vamos? Porque ¿desde qué lugar se puede pensar hoy la arquitectura? Francisco Jarauta es un ejemplo de que el pensamiento no tiene fronteras entre disciplinas y de que todo forma parte de una misma red

rizomática que se nutre incansablemente, de un lugar a otro, con recorridos múltiples y posibilidades diversas.

Sobrevuelo, porque quizás en este contexto parece necesario, su recorrido con miedo a caer en un cierto reduccionismo. Francisco Jarauta es catedrático de filosofía de la Universidad de Murcia, su formación en historia, arte y filosofía le ha hecho construir un discurso dispuesto a atravesar todas las murallas de nuestros dispositivos culturales. Su condición, un tanto nómada, desvela su incansable curiosidad por conocer esos 'otros', de los que al principio hablábamos, que seguro debatió con uno de sus maestros, Claude Lévi-Strauss. De su recorrido podríamos extraer múltiples publicaciones, artículos y conferencias que subrayan su compromiso en el campo del pensamiento contemporáneo. Este queda latente no sólo a través de la docencia, sino también a través de su implicación en patronatos, en comisariados y diversos comités científicos. Sus tareas se desarrollan en varias universidades europeas y americanas y sus trabajos se orientan especialmente en el campo de la filosofía de la cultura, la historia de las ideas, la estética y la teoría del arte. Me gustaría resaltar el interés de varias de las exposiciones que ha comisariado en los últimos años, vinculadas especialmente con la arquitectura y la crítica: *Arquitectura radical* (2002) y *Micro-Utopías. Arte y Arquitectura* (2003). En ambas se desvelaban esas emergencias, a veces utópicas, en la arquitectura liberada de la lógica racionalista y esas transversalidades con otras disciplinas, a las que la arquitectura hoy es cada vez más permeable. Más recientemente exposiciones, como la de *Matisse y la Alhambra* o la *Colección Stein* en el IVAM, lo mantienen estrechamente vinculado a la crítica del arte actual.

Junto a su extenso *currículum vítae*, no puedo dejar de resaltar su calidad humana y cercanía que hacen que siempre aparezca como una persona próxima, un pensador cuyas palabras siempre

suenan reconfortantes y sirven como brújula para nosotros desde la arquitectura. Atento a las 'nuevas situaciones', como decía Ignasi de Solá-Morales, que emergen en el panorama arquitectónico actual, es un protagonista indiscutible de esos pequeños laboratorios que redibujan la crítica arquitectónica. Un pensador que no solo busca las preguntas de su tiempo, si no que formula las respuestas con una dialéctica exquisita y una curiosidad inagotable.

A mí siempre me gusta compararle con uno de los personajes de los que tanto le gusta hablar. Francisco Jarauta es también un sismógrafo de su tiempo, pendiente de las oscilaciones que le permiten construir o reconstruir coordenadas en todo momento, sensible a variaciones que se convierten a veces en ondas expansivas. Su mirada atenta nos sirve de guía para detectar esos nuevos trazados, a veces derivas del mapa arquitectónico de nuestro tiempo. Sus respuestas se arman desde esos nuevos contextos políticos, sociales y culturales, lo que él llama 'las nuevas condiciones civilizatorias', quizás un terreno para las nuevas micro-utopías. Francisco Jarauta ha ido trazando su cartografía particular del mundo contemporáneo, en continuo cambio y dónde la arquitectura parece tener bastante que replantear.

Sin más, damos paso al profesor y amigo Francisco Jarauta, cuyas palabras seguro nos animan a buscar nuevas respuestas desde nuestra disciplina.

Ester Giménez Beltrán
arquitecta
enero 2011

LOS TIEMPOS DE LA ARQUITECTURA

FRANCISCO JARAUTA MARIÓN

El debate sobre la arquitectura contemporánea es cada vez más complejo. Una serie de nuevos contextos políticos, sociales y culturales relacionados con los grandes cambios que definen y caracterizan nuestra época, ha determinado un cambio de dirección en la discusión actual. Y desde la arquitectura y sobre la arquitectura podemos identificar hoy nuevos problemas, más próximos a las condiciones derivadas de los cambios culturales del habitar humano que de ciertos análisis centrados en experimentos formales y estéticos de décadas anteriores. Una situación que, a su vez, debe ser pensada desde una perspectiva global acorde con las condiciones de la época, marcada por grandes tensiones y diferencias dentro de una creciente homologación planetaria. El mapa que resulta de este cambio de posición es sorprendente. La arquitectura ha pasado a ser actualmente uno de los laboratorios de análisis y discusión más activos en relación al debate contemporáneo sobre los modelos civilizatorios que la humanidad está en proceso de realizar, en el largo y complejo sistema de respuestas a las condiciones derivadas de una creciente complejidad, siendo esta apropiación de los interrogantes generales de la época el territorio por excelencia de la discusión.

En efecto, es imposible entender la arquitectura sin pensarla en relación a la ciudad, a la casa, al espacio del hombre, a las formas de habitar. Todo el pensamiento arquitectónico ha sido en sus raíces fiel a este postulado. Desde la *Carta VII* de Platón a las notas de Le Corbusier o de Mies van der Rohe, esta idea ha sido una constante. El horizonte de la polis, de la ciudad en sus diferentes formas históricas, decidía el sentido del proyecto, de la edificación, como recordaba L.B. Alberti. Era la fascinación que Valéry supo dar a las breves pero luminosas

páginas de su *Eupalinos*. Y a la que desde otra perspectiva el movimiento moderno igualmente buscaba responder. Todavía hoy, cuando volvemos a leer algunas páginas de los años 30, nos sentimos directamente cuestionados. Por ejemplo, cuando Le Corbusier interrogaba en aquellos años las condiciones del hombre moderno, su forma de habitar, al escribir: "Los hombres están mal alojados. Y está en marcha un error irreparable. La casa del hombre que no es cárcel ni espejismo, la casa edificada y la casa espiritual, ¿dónde se encuentra? ¿Dónde puede verse? En ningún lado, en casi ninguna parte. Es preciso, por tanto, romper el juego con toda urgencia y ponerse a construir para el hombre". La arquitectura, para unos y otros, no tiene otra razón de ser que la de construir para el hombre desde una dialéctica que recorre en zigzag la historia de las ideas y los mapas del mundo. Una historia que se reescribe continuamente para emerger de acuerdo a lógicas no establecidas y que ninguna respuesta consigue inicialmente resolver. Lo importante es la disposición que reúne el pensar, el construir, el habitar tal como sugería la conocida conferencia de Martin Heidegger el 5 de agosto de 1951 en el marco de las *Damstädter Gesprache*.

Este debate pasa igualmente por las condiciones propias del trabajo del arquitecto. No hay una sola verdad en arquitectura. Frente a una situación son posibles respuestas, soluciones diversas. La dialéctica del proyecto se basa justamente en esta tensión. Frente a un concurso complejo puede haber y hay diferentes repuestas válidas. Es un margen de interpretación que acompaña como una sombra a todo proyecto. Y los criterios de validación en última instancia tienen que remitirse al carácter abierto del proyecto mismo. Bien es cierto que en determinados momentos de la historia dichos criterios han sido preestablecidos, dando al sistema de formas fuertemente codificado el valor del canon. La fascinación de Alcibíades en

el *Eupalinos* no es ajena a la perfección que su arquitectura comparte con la música y la matemática. Se trata de un universo regido por las leyes del modelo clásico. Pero nuestra situación se siente y reconoce regida por otros presupuestos. Igualmente, en la época del movimiento moderno se podría decir que ciertas pautas o conceptos regían el proyecto. Hoy, no. Es la condición de la arquitectura moderna. No hay una doctrina compartida, un punto de vista legitimado que imponga criterios, formas, sistemas desde los que resolver el proyecto, lo que da a la arquitectura una disponibilidad creativa nueva con la que interviene frente a una determinada situación.

Rem Koolhaas define como *junk space* al espacio aleatorio en el que se inscribe todo proyecto. Por una parte, se trata de reconocer una serie de todas aquellas decisiones previas que procede del espacio mismo, de su inscripción social y cultural. Son condiciones que están ahí y se imponen con la lógica de los hechos. Por otra parte, la máquina constructiva opone sus exigencias tantas veces innegociables. Entre una y otra, la interpretación que se constituye en el centro de la experimentación misma, de la idea que regirá el proyecto. Por eso termina siendo central identificar el lugar desde dónde se proyecta. Nos encontramos ante una situación en la que la doctrina funcionalista, su espíritu de respuesta honesta a las necesidades, no responde más. El credo funcionalista había sido una retórica de combate, había dado a la arquitectura un nuevo papel en la era de la técnica, rechazando y eliminando las máscaras decorativas. Basta recordar los alegatos de Loos contra el sistema de formas heredado. Siguiendo sus pasos, los primeros modernos habían hecho suyo un credo: la arquitectura no será en el futuro un simple ornamento, será la expresión de la belleza técnica. De Loos a Bruno Taut, a Le Corbusier o Mies van der Rohe, podemos identificar un apasionado esfuerzo de ideas y proyectos que responden a esta idea, que arrastra consigo la tensión y dificultad por

definir un nuevo modo de habitar, acorde con las condiciones de lo que entendían por vida moderna.

A nadie escapa que en el corazón del proyecto pensado por el movimiento moderno está presente una posición universalista. Nadie como Gropius para defender esta forma de pensar. El proyecto debe abandonar la determinación de lo particular para ser propuesta universal. Había que pensar, escribe Gropius, en términos de humanidad y no de individuo. El radicalismo de Gropius dejaba fuera de escena todos aquellos referentes particulares que han ocupado más tarde, tras la crisis del movimiento moderno, el centro y preocupación de la arquitectura de algunas décadas atrás.

Posiblemente tengamos hoy que volver a plantearnos estas ideas para dialogar con sus límites e insuficiencias. Se trata de reconocer una complejidad inicial en la que se dan la mano todas las variantes que subyacen al proyecto. Lo reconocía Robert Venturi al referirse a estas mismas dificultades: "Los arquitectos modernos -anotaba- simplificaron esta complejidad. Aclamaron la novedad de las funciones modernas, ignorando sus complicaciones. En su papel de reformadores, abogaron puritanamente por la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y de yuxtaposiciones". Como precursor del movimiento moderno, Frank Lloyd Wright se atrevía a defender su lema: "La verdad contra el Mundo", dando lugar a posiciones extremas que hallarían su expresión en la mejor tradición moderna. Pero ahora nuestra posición es diferente. La creciente complejidad del mundo actual, entendida tanto en sus aspectos económicos, sociales y culturales, cuanto en lo que se refiere a la dimensión reflexiva sobre las condiciones del individuo, su identidad y sus derivaciones cada vez más complejas en uno y otro sentido, su inscripción social y los modelos de pertenencia políticos y culturales, hace que

aparezca un espacio diferente, mucho más complejo y con el que la arquitectura debe trabajar.

En efecto, un proyecto puede definirse como una invención para responder a un problema habitacional sea cual sea su dimensión y tipología. Y es a la hora de establecer la propuesta de un proyecto concreto que entran en conflicto las diferentes variantes en juego. Para unos, la arquitectura debe producir nuevos espacios, debe entenderse como un ejercicio utópico, un fragmento del futuro que acontece sin respetar la ruta del tiempo. Para otros, el proyecto debe mediar entre las diferentes circunstancias, debe ser quien articule los distintos contextos en los que el espacio se inscribe, respondiendo a las condiciones de uso e incluso al sistema de funciones previstas. Se trata de un equilibrio mesurado, inteligente, en el que se encuentran la pasión cívica, junto al juego creativo, a la idea.

Se construye con ideas, pero éstas deben cruzarse con el mapa de aquel espacio sobre el que se edifican. Esta dificultad ha sido interpretada de maneras bien distintas a lo largo de la historia. De ahí la necesidad de una relación crítica con la tradición, con la historia, con la teoría de la arquitectura, con la cultura del proyecto. Relación crítica que, por otra parte, debe ayudar a interpretar desde las condiciones actuales la complejidad que acompaña a las formas del habitar. Hoy el edificio no es ya más un cuerpo, como imaginaba Leon Battista Alberti, sino que, después de haber sido una máquina, tal como lo había pensado el movimiento moderno, ha pasado a ser un *corps immateriel*, inmerso en el universo de flujos sígnicos, del que habla Paul Virilio. De la misma forma que la ciudad ya no es ni responde a los modelos heredados de la historia ni a los sueños utópicos representados por la *città ideale,* sino que se presenta hoy como la *ville générique* configurada como lugar de coexistencia de grupos sociales, culturas, géneros, lenguas, religiones, etc., diferentes. La *ville générique* pasa a ser el nuevo

laboratorio de relaciones, miradas, reconocimientos, tolerancias que confrontan directamente el modelo heredado de la antigua ciudad, dominada por la memoria de un tiempo sobre el que se construía la historia de una identidad. El nuevo cuerpo social, como escribiera Foucault, se presenta ahora desde las marcas y signos de diferencias múltiples, reunidas apenas en el provisional y frágil modelo de las nuevas relaciones sociales, dando lugar a una representación práctica de la complejidad latente de lo social.

Creo que es en el contexto de este nuevo marco de problemas que la arquitectura debe establecer su reflexión y práctica. Es acertadísima la opinión de Jeffrey Kipnis al insistir en la pertinencia de considerar el valor social y cultural de la libertad como una de las metas de lo individual y lo colectivo. Una frontera que resulta, políticamente hablando, cada vez más problemática. Ideas como las propuestas por Rem Koolhaas, Stefano Boeri y Sanford Kwinter, entre otros, hace ya unos años en *Mutations,* o la más reciente propuesta de Bruno Latour y Peter Weibel en *Making Things Public,* hace apenas un año en el ZKM, podrían ser los referentes problemáticos para una discusión abierta sobre estas cuestiones.

Lo importante es construir una nueva forma de pensar, acorde con las condiciones de la nueva complejidad. Hoy, por ejemplo, la ecología nos obliga a pensar la ciencia y la política al mismo tiempo. Es la debilidad de ciertos discursos sobre la sostenibilidad, que estos terminan siendo un inútil pliego de buenas intenciones. Si nos situamos en esa perspectiva, todo lo que tiene que ver con la cultura del proyecto debe ser repensado. John Berger lo recordaba recientemente. La primera tarea de cualquier cultura es proponer una comprensión del tiempo, de las relaciones del pasado con el futuro, entendidas en su tensión, en la dirección en la que convergen contradicciones y esperanzas, sueños y proyectos. *Comme le rêve le dessin!* Sí,

como el sueño, el proyecto, en esa extraña relación en la que se encuentran las ideas y los hechos, la tensión de un afuera que la historia transforma y el lugar de un pensamiento que imagina y construye la casa, la polis.

ENRIQUE ABAD MONLLOR
«LÍMITES HETEROGÉNEOS»

EMILIA HERNÁNDEZ PEZZI
«PAISAJE Y DESPAISAJE»

24
FEBRERO
2011

BIOGRAFÍA EMILIA HERNÁNDEZ PEZZI

Emilia Hernández Pezzi es Doctora en Geografía e Historia (Sección Arte) por la Universidad Complutense de Madrid (1987). Imparte docencia en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM) desde 1978 y es profesora titular del Departamento de Composición Arquitectónica desde 1989. Imparte las asignaturas de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo y Fundamentos de la Arquitectura Moderna. Es coordinadora de la línea de especialización Arquitectura y Arte Contemporáneos de la ETSAM.

Profesora invitada en cursos de doctorado en universidades nacionales e internacionales. Imparte cursos de posgrado en el máster del departamento de Proyectos Arquitectónicos, en el máster del departamento de Composición Arquitectónica y en el máster de Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico, todos ellos de la UPM. Ha pertenecido al Grupo de Investigación Paisaje Cultural. En la actualidad es miembro del Grupo de Investigación *Vivienda Colectiva* y es investigadora principal del proyecto *Atlas de vivienda colectiva europea contemporánea*.

En los últimos años ha publicado artículos, impartido cursos y conferencias y participado en congresos especializados en temas de Movimiento Moderno, Arquitectura contemporánea, e Investigación en arquitectura. Intervino en el proyecto de investigación que culminó con la exposición sobre el arquitecto Teodoro Anasagasti (Arquerías,2004), cuyo catálogo redactó y coordinó. Como miembro del grupo de investigación *Paisaje cultural* fue comisaria de la exposición Yusur-Puentes, mostrada en Madrid, Málaga, Alicante y Rabat (2010-2011) y autora del catálogo. Dirige desde 2005 un seminario de *Arquitectura Contemporánea* en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Ha participado en la redacción de diversas memorias para la inclusión de cascos históricos monumentales en la Lista del Patrimonio Mundial. Es coordinadora del módulo de teoría y diseño del siglo XX en el máster en Arquitectura y Diseño de Interiores.

LÍMITES HETEROGÉNEOS

Si en la conferencia "Los tiempos de la arquitectura", que inauguraba este quinto Foro de Crítica, el profesor Francisco Jarauta aludía a los cambios en los conceptos culturales en los proyectos de arquitectura y ciudad a lo largo de la historia, Emilia Hernández Pezzi va a profundizar sobre las relaciones entre arquitectura y paisaje del siglo XX.

De su extenso currículum detallado en la página anterior, cabe destacar, por un lado, su labor docente en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, como profesora de Fundamentos de la Arquitectura Moderna y de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo. Por otro lado, de su intensa labor investigadora es importante subrayar su participación en los programas de posgrado del departamento de Proyectos Arquitectónicos y en el del departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Pertenece al Grupo de Investigación *Vivienda Colectiva* (GIVCO) del departamento de Proyectos de la ETSAM y es investigadora principal del proyecto *Atlas de vivienda colectiva contemporánea europea.*

Si Emilia Hernández ha alcanzado ese rigor en la docencia y en la investigación es por un talento trabajado, una fascinación constante por la arquitectura, el paisaje, la ciudad y un amplio conocimiento de su historia, avalado entre otros motivos, por sus propias investigaciones sobre la historiografía de la arquitectura moderna. Ha estudiado los textos de crítica e historia de arquitectura escritos entre 1920 y 1930, para demostrar que los fundamentos historiográficos de la arquitectura moderna se hallaban ya establecidos en Alemania en torno a 1923, año en que Adolf Behne publica *La construcción funcional moderna*,

consolidándose posteriormente con los textos de Platz y Taut, adelantando así el momento en que la historiografía tradicional moderna ha situado su propia fundamentación y considerando que la Historia de la Arquitectura moderna puede producirse en paralelo al desarrollo de la propia arquitectura.

Como tutora de trabajos de investigación, pone en valor lo mejor de los alumnos, enfatizando su interés relacionado con arquitectura, urbanismo y paisaje. Transmite a cada uno de ellos claridad, entusiasmo y fascinación en la arquitectura, despojándolos de lo irrelevante y anticipando con precisión los problemas con que se puede encontrar durante sus procesos. Los temas menos atractivos y más locales propuestos por los alumnos, son transformados, gracias a su rigor y disciplina, en temas universales incorporados dentro de la historia de la arquitectura.

Recuerdo una clase de los profesores Emilia Hernández Pezzi y su compañero Guillermo Cabeza sobre los orígenes de las relaciones entre arquitectura y naturaleza, que constó de una sucesión de imágenes que, sin presentar un orden estricto, ni temático ni temporal, constituían un recorrido formado por un conjunto de diferentes miradas, desde la cabaña de Semper hasta la arquitectura de Herzog y De Meuron y Zaha Hadid. En esta intensa clase de diez horas, que a su conclusión hizo arrancar los aplausos de los alumnos, Emilia Hernández evidenciaba sus intereses en la arquitectura del paisaje, contextualizando rigurosamente cada obra expuesta en su discurso con el arte y pensamiento de cada momento. De esta forma, analizaba el jardín pintoresquista inglés, llamado así por buscar inspiración de los cuadros de paisajes, citando como ejemplo los parques de Lancelot Brown proyectados con la influencia de la pintura de Lorraine y reflejando los ideales económicos del liberalismo inglés y del pensamiento empirista. También resaltaba la trascendencia

de los jardines y el espacio público de las siedlungen alemanas, las obras de Taut o la fluida relación entre el exterior e interior de las viviendas unifamiliares de Richard Neutra.

Siguiendo la misma metodología de aproximación de la clase descrita anteriormente, su conferencia Paisaje/despaisaje se basará en un conjunto de ejemplos que consitutuirán una visión crítica de la moderna noción de paisaje extendida a la arquitectura.

Mientras que a lo largo de la historia los límites entre arquitectura y paisaje han estado bien determinados, su texto permite descubrir y clasificar, en ejemplos de últimos años, distintas modalidades de relación entre el edifico y el medio, descubriendo nuevas situaciones de interacción y continuidad. Estos nuevos modos de proyectar hacen que, tanto el discurso como los ejemplos incorporados, encajen oportunamente en el tema propuesto para esta quinta edición de Foro Crítica que lleva el título "Otra arquitectura, otro paisaje",

De la misma forma que en su curso citado sobre Arquitectura y Naturaleza, incorporará en éste una visión interdisciplinar que apoyará una profunda introspección en la dimensión paisajística de la arquitectura. Este discurso servirá para hacer un recorrido a través de diferentes metodologías proyectuales que sin duda ayudará a nuestro colectivo a fomentar una reflexión profunda a la hora de abordar el proyecto desde la perspectiva del paisaje.

Enrique Abad Monllor
arquitecto
febrero 2011

PAISAJE / DESPAISAJE

EMILIA HERNÁNDEZ PEZZI

La organización de un ciclo de conferencias como *Otra arquitectura, otro paisaje* anima a entenderlo como una invitación a reflexionar sobre la relevancia que la dimensión paisajística ha adquirido en la arquitectura contemporánea, seguramente por contagio de su invasión en los últimos años de tantos y tan distintos ámbitos de la vida y la cultura (se habla de paisajes de energía, de moda, de interiores, culinarios y gastronómicos, de sonido, de cine...) que empieza a ser difícil recordar el preciso significado asociado a esta palabra, que el diccionario de la RAE define como: 1. Extensión de terreno que se ve desde un sitio, 2. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico o 3. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno. Recogí la sugerencia al centrar en este aspecto mi participación en el ciclo, que resumo a continuación confiando en contribuir a considerar que, por encima de las banalidades de las modas pasajeras, parece estar confirmándose si no como tendencia, sí como actitud común a muchos arquitectos preocupados por el entorno e interesados en abandonar definitivamente la experiencia de esa arquitectura de marca que ha implantado su sello protagonista y singular en tantos lugares del mundo en los últimos tiempos.

Bajo el título *Paisaje/Despaisaje* se proponen una serie de ideas y edificios que representan esas nuevas actitudes, reconocibles en la intención de acentuar la capacidad de la arquitectura para constituir nuevos marcos de relación social al concebirse como un medio de conexión de actividades públicas y privadas permitiendo que los usos comunes penetren en los conjuntos residenciales o que los edificios públicos e institucionales suavicen su impacto participando de los flujos urbanos, planteándose como elementos conectados por encima de singularidades autónomas o proyectándose desde una

conciencia de respeto hacia *lo dado* que representa no sólo que el edificio mire hacia afuera o atienda las resonancias del lugar, sino que el arquitecto pueda llegar a considerar incluso la opción del *no hacer* como algo asumible ante determinadas condiciones de necesaria preservación. Cada una de estas características, sin perjuicio de las que se desarrollarán más adelante, bastaría por sí sola para al menos reconocer en la arquitectura contemporánea cualidades y principios muy alejados de los que sirvieron para fundamentar la moderna.

Al entender de esta forma la relación arquitectura-paisaje y asociar a ella nuevas actitudes y estrategias de proyecto, se dejan fuera los ámbitos de especialización profesional propios del paisajismo como disciplina realizada por expertos, no necesariamente arquitectos, que tiene bien acotados sus objetivos en las diversas escalas de intervención que afectan a todas las modalidades, desde el tratamiento y diseño de jardines y parques hasta la consideración del espacio público en dimensiones territoriales o urbanas. Nuestro punto de vista es por tanto esencialmente arquitectónico.

EDIFICIO-PAISAJE

Desde hace años, arquitectos y teóricos han abordado el tema de la relación arquitectura-paisaje. En 1997, el número 217 de Quaderns, recogía textos importantes de arquitectos como Edouard François, Duncan Lewis, François Roche o el propio Manuel Gausa, su editor, en los que se trataba acerca de la implicación de la arquitectura en marcos territoriales, paisajísticos y geográficos creando un ámbito de transversalidades capaz de romper los límites convencionales de la arquitectura y procurar nuevas conexiones interdisciplinares. Esta visión abierta y múltiple reforzaba también en la revista la conexión con experiencias del Land Art y recogía todas ellas bajo el título que daba nombre al número *Land Arch* resumiendo estos intentos de hibridación entre la arquitectura y el arte y la naturaleza.

En aquella revista aparecieron publicados edificios y escritos de éstos y otros autores que reflejaban la intención de intensificar y mejorar la relación del edificio con la naturaleza y el paisaje con diferentes alternativas de proyecto capaces de reducir la artificialidad del objeto construido considerando sus modos de implantación sobre el entorno. Así, se mostraron soluciones que indagaban en nuevos procesos y procedimientos formales o planteaban sistemas de fragmentación y descomposición del objeto para generar mecanismos de contacto favorecedores de transiciones menos abruptas. Se proponía en definitiva la exploración de formas capaces de romper la indiferente objetualidad de la modernidad y concebir el edificio contemporáneo en una cómoda relación con el medio, incluyendo la búsqueda de una ósmosis entre objeto y entorno que se manifiesta en procesos de naturalización mediante la incorporación de elementos vegetales.

Podríamos encontrar muchos ejemplos recientes en los que se reconocen esas estrategias "naturalistas": edificios que se camuflan envueltos en capas vegetales o mimetizan texturas y colores y se integran, enmascarados disimulando su carácter artificial, en el entorno. Supone esta estrategia un intento de acercar la naturaleza al artificio con una especie de nostálgica recuperación de un mundo natural irremediablemente perdido, como en la escuela en Obernai de Lewis, que traslada al interior el colorido del paisaje exterior y convierte los cambios estacionales y sus variaciones luminosas y cromáticas en material didáctico para los niños que perciben más directamente los procesos naturales, o en obras como la casa Barak de Roche, que aparece envuelta en una tela industrial que oculta las articulaciones del artefacto confiriéndole un aire provisional y poco "dañino" para el entorno, o en ejemplos que representan una "naturaleza hiperartificial" como la expresión de la fragilidad efímera que da Jean Nouvel en el proyecto para el Guggenheim de Tokio. Actitudes como éstas más que

someter el objeto a un proceso de naturalización lo conducen directamente a representar su desaparición.

El interés por favorecer la integración se manifiesta también en la preocupación por resolver los encuentros con el suelo o el cielo y constituye otra condición característica de la arquitectura contemporánea. El refuerzo de estos puntos de encuentro ignorados por la modernidad asume en muchos casos una dimensión paisajista cuando se persigue alguna modalidad de fusión con el entorno. Determinadas soluciones de cubiertas y zócalos actúan como elementos de continuidad e integración. Así, plataformas y mesetas elevadas sustituyen el significado del podio como elemento separador que dignifica el edificio y lo aleja de la tierra, convirtiéndose en fundamentos estereotómicos de su arraigo para, como decía Utzon, sentir bajo los pies la profundidad de la tierra. El edificio contemporáneo llega a convertirse en suelo articulado como sucede en la terminal de Yokohama de Zaera o en la ópera de Snøhetta en Oslo. En los remates superiores muchos edificios plantean una progresiva disolución que conduce a formas etéreas, como ocurre en el proyecto de *La Tour sans fins* de Nouvel, que equilibra la fuerza de su desarrollo vertical con la evanescencia formal de su coronación o en la solución de Herzog y De Meuron para la Filarmonica del Elba que tanto recuerda las "telas" ondulantes de la de Scharoun en Berlín y que aquí se asocia a las ondas del río en una ligera construcción que contrasta y suaviza la potencia del edificio industrial de ladrillo que le sirve de base.

Otras estrategias contemporáneas se pueden localizar en operaciones que trasladan a la arquitectura de una manera casi figurativa accidentes naturales y geográficos y todo tipo de sistemas de configuración natural como montañas o valles, protuberancias y depresiones, como ya proponía Vanbrugh en el siglo XVIII para aportar variedad y movimiento a los sistemas de composición arquitectónica. Los edificios así resueltos

se despliegan con recursos paisajísticos en configuraciones abiertas y muy articuladas que se ajustan a las condiciones del terreno, salvan alturas y recorren distancias, constituyéndose en verdaderos paisajes que trasponen a la experiencia exterior la misma intención de la *promenade* paisajística interior corbusierana.

Sobre la proximidad a la naturaleza en la arquitectura de los últimos años se pronuncia Iñaki Abalos en su *Atlas pintoresco*, proponiendo una interesante recuperación contemporánea del ideal pintoresco mediante un recorrido por los escritos de los ingleses del XVIII que sirvieron entonces para huir de las imposiciones de la tradición clásica y proponer nuevas reglas de diseño que se plasmaron en sus jardines, realizados a partir de modelos paisajísticos tomados de la propia campiña inglesa, y no de modelos arquitectónicos como había sido el caso del jardín francés representado en Versalles. El pintoresquismo ha sido muy estudiado en los últimos años (Aníbarro, Prada...) pero la gran aportación de Ábalos es considerarlo como una estrategia metodológica contemporánea que va más allá de lo orgánico a través de cinco puntos que le aportan una escala paisajística:

"La búsqueda de una mayor fusión entre naturaleza y artificio(...); el convencimiento de que los lugares informan los proyectos(...); la primacía de lo visual, de la presencia de la arquitectura(...); la atracción por formas de gran complejidad y articulación(...); el interés por reconsiderar la construcción en altura(...)" (Ábalos 2008).

El ideal pintoresco se revisa y adapta así escapando de consideraciones formales asociadas a ámbitos culturales específicos y a herencias locales e históricas y convirtiéndose en opción proyectual capaz de sustituir con consistencia y solidez buena parte de los sistemas analógicos del organicismo que en los últimos años había venido degradándose en identificaciones

formalistas asociadas a los blandos devaneos de muchas arquitecturas recientes.

Hay en las contemporáneas estrategias y tendencias positivas mencionadas una actitud de respeto hacia el medio, verificable en nociones como la de edificio-paisaje. Pero, como arriba adelantábamos y más adelante veremos, la dimensión paisajística de la arquitectura actual va más allá al considerar el edificio como medio para tejer umbrales de conexión entre lo privado y lo público y favorecer la vida social.

DESPAISAJE

Si el término paisaje está asociado a la localización, el reconocimiento y el significado, la idea de despaisaje lo estaría a lo contrario: al erial, el descampado, la periferia urbana, los territorios en transformación o los espacios residuales o intersticiales. En general, podría englobar aquellos elementos disturbadores incapaces de potenciar el orden a su alrededor. Despaisaje es un término que no recoge el diccionario de la RAE, pero se encuentra en un libro de J. Cocteau, quien lo usa para explicar la obra de su amigo Giorgio de Chirico.

"De Chirico nos muestra la realidad desorientándola. Es un despaisajista. Las circunstancias sorprendentes en las que coloca una casa, un huevo, un guante de goma, una cabeza de escayola, remueven el velo de la costumbre, hacen caer estos objetos del cielo como un aviador caído entre los salvajes" (Cocteau 1928).

Centrándonos sobre todo en esta consideración de Cocteau, despaisaje es cualquier versión de objeto insolidario que, aunque aparezca en proximidad, no crea relaciones porque se entiende como un artefacto ajeno y extraño. El término hace referencia a esos objetos que, como en las pinturas de De Chirico, se encuentran junto a otros, pero se autoexcluyen del

conjunto para caracterizar sus propios significados, que pierden su posibilidad de centrar, organizar o caracterizar el lugar; que se quedan sin su aura irradiante para manifestarse arreferenciales y ensimismados, no aguantan una consideración distante y lejana que facilite su encuadramiento paisajístico porque su convexidad no es expansiva. Este objeto contrasta con el proyecto Corona de la Ciudad de B. Taut, cuya fuerza se extiende a toda la ciudad, o con la capacidad de concentrar y expandir significados que representan la catedral gótica o el Partenón sobre la Acrópolis.

Del carácter singular y autónomo de los objetos habla Moneo en su artículo *Otra Modernidad*, que recoge una conferencia impartida en el Círculo de Bellas Artes en 2010 y define la condición paisajista de la arquitectura contemporánea como una cualidad característica y antitética de la condición objetual de la modernidad o incluso de la arquitectura antigua. Para ello, Moneo elige el ejemplo de la Casa da Música de Oporto resaltando su doble valor como objeto singular por su figura poliédrica, seductora y nueva, y como edificio paisaje por la existencia del plinto que lo lleva al acuerdo con la estructura urbana.

"Escapar de la autonomía en cuanto que objetos de los edificios, integrándolos en un magma constructivo al que cabe calificar de paisaje, es, sin duda, una de las metas que persiguen los arquitectos de hoy y que está presente, a pesar de la contundencia del poliedro, en la Casa da Musica de Oporto" (Moneo 2010).

Es difícil coincidir con la idea de Moneo cuando concibe como edificio paisaje un objeto que se impone al medio con la mayor rotundidad que le permite su singularidad, que no parece pretender diálogo alguno con cuanto tiene a su alrededor y que se presenta tan raro y ajeno como para expresar a la perfección la

idea de despaisaje como lo hacen los de Chirico. Sin embargo, a la postre, su singularidad alcanza un efecto totémico con el que, no tanto por sus modalidades orográficas como por su fuerza monumental irradiante, se convierte en un elemento urbano activo capaz de señalar el lugar y caracterizarlo, tranformándose así en vehículo de regeneración de un entorno desordenado.

La condición objetual es inseparable de la arquitectura de todos los tiempos, pero en los años de consagración de la modernidad el objeto perdió esa capacidad irradiante de la que hablábamos. El objeto moderno, en su preocupación por reducir los grados de significación del edificio, neutralizó la fuerza expansiva de la forma concentrando sus significados solamente en cuanto provenía de su propia configuración técnica y funcional. Loos reclamó para el objeto moderno la simplicidad convencional que lo alejara de sistemas de representación y Le Corbusier concentró su valor en su condición repetible y típica. El objeto purista lecorbusierano aunaba en sí todas las características de los de su género; su repetitividad lo despojaba del aura propia de la antigua concepción del monumento y de cualquier significación excepto la de una autorreferencia que ni las lecciones de Roma, Platón o Cézanne alcanzaban a restituirle su artisticidad o su vocación de permanencia. De este modo la villa Saboya (que ahora podría tener el aura de la representación de una modernidad devenida clásica por el paso del tiempo) fue en su momento un objeto enajenado que se posaba en Poissy como un platillo volante aterrizado de repente. La villa Saboya se presentaba a sus contemporáneos tan desconectada y extraña como los objetos de de Chirico.

El culto moderno al objeto sustituyó al que fuera el "culto moderno a los monumentos" con el que se había iniciado el siglo XX. La pérdida del aura que representó la modernidad no supuso, sin embargo, la desaparición del valor objetual del edificio que expresaba la lógica racional y objetiva derivada de

sus nuevos compromisos funcionales y técnicos. Desconectado del lugar y con una fuerte autonomía su desnuda apariencia lo convertía en referencia de la síntesis productiva de los nuevos tiempos en una operación esencial que sirvió para desvincular la arquitectura de significados históricos y comprometerla con principios económicos y sociales.

El objeto contemporáneo, desprovisto de resonancias monumentales e históricas y alejado de los planteamientos que sustentaron la modernidad, es, con frecuencia, un objeto desposeído de todo, cínico y nihilista que juega ensimismado en veleidades formales que representan un ostracismo voluntario, desconsiderado y ajeno, un objeto cuya singularidad no se justifica ni en valores arquitectónicos ni urbanos y, mucho menos, sociales o económicos. Bajo el epíteto de orgánicos han aparecido por todas partes globos informes y ameboides, de gran autonomía formal e incapaces de servir de ninguna manera a cualquier tipo de interés colectivo. Ejemplos como el auditorio de Breda de Egeraat o la Kunsthaus de Graz, o la obra de Future Systems en Birmingham, entre otros muchísimos no tan relevantes, recuerdan aquellos excesos de fantasía del lejano expresionista Hans Finsterlin presentados en los años veinte a exposiciones de arquitectura que horrorizaban a sus propios compañeros entonces, como horrorizan hoy algunos ejemplos de Calatrava a las mentes lúcidas que quieren escapar de la tiranía del formalismo de consumo.

OTRA ARQUITECTURA/OTRO PAISAJE

Recuperando, para finalizar, el título que unifica el ciclo de conferencias, se podría concluir que ha habido un cambio reconocible de actitud en los arquitectos y en las tendencias de los últimos años, manifiestas en un esfuerzo integrador que busca considerar memorias y lugares, restablecer lazos sociales, regenerar porciones maltrechas de ciudad, construir espacios públicos, actuar sobre las intersecciones y los límites, hacer que

emerja el entorno sin sacrificarlo al protagonismo del elemento singular, así como recuperar la sensatez y lógica de simplicidades formales, de los ajustes económicos y técnicos y del disfrute de las vistas, evitando el entorpecimiento del paisaje.

Sin irnos muy lejos, encontraríamos esas actitudes en magníficos ejemplos como el centro de interpretación de Medina Azahara de Nieto y Sobejano, que alcanza su mayor valor arquitectónico en su respuesta al paisaje cuya continuidad refuerza. O en el TEA de Tenerife, que es un edificio institucional cuyo carácter singular no impide su apertura al entorno urbano, mostrándose en una escala capaz de humanizar lo público. Incluso en proyectos de vivienda podemos reconocer estas actitudes integradoras como ocurre con las premiadas en Mieres, de David Casino y Bernardo Angelini, que trasladan al casco urbano de esta ciudad industrial retazos de paisaje natural propiciando que el edificio se conecte desde la escala arquitectónica con la ciudad y el territorio, transformando y flexibilizando usos y programas para facilitar estas relaciones. Muchos arquitectos plantean esa idea de conexión en la que podríamos reconocer la de edificio-paisaje. Generar sistemas en los que se reconozca la autonomía del objeto arquitectónico, pero que favorezcan su inserción equilibrada y activa será un recurso que sin duda enriquecerá la arquitectura como afirma Sou Fujimoto:

La arquitectura es la producción de un sistema "autónomo". Y, sin embargo, la arquitectura es, al mismo tiempo, la producción de un sistema "conectado". Diseño redes de relaciones imaginando el abanico infinito de condiciones que yacen entre la autonomía y la conexión. Sin embargo, no se trata de redes fijas. Si se consigue producir un orden dinámico, por ejemplo, algo que está simultáneamente separado y conectado, surgirá una experiencia arquitectónica rica. Por tanto, toda arquitectura puede describirse como un espacio único. Todos los lugares están conectados y son autónomos simultáneamente" (Fujimoto 2009).

En el mismo sentido podemos interpretar el interés de Florian Beigel por extender el campo de acción del edificio y proponer estrategias que representan bien la noción de edificio-paisaje contemporáneo:

"Queremos una arquitectura del espacio y de lo intermedio; de conjunto más que de fenómenos singulares, de horizontalidad, más que de verticalidad; de flujo y cambio; de anticipación, originada por lo dado más que por colocar un artificio. Esta es una arquitectura de telón de fondo; una arquitectura capaz de dignificar lo dado; una arquitectura que está en contraste con la firmeza del objeto y por encima de la orquestación del uso y la experiencia, en contraste con lo interesante y lo original que disuelve emociones y barre las facultades críticas" (Beigel 1996).

Esta es una nueva escala que permite nuevos encuadramientos y la concepción de la arquitectura como medio de regeneración del paisaje y el territorio. Es la gran lección que muchos arquitectos contemporáneos ofrecen y que ha dado ya importantísimos frutos, como los que se podrían ejemplificar en la extensa operación alemana de la cuenca del Ruhr que está suponiendo el reciclaje paisajístico, económico y cultural reparador de la degradación producida en la zona por años de contaminaciones industriales y que, en conjuntos y planes dirigidos por arquitectos, como Koolhaas en Zollverein, posibilitan el resurgimiento de la zona con espacios para actividades renovadoras de los habitantes de la zona.

No estoy muy segura de que sea lícito usar el término paisaje para calificar un edificio, pero si hablar de edificio-paisaje quiere decir hablar de regeneración y reciclaje, de integración, de preocupación por el entorno, de memoria, de indeterminación de límites, actividades y usos, de cohesión, de prepotencias e imposiciones eludidas, de escalas humanas y de eficaces intersecciones entre lo privado y lo público, de contención y

responsabilidad, de respeto, de simplicidad y economía y de rechazo al despilfarro, bienvenida sea la palabra al ámbito de la arquitectura contemporánea, siempre que se base en el rechazo de modas naturalistas, configuraciones formalistas o equívocas y engañosas soluciones que bajo la etiqueta de ecología o sostenibilidad enmascaren la más pura banalidad que acecha cualquier manifestación arquitectónica contemporánea.

JOSÉ LUIS OLIVER RAMÍREZ
«DOCENCIA, INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA»

CARMEN JORDÁ SUCH
«FORMA Y TÉCNICA:
OTRA ARQUITECTURA, OTROS PAISAJES»

10
MARZO
2011

CARMEN JORDÁ SUCH

Carmen Jordá Such es doctora arquitecta desde el año 1989 y catedrática del área de conocimiento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia desde 2003, donde imparte docencia. Ha sido premio de arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana en 1988 y 1989. Su actividad como investigadora y crítica de arquitectura es prolífica y se ha desarrollado en campos muy diversos, que abarcan desde la reflexión escrita en artículos especializados o en libros de investigación, al comisariado de exposiciones o a su participación en comités científicos.

Ha publicado artículos en revistas de impacto como *Art and Architecture, Arquitectónica, Arquitectura Viva, Geometría* o *VIA-Arquitectura*. Entre sus libros destacan textos como *Higiene urbana en Valencia y las infraestructuras de la ciudad durante el siglo XI* (1989), *Eduardo Torroja, la vigencia de un legado* (2002), *Universidad Laboral de Cheste, 1967-1969* (2005), *Fernando Moreno Barberá* (2005), *Forma y técnica: la otra modernidad* (2008) o el libro *Vivienda moderna en la Comunidad Valenciana* (2007) resultado de una exposición del mismo título. Esta última referencia permite señalar otro campo importante en el trabajo de Carmen Jordá: su comisariado de distintas exposiciones. De este modo ha dirigido y organizado, además de la referida, muestras itinerantes de arquitectura como *De Stijl, 20x20 Siglo X: Veinte obras de arquitectura moderna* o *Young Architects*, por ejemplo, que sin duda expresan un compromiso con la divulgación social de la arquitectura.

Finalmente, resulta muy relevante su trabajo en diferentes comités científicos, como sucede en el caso del DoCoMoMo Ibérico, al que pertenece desde 1996, y desde el que ha podido llevar a cabo, no solo numerosas publicaciones resultado de su labor investigadora sino, también, actividades sobre el patrimonio arquitectónico moderno. Así mismo se puede citar su actual pertenencia al comité editorial de las revistas *Boletín Académico, V por 2* y *En Blanco*. También es evaluadora nacional en las comisiones CNEAI y ANECA del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

DOCENCIA, INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA

Buenas noches y muchas gracias por asistir a una sesión más de estas jornadas que organiza anualmente el área de conocimiento Composición Arquitectónica de la titulación de Arquitectura en la Universidad de Alicante, con la colaboración del Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante.

Creo que en la jornada de hoy disfrutamos de una situación especialmente afortunada al poder contar con la presencia de la profesora Carmen Jordá, y no solo por el interés de la conferencia que a continuación va a presentar con el título de "Arte y Técnica. Otra Arquitectura, otros paisajes" sino, también, porque la devastación que ha sufrido en nuestro entorno el sector, en su conjunto en los últimos años, parece exigir una reflexión profunda sobre la arquitectura y sobre el propio papel del arquitecto. Y como a continuación ustedes mismos comprobarán, el pensamiento de Carmen Jordá propone una mirada que resulta especialmente interesante para nosotros por ir mucho más allá de lo local y de lo contingente: tal y como muestra la propia conferencia de esta noche, su trabajo intelectual siempre ha participado de la convicción de que la investigación tiene necesariamente una dimensión universal.

Entiendo, por lo tanto, que la reflexión crítica y diversa de Carmen Jordá resulta muy pertinente ahora, precisamente cuando es probable que también el papel de la propia reflexión crítica y el de sus autores deba ser de alguna forma reinterpretado. En uno de sus trabajos sobre el pensamiento arquitectónico –libro que lleva el título precisamente de *Arquitectura y crítica*–, Josep Maria Montaner iniciaba y terminaba el texto preguntándose sobre cuál debía ser el papel de la crítica en la arquitectura y, por consiguiente, cuál el de los 'críticos' en los procesos de producción arquitectónica. Aunque este libro se publicó hace más de diez años, y por tanto en un contexto algo diferente al

actual, y aunque de hecho las cuestiones que allí se planteaban no eran exactamente nuevas, parece que la situación que estamos viviendo, otorga a preguntas como esas una renovada vigencia.

Y es que a esa situación casi crepuscular de desconcierto profesional, a la que antes aludía, se une en la actualidad un nuevo factor: la hiperconectividad y, por lo tanto, la profusión de medios de reflexión distintos a los tradicionales. Esta circunstancia permite una gran variedad de pensamiento y una fácil accesibilidad al mismo, pero, al mismo tiempo, propicia una tremenda dispersión en la producción teórica y una cierta confusión por la saturación de información. Al final, la 'democratización' del pensamiento que surge en la red global, parece tener como contrapartida que un *tweet* intrascendente lleno de refritos incorrectos pueda, en un momento dado, convertirse en *trending topic,* teniendo por tanto la misma presencia (y de este modo el mismo impacto) que el *website* oficial de Bruno Latour, por ejemplo. Peter Kelly, editor de Blueprint, escribió en un editorial reciente: "A medida que los medios tradicionales de publicación y las instituciones se vuelven menos influyentes, uno se pregunta dónde pueden ir los arquitectos para encontrar crítica inteligente". Estas palabras formaban parte de un debate sobre el futuro de la crítica arquitectónica, el primero de una serie de tres, organizados por la revista *Domus* en Londres, Milán y Nueva York.

Se da por lo tanto, junto a un sistema de acción profesional que parece de alguna manera haber terminado tal y como había sido entendido por décadas, una situación de ausencia de referencias intelectuales simplemente fiables, lo que seguramente está detrás del esfuerzo de distintos estudiosos de la arquitectura por posicionarse de una manera que sea fácilmente reconocible por la comunidad: Miles Davis y su crítica orientada al activismo, Rem Koolhaas entendiendo la reflexión teórica como parte de

la creación –al menos así lo describe Solá-Morales– o François Ascher y su postura teórica enfocada a la acción, no son más que algunos ejemplos de diferentes actitudes al respecto. En este sentido, creo que la trayectoria profesional de la profesora Carmen Jordá expresa de una manera nítida un posicionamiento que yo me atrevería a identificar como de 'compromiso' y que me gustaría explicar muy brevemente.

Porque la palabra que he empleado puede resultar imprecisa y lo cierto es que el compromiso del que hablo, lejos de ser una declaración genérica de intenciones, en Carmen Jordá tiene una dimensión totalmente operativa, como puede comprobarse en los diversos campos en los que se ha ido expresando, y de los que yo quisiera destacar tres: con la investigación, con la divulgación y con la arquitectura construida.

Me he referido en primer lugar a un compromiso con la investigación. Aquí me gustaría que me permitieran destacar algunos aspectos que no pueden deducirse simplemente de una lectura diríamos 'curricular' del trabajo de la profesora Jordá. Porque por encima de sus numerosos artículos de investigación y reflexión publicados en revistas como *Art and Architecture, Arquitectónica, Arquitectura Viva*, *Geometría* o *VIA-Arquitectura*, entre otras, además de su participación en el comité editorial de otras como *Boletín Académico, Vpor2* o *En Blanco,* además incluso de su presencia en Congresos nacionales e internacionales, o de los libros que todos conocemos (*Eduardo Torroja, la vigencia de un legado*, *Universidad Laboral de Cheste, 1967-1969. Fernando Moreno Barberá, Forma y técnica: la otra modernidad*, por citar algunos), lo cierto es que el compromiso del que hablaba con la investigación para Carmen Jordá es mucho más íntimo. Se expresa, por ejemplo, en su apoyo a los investigadores y doctorandos que a lo largo de los últimos años han podido contar con su presencia en cursos de doctorado, en tribunales de tesis doctorales o en grupos de

investigación. Quiero reivindicar aquí el papel comprometido de Carmen Jordá y su actitud de generosidad con la investigación y con los investigadores que, por desgracia, resulta singular en el ámbito universitario. En su libro *Historia y Crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*, Juan Antonio Ramírez explicaba con pesar cómo los departamentos de las universidades son muchas veces lugares opresivos y burocratizados donde difícilmente se acepta la novedad y la independencia intelectual: el rigor del trabajo intelectual de Carmen Jordá se entiende y expresa desde la tolerancia hacia propuestas de investigación completamente diversas.

Y este compromiso con el trabajo de los investigadores no es simplemente intelectual. Creo que es de justicia destacar su papel en la ANECA o en la CNEAI como miembro del comité técnico, organismos en los que la profesora Jordá muestra una actitud de rigor y respeto en la evaluación de otros investigadores que, permítanme que lo diga, tanto se ha echado de menos en otros foros y en otros momentos...

Decía antes que el segundo aspécto del trabajo intelectual de Carmen Jordá con el que expresa su compromiso es el de la divulgación. De nuevo esta actividad se desarrolla de distintas formas. Por un lado, a partir de su trabajo como catedrática de Composición Arquitectónica en la Universidad Politécnica de Valencia y de sus cursos de grado y postgrado, seminarios, etc. Pero no solo: su labor divulgativa no se limita a un ámbito académico, sino que asume también un compromiso con la sociedad en su conjunto. De este modo, además de textos destinados a dar a conocer y hacer comprensible la arquitectura, tales como la *Guía de Arquitectura de España. Siglo XX* publicada por el Ministerio de Fomento, ha comisariado numerosas exposiciones itinerantes como, por ejemplo, la dedicada a *De Stijl*, la de *20x20 Siglo XX. Veinte obras de arquitectura moderna* (publicada por el COACV), la de *Vivienda*

Moderna en la Comunidad Valenciana que tuvo lugar en Valencia en 2007 (publicada por la Conselleria de Medi Ambient, Aigua, Urbanisme i Habitatge) o la exposición *Young Architects*. Todos estos trabajos muestran cómo la contribución a la difusión del pensamiento y del trabajo arquitectónico de la profesora Jordá es evidente en este sentido.

Finalmente quisiera destacar el compromiso de Carmen Jordá con la obra construida, especialmente con la arquitectura moderna. Desde 1996 forma parte del comité del registro del DoCoMoMo Ibérico, que pretende la puesta en valor y la salvaguarda de la arquitectura moderna, y en este campo ha desarrollado un vasto trabajo de investigación expresado en numerosas publicaciones tales como: *Arquitectura moderna y turismo: 1925-1965* o *La Vivienda Moderna. Registro DoCoMoMo Ibérico. 1925-1965* y, por no alargar innecesariamente este listado, *El hormigón armado y el desarrollo de la tipología laminar: la transformación del canon en la arquitectura moderna*, en este momento en preparación.

Como se imaginarán, resulta muy difícil resumir en unas breves líneas un trabajo tan intenso como el que lleva a cabo Carmen Jordá y que aquí solo se ha querido presentar mínimamente asumiendo que se podían haber comentado muchos otros aspectos de su actividad: lo cierto es que las ganas de escuchar su conferencia nos hace terminar cuanto antes y dejar esas otras consideraciones para una ocasión futura. Les dejo pues ya con su conferencia *Arte y Técnica. Otra Arquitectura, otros paisajes*, agradeciéndoles a ustedes de nuevo su asistencia y a Carmen Jordá su presencia en esta sesión.

FORMA Y TÉCNICA. OTRA ARQUITECTURA, OTROS PAISAJES

CARMEN JORDÁ SUCH

Primeramente debo agradecer la invitación para impartir una conferencia en el ciclo *Otra arquitectura, otro paisaje*, organizado por el Colegio Territorial de Arquitectos y la Universidad de Alicante, a través del área de Composición Arquitectónica, donde tengo grandes amigos. Por tanto, es un verdadero placer y un orgullo participar en estas sesiones que cuentan con prestigiosos profesores y profesionales.

Debería empezar comentando el título *Forma y Técnica. Otra arquitectura, otros paisajes* que he planteado, bastante similar, por cierto, al título general del Ciclo. Vamos a recorrer geografías distantes que afectan a países lejanos como Brasil, Méjico, Australia, Japón, Rusia... además de algún otro europeo. Pero el recorrido[1] está relacionado con unas obras –otra arquitectura– que todavía no han alcanzado la notoriedad de algunas de sus coetáneas. En definitiva, voy a centrar mi intervención en un episodio de la historia de la arquitectura ocurrido a mediados del siglo XX, cuando se produjo un cambio de paradigma formal en la arquitectura moderna, sin que la crítica especializada haya observado o explicado las razones y circunstancias de este fenómeno.

Desde mi punto de vista, el proceso se inicia en torno a los años 30 y como consecuencia directa de aportaciones significativas de ciertos ingenieros en el campo técnico y, concretamente, experimentando con el hormigón armado. De modo que podemos pensar en un trasvase cultural entre dos disciplinas

1 La conferencia, como es lógico, fue acompañada de una serie de imágenes que, debido al carácter de este Ciclo, no se reproducen aquí. En consecuencia, es recomendable alguna información gráfica previa y ésta se puede localizar en publicaciones que se mencionan en las notas siguientes, entre ellas las que remiten a los autores Antoine Picón, Peter Carter, Carmen Jordá y Curt Siegel.

que, como sabemos, han caminado y caminan convergentes o divergentes según se produzcan las situaciones contextuales. En este caso, indudablemente, es la ingeniería la que introdujo un primer germen que recogerá y desarrollará luego la arquitectura aunque bajo sus propias aspiraciones, entre las cuales cabe señalar las relacionadas con la capacidad expresiva de un material moldeable que todavía no se conocía en todas sus posibilidades.

Para apoyar los argumentos podemos servirnos de un arquitecto influyente y, en ese sentido, habrá consenso en apuntar hacia la figura de Le Corbusier. En 1914 este arquitecto planteaba, a través de su esquema *Dom-ino*, una estructura que, por una parte, estaba anticipando la solución de entramado ortogonal en hormigón armado de la mayoría de los edificios del siglo XX y, por otra parte, estaba facilitando el cumplimiento de sus célebres cinco puntos –publicados posteriormente– y, con ello, el desarrollo de la arquitectura moderna considerada canónica. Ahora bien, bastante más tarde, el mismo arquitecto, Le Corbusier, estaría trabajando durante casi dos años aproximadamente –es decir, no se puede pensar en ninguna improvisación o inspiración repentina– en su proyecto para el Pabellón Philips de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 y cuya compleja solución final, a partir de paraboloides hiperbólicos, revela que las tres décadas transcurridas entre las dos experiencias citadas habían marcado cambios sustanciales en el escenario arquitectónico; pero, ante tantos cambios resultan obligados, entre otros, los siguientes interrogantes y consideraciones.

A la vista del juego corbusierano de formas alabeadas, ¿qué había sucedido con la cubierta plana, tan ardorosamente defendida en el pasado? ¿En qué había quedado la conocida aspiración programática de la independencia entre sistema

resistente y sistema de cerramiento? ¿Y la *fenêtre en longueur*? ¿Y los pilotis?... Ante la evidencia de los hechos que exhibía el Pabellón Philips, también cabe preguntarse ¿por qué se estaba prescindiendo de tan poderosos símbolos de la modernidad?

Según mi hipótesis, la respuesta es sencilla: porque antes había aparecido, con creciente impacto posterior, una tipología estructural inédita, las 'cáscaras', de grandes prestaciones resistentes que, además de su bajo coste[2], permitían una extraordinaria variedad de soluciones geométricas, muchas desconocidas hasta entonces en el panorama internacional de la edificación. Como se ha indicado, el tema ya lo habían desarrollado los ingenieros y, conceptualmente, se basaba en la contribución resistente de la forma; esta, a su vez, posibilitada por la peculiar propiedad del hormigón de ser moldeable. De modo que ahora la forma constituiría la esencia de la capacidad resistente de ciertas obras y cabe intuir que semejante novedad, junto a la competitividad económica mostrada por el sistema, no debía pasar desapercibida, máxime si proliferaban las construcciones laminares cuyas dimensiones eran cada vez más espectaculares[3] y cuya

2 La economía de las cáscaras va muy ligada al coste de los encofrados y de la mano de obra. Mientras estos se mantuvieron bajos, la nueva tipología se fue expandiendo y cuando, en los años sesenta, se produjo una subida de costes generalizada, la construcción laminar languideció hasta desaparecer prácticamente. Es muy ilustrativa, al respecto, la historia de Félix Candela con su empresa familiar Cubiertas ALA, radicada en México aunque con obras por diferentes países americanos. Curiosamente también la compañía de los Guastavino tuvo su final en la misma época y por motivos parecidos, con independencia de que su especialidad –bóvedas tabicadas– y materiales de trabajo –cerámica– fueran diferentes de las técnicas y características del hormigón.

3 En menos de cinco años se pasó de una luz de 10 metros de diámetro, que presentaba una cúpula experimental, a los 60 metros de la cúpula del Mercado de Basilea y a los 76 metros de las dos cúpulas gemelas del Mercado de Leipzig. Todas ellas fueron construidas por la empresa alemana Dyckerhoff und Widmann, poco antes de 1930. Ver: Picon, Antoine (dir.), *L'art de l'ingénieur*, Centre Georges Pompidou, París, 1997, págs. 149–150.

imagen, ante todo, se identificaba a través de una cubierta de gran ligereza.

Es decir, más allá de las proclamas modernas, forma y técnica se habían reunido con tal fuerza que el desarrollo del nuevo sistema portante iba también a transformar la expresividad arquitectónica. En ese contexto se sitúa, con todas sus particularidades, el Pabellón Philips, que se puede tomar como prueba del alcance de los cambios y es muy representativo en la medida en que consagra temas recurrentes de su tiempo: la geometría de los paraboloides hiperbólicos y el carácter estructural definido por una envolvente laminar.

La cubierta llegó a tener tanta importancia, cualitativa y cuantitativa, en la arquitectura de mediados del siglo XX que, además de una nueva tipología estructural, podríamos acuñar una nueva tipología compositiva bajo la denominación coloquial de 'edificio cubierta'.

Conviene advertir que las preferencias modernas se habían desplazado desde la ortogonalidad estricta hasta una fantasía escultórica poblada de curvas y, en el campo de las estructuras, se evidencia que el esqueleto resistente había sido sustituido por un planteamiento influido por la propagación de las cáscaras de hormigón. Algo que también se podría observar en la evolución de la arquitectura internacional, contemplando el arco temporal que va de los años heroicos a los años 60. Por tanto, si se toma a Le Corbusier como síntoma de referencia, se debe indagar en el mundo de la técnica para entender las razones del cambio, puesto que no se trataba únicamente de un esporádico y aislado episodio arquitectónico.

En ese sentido, son significativos los argumentos del responsable del diseño técnico del Pabellón Philips, Ian

Xenakis, cuando con motivo del Catálogo para la Exposición del 58 daba explicaciones[4] sobre la obra, como si sintiera la necesidad de hacer comprender al gran público la novedad y pertinencia de su configuración. En efecto, defendía que las formas de doble curvatura[5] introducían un elemento innovador en la arquitectura moderna, opinando que sus propiedades resistentes eran la traducción directa de la geometría. Su discurso también ponía de relieve que se había encontrado una solución óptima para cubrir una determinada superficie con la mínima cantidad de material, afirmando que ese problema había impulsado, pocas décadas antes, importantes investigaciones científicas. Como complemento de estos comentarios y a modo de resumen, vale la pena entresacar de la citada publicación –conocida como *Le Poème Électronique*– una frase entusiasmada del propio Le Corbusier dedicada a la figura del paraboloide hiperbólico: "¡Qué fantástico doble sentido tienen estas palabras!".

4 Ian Xenakis en: Le Corbusier ed alter, *Le Poème Électronique*, Les Éditions de Minuit-Fondation Le Corbusier, Paris 1958, sin numeración de páginas, traducción propia. Entre los colaboradores que tuvo Le Corbusier para llevar a cabo el encargo de la empresa Philips –que se había concretado en 1956– para la exposición de Bruselas, es determinante la aportación del arquitecto, ingeniero y músico griego Xenakis ya que, además de ser el compositor del interludio sonoro del contenido audiovisual del programa, supo investigar lo suficiente hasta llegar a la singular solución del Pabellón, consistente en una red de cables que tensaban una estructura-piel de piezas prefabricadas de hormigón.

5 Las bóvedas de doble curvatura generalmente están constituidas por superficies regladas, como conoides, hiperboloides o paraboloides. Félix Candela consideraba las superficies de doble curvatura las más apropiadas para construir cáscaras, y es de sobra conocida su predilección hacia el paraboloide hiperbólico, debido a las posibilidades que descubrió en esta figura, contribuyendo a popularizarla gracias al método de cálculo simplificado que desarrolló. Las superficies de doble curvatura se clasifican en sinclásticas, cuando las dos curvaturas principales en cada punto están dirigidas en el mismo sentido, y anticlásticas, cuando las curvaturas principales van dirigidas en sentidos opuestos, como ocurre en los paraboloides hiperbólicos. Estos últimos presentan una mayor rigidez y, por tanto, suponen la geometría más conveniente desde el punto de vista estructural.

Hay que recordar que existen dos tipos básicos de edificación que, desde muy antiguo, se han mantenido sin modificaciones esenciales en cuanto al comportamiento estructural y que se conocen, o bien como 'construcciones macizas', formadas por elementos de obra de gran volumen (paredes y bóvedas) que proporcionan resistencia y protección; o bien como 'construcciones de entramado', formadas por un armazón o esqueleto resistente de elementos lineales (pies derechos, pilares, nervios, vigas, etc.) y un relleno o forjado cuya misión es la de cerrar los huecos. Pero, además, hay que considerar un tercer tipo, el de las 'construcciones laminares', formadas por elementos superficiales de poco espesor que, a su vez, desempeñan la doble función de resistir las cargas y delimitar los espacios.

La atracción hacia las formas singulares que había propiciado el desarrollo de las cáscaras de hormigón se había extendido por el mundo entre los arquitectos más reconocidos de la época, con la excepción de Mies van der Rohe[6] que se mantuvo indiferente a la generalización del contagioso fenómeno[7]. En el listado habría

6 Resulta curiosa la actitud de Mies manteniendo, por aquellos mismos años, la fidelidad a sus conocidos principios de ortogonalidad. Sin embargo, los alumnos del IIT en Chicago –dentro de un plan de estudios que el arquitecto alemán controlaba en todos sus detalles– frecuentaban los paraboloides hiperbólicos como acreditan numerosos ejercicios de dibujo. Ver láminas en: Carter, Peter, *Mies van der Rohe at work*, Phaidon, London, 1999, pag. 161.

7 El trasvase cultural que se puede observar desde el mundo de la ingeniería hacia la arquitectura, respecto al impacto de la tipología laminar, no ha sido considerado por la crítica especializada para interpretar los cambios operados a mediados del siglo XX. Esta situación ha motivado que dedique al tema varios trabajos de investigación, donde he tratado de pormenorizar ciertas experiencias de los arquitectos más destacados, rastreando sus posibles fuentes de inspiración. Ver:

-Jordá, Carmen (ed.), *Eduardo Torroja, la vigencia de un legado*, Universidad Politécnica, Valencia, 2002, y más concretamente, los apartados "Experimentando con el hormigón", "Estructura, forma y expresión" y "Los arquitectos y la irresistible atracción de las cáscaras".

-Jordá, Carmen, *El hormigón armado y el desarrollo de la tipología laminar*, Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Instituto Juan de Herrera y Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, 2005.

que incluir, por ejemplo, a Eero Saarinen, Minoru Yamasaki, Ieoh Ming Pei y Kenzo Tange, autores respectivos de obras célebres como la Terminal TWA del aeropuerto J.F. Kennedy de Nueva York, las desaparecidas Torres Gemelas, el Banco de China en Hong Kong y el conjunto de edificios del Ayuntamiento de Tokio. Se da la circunstancia de que, desde la noche de los tiempos, la estructuración con elementos laminares (losas, tabiques y cáscaras) la encontramos en la naturaleza bajo las más variadas morfologías: conchas de caracoles, paneles de abeja, cáscaras de huevos, corazas de insectos, etc. Sin embargo, la civilización humana no produjo realizaciones laminares hasta que las consecuencias de la industrialización trajeron nuevas tecnologías que permitieron el desarrollo de un material como el hormigón armado, capaz de adoptar determinadas formas, con la condición de que éstas queden definidas mediante encofrados que pueden contener el material en estado fluido.

El primer tipo, es decir el de la construcción maciza, es susceptible de ser asociado a un elemento básico: el 'bloque' pesado. El segundo tipo, el del entramado, estaría representado por un elemento más ligero, la 'barra', que puede constituir un esqueleto. Y el tercer tipo, como su propio nombre sugiere, hace de la 'lámina' su elemento básico. En la naturaleza podemos encontrar los paradigmas más inmediatos de los tres casos anteriores; en efecto una roca, el tallo de un árbol y la cáscara de un huevo los simbolizan perfectamente. Del mismo modo, en arquitectura, la pirámide de Keops, la Catedral de Reims y el Frontón Recoletos nos trasladan respectivamente a las tres distintas tipologías estructurales mencionadas.

Conviene insistir en que tanto la construcción maciza como la construcción basada en la idea del entramado resistente han protagonizado, a lo largo de la historia, la edificación en general y la arquitectura en particular. Sin embargo, ya se ha señalado que este predominio claro se vio alterado

en la década de los años veinte del siglo pasado con la aparición de una tipología absolutamente inédita en las obras humanas, aunque no así en la naturaleza. Así pues, las láminas representaron una revolución sin precedentes en la concepción y construcción de bóvedas, tanto que los milenarios sistemas constructivos de estas, desde el momento en que surge la nueva tipología estructural, quedaron relegados a un segundo plano. Los nuevos conceptos estructurales que se introdujeron permitieron reproducir las antiguas formas, tradicionalmente construidas en piedra o ladrillo y, lo que es más importante, experimentar con otras formas hasta entonces inexistentes. Aunque, por otra parte, la ligereza de las construcciones laminares, que constituye una característica esencial de las mismas, establece una diferencia básica de comportamiento estructural respecto a las bóvedas históricas, más allá de las semejanzas que son el fundamento de sus frecuentes comparaciones. Así, una bóveda cilíndrica de fábrica, apoyada en los extremos, es asimilable a una sucesión indefinida de arcos, mientras que una lámina cilíndrica también apoyada en sus extremos se comporta estructuralmente como una viga.

Entre los pioneros de la nueva tipología se encuentran los ingenieros alemanes Dischinger y Bauersfeld y el francés Freyssinet. Este último adquirió un enorme protagonismo a través de sus espectaculares Hangares de Orly que ejercerían una notable influencia, inundando de parábolas el mundo de la arquitectura. Claro está con la decisiva mediación de Le Corbusier, como se explicitará más adelante. De los ingenieros alemanes puede afirmarse que, con la cúpula del Planetario de Jena, iniciaron el camino de las cáscaras casi inadvertidamente resolviendo un programa funcional de menor escala, aunque para algo tan hermoso como recrear la bóveda celeste con sus constelaciones y estrellas, gracias a un invento óptico de la firma Carl Zeiss. Ciertamente, las

instalaciones aeroportuarias y los planetarios se habían convertido en las primeras construcciones planteadas como cubiertas laminares.

Las aportaciones germánicas fueron de gran trascendencia en las primeras investigaciones sobre el cálculo de las cáscaras de hormigón armado y en la propia innovación constructiva que, tratándose de una tipología inédita, fue evolucionando desde las geometrías cilíndricas de curvatura simple, aunque con luces cada vez mayores, hasta formas más complejas de doble curvatura. Dentro de este panorama hay que considerar que la esfera o la solución hemisférica se adoptó en Jena para abordar excepcionalmente un programa que lo requería, mientras el resto de experiencias de los años veinte se refieren a geometrías cilíndricas o derivadas, como puedan ser los conoides o las cúpulas poligonales, que son intersecciones múltiples de cilindros. Pertenecen a este grupo los mercados de Basilea y de Leipzig, incluso el Pabellón del Cemento para la exposición de Zurich que fue diseñado por Maillart, en 1939, mediante una cáscara cilíndrica de perfil parabólico. Debe reseñarse en este apartado la originalidad del ingeniero español Eduardo Torroja, avanzando hacia formas innovadoras y cuya temprana labor fue internacionalmente reconocida por el mérito de haber construido las primeras láminas en voladizo –del mundo– en Madrid para las Tribunas del Hipódromo de la Zarzuela.

Sin embargo, la interpretación de la influencia más directa sobre los arquitectos parece sugerir la huella de Freyssinet y, concretamente, los Hangares de Orly ya que, mientras se construían en 1922, la obra fue publicada por Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau* con una fotografía verdaderamente difícil de olvidar por su enigmática y rotunda parábola. En efecto, el arco y la espectacular cimbra del arco siguiente forman una imagen muy poderosa que se adivina más impactante, tal vez, que la propia cubierta terminada con toda su monumentalidad.

Por tanto, no resulta arriesgado aventurar que esta imagen parece evocada en alguna solución singular posterior, como la que presentaba el proyecto de Le Corbusier y Janneret para el Palacio de los Soviets, cuyo concurso se convocó en 1931.

Y tampoco debe olvidarse la gran aceptación que tuvo el perfil parabólico entre los arquitectos brasileños y, en general, entre los vinculados a Le Corbusier, que constituyeron un grupo cuyo foco de atención, por lo que respecta a referencias técnicas transformadas en referencias culturales, está en Freyssinet. El origen de la fortuna posterior de las formas parabólicas en arquitectura se encuentra en la iglesia de san Francisco de Asís de Pampulha, que inauguraría una formidable familia de obras, entre las que se cuentan, además de las de Niemeyer como la anterior iglesia, las de Reidy y alguna de Castro Mello. Así, el proyecto para el estadio de Maracaná, ganador del concurso de 1941, luce un significativo arco que, en la realidad, no se construyó. De nuevo Niemeyer, en la Catedral de Brasilia traza sus nervios blancos con un recuerdo claro de la misma figura, aunque ahora en posición vertical. Y por cierto, tanto esta capital brasileña, creada *ex novo* a mediados del siglo XX, como Chandigarh, del mismo tiempo, informan con sus respectivos parlamentos sobre la incidencia real de las formas o técnicas provenientes de la construcción laminar. En Brasilia, Congreso y Senado adoptan geometrías semiesféricas, una invertida respecto a la otra. En Chandigarh es sorprendente el perfil de hiperboloide que exhibe su Asamblea. Para entender la elección de esta figura, podemos pensar en la conocida silueta de las torres de refrigeración de las centrales nucleares, quizá símbolo de progreso tecnológico entonces, sin las connotaciones negativas que en la actualidad les afectan.

Pero hay multitud de ejemplos, cuya procedencia es diversa y algunos deberían citarse ahora. Como los que se refieren a la arquitectura doméstica, mostrando que la propagación de las

formas parabólicas no se limitaba a lo público o a las grandes instalaciones. Así, el sistema Ctesiphon, patentado en 1941, tendría gran aceptación para ser utilizado en la construcción rápida de casas baratas, consistiendo en una estructura de gran resistencia, formada por una delgada cáscara ondulada de sección parabólica, de modo que la cubierta también constituía la propia imagen de la obra, de referencia inequívoca a los Hangares de Orly, de Freyssinet. En España pertenecen a este tipo de construcciones las viviendas de Palma del Río, cerca de Córdoba, cuyo proyecto es de Rafael de la Hoz y José María García de Paredes, así como nuestras populares Casitas del Perellonet para pescadores, situadas en las proximidades de la Albufera de Valencia y cuyo proyecto es de Carlos de Miguel[8]. Otra obra que puede nombrarse dentro de la geografía española es la capilla del nuevo poblado de Valdecañas, proyectado en 1958 por el arquitecto Fernando Pérez Rodríguez Urrutia, a propósito de la construcción del pantano homónimo en la provincia de Madrid. Es una pieza más que evidencia el éxito de los perfiles parabólicos en la década de los cincuenta, en este caso probablemente más influida por la muy divulgada arquitectura brasileña que por la ingeniería francesa.

En definitiva, parece que la parábola se había convertido en un tema recurrente de la arquitectura de entonces. Su uso podía presentarse directamente y configurando imagen, cuando la cubierta participaba en ello; aunque también se podía tratar de una evocación, más o menos identificable, en el alzado o en la planta. De todo hubo, porque la casuística es variada y se diría que Eero Saarinen tuvo una particular importancia en la difusión de los gustos durante aquellos años. Hay que recordar que en 1948 había proyectado lo que con el tiempo sería un auténtico símbolo, un monumental arco conmemorativo

8 "Viviendas Ultrabaratas en Córdoba" y "Viviendas de pescadores en El Perellonet", en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 135, marzo 1953.

para la ciudad norteamericana de Saint Louis, en forma de parábola. Construido finalmente en 1963, presenta la particularidad de tener la misma anchura de base que altura, habiendo colaborado Fred Severud, el ingeniero noruego que había llevado a cabo la realización del importante proyecto de La Arena en Raleigh, cuyo autor había sido el malogrado arquitecto Nowicki.

La enorme influencia de Eero Saarinen, sin embargo, se extiende más allá de la repercusión -que fue considerable- de sus propias obras, al tener un decisivo protagonismo en el fallo de dos concursos internacionales de masiva participación y convocados ambos con la diferencia de un año. En 1958 tuvo lugar el del Ayuntamiento de Toronto, en cuyo jurado también estaba Ernesto Rogers, y que fue ganado por un equipo dirigido por el finlandés Viljo Revell[9]. Su proyecto consistía en un podio de cinco plantas sobre el que se alzaban dos torres de distinta altura a partir de sendas plantas resueltas con segmentos de parábola. Pero su singularidad viene de que, por primera vez, se iba a materializar un edificio administrativo en altura planteado para resistir los empujes del viento empleando la construcción laminar[10], pero no siguiendo las pautas establecidas, sino que sus dos cáscaras cilíndricas enfrentadas están colocadas en vertical, de modo que las losas de los forjados de las dos torres se convierten en elementos rigidizantes. El otro concurso, el de la Ópera de Sydney, es de sobra conocido en toda su polémica y cambios respecto al diseño presentado por Utzon, cuyos atractivos perfiles parecían segmentos de parábola muy libremente dibujados. La escultórica obra, concluida

9 Con independencia de numerosas publicaciones internacionales, el Concurso del Ayuntamiento de Toronto también fue tratado en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, nº 34, 1958.

10 Curt Siegel, *Formas estructurales en la arquitectura moderna*, Compañía Editorial Continental, México D.F., 1967, (*Strukturenformen der Moderne Architektur*, Verlag Georg D.W. Callwey. München, 1960), pág. 223.

gracias a la colaboración de Ove Arup, suele ser utilizada para representar la arquitectura de las formas, característica de mediados del siglo XX.

Como se ha señalado, además del perfil parabólico, otro aspecto importante respecto a la influencia de la tipología laminar en la cultura arquitectónica se relaciona con el paraboloide hiperbólico y, en este campo concreto, es de justicia mencionar a Félix Candela, pues no sólo fue el constructor más prolífico con esta geometría o sus combinaciones y el que más metros cubrió con ella, sino que –hay que reconocerle– además supo extraer todas sus posibilidades a partir del conocimiento profundo del comportamiento resistente. Candela simplificó los cálculos manteniendo el rigor científico y defendió el criterio estático atendiendo a la sencillez conceptual, cuestionando la respuesta elástica del hormigón armado. El arquitecto había alcanzado con este material, además de prestigio, el máximo nivel en sus aportaciones, de modo que no resulta difícil adivinar y justificar su nivel de influencia internacional. La gran difusión que tuvo la figura del paraboloide, implicaría numerosos símbolos construidos, entre ellos la Embajada de los Estados Unidos en Bagdad de José Luis Sert (1955-1961), el Pabellón Philips de Le Corbusier (1956-1958) y la Catedral Católica de Tokio de Kenzo Tange (1964), obra que parece despedir brillantemente[11] –en todos los sentidos– el éxito temporal de las geometrías regladas en arquitectura.

España no tardó demasiado tiempo en importar la novedad, pues los paraboloides hiperbólicos están presentes en muchas obras de los años sesenta, cuyos autores son arquitectos significativos, como evidencia Bonet Castellana en La Manga del

11 La envoltura exterior de sus ocho paraboloides hiperbólicos es de reluciente acero inoxidable sobre el hormigón armado, cuyos acabados protagonizan unos interiores sin revestimientos.

Mar Menor, Fernando Higueras en La Carolina, Miguel Fisac en Castellón, Eced y Martínez Feduchi en Valladolid, Fargas y Tous en Vitoria, Juan de Haro en Oliva o Fray Coello en Torrelavega, por ejemplo. Incluso la misma geometría está ensayada en construcciones tradicionales, como llevó a cabo Luis Moya en Madrid, utilizando ladrillo –en lugar de hormigón– para desarrollar sus conocidas bóvedas tabicadas. En fin, tras los numerosos paraboloides hiperbólicos diseminados por nuestras provincias, cabe sospechar que se encuentra la celebridad de Félix Candela, por entonces ya ilustre exiliado y ampliamente divulgado a través de publicaciones internacionales.

Recapitulando para concluir, los años cincuenta fueron la época de mayor esplendor y difusión de la tipología laminar: las realizaciones de Candela en México, de Villanueva en Venezuela, de Reidy y Niemeyer en Brasil, de Kenzo Tange en Japón, de Saarinen y Yamasaki en Estados Unidos, de Laffaille, Esquillan, Breuer y Zehrfuss en Francia... La convocatoria del concurso de la Ópera de Sydney y la obra del Pabellón Philips son algunas de las experiencias más conocidas. En este sentido, y con una situación propicia, se entiende el reconocimiento internacional del que disfrutaba Félix Candela, así como el grado de seguridad que había adquirido en sus originales y radicales planteamientos, tanto respecto a la realización de cáscaras como a sus ideas sobre la historia de la construcción, el hormigón y los procesos de ideación de estructuras y formas.

La Exposición de Bruselas de 1958 fue un gran escaparate que mostró al mundo cómo la construcción laminar había llegado a un punto de inflexión ya que, mientras se sucedían excelentes realizaciones que han definido el espíritu de una modernidad preocupada por la forma y los problemas relacionados con la investigación plástica, iban apareciendo otras variantes tipológicas que coexistirían con las láminas de hormigón armado

y que, incluso, adoptarían sus formas pero que, finalmente, terminarían desbancándolas.

Respecto a las nuevas formas y tecnologías constructivas, había tenido mucha importancia el joven arquitecto, prematuramente desaparecido, Matthew Nowicki, cuyo proyecto para la Arena de Raleigh fue copiado y reinterpretado hasta la saciedad. Se trataba de la primera experiencia de una cubierta suspendida –otro paraboloide hiperbólico– cuyo principio estructural inspiró las cubiertas de algunos pabellones de la Exposición de Bruselas de 1958, como la del Pabellón de Francia, obra de Sarger, discípulo de Laffaille. La obra de Raleigh supuso la consagración de esta variante tipológica, a partir de ahora mucho más frecuente que las cáscaras de hormigón convencionales que, lejos de desaparecer del todo, aún se mantendrían algún tiempo.

El último periodo abarca, sobre todo, los años 60, aunque son escasas las referencias a la construcción laminar que van más allá de 1965. Como se ha apuntado, tras la Exposición de Bruselas, la tipología laminar había alcanzado su cénit. Se trataba de una tipología consolidada y ampliamente difundida en el panorama arquitectónico internacional. En realidad, su tecnología ya estaba desarrollada desde mediados de la década de 1950 y, como prueba, basta citar la espléndida Planta Embotelladora Bacardí (1959-60) de Félix Candela, donde el arquitecto había partido de una experiencia previa de Yamasaki, pero introduciendo el 'borde libre', un refinamiento a la vez expresivo y estructural que permitía observar en toda su ligereza el espesor reducido de las cáscaras.

Desde 1958 hasta aproximadamente 1965, las cáscaras comparten protagonismo con nuevas investigaciones que llevan a la práctica variantes tipológicas como las cubiertas suspendidas pretensadas; o nuevas estructuras como las

espaciales, las traccionadas y las cúpulas geodésicas. También hay que considerar nuevos materiales como los aceros de alta resistencia, las aleaciones metálicas o incluso los plásticos y textiles sintéticos. Puesto a disposición de los arquitectos, este bagaje técnico había posibilitado la eclosión de nuevas formas -junto a las ya características de las construcciones laminares- derivadas de nuevas investigaciones estructurales. Poco a poco, estas últimas desplazarán a las cáscaras y láminas de hormigón armado que, aunque en esta época todavía influyen con obras fundamentales, terminarán desapareciendo.

Durante el periodo 1958-1965, de coexistencia, la profusión de formas cada vez más complejas y de obras cada vez más monumentales suscitaron una serie de críticas que aparecen recogidas en numerosos textos, entre ellos los producidos por Candela, donde atacaba el formalismo en que habían caído los arquitectos que, lejos de dominar la técnica y los nuevos medios constructivos, se habían dejado arrastrar por ellos sin producir reflexiones arquitectónicas válidas. Quedaba ya muy alejada la época heroica de los años 30 y 40 caracterizada por la audacia e intuición de los grandes pioneros -ingenieros en su mayoría- y por la consideración de una filosofía estructural creadora de formas. Poco a poco se había transformado el canon arquitectónico, tanto por lo que afecta a la expresividad de las obras como a la manera de entender la construcción. El proceso se interrumpió a causa de factores económicos, cuando desaparecieron las principales ventajas de las estructuras laminares de hormigón armado que trabajan con su forma.

Esta historia puede seguirse a través de eventos tan importantes como la Olimpiada de Tokio de 1964, la Exposición Internacional de Montreal de 1967 o la Olimpiada de Munich de 1972. Recorriendo estas celebraciones se constata el desplazamiento del interés, antes centrado en las cubiertas

suspendidas, hacia los cables y telas traccionadas de Frei Otto, o hacia las estructuras espaciales; hecho que certificaba el fin de la tipología laminar.

MARÍA ELIA GUTIÉRREZ MOZO
«LA ARQUITECTURA DE CARME PINÓS:
UN PAISAJE LORQUIANO»

CARME PINÓS I DESPLAT
«DESDE EL CONTEXTO:
CUATRO PAISAJES URBANOS CONSTRUIDOS»

24
MARZO
2011

CARME PINÓS I DESPLAT

Carme Pinós i Desplat (Barcelona, 1954) se tituló en 1979 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Desde 1982 hasta 1991 forma estudio con Enric Miralles, destacando, de esta etapa profesional, el *Cementerio de Igualada*, por el cual ganan el *Primer Premio de la Bienal Europea de Arquitectura* en Milán en 1991 y el premio Fad en 1992.

En 1991 monta su propio estudio y desde entonces ha compaginado su actividad como arquitecta con la docencia y la difusión de la arquitectura, siendo profesora invitada en numerosas universidades europeas y norteamericanas. Ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales, entre ellas destacan una monografía de la editorial *Actar* (1998), otra de *Monacelli Press* (2004) y el número monográfico que la revista *Documentos de Arquitectura* (2006) dedicó a la *Torre Cube*.

Su obra ha sido reconocida con diversos premios y menciones entre los que se encuentran el *Premio Nacional de Arquitectura* del *Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España* por la *Escuela-Hogar* en Morella (1995), el *Premio Colegio de Arquitectos* de la Comunidad Valenciana por el *Paseo marítimo Juan Aparicio* en Torrevieja (2001) y el *Premio Arqcatmon* del Colegio de Arquitectos de Cataluña por la *Torre Cube* en Guadalajara (2005). Tras ser finalista en la *Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo* en 2006, la *Torre Cube* ha recibido el *1er premio* de la *Bienal Española de Arquitectura* (2007). Y en el 2008 fue galardonada con el *Premio Nacional de Arquitectura y Espacio Público* del *Departament de Cultura de la Generalitat de Cataluña* por su trayectoria profesional.

LA ARQUITECTURA DE CARME PINÓS: UN PAISAJE LORQUIANO

Compañeros, alumnos, amigos, buenas tardes. Andrés Martínez-Medina, colega del Área de Composición Arquitectónica del Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Alicante, que me conoce bien, me propuso presentar a nuestra invitada de esta tarde, Carme Pinós, con la cual se cierra, brillantemente, la quinta edición del Foro Crítica que organizamos, juntos, el Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante y el Área de Composición Arquitectónica.

Digo que Andrés me conoce muy bien (no sé si *veinte años no es nada*, pero sí sé que hace ese tiempo que nos tratamos y apreciamos) porque tenía perfectamente claro la ilusión que me hacía presentar a esta mujer, todo un honor y todo un placer. Una arquitecta a la que admiro por su obra y por su actitud, tan elegantes ambas como lo es ella.

Carme Pinós se titula en 1979 por la Escuela de Barcelona. Entre 1982 y 1991 comparte estudio con Enric Miralles. El proyecto de este periodo quizá más conocido y de mayor repercusión es el *Cementerio de Igualada,* con el que ganan el *Primer Premio de la Bienal Europea de Arquitectura* en Milán en 1991 y el premio FAD en 1992.

En 1991 monta su propio estudio y, además, desde entonces compagina la actividad profesional con la docencia y la defensa de la arquitectura desde su conocimiento, valoración y difusión. Así, es miembro fundador del *Patronato del Museo Nacional de Arquitectura y Urbanismo,* proyecto que duerme esperando una suerte mejor, y es profesora invitada en universidades europeas y americanas.

En la Comunidad Valenciana contamos con algunas de sus obras, que son muchas, más significativas y reconocidas.

Me referiré, por cuanto es fácil traerlas a nuestra memoria o acercarnos hasta ellas, a dos en particular: la *Pasarela Peatonal de Petrel* y el *Paseo Marítimo Juan Aparicio de Torrevieja,* ambas en la provincia de Alicante.

A primera vista, uno pensaría que una *pasarela* es para *pasar* de un sitio a otro: en el caso de Petrel, desde la ciudad al suburbio y viceversa. Así pues, una pasarela es un elemento de unión, de enlace, un conector entre dos áreas o zonas que antes estaban separadas. Su vocación es la de ligar, coser, lo que se hallaba disperso y su destinatario es, por lo tanto, el transeúnte, que viene y que va. Pero Carme Pinós sabe que la ciudad no se hace con transeúntes, sino con ciudadanos que la viven y la habitan y la moran y se demoran. Por eso, *a la mitad del camino...* ¿recuerdan el poema de Lorca sobre Antoñito el Camborio?

"A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro."
Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla[1]

Adonde el protagonista se detiene y se entretiene, perdiendo el tiempo para ganarlo, Carme Pinós hace una plaza, que es espacio público por excelencia, espacio de relación, espacio de convivencia.

* * *

En Torrevieja, se le propone un *paseo* (paseo, pasarela, pasear... todos estos vocablos comparten el étimo "paso", acción humana por excelencia –el hombre que camina erguido sobre sus dos pies–

1 GARCÍA LORCA, Federico, *Romancero Gitano*, Edición de Emilio de Miguel, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1990.

con la que, antaño, se midió la tierra y la arquitectura con ella) que los latinoamericanos llaman *rambla*, a la orilla del mar. Un tema básicamente, por tanto, de tratamiento del suelo, que dialoga con el borde, sin imposiciones ni barreras, y que modula sus materiales en un gradiente que traba, desde el hormigón hasta la madera, lo duro de la ciudad con la blandura húmeda del agua.

"El mar es
el Lucifer del azul.
El cielo caído
por querer ser la luz."
Mar[2]

Un paseo jalonado de palmeras que me recuerda la poética desplegada por Le Corbusier en la memoria del Plan de Argel: las palmeras, a ras de suelo, no ocupan más que un taburete y, sin embargo, estallan en el cielo como fuegos de artificio.

* * *

Salto, si me lo permiten y para terminar, a otra geografía y a otra historia. Carme Pinós ganó la IXª Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo 2007 con la Torre Cube en Guadalajara, México, adonde reinterpreta, con inteligencia, con audacia y con sumo rigor, la tipología ya más que centenaria de los edificios en altura para oficinas.

Un gran vacío es la médula espinal de su esquema. El aire, y no los fluidos o los ascensores, es lo que circula en el interior de la Torre Cube y, con su movimiento, busca y encuentra una manera razonable y natural de ventilación que no haga necesarios los equipos mecánicos de acondicionamiento, lo que permite, además, vaciar una serie de tres pisos

2 GARCÍA LORCA, Federico, *Libro de poemas (1918-1920)*, Colección El libro de bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

alternativamente, con lo que el espacio central también lo es de iluminación.

La forma resultante se nos aparece abierta, libre, dialogante con el entorno y especialmente atenta a ese punto delicado que es el arranque. Los materiales, hormigón blanco visto para los núcleos de comunicación vertical y celosías de madera, a modo de *brise-soleil*, para las oficinas, no hacen más que rubricar la cuidadosa puesta en obra al servicio de la idea generadora de esta arquitectura que se concibe desde el habitante y desde el ciudadano; que se piensa desde la estructura y desde la construcción, desde los materiales y desde el espacio, desde la luz y desde el aire. Una arquitectura que, de puro razonable, se convierte en paradigma de lo sostenible y ecológico.

"Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas le están mirando
y ella no puede mirarlas."
Romance sonámbulo[3]

* * *

Otra arquitectura: otro paisaje. Hemos sugerido, de la mano de Lorca, desde el ocre de Petrel, al azul de Torrevieja o el verde de

3 GARCÍA LORCA, Federico, op.cit., 1990.

Guadalajara. Paisajes que Carme Pinós escucha e interpreta. Arquitecturas que los desvelan. Se entiende bien, creo yo, que nos hayan representado tanto en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2006 bajo el lema *España [f.] nosotras, las ciudades*, como en la muestra *Una ciudad llamada España*, Atenas 2010, que próximamente (mayo de 2011) viajará a Moscú con ocasión del año de España en Rusia.

Arquitecturas y paisajes desde la mirada inteligente y sensible de una sensible e inteligente mujer. Les dejo con ella. Gracias.

María Elia Gutiérrez Mozo
arquitecta
marzo 2011

DESDE EL CONTEXTO: CUATRO PAISAJES URBANOS CONSTRUIDOS

CARME PINÓS I DESPLAT
(adaptación de la conferencia por A. Martínez-Medina)

Por el tema del ciclo, "Otra arquitectura, otro paisaje", hemos pensado realizar una narración desde la ciudad. Comenzamos por las torres Cube-1 y Cube-2 (Guadalajara, México) para continuar con el equipamiento de CaixaFórum (Zaragoza) y concluir con la intervención en el barrio de Gardunya (Barcelona). De este modo se efectúa un recorrido que nos lleva desde la construcción de rascacielos en las nuevas periferias urbanas, pasando por la escala del edificio público que actúa de conexión entre la ciudad dormitorio y la ciudad histórica, hasta finalizar con una intervención en el interior de esta última, sobre los viejos tejidos alrededor del mercado de la Boqueria. Son cuatro paisajes urbanos diferentes construidos a escalas también diferentes, con diferentes mecanismos de articulación adaptados en cada caso a cada geografía urbana. En todos ellos existen pautas que se repiten y los relacionan, en tanto que modos de articulación del pensamiento arquitectónico como respuestas concretas al entorno, con el fin de mejorarlo, de dotarlo de calidad urbana. Son intervenciones desde el contexto.

TORRE CUBE-1, GUADALAJARA (MÉXICO)

El proyecto nace de la voluntad de crear oficinas ventiladas e iluminadas todas ellas con luz natural. Incluso, dado el buen clima de la ciudad de Guadalajara, que el uso del aire acondicionado no sea necesario. Los clientes nos pedían singularidad, ya que la parcela está situada en una zona de alto *standing* y la competencia en el alquiler de oficinas es alta. Comienzo, pues, por reflexionar en torno a las relaciones entre la tipología del rascacielos y los edificios institucionales públicos. Estos últimos han girado casi

siempre alrededor de un amplio patio que ha facilitado la ventilación transversal y ha garantizado las vistas de las salas que lo rodean hacia su interior. Sin embargo, el desarrollo del rascacielos solidificó este vacío central que sería ocupado por los núcleos de comunicaciones e instalaciones; aquí ya no había ventilación natural cruzada y, en cada planta, aparecía una zona oscura central que carecía de la luz y las vistas de las alturas. Intento dar respuesta a esta situación.

El número de metros cuadrados es un número fijo, pero no así la altura del edificio. Nuestra decisión fue proyectar un edificio de altura que se desarrollara a partir de tres núcleos de hormigón que contienen todas las instalaciones y circulación vertical. Estos núcleos son pilares, única estructura de sujeción de todo el edificio. De ellos salen en voladizo unas grandes jácenas de canto variable según el número de plantas. Los forjados postensados se sujetan a estas jácenas sin ayuda de ningún pilar. Esto nos permite desarrollar un *parking* muy libre y ofrecer módulos de oficina sin ningún obstáculo. El centro del edificio, es decir, el espacio entre los tres núcleos de circulación vertical, es un espacio abierto que se ilumina lateralmente suprimiendo alternativamente tres plantas de los módulos de oficinas y que, a la vez que se convierten en ventanas del espacio central, permite circular el aire dándonos la posibilidad de suprimir el aire acondicionado.

El clima de primavera perenne de Guadalajara no invita al muro cortina. La mejor refrigeración en esta ciudad se consigue con una ventilación cruzada natural. De aquí que el plano de carpintería quede retranqueado respecto de una piel ligera de lamas de madera abatible por fragmentos y que permite la aireación natural y las vistas. Esta mampara flotante protege del propio sol y dota a la torre de una piel tersa que varía con la posición de las tablas y con la luz del

día. Una piel de celosía de madera con puertas correderas nos hace de *brisei-soleil*.

TORRE CUBE-2, GUADALAJARA (MÉXICO)

En la torre Cube-2 se planteaba un nuevo reto porque se permitía una mayor edificabilidad a la vez que el emplazamiento de Puerta de Hierro había cambiado: centros comerciales y torres de oficinas eran la norma. No se puede negar que una torre tiene siempre una voluntad de singularidad y que su valor escultórico es su característica más preciada. En nuestro caso, este valor escultórico no lo queremos desconectar de su expresión estructural. Creemos que cualquier juego de equilibrios del que podamos entender su manera de trabajar, que responda a un cálculo escrupulosamente medido, reflejará una tensión que es también armonía.

Al estar el edificio muy próximo a dos torres de similar altura, intentamos destacarnos de ellas inclinándola hacia la calle principal, haciendo de este juego la expresión de nuestro proyecto. Partiendo de un paralelepípedo, dos juegos de pantallas de hormigón formando un ángulo agudo dividen el edificio en dos triángulos libres de pilares interiores. Son estas pantallas el principal elemento estructural. Una gran jácena inclinada apea los pilares de fachada en planta baja y ayuda a conformar la entrada al edificio. Es la geometría de esta jácena la que nos da la inclinación que seguirá el *brisei-soleil* de fachada, buscando con esta inclinación una imagen de esbeltez. Nuestra expresión formal es la que sigue a estos juegos de equilibrio que son el resultado de inclinar la torre hacia adelante y configurar la fachada con líneas que nunca son paralelas al suelo.

De nuevo llegamos a la superficie exterior de la torre, a la piel de los volúmenes a distintas alturas. Para hacer vibrar la piel retomamos la madera conformando planos inclinados que

protegen el interior. La torre vuelve a presentar mil perspectivas con el hormigón en gran parte visto. De este modo se consolida un paisaje que ha dejado de ser periferia, mediante la inserción de una pieza dotada de energía.

CAIXAFÓRUM, ZARAGOZA (ESPAÑA)

El centro cultural CaixaFórum en Zaragoza se implanta al borde de la ciudad histórica, en el tránsito hacia las barriadas obreras de los años 50 separadas por las vías del tren. La vieja y pequeña estación del Portillo desaparece porque la estación de la alta velocidad ha concentrado los accesos ferroviarios; en su lugar aparece un parque que cose ambas tramas urbanas: la histórica y la moderna.

Empezamos el proyecto planteándonos dos retos. Primero: un edificio capaz de hacer ciudad, ya sea tanto desde su singularidad como desde los espacios públicos que genere. Segundo: un edificio que, al recorrerlo, conecte a través de perspectivas lejanas con la ciudad y el nuevo parque, pero que, al mismo tiempo, proporcione introspección en las salas de exposiciones. Es decir, un edificio que haga ciudad y que, al habitarlo, nos haga sentirnos parte de ella.

Resolvemos estos dos planteamientos elevando las salas para liberar con ello la planta baja y situar en ésta las partes más abiertas y transparentes: el *lobby* y la tienda. Nuestra intención es generar espacio público, hacer que el parque llegue a la ciudad pasando por debajo del edificio, espacio que, por la noche, quedará iluminado con dibujos que se consiguen perforando la chapa que, además, esconde la estructura que soporta las salas elevadas.

Bajo la sala elevada y semienterrado, situamos un jardín para dar evacuación al auditorio, pudiéndose entender también como antesala y zona de *catering* al aire libre. Así, el auditorio,

situado en el subsuelo y accesible desde el *lobby*, se puede considerar semienterrado y conectado directamente a la ciudad gracias a este jardín.

Las dos salas suspendidas se enfrentan a niveles diferentes, para que al salir de una se vea la ciudad por debajo de la otra. Creemos que entre una sala y otra tiene que haber zonas de relajación y descomprensión, entre una exposición y la siguiente. Por eso la conexión entre salas se resuelve con escaleras mecánicas, recorridos que nos regalan vistas lejanas y no como lo son a través de ascensores que nos descontextualizan sin ofrecer el estado de oxigenación pretendido.

En lo más alto del edificio, y con vistas al nuevo parque urbano y la ciudad, se sitúan la cafetería y el restaurante. En cambio, en el lado contrario y, debido a la diferencia de niveles entre las salas, se genera una terraza-bar que, en continuidad con el restaurante interior, permite fantásticas vistas hacia el meandro de Ranillas y la 'Expo' Zaragoza. Se materializa así la idea de que la ciudad antigua se acerca a la ciudad moderna a través del centro cultural que se eleva y se erige en plataforma y mirador.

Desarrollamos en detalle los interiores. En la zona de la cafetería y del restaurante recurrimos a la idea de las hojas que, esparcidas por el suelo y de acero inoxidable, ascienden hasta el techo, como si el aire las empujase. Mientras, en el auditorio, el imaginario vuelve sobre las hojas, ahora todas de madera que caen. El espacio en lo alto es ligero y luminoso –potenciado por los lucernarios– como antesala de la gran terraza abierta al cielo y a la ciudad. Mientras, el espacio del *lobby* del auditorio es más cálido por su cercanía a la tierra, desde cuya sala se está en contacto con el jardín que se prolonga en el parque que

se abre a la ciudad: de la penumbra interior se avanza hacia la luz exterior.

Nuestro proyecto, gracias a una estructura singular y factible, aparece como un elemento escultórico en medio del parque. La sensación de ingravidez se refuerza liberando la esquina y, de este modo, el parque entra hasta el edificio porque este vuela sobre él. En su envolvente se ha ensayado una piel de aluminio perforada que dibuja unas hojas que, por la noche, se convierten en luz, logrando un edificio que se convierte en una lámpara del parque, un punto de luz en el bosque, un claro en la oscuridad. Queremos que nuestro edificio sea símbolo del progreso de la técnica y de la generosidad de la cultura, que sea el reflejo sólo de lo mejor que tiene nuestra época.

PLAZA DE LA GARDUNYA, BARCELONA (ESPAÑA)

El recorrido, que se ha iniciado en el paisaje de la periferia metropolitana del siglo XXI con las torres Cube-1 y Cube-2, ha continuado con el equipamiento de un parque sobre el paisaje urbano de los barrios residenciales, parece que desee concluir en el centro mismo de la ciudad histórica, ahí donde está el más originario de nuestros paisajes urbanos y radica el imaginario de mayor tradición en nuestra formación y experiencia. Por eso hemos elegido la intervención en la plaza de La Gardunya, en pleno corazón de la ciudad histórica de Barcelona.

Se trata de otra escala de actuación donde la singularidad cohabita con la cotidianeidad y los hábitos transcurren entre arquitecturas y espacios más híbridos a los que, de algún modo, hay que plegarse porque "individuos y sociedades sólo pueden preservar y desarrollar su identidad en la continuidad del tiempo y la memoria". La actuación en el centro histórico incluye la urbanización de la plaza de 'La Gardunya', la Escuela de Artes y Oficios 'La Massana', el edificio de viviendas 'La Gardunya' y la remodelación del mercado de 'La Boqueria'. Así pues, dado el

contexto y el entorno de la intervención, el proyecto ha nacido rastreando el lugar. El proceso se inicia con la observación detenida de los habitantes en el casco antiguo: cómo se mueven y cómo lo usan. La intervención debía favorecer la integración social y ser respetuosa con el lugar y las formas urbanas precipitadas a lo largo del tiempo por usos y tradiciones.

El edificio de viviendas es el resultado de la búsqueda de unas perspectivas cómplices en relación con las sensaciones que nos transmite el lugar: las visiones desde La Rambla, desde los porches laterales de la Boqueria, desde la salida del pasaje de la calle del Carme... Cada una de estas percepciones ha configurado la volumetría, sin olvidar el objetivo de formar parte del lenguaje de los edificios de viviendas que forman el casco antiguo.

En contraposición, en el edificio de la escuela Massana buscamos singularidad. Si en las viviendas queríamos expresar una escala doméstica, en la escuela trabajamos con una escala pública. Con el fin de evitar que la escuela capitalice toda la plaza, situamos la entrada principal delante de la futura conexión con el patio de la Biblioteca de Catalunya y creamos un nuevo espacio público entre la plaza de la Gardunya y la plaza del Canonge Colom. El resultado es un edificio dinámico que gira entorno a esta fachada principal.

El espacio interior de la escuela, abierto y unitario, es visible desde todos los puntos. Una terraza al final de cada circulación nos abre el edificio hacia la plaza, respondiendo así a la voluntad manifestada por todos los profesores de disponer de espacios abiertos de relación. Aunque cada fachada de la escuela se explica en relación a su contexto –siempre diverso– y, a pesar de la geometría fragmentada del terreno, creemos haber conseguido un edificio con fuerte presencia unitaria.

No hemos querido configurar la plaza de la Gardunya mediante la frontalidad de las dos intervenciones. El edificio de viviendas ha intentado crear pequeños espacios públicos que se van articulando con los que ya existen; la escuela se expresa hacia la plaza con voluntad de singularidad y dinamismo. El tratamiento de la plaza enfatiza esta idea: creamos en la zona más cercana a las viviendas una zona poblada de árboles y, por el contrario, despejamos el espacio delante de la escuela y le damos un carácter de plaza mas dura. Una fila de árboles de mayores dimensiones, ya fuera del límite del aparcamiento, suaviza la visión de la fachada lateral del antiguo hospital.

El edificio de viviendas, integrado en el entorno, apuesta por el enfoscado y el alisado con tratamiento de pintura y persianas de madera. La escuela pide singularidad y con esta idea la cubrimos con material de piedra o cerámica de grandes dimensiones que se resuelve en dos soluciones diferentes: celosía hacia la plaza de la Gardunya y fachadas ventiladas y persianas de aluminio hacia la calle Hospital y plaza del Canonge Colom. Un cierto juego más abstracto y dinámico de macla de volúmenes se recubre con un *brisei-soleil*; esta piel controla la luz que llega al interior durante el día mientras que, a medida que se va haciendo de noche, la presencia maciza se va transparentando, dejando ver el interior y evidenciando su fragilidad. El juego escultórico de volúmenes muestra la misma ambivalencia que la propia trama de la ciudad histórica: el equilibrio entre macizo y hueco, la complementariedad de llenos y vacíos, la oposición de día y noche.

El proyecto de la fachada posterior del mercado es dotar de una nueva fachada a la Boqueria en sustitución de la actual, considerada trasera por ser el punto de carga y descarga de las mercancías y desperdicios que el mercado genera. El proyecto consiste en resolver la carga y descarga de estos elementos, que se realiza desde el *parking* bajo la plaza,

sin que esto dificulte la continuación de los pasadizos del mercado hacia la nueva plaza.

Para resolver la continuación de las cubiertas existentes, sin entrar en competencia con ellas, se cambia la altura haciéndolas más bajas, llegando a la escala de un mercado de plaza. Esto nos permite solaparnos con las existentes, resolviendo así el problema de los vientos y del agua en días de lluvia. Se opta por cambiar el ritmo de los pórticos existentes, que en la actualidad nos dan una imagen simétrica focalizada en la torre de oficinas, por un nuevo ritmo liberado de dicha simetría, dando un carácter más vital que se diluye con el arbolado y las circulaciones de la plaza.

DESDE EL RESPETO AL LUGAR

Hasta aquí, pues, el recorrido por estas cuatro actuaciones que han configurado nuevos paisajes contruidos a partir de una arquitectura que hunde sus raíces tanto en las pulsiones de la naturaleza (compenetración de estructura y forma) como en el contexto urbano concreto (metrópolis, ensanches o centro histórico) en el que se implantan y al que no son ajenas. Arquitecturas que, desde el contexto, no pretenden aislarse ni ensimismarse, sino participar activamente de la vida de los espacios públicos y dotarlos de calidad humana.

FORO CRÍTICA V: FEBRERO, MARZO 2011 | CTAA
OTRA ARQUITECTURA, OTRO PAISAJE

01	**10 febrero 2011**	**Francisco Jarauta Marión** presenta Ester Giménez Beltrán
02	**24 febrero 2011**	**Emilia Hernández Pezzi** presenta Enrique Abad Monllor
03	**10 marzo 2011**	**Carmen Jordá Such** presenta José Luis Oliver Ramírez
04	**24 marzo 2011**	**Carme Pinós i Desplat** presenta María Elia Gutiérrez Mozo

Esta publicación ha sido editada con ocasión del **FORO CRÍTICA V OTRA ARQUITECTURA, OTRO PAISAJE,** que tuvo lugar en el Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante durante los meses de febrero y marzo de 2011.

ISBN 978-84-616-3463-7

CTAA COLEGIO TERRITORIAL DE ARQUITECTOS DE ALICANTE

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía