

PALIMPSESTO*

- 1021 Entrevista. Fabrizio Barozzi | Alberto Peñín |
- 1051 Investigación. Casa Magariños, 1977. La planta primigenia | Josefa Blanco Paz, José Ramón González de la Cal |
- 1081 Crítica. Tornant al Cinc d'Oros | Maria Rubert de Ventós |
- 1091 Crítica. ¡El libro de arquitectura ha muerto! ¡Viva el libro de arquitectura! | Marc Longaron |
- 1101 Academia. Jornada de docencia masters habilitantes | Alberto Peñín |
- 1101 Proyecto y material. El ámbar espacial de Marià Castelló | Carlos Bitrián Varea |
- 1141 Memoria. Contra la intemperie | Cecilia Obiol |
- 1161 Contra. Landscapes of architectural education -architecture, knowledge and existential wisdom (1/2) | Juhani Pallasmaa |

CERTEZAS

23

4 EUR

Primavera 2021

CATEDRA BLANCA E.T.S.A.Barcelona-U.P.C

Entrevista a Fabrizio Barozzi



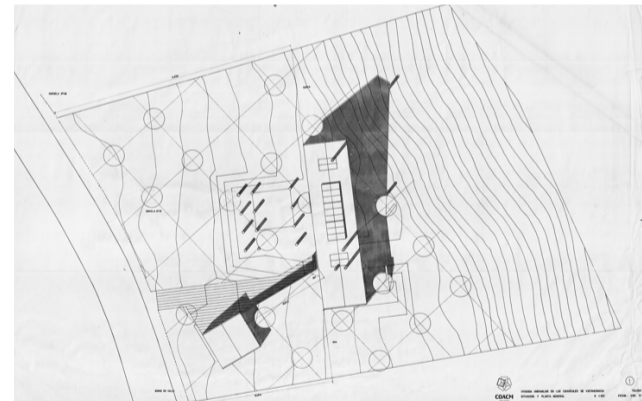
FABRIZIO BAROZZI (1976) estudió arquitectura en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia y completó sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla y en la École d'Architecture de Paris La Villette. Desde el principio de su carrera, ha mantenido un equilibrio entre su actividad profesional y su implicación académica. Ha sido profesor asociado en la Universitat Internacional de Catalunya, y profesor visitante en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia, en el MIT en Boston y en la Cornell University en Ithaca. Desde 2004 es socio fundador junto a Alberto Veiga del estudio Barozzi Veiga.

< © EBV

Casa Magariños La planta primigenia

Josefa Blanco Paz, José Ramón González de la Cal

Alcanzar la complejidad mediante la utilización de formas sencillas dominadas desde el trazado de la planta es una virtud recurrente en la obra de Manuel de las Casas. La planta de la Casa Magariños es paradigmática de esa búsqueda virtuosa. Se trata de una pieza austera, que recurre al modo primitivo y económico de la traza de crujeas paralelas de muros de carga, a la composición higienista de la planta pasante, al decoro escueto supeditado al correcto uso de la construcción autóctona.



El ámbar espacial de Marià Castelló

Carlos Bitrián Varea

La reducción de las formas del vacío en los *fragmentos de arquitectura* de Marià Castelló no es solo una cuestión de tamaño. Es también una operación mediante la que concentra la sustancia arquitectónica hasta obtener una esencia de espacio.

A caballo entre la escultura, la arquitectura y la poesía, e inserto en una larga tradición de representación espacial, el arte de Castelló es, sin duda, un arte poético sin verbo a través del cual resuenan los misterios indecibles del espacio, de manera análoga a como en el ámbar retumban algunos de los enigmas del pasado.



Landscapes of architectural education

Architecture, knowledge and
existential wisdom

Juhani Pallasmaa

When the poet David Shapiro interviewed John Hejduk and asked him about his teaching method, Hejduk answered: "*I teach osmosistically, by osmosis*". With this answer Hejduk reveals the most essential manner of learning. And, that is an unconscious, embodied, and existential absorption rather than an intellectual and verbal recording of facts. Education and learning in any creative field has to aim at the student's individual and unique self, and the content of education is bound to be more existential than factual, related more with experiences and values than information.

Editorial

Hace más de un año, aturdidos los cimientos de lo cotidiano, realizábamos una llamada a originales bajo el epígrafe “incertidumbres”, asidos a los aspectos racionales de nuestra disciplina (*Nuevas razones* #21) y atentos a otras interpretaciones de este escenario inédito como el propuesto en el pabellón español de la Bienal de Venecia.

Hoy, desde otro clima social y cultural, nos parece oportuno preguntarnos por su antónimo, por las certezas, redundando a su vez en su visión contraria, aparentemente alejada de lo racional. Así comenzamos por la contra de **Juhani Pallasmaa** que nos obsequia a través de la profesora **Queralt Garriga** con su mundo personal de recomendaciones con las que construir un conocimiento universal a menudo huérfano de referencias. Dirigido a los estudiantes de arquitectura la relación intensa de libros y películas nos sitúa a todos como oyentes privilegiados en el aula de sus recomendaciones. Lo haremos en dos ediciones de *Palimpsesto*.

Libros, libros, libros cuya proliferación al calor de un tiempo necesariamente de introversión merece un análisis desde otro enfoque, próximo sin ser protagonista, como es el que nos ofrece **Marc Longaron** desde la posición de una de las librerías más importantes del país.

En el centro de nuestra publicación y desde la arquitectura con mayúsculas una encrucijada, en Diagonal con Paseo de Gracia, reinterpretada con el recorte de dos piezas y un nuevo pasaje por Carlos Ferrater que **María Rubert de Ventós** ubica en un vasto paisaje cultural desde su profundo conocimiento de la ciudad. La claridad, potencia y sensibilidad de esta intervención enlaza con el vínculo sutil que Cecilia Obiol establece entre dos maestros que nos han dejado recientemente, **Paulo Mendes da Rocha** y **Joan Margarit**, ambos generosos colaboradores de nuestra revista. Técnica y poética.

Cuando se despoja lo superfluo queda una cierta idea de esencia como la que encontramos, también reinterpretada, en la casa Magariños de Manuel de las Casas, una obra analizada en profundidad por **José Ramón de la Cal** y **Josefa Blanco** profesores de la Escuela de Toledo siempre atenta al equilibrio entre la experimentación y una tradición estimulante y fuente inagotable de futuro. Desde una posición parecida el arquitecto de Formentera **Marià Castelló**, nos presenta piezas renovadas de su exposición *Fragments* mutadas en escaso tiempo de hermosísimas síntesis de una experiencia de la arquitectura tradicional, a instrumentos de proyecto contemporáneo donde la parte construye el todo.

La ambivalencia de las referencias incluso la mutación de sus significados una vez se introducen en el proceso de proyecto, están muy presentes en la conversación que mantenemos con **Fabrizio Barozzi**. La arquitectura de Barozzi y Veiga esconde un reconfortante tesoro, elaborado desde el oficio urbano y una idea culta de la técnica, el de una obra aparentemente de certezas, clara pero multivalente, capaz de integrar simultáneamente las incertidumbres de la complejidad.

PALIMPSESTO

CERTEZAS

#23 Año 10. Primavera 2021 (16 páginas) ISSN 2014-1505
Revista semestral de temática arquitectónica

Dirección
Carlos Ferrater y Alberto Peñín

Redacción y diseño gráfico
Cecilia Obiol
Editorial AP

Agradecimientos
Juhani Pallasmaa, Queralt Garriga

Edición
Cátedra Blanca - E.T.S.A.Barcelona - UPC
palimpsesto@cbbarselona.com

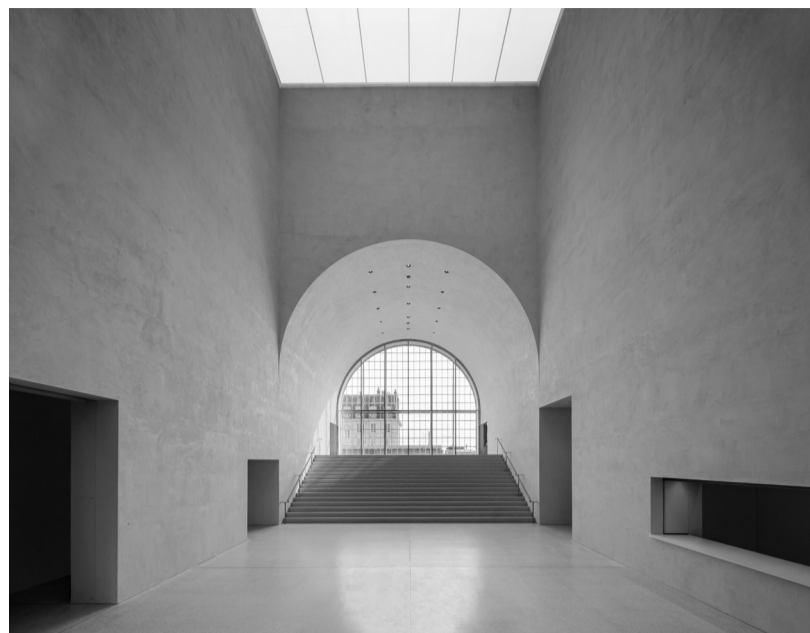
Impresión
Vanguard Gràfic

Depósito Legal B-5689-2011
ISSN 2014-1505
e-ISSN 2014-9751

V.O. PALIMPSESTO respeta el idioma original de los autores.

© De los textos: sus autores.
Las imágenes han sido cedidas por los autores de los artículos. No ha sido posible encontrar todos los propietarios de sus derechos. Las partes interesadas pueden ponerse en contacto con el editor.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de una Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (CC BY-NC-ND) que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría.



▲ Museo Cantonal de Bellas Artes, Lausanne. © Simon Menges

Entrevista a Fabrizio Barozzi

Alberto Peñín

Recibido 2020.07.30 :: Aceptado 2020.08.05
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.10729
Persona de contacto: alberto@penin.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5099-8644>
Doctor arquitecto por la UPC

Fabrizio Barozzi nos recibe en su despacho en el Ensanche Barcelonés. Un espacio característico de la ciudad con sus techos altos, luz natural, carpinterías de madera, suelos hidráulicos... Se percibe una intensa actividad en un ambiente que respira a la vez tranquilidad y orden. En la zona de espera una secuencia de fotografías definen el proceso de obra del museo de Chur, realizadas desde un mismo punto en el interior de la obra en distintos momentos de la misma. Precisas y hermosas.

La conversación se desarrolla en el piso superior, en una sala revestida con maquetas de trabajo, pero de exquisita manufactura y una claridad ilustrada.

Orígenes y referencias

¿Qué os hizo interesaros por la arquitectura?

Últimamente he reflexionado bastante sobre ello. Hace poco en una presentación en el pabellón Mies conocí la respuesta que daba Mendes da Rocha. Solía contar que todo lo que hacía tenía que ver con la educación que recibió de su padre ingeniero. La costumbre de desnudar la estructura, de tener esa visión directa de las cosas, le proporcionó una suerte de educación primaria que después se sofisticó con los años de aprendizaje. Pero el núcleo duro de su formación venía de su contacto con el mundo del ingeniero.

En mi caso no hubo ninguna tradición similar, no tenía un entorno familiar que me descubriera el mundo de la arquitectura. Pero soy de Rovereto, un pueblo de Italia cerca de donde era Adalberto Libera y otros artistas y arquitectos relevantes. Recuerdo que en la escuela, siendo adolescente, me enseñaron la Casa Malaparte. Pese a las muchas atribuciones de su autoría, me impactó que proviniera de alguien tan próximo a mi propio entorno en una isla tan exótica como Capri. Fue un descubrimiento que me interesó muchísimo. Fui a visitarla, conocerla, la estudié. Creo que una cierta aproximación a lo que hacemos también viene

de ahí. La escalinata de la casa Malaparte remite a la escalera que Libera encontró en la isla Salina, una escalera trapezoidal que sube a la iglesia que, de algún modo, no se sabe cómo, se transforma y pasa a ser el elemento principal.

Es como un proceso de abstracción que transforma un descubrimiento, casi una contingencia, en un arquetipo...

A través de objetos encontrados se establecen analogías que se trasladan a un contexto ajeno y al revivir allí, se transforman. Muchos de nuestros proyectos trabajan con esta misma lógica, donde además de la “arquetipización” permite un vínculo más contextual que enlaza con el entorno, pero a la vez, mirar con cierta distancia. Con los años te das cuenta que estas primeras cosas que veías siguen ahí...

Sin embargo, habláis a menudo de otras referencias, de Lewerentz, de Asplund, de Scarpa, donde destacan desde el mundo de las ideas y la fuerza conceptual, hasta de la construcción más fenomenológica. ¿Qué os interesa de estos arquitectos?

Para mí son unos referentes clarísimos. Otro momento personal que recuerdo con cariño, fue cuando después de acabar la carrera trabajé en el despacho de Guillermo Vazquez Consuegra, una suerte de máster comprimido en un año. Allí descubrí a Lewerentz, como aparece en uno de los pocos textos que he escrito, un arquitecto del que en la Escuela no se hablaba.

De alguna manera son referencias periféricas al movimiento moderno tanto geográficas como conceptualmente.

Sí, no son canónicos, diría que son más híbridos. Desde que descubrí a Lewerentz me fascinó porque iba en contra de todo lo que había aprendido, desde el detalle material hasta la concepción de los espacios, pasando por su sentido de la gravedad. Si tuviera



▲ Tanzhaus, Zürich. © Simon Menges

que mencionar a un arquitecto que me haya influido éste sería Lewerentz. Siempre procuramos transmitir un sentido de permanencia que tiene mucho que ver con su trabajo. Son arquitectos que hibridan las tesis canónicas.

Vuestra propia constitución es también algo periférica, al menos respecto al lugar donde os habéis implantado, Barcelona. Más allá del acceso a su condición cosmopolita, ¿qué tiene de barcelonesa vuestra arquitectura?

Parte de lo que hemos hecho obviamente se debe a nuestra propia biografía. Aterizamos en Barcelona de manera fortuita, casual. Vinimos para para unos meses y se ha convertido en no sé cuántos años. Al principio no teníamos estudio, trabajábamos en casa, y tampoco un entorno familiar ni social que nos diera acceso a primeros encargos. Poco a poco fuimos creciendo con una trayectoria algo atípica. Saltamos directamente a los concursos con cierta ingenuidad porque participábamos solo si nos interesaban. Comenzamos con Roa, Águilas, y quince años después empezamos a tener encargos de casas. Es un proceso inverso al de una trayectoria más canónica porque hemos ido de lo grande a lo pequeño. Ahora afrontamos estos encargos desde otra experiencia.

Tampoco hemos sido influidos por ninguna escuela barcelonesa, como la de Miralles, que ha marcado un cierto modo de hacer de muchos compañeros de nuestra generación. La nuestra provenía de las Escuela de Venecia y Pamplona y por tanto llegamos aquí viendo las cosas con cierta distancia. Esto ha tenido dos consecuencias. Al principio no nos identificamos con esta tradición catalana al no estar condicionados por el contexto, pero poco a poco, al establecer una red de contactos profesionales, al tener lazos de amistad, vínculos con la Universidad, la influencia barcelonesa es cada vez más marcada y se puede reflejar en ciertas temáticas que son relevantes aquí y que hemos podido incorporar.

Ornamento

Un tema al que recurrís con cierta frecuencia, el ornamento, precisamente puede desmarcarse de la tradición moderna barcelonesa. En Szczecin, incluso en Lausanne con la plaqueta cerámica, parece permitir una cierta contextualización de vuestra arquitectura. ¿Qué papel juega el ornamento en vuestra arquitectura?

Es un tema que nos interesa mucho desde hace tiempo. Podemos partir de un elemento aparentemente ornamental que después a través de la técnica adquiere un sentido totalmente distinto. Sucedió por ejemplo en Szczecin donde para desarrollar una sala sinfónica para música clásica quisimos arrancar desde una cierta tradición ornamental. Unos pliegues inicialmente

decorativos para el techo de la sala, van adquiriendo un sentido suplementario a través de un proceso de implementación acústica que desarrollamos junto a Higiní Arau. Un elemento ornamental pasa a ser técnico, se le incorporan más significados y deja de ser ornamento.

En Chur arrancamos con esta idea orientalista del edificio histórico existente y acaba siendo un elemento técnico de celosía para la luz. Un mismo elemento adquiere más significado.

Curiosamente hoy hay una cierta tendencia a proceder al revés. Partir de lo constructivo y llevarlo a una suerte de ornamento, legitimado por una cierta retórica de la construcción. Los griegos 'estructuralizaban' la forma; hoy, también con la banalización de la imagen, se formaliza la estructura, la construcción.

Es cierto, cada vez la construcción es más ornamental...puede ser y conviene señalarlo. Hay una tendencia como apuntas a exponer la estructura como una matriz casi compositiva del objeto, pero puede que detrás haya mucha retórica. Si se puede hacer con dos cosas, no se hace con 10.

En Szczecin el ornamento viene por la hermosa caligrafía exterior, tal vez desconectada del programa...

Allí se trata de una relectura de los elementos identitarios de la ciudad, como los pináculos que remiten a un cierto tipo de arquitectura más regional. Pero también aquí nos sirve para integrar unas cerchas estructurales. De nuevo, partimos de una analogía que adquiere un sentido técnico. Trabajar de esta manera nos permitió reducir el volumen, integrar una planta que pasa desapercibida.

Vacío

En el proceso de abstracción que mencionabas hay un doble mecanismo que por un lado remite al monumento, pero por otro a su descomposición. Hacer una cosa y su contraria a través de una cierta evanescencia o sobre todo a través del trabajo ya no tanto del intersticio sino de la configuración del vacío, como sucedió en Roa.

Siempre decimos que, al final, casi todos nuestros proyectos nacen de la definición de este vacío. El caso de Roa desde luego, pero si haces un salto de escala, el caso de Lausanne también. La Esplannade es el corazón del proyecto y la arquitectura casi se limita a construir la cornisa de este vacío, su envoltorio.

En Chur sucede lo mismo, aunque desde un mecanismo inverso y menos evidente. El edificio reducido en planta permite liberar un pequeño jardín mineral a su alrededor.

El arranque conceptual del proyecto se basa en la definición del vacío y la arquitectura se amolda de una manera u otra a éste.

En Lausanne, la integración también podría realizarse a través de la construcción casi del ritmo de un espacio ferroviario. En Zurich, prima la operación constructiva de contención donde el lenguaje desaparece.

El de Lausanne fue un gran proyecto urbanístico que se está completando con museos cuya arquitectura se amolda a la estrategia urbana e incorpora de nuevo una cierta analogía. La idea de ritmo tiene que ver con la interpretación del carácter de una pieza industrial, estructuras más evidentes que remiten a las grandes fábricas y al ferrocarril. Un contenedor con resonancia industrial.

En el caso de Zurich es la sección la que da sentido al espacio público, permite su accesibilidad y transmite la idea de construir una infraestructura que por tanto queda despojada.

Haría un apunte en el que tal vez no hayamos insistido demasiado. Los muros de carga están contruidos con un tipo de hormigón con aislamiento en su masa de 75/80cm de espesor, que recibe la carpintería tal cual y que se manifiesta como una infraestructura. Pero el elemento que me atrevería a decir se emplea de manera pionera es la vegetación que se incorpora al cálculo como un filtro solar, tras una batalla intensa con las estrictas leyes suizas de control energético. Toda la fachada de Zurich está orientada a Oeste y logramos, mediante un trabajo exhaustivo con la vegetación sobre el tamaño de la hoja, la temporalidad, el tipo de planta, no solo integrar el jardín de enfrente sino sobre todo otorgar un sentido técnico a un elemento ornamental. De lo contrario esta fachada estaría llena de lamas y protecciones solares.

No haría falta la etiqueta de sostenibilidad a un arquitecto...

El edificio es pionero por esto. No conocemos ejemplos que incorporen la vegetación como elemento técnico...

En Chigago se intuye una cierta descomposición de la forma para permitir una mejor evolución a lo largo de un proceso largo. ¿Cuáles serían las claves de este proyecto?

El proyecto de Chicago arranca hace muchos años, es muy grande (300.000 m²) tremendamente complejo, y aunque hayamos enseñado algún boceto, no podemos hacerlo público.

Es un proyecto por fases y descompuesto en partes que intenta reorganizar todo el campus no tanto por adición sino por una reordenación clara de las conexiones y flujos entre los pabellones. Pero una vez resuelta su organización interna, uno de sus principales temas es el de 'extrovertir' el campus del museo al exterior, recomponer una relación íntima con la ciudad que se fue perdiendo. El proyecto restablece esta condición cívica de unos edificios que se miraban al ombligo, para abrirlos a la Michigan Ave, la calle principal de la ciudad, y relacionarlos con el lago, con el Millenium Park, y con la zona Sur.

El objetivo principal de la intervención es pues establecer estos vínculos contextuales, sensoriales con el entorno a través de un proyecto aparentemente sencillo.

Ciudades

Este discurso en torno a la ciudad está en el fondo de muchos de vuestros proyectos. Transmite una fe en lo urbano, en las oportunidades de la vida colectiva. La pregunta que ya se hacía Barthes en los años 60 de "cómo vivir juntos" se traslada a la reflexión sobre la vivienda colectiva, un campo que merece la atención de la buena arquitectura.

Muchos de nuestros trabajos, aunque no estén en zonas urbanas, en el fondo sí contienen esa fe en la ciudad, un territorio que siempre exploramos y a la vez una condición muy europea. Nuestra arquitectura necesita del entorno para establecer vínculos, relaciones personales. Ahora estamos explorando en China caminos alternativos, porque necesitamos de esta condición urbana para alimentar el proyecto.

Por lo demás creo que hay algo de retórica de lo rural en algunas iniciativas. No te diría tanto la reciente bienal pero sí por ejemplo la exposición de Koolhaas. No creo en la apología de lo rural, del "Country Side"..



▲ Filarmónica, Szczecin. © Simon Menges

Más que a lo rural, me refería también a ese tejido de ciudades intermedias del que Europa está llena, y que desgraciadamente no siempre tienen un claro futuro.

La *città diffusa* es uno de los grandes temas de la arquitectura y del urbanismo del norte de Italia. La práctica inexistencia de campo, como ocurre en las proximidades de Venezia, genera problemas territoriales de desgaste, de saturación, pero también este sistema permite que todo esté interrelacionado.

Respecto a la vivienda, no hemos tenido oportunidades reales y eso pese a que montamos el estudio por un proyecto de vivienda social en Úbeda, la rehabilitación de un edificio histórico para un pequeño centro cultural y unas actuaciones para 30 o 40 viviendas sociales, pero se paró. Y después, puede que por casualidad, nunca nos hemos enfrentado a un proyecto de vivienda. Ahora mismo sí, pero son viviendas unifamiliares privadas, no sociales. Es un tema que nos gustaría abordar para enfrentarnos a otras tipologías.

Hacemos museos, pero no estamos obsesionados con ello y no queremos definir una línea de trabajo especializada. Nos gusta tener sobre la mesa unas oficinas, un museo, unas viviendas...

Pensamiento y oficio

Permíteme entrar en cuestiones casi más a ras de suelo, sobre vuestro funcionamiento como despacho. Por ejemplo, el papel de las herramientas, el tipo de conversación que establecéis entre vosotros, la relación que tenéis con los despachos locales...

Funcionamos en un continuo diálogo entre propuesta y negación de la propuesta. Somos bastante socráticos.

Con socios locales es cierto que no tanto. Implica un sobre-esfuerzo, pero siempre hemos tenido claro que toda la fase de desarrollo de proyecto desde el anteproyecto hasta la ejecución no debe ser delegado. Salvo por ejemplo en Estados Unidos donde, por cuestiones de firma, el socio local asume la responsabilidad más allá del papel administrativo o de relación con el cliente.

Hay un esfuerzo por teorizar vuestro trabajo, a menudo a través de conceptos complementarios, incluso antagónicos, no como condiciones previas sino contruidos a través de vuestra práctica y con el apoyo de vuestra experiencia docente. Seguramente se trate de un esfuerzo muy compartido que contrapone la "Arquitectura" a aquello que solo es construcción. ¿No podría existir una "Arquitectura" estrictamente de lo necesario, de lo eficiente, y de lo neutro, que trascienda su propia condición física?

Hace muchos años que damos clases. En mi caso primero en Girona y ahora, desde hace 15 años, como *visiting*. La docencia nos sirve un poco para liberarnos, para conocer otros horizontes. Nos ha permitido no diría tanto teorizar, pero sí elaborar un sentido de lo que hacemos. Cuando hace unos años editamos la monografía hicimos, si se quiere a posteriori, este proceso de autoanálisis para establecer tus propias prioridades y orientar la tarea de los años siguientes.

Los arquitectos de nuestra generación hemos crecido en un período donde no existía ningún tipo de tendencia o corriente definida. Llegamos a un mar abierto, fragmentado. Nuestro modo de trabajar y los distintos escenarios en los que lo hacemos nos hace estar todavía más sujetos a estas influencias contradictorias: ciertas temáticas muy importantes en Barcelona pueden ser totalmente irrelevantes en Suecia.

Vuestra monografía casi podría ser una tesis doctoral: introduce la cuestión de si proyectar es investigar y, a la vez, la reflexión sobre qué debe ser la investigación académica.

Es una pregunta difícil de contestar. Hay mucha supuesta investigación sobre el propio proyecto que no es investigación. Diría que los temas que están alrededor son más útiles, instrumentales, y pueden ayudar en determinadas cosas, por ejemplo, en la sostenibilidad. ¿Cómo investigar más en el entorno del proyecto? No te sabría decir. Al final la investigación tiene que ver con tu propio trabajo y conseguir aclararlo, explicarlo, en parte teorizarlo, ya es una suerte de investigación.

La investigación en el proyecto debería servir para proyectar mejor, para hacer transmisible este conocimiento incluso a través de la historia.

Por eso creo que es interesante toda la investigación de todo lo que gira alrededor del proyecto. Precisamente la histórica puede ser más relevante que quizás otras más teóricas, porque proporciona herramientas, referencias.

Lo inesperado

¿Qué papel juega la obra en vuestros procesos de proyecto? Su denominación en italiano, *il cantiere*, remite a la materia, pero también habláis a menudo de lo inesperado, que no sé si tendría cabida en ese momento del proceso. Quedan lejos aquellos arquitectos que llevaban detrás sus industriales...

Nos habría gustado siempre seguir proyectando en la fase de *cantiere* pero nunca ha sido así. El tipo de proyecto que hemos hecho, sobre todo los últimos años, nos ha exigido muchísima definición, y está muy atado en todas y cada una de sus fases, incorporando la colaboración con industriales antes de la licitación.

Para nosotros aquella manera de proceder queda muy lejos. Esto ha cambiado el tipo de arquitectura, una arquitectura más contundente que no deja espacio para el error.

Es cierto que en la obra siempre ves alguna cosa distinta, pero en nuestro caso muy rara vez una decisión de proyecto se ha llegado a cambiar. Tal vez sí en algunas de las primeras como en Roa, o también en proyectos privados. Pero en los públicos hay un trabajo muy exhaustivo, 'hiperdefinido' y bien atado. Esto tiene sus cosas buenas.

En Chur, gracias a este rigor, llegamos a ahorrar 3 millones de euros, un 10% sobre un total de 30. El nivel de definición del proyecto en el fondo no quiere decir nada, pero sí da cuenta del nivel de responsabilidad y compromiso del arquitecto.

Hablabas de lo inesperado, pero creo que aparece más en fases de proyecto que no en obra, tal vez alguna cosa en los proyectos suizos... Pero más bien son ajustes, no cambios sustanciales. A veces añoramos lo que hacía Scarpa, que proyectaba en obra.

Y también Lewerentz... La poesía tiene belleza, pero también tiene precisión. Precisamente la belleza es una palabra marginada en el discurso contemporáneo como si la forma no fuera un territorio del arquitecto.

Sí, es muy difícil de hablar de belleza, que tiene que ver con tantas cosas. A nosotros nos interesa reflexionar sobre cosas más primarias, el sentido de permanencia, la materialidad del edificio...

Una manera de subrayar esta dimensión artística -¿humanística?- de la arquitectura podría ser el empleo del blanco, en Águilas, en Szczecin. ¿Por qué utilizáis este recurso? El vínculo con el lugar parecería que no se traslade a la materialidad.

Por su localización, un edificio marítimo que surgía de la influencia del mundo portugués de Siza. En Szczecin, por contra, trabajamos la condición simultánea de pertenecer a un sitio y a la vez distanciarse. De partida el vínculo con el lugar ya estaba establecido con las cubiertas y ya era suficiente. El blanco le quita la pátina nostálgica, le da una lectura distinta, congela el momento.

Enseñar abierto

Siempre incluimos una pregunta muy prosaica sobre la universidad y el compromiso con los estudiantes. ¿Qué harías si fueras director de la Escuela de Arquitectura?

Sería difícilísimo, lo sé por los amigos que lo han sido y que lo son ahora como Josep Camps y Josep Ferrando.

Por mi propia experiencia procuraría ofrecer a los estudiantes ciclos de conferencias lo más amplios y abiertos posible, heterodoxos, distintos. Fue lo más interesante de mi formación.

A veces formamos en lo local y sois el mejor ejemplo de la necesidad de una mirada extrovertida, incluso trabajando en proyectos en otras localizaciones.

Yo soy hijo del programa Erasmus que cursé en Sevilla. Conozco muchos arquitectos que realmente han seguido el mismo proceso. En este sentido, el sistema americano, aunque muy deficitario en lo que a enseñanza de la arquitectura se refiere, en algunas universidades sí ofrece la posibilidad de estar en contacto con distintos arquitectos, instituciones.

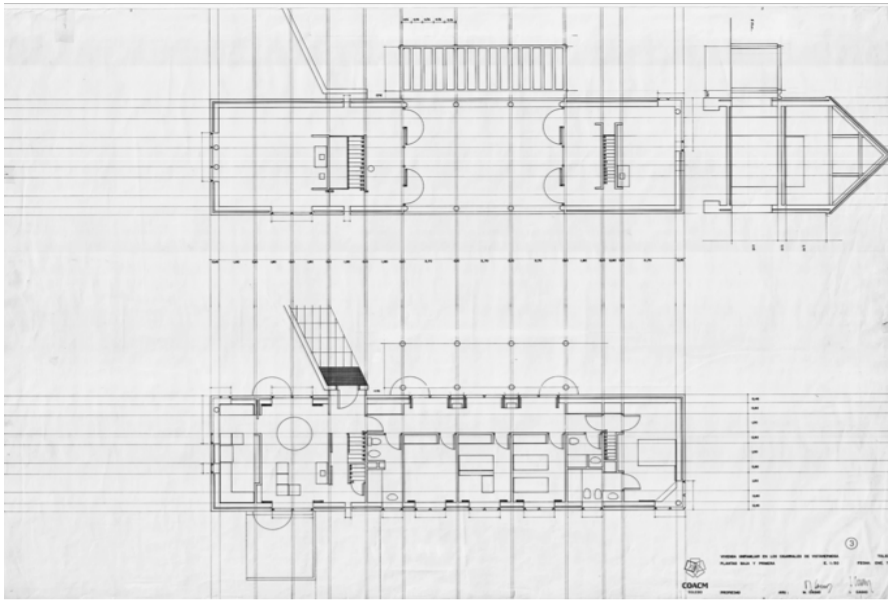
Lo que realmente influye en el estudiante es aquello que de repente enciende la chispa del interés sobre algo, sobre el urbanismo sostenible, sobre cualquier input que la escuela haya sido capaz de ofrecer.

Esta reflexión remite a la necesidad de incentivar la movilidad, como creo que debería ser casi obligado en los nuevos másteres habilitantes. También abre la reiterada discusión de formación generalista versus especializada, más cuando un mínimo porcentaje de los arquitectos firma proyectos. ¿Cómo crees que se debería ajustar la formación en las escuelas ante este escenario?

Un arquitecto puede dedicarse a muchísimas cosas. Por ejemplo, mi educación fue bastante humanista y la de Alberto bastante más técnica. De hecho, estos dos roles siguen un poco vigentes; yo me encargo quizá más de la primera fase del proyecto y Alberto más de la constructiva.

No lo sé... probablemente después de todos estos años el rol del arquitecto deba repensarse. Cada vez que hemos hecho un proyecto, siempre se ha esperado de nosotros algo distinto en cada situación y en cada lugar. Por ejemplo, ahora mismo en Estados Unidos no se creen que estemos diseñando las carpinterías, "¡no os pagamos para eso!" dicen. Pero es que lo necesitamos hacer porque si no, no podemos hacer nuestra arquitectura...

Aquí el rol atribuido es uno. Sin embargo, en Alemania tienes que ser realmente un técnico que controla cualquier requerimiento. Lo que se pide a un arquitecto siempre ha sido distinto en función del lugar. Nuestra figura ya no es homogénea y por tanto da pie a que la formación pueda orientarse según los intereses de cada uno hacia un lado u otro. Tal vez la escuela debería integrarlo.



▲ FIG. 1. Planta baja y primera. Plano nº 03 del Proyecto de Ejecución

Casa Magariños, 1977

La planta primigenia

Josefa Blanco Paz, José Ramón González de la Cal

Recibido 2020.10.30 :: Aceptado 2021.07.05
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.9713
Persona de contacto: josefa.blanco@uclm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9088-1002>
Arquitecta por la ETSAM

ABSTRACT

Alcanzar la complejidad mediante la utilización de formas sencillas dominadas desde el trazado de la planta es una virtud recurrente en la obra de Manuel de las Casas. La planta de la Casa de los Cigarrales, o Casa Magariños, es paradigmática de esa búsqueda virtuosa.

Se trata de una pieza austera, que recurre al modo primitivo y económico de la traza de crujeas paralelas de muros de carga, a la composición higienista de la planta pasante, al decoro escueto supeditado al correcto uso de la construcción autóctona. Las fábricas, aun acudiendo a lo vernáculo, se horadan con gramática del Movimiento Moderno y resuelven el testero con la abstracción de la geometría rotunda del ángulo de 90º. Todo queda representado en una ascética planta rectangular de piezas espaciales moduladas según los usos domésticos.

Son los elementos de la construcción tradicional, es la arquitectura de la traza depurada al servicio de un tiempo nuevo, en este caso próxima al Postmodern dominante.

PALABRAS CLAVE: Manuel de las Casas, Ignacio de las Casas, Casa Magariños, planta, muros, Toledo.

Hay en esta obra de Manuel de las Casas una declaración de principios, un tema de reflexión para este tiempo de incertidumbres, convertir lo ordinario, lo cotidiano, en extraordinario; convertir lo más íntimo y singular en cercano, y con el uso de la materia y las herramientas más elementales alcanzar metas técnicas nuevas. Asuntos que hoy la arquitectura demanda, retomar el camino de lo normal.

A mediados de los setenta la obra de Manuel de las Casas ha abandonado el organicismo de la Casa Moro (1964) y el tecnicismo del "artefacto educativo" en Medina del Campo (1968). Una primera etapa experimental, de inicio en la profesión con los compañeros de escuela Javier Seguí de la Riva y Santiago López Hernández como colaboradores. Etapa que culminará a mediados de los setenta, cuando en 1972 comienza en su obra el acercamiento al realismo y una voluntad determinante de simplificación formal, en la que ejerce de transición la obra de la Residencia de Internas en Talavera de la Reina (1975).

A partir de 1972 comenzará una segunda etapa en su obra en colaboración con su hermano Ignacio de las Casas, arquitecto desde 1971, a la que se une más tarde como socio Jaime Lorenzo. Este periodo durará hasta los inicios de los noventa y concluye con la obra

de la *Consejería de Agricultura de Castilla-La Mancha* en Toledo (1992). Esta etapa se iniciaba con dos obras determinantes, una urbana, Cabeza de Moro (1977), de relectura de la manzana cerrada en el conjunto de viviendas en Talavera de la Reina, y otra en el campo, en la zona de cigarrales de Toledo, la Casa Magariños (1977) como arquetipo de la "cabaña". Son estas dos obras anticipo de un periodo de reduccionismo formal y geométrico que culminará con los modélicos ejercicios de agrupaciones seriadas de vivienda de los años ochenta en Montecarlo, Orcasur, Albufera y Palomeras, donde se confiará la arquitectura a la trazacamino que se decanta en la Magariños-, proponiendo tipos que son una reducción extrema y ascética, al servicio de la realidad¹. Un proceso de abstracción que, enlazando con los maestros del Movimiento Moderno, no será ajeno a la influencia de las teorías de purificación y esencialización de las formas arquitectónicas que proclama en ese momento Aldo Rossi y que se imponen en los ochenta.

Una invariante persiste en la obra de Manuel de las Casas (1940-2014), la búsqueda continua de la abstracción y simplificación de las formas, una experimentación con vocación de innovación que nunca deja de mirar a las arquitecturas vernáculas, a la vez que una paradójica búsqueda de la complejidad a través de decisiones simples que pretende expresar de las formas la sustancia de la arquitectura. En este sentido, la Casa Magariños reduce el problema del cobijo a su esencia primitiva: dos muros paralelos y una cubierta inclinada a dos aguas (FIG. 1). Perteneció Manuel de las Casas a ese grupo de arquitectos ágrafos, más próximos a la arquitectura del hacer que del decir, su arquitectura está hecha de las herramientas de la construcción y la lógica, y mantiene cierta distancia con la arquitectura que se hace con las herramientas de la palabra. De este modo, en una búsqueda hacia el fondo constructivo y tipológico, establece sus puntualizaciones en la construcción y en la experimentación de los sistemas o los tipos.

Desde que finalizara sus estudios, Manuel de las Casas buscó alcanzar en su labor como arquitecto el rigor, la precisión y la elegancia de un alarife ilustrado, ambicionó el rigor racional y confió a la construcción y al dominio de la técnica como soportes de su arquitectura. En este camino fue determinante la influencia del conocimiento constructivo transmitido por

su padre, Manuel de las Casas Rementería, aparejador que en la época de postguerra había colaborado con Luis Moya, Rafael Aburto y Francisco de Asís Cabrero.

La Casa Magariños nos ofrece, dentro de su obra, una aproximación a su pensamiento sobre el habitar. Sistematizaremos el estudio del complejo y unitario valor de la arquitectura mediante la secuencia de cinco apartados en torno al estudio de la planta del proyecto: el medio, la misión, la morfología, la métrica y la materia. Una estructura de análisis tomada prestada² que, aunque incompleta, frente a la complejidad unitaria del objeto arquitectónico, nos permite el entendimiento de las partes para finalmente poder comprender y recomponer el pensamiento que las une y da sentido al total de la obra.

[Medio] Una construcción en el paisaje

Teresa Laguía, anestesista, y Juan Ignacio Magariños, pediatra, habían pasado seis años trabajando en hospitales de Sudáfrica, desde que terminaron la carrera de medicina hasta el año 1975, en que vuelven a su ciudad de origen, Toledo. Teresa y Juan Ignacio querían vivir en el campo, pero cerca de la ciudad. Compraron una parcela en un cerro periurbano llamado Los Cigarrales de Vistahermosa, situado al suroeste del centro histórico y próximo a la carretera de Ávila, en la calle Jilguero número 47. Era parte de un viejo olivar, de suelo de *alcaén* y matorrales de tomillo y romero, de retamas y de jaras, campo de conejos y de perdices. Allí se planta la casa, en el límite que define la pendiente natural del terreno, sin apenas modificar el paisaje de monte bajo (FIG. 2).

En el trabajo de Manuel de las Casas, Antón Capitel rastrea orígenes en la obra de Luis Moya, de Alejandro de la Sota, de Francisco de Asís Cabrero... -al que habría que sumar el primer Aburto-. Eran también los tiempos del uso, y abuso, de la tecnología, de los nuevos y sofisticados materiales, del racionalismo exaltado y libre, de las complejas disposiciones espaciales (de la sección), del entendimiento del edificio como artefacto, como objeto independiente del lugar, los años de la arquitectura del escocés James Stirling dibujada por Leon Krier -en cuya oficina londinense trabajó entre 1968 y 1974-.

Estudioso de Stirling, como evidencia la obra de la Residencia de Internas en Talavera de la Reina, en la Casa Magariños deriva por el camino de sus propuestas para pueblos ingleses en el CIAM X (1955). Manuel de las Casas se interesa por las construcciones rurales de La Mancha que, en su pensamiento, se mezclan con las ideas postmodernas de Rossi y de Venturi, incluso con las imágenes eclécticas de un libro entonces de lectura obligada en la Escuela de Arquitectura de Madrid: *La casa de Adán en el Paraíso* de Rykwert. Todo ello combinado con la referencia de un edificio tan excepcional y arquetípico como Santa María del Naranco (s.IX), perteneciente como su admirado Taller del Moro (s. XV) a la genealogía clásica de "palacios" de composición tripartita.

Trazados estos que utilizan el cuadrado y el triángulo pitagórico en organizaciones espaciales que representan y atienden a la misma simetría imperfecta del hombre -derecha-izquierda, arriba-abajo-, un patrón tipo de sistema de organización de vida doméstica y de representación.

Si la planta se construye sobre un pentagrama de ejes y compases, como una partitura de música lista para ser interpretada (FIG. 1), la casa se planta en el lugar, un campo de olivos, respetando el marco de plantación en cinco deoros (FIG. 2), un lugar pensado desde lo productivo que construye la paradoja del secano campo manchego de olivar: vistas lejanas en diagonal y el ocultamiento frontal que produce la ordenación al tresbolillo.

La mirada de la arquitectura española virará hacia la arquitectura nórdica con la llegada de Fernández Alba a la Escuela de Madrid y una vez superado el organicismo. La obra de los Cigarrales emparenta con los ideales del Clasicismo Nórdico (1910-1930) representados en el Pabellón de Dinamarca de Tyge Hvass en la Exposición Universal de Barcelona de 1929, también con la casa Stennäs y la villa Snellman de Gunnar Asplund. En el prisma de cubierta inclinada abierto al paisaje, la obra también se apropia de las palabras repetidas del alemán Heinrich Tessenov: "La forma más simple no es siempre la mejor, pero lo mejor siempre es lo más simple". Tessenov será un referente continuo en los cursos iniciales de proyectos de la ETSAM, donde Manuel de las Casas tomará el relevo de un grupo docente constituido por Fernández Alba.

La repetición de formas como valor en la arquitectura, la construcción simple de muros y cubierta inclinada, la admiración por lo popular y la construcción tradicional -ahora ilustrada- y la arquitectura que tiene como fin resolver las necesidades vitales del hombre, son valores que reivindica la arquitectura de *la Magariños*. Esta admiración por la arquitectura del norte no será casual, y quedará refrendada en la inauguración a principios de los ochenta en la Arquería de Nuevos Ministerios, en noviembre de 1983, de la exposición *Clasicismo Nórdico, 1910-1930*. Será este espacio expositivo un lugar imprescindible para comprender la arquitectura española de finales del siglo XX. Un espacio impulsado por Manuel de las Casas y Dionisio Hernández Gil desde la Dirección General de Arquitectura, donde ejercerán como arquitectos al servicio público fomentando la renovación democrática de la arquitectura española. Será "la Arquería" un lugar de referencia por el que pasarán las exposiciones de Lewerentz, Asplund, Scarpa, Morris, Saarinen, Piano, Tadao Ando, Barragán, Rietveld, Jacobsen, Terragni, Melnikov, Siza o Eisenman. También allí se mostrará la obra de algunos de los arquitectos españoles más importantes del siglo XX: Coderch, Jujol, Fisac, Oíza, Candela, Alas-Casariago, Corrales-Molezún, Martorell-Bohigas-Mackay, Alejandro de la Sota o Cano Lasso.

Es un momento de necesidad de recuperar tiempo perdido, de inicio de regeneración de la arquitectura española, que dará lugar a una nueva generación de arquitectos, consagrada en el artículo "28 arquitectos no numerarios" de Rafael Moneo, publicado en el número 23-24 de *Arquitecturas Bis*³, revista dirigida por Rosa Regás y el alter ego de Oriol Bohigas que daba la réplica a Madrid desde Barcelona.

[Misión] Adecuación entre tipo y uso

Manuel de las Casas propone una pieza compacta y neta, asentada sobre el lugar sin violencia, sin modificar el terreno y el paisaje del olivar más allá de lo estrictamente necesario. La propuesta busca reconsiderar las tipologías tradicionales como adecuadas y racionales, tanto por su sistema constructivo como por el uso del tipo espacial vernáculo.

La obra no trata de copiar lo popular, lo arcaico está más en la forma que en el fondo, está más en la semántica de formas reconocibles utilizadas que en su sintaxis ahora más compleja. Se intelectualizan las formas arcaicas ya aprendidas para avanzar en cómo las mismas estructuras y procedimientos materiales pueden satisfacer las costumbres contemporáneas.

La casa se organiza en dos plantas donde se distribuyen los espacios de uso específico, cocina, comedor, dormitorios y aseos en la planta baja a modo de basamento; y un espacio único arriba, como tribuna sobre el exterior, con salón, vestíbulo central y biblioteca, como serie de salas contiguas cerradas y abiertas sobre el paisaje en un espacio unido visualmente al que se accede por dos escaleras, una al salón desde el vestíbulo de acceso y la otra a la biblioteca desde la galería longitudinal de la planta baja. Abajo el espacio del orden compartimentado, ajustado, menudo, el de los quehaceres domésticos, el de la realidad cotidiana, y arriba el surrealista mundo libre de lo aparentemente inútil, de la ensoñación.

Esta idea de casa "primitiva", enraizada con lo popular y anónimo, la arquitectura en simbiosis con el medio será tema de interés para muchos arquitectos que tratan, desde la base de un pensamiento intelectual, de dar respuesta al habitar más inmediato, la casa. A mediados de los setenta la influencia de Rossi y la Tendencia se manifestará en varios ejemplos de reinterpretación arquitectónica de la vivienda, y dará lugar a un conjunto de obras en el plural territorio de *escuelas* que alcanzará a la periferia más indómita. Obras que sintetizan intereses comunes de la arquitectura española a finales de los setenta y principios de los ochenta: Manuel Gallego (O Carballo, 1977), Navarro Baldeweg (Liérganes, 1978), Junquera y Pérez Pita (Corrubedo 1982), Tusquets y Clotet (Cristina d'Aro 1978), son ejemplos coetáneos que, como la de los cigarrales, profundizan en cómo la abstracción puede enriquecer el realismo doméstico del habitar.

[Morfología] Una nave, un barracón. Lo mejor es lo más simple

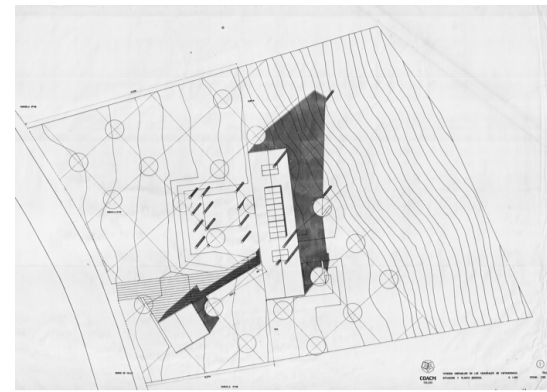
Es en el dibujo a mano de la casa, en el dibujo de pensamiento más que de describir, donde las referencias a Tessenov se hacen más evidentes (FIG. 3). Un dibujo oscuro, de noche, donde la casa se sitúa en la línea de horizonte, entre la tierra peinada de campos ondulantes y el cielo denso. Dentro, la luz que irradia la casa nos dice que cobija la vida en el espacio interior, que protege al hombre cuando el día acaba y la noche trae la incertidumbre de la oscuridad. Solo hay en la casa un espacio interior oscuro representado por un cuadrado negro. Es el espacio abierto superior, el sobrado de la casona reinterpretado, que es a la vez dentro y fuera, la terraza que mira al paisaje, el *tablimun* en alto entre el atrio y el *perystylum*, ahora entre el jardín interior y el horizonte. Si los patios clásicos mirando hacia arriba capturaban un pedazo de universo representado por el cielo, ahora la terraza redirige su mirada en horizontal hacia lo natural más cercano y próximo al hombre, el paisaje. Es este espacio el ámbito de la casa que captura el exterior y la convierte en extrovertida frente a la introspección de la casa patio, de la casa templo, el Megarón griego.

La memoria del proyecto, haciendo alusión tanto a su sencillez compositiva como a lo inmediato de su construcción, comienza con una cita a las construcciones rurales aisladas en el paisaje castellano, señalando la nave, el barracón como la forma más primigenia de entender la casa.

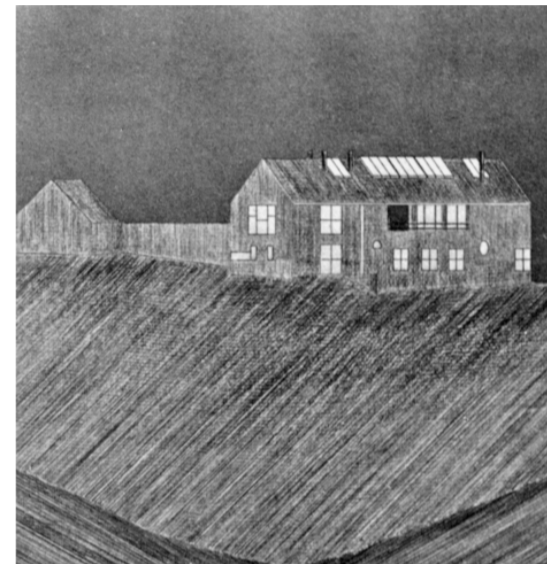
"Una nave, un barracón: dentro, algunos espacios se especializan, pero se vive en uno completo, que encierra un espacio en el espacio. Una cubierta a dos aguas sobre cuatro paredes, una puerta y una chimenea, la forma más primaria de entender la idea de casa. Recoger y reinterpretar la tipología vernácula del casón en el campo manchego: el portalón que sirve de estancia y los salones que se desglosan del habitáculo funcional que, en planta baja, contiene los elementos más especializados. La llegada del coche y del peatón conforman la portada."⁴

En palabras de Antón Capitel, en la primera experiencia de una idea nueva, la cristalización estilística tal vez sea lo más difícil de definir, y sea necesario acudir a un compañero de viaje que garantice con su experiencia el itinerario emprendido. En esta reflexión podemos encontrar explicación a "la utilización externa de recursos figurativos próximos a los de cierta arquitectura americana a la que parece rendirse tributo". La casa tiene óculo, arco, grieta, ventanas cuadradas, ventanas corridas, de esquina y serlianas. Una colección que desborda el estricto repertorio racionalista. Aun así, "en arquitecturas como estas hay, pues, probablemente sin premeditación, las bases de un cierto academicismo [...] las bases de una arquitectura lógica y transmisible, liberada de obsesiones vanguardistas y de preocupaciones inventivas, que acumule los recursos e instrumentos de la disciplina."⁵

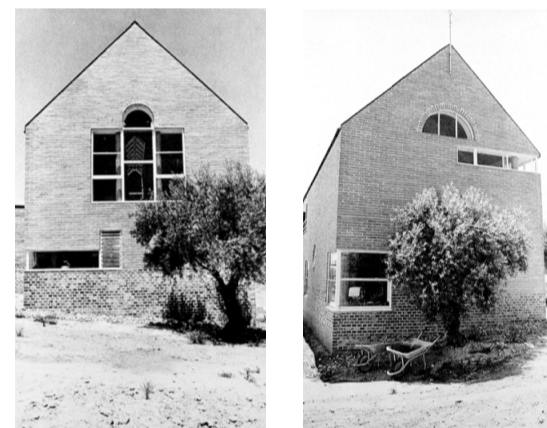
En los años setenta, tal como cita Mariano Bayón (Arquitectura, nº227), las ingenuas ilusiones tecnológicas de los años sesenta se desvanecen. La crisis energética y cierto descrédito de la alta tecnología habían producido un giro histórico y ya sólo confían en el high-tech los que no construyen; y los hermanos de las Casas eran constructores, con un oficio firmemente asentado. Manuel e Ignacio de las Casas eran arquitectos que establecían sus puntualizaciones construyendo, que proyectan en la experimentación de tipos y de sistemas constructivos, en una búsqueda que, a veces, discurre por caminos paralelos a los de las arquitecturas populares y directas. Manuel de las Casas admite en esta obra "alteraciones periféricas en los muros [...] que contradicen la rotundidad". Y lo hace con un repertorio de formas de arquitecturas llamadas "cultas" - clásicas -, repertorio que indicaba un estar al día de lo que se publica. Eran adherencias de lenguajes prestados, a las que Mariano Bayón denomina "un certificado de garantía innecesario", para una arquitectura que, innegablemente, era hija del Movimiento Moderno, aunque ya sin una fidelidad a ultranza, pues aparecen signos de insumisión, de una libertad que expresa el interés por otros caminos diversos, entre los que está el que miraba hacia la arquitectura vernácula. En sus propias palabras, no se sabe si los Casas en esta obra, *van o vienen*.



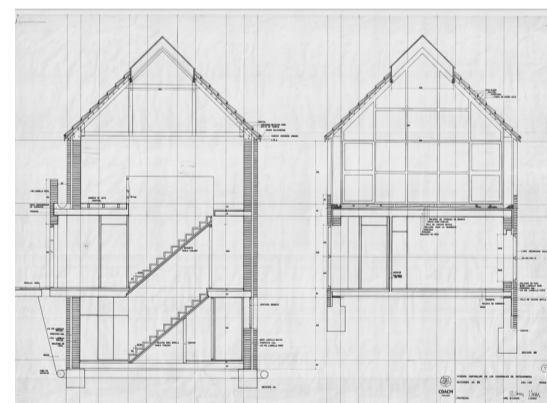
▲ FIG. 2. Situación y planta general, plano nº 01 del Proyecto de Ejecución, fechado en enero de 1977



▲ FIG. 3. Vista nocturna Casa Magariños



▲ FIG. 4. Testeros. Archivo Manuel de las Casas



▲ FIG. 5. Secciones AA BB, Plano nº 07 del proyecto de ejecución, fechado en enero de 1977



▲ FIG. 6. Fachada principal, Archivo Manuel de las Casas.

Exploran con muros que con mayor complejidad formal Manuel había utilizado en la casa Moro (1964). Construyen en fábrica cerámica, material que antes habían utilizado como recurso compositivo y constructivo Luis Moya en las viviendas de Usera (1941), Rafael Aburto en la granja-escuela en Talavera (1948) y Francisco Asís Cabrero en las viviendas del Pilar en Madrid (1948), proyectos todos ellos que habían compartido como aparejador a Manuel de las Casas Rementería, padre de los hermanos Casas.

[Métrica] Una crujía habitada

La planta de la casa Magariños es lineal. Tiene 23,50 m de longitud y 6,3 m de anchura. Un rectángulo de proporción próxima al 1 x 4, que no es más que una crujía para el habitar. Exteriormente la fábrica de Santa María del Naranco mide 20,10 m por 6,03 m, 60 por 18 pies carolingios⁵. Tanto la composición tripartita de la planta alta, como la aproximación métrica, emparentan ambas construcciones, más allá de la simbólica y anecdótica “ventana palatina” del testero este que mira a la ciudad histórica. Es este cambio de dirección gramatical que surge en la fase de obra un hecho que constata el vigor y la eferescencia de la llegada del nuevo lenguaje postmoderno. En el proyecto de ejecución el hueco es aún un neutro rectángulo áureo más propio del lenguaje del Movimiento Moderno.

La racionalidad de solucionar con un solo tipo de forjado, de luz máxima, resuelve con sistemática sencillez la construcción de toda la casa. Esta idea de resolver los vanos a cubrir con sistemas elementales, sin necesidad de recurrir a esfuerzos estructurales sofisticados será una constante en sus primeras obras. Algo que repetirá de forma reiterada en los modelos de vivienda protegida de los años ochenta. Como también la utilización de los múltiplos de treinta como herramienta que modula la planta longitudinal y transversalmente y que sigue las recomendaciones de los maestros Moya y Oiza. Los dormitorios se modulan a 270 cm (9 pies), y los espacios de servicio a 180 cm (6 pies) o 90 (3pies) y 60 (2pies) en el caso de las escaleras; la más pública en doble altura frente a la entrada y la secundaria oculta en el vestidor del dormitorio principal.

En la planta baja los ámbitos de la vivienda ocupan de forma continua todo el espacio del rectángulo. Orientada a Sur y fragmentada en tramos más estrechos (1 m) por módulos de muro-estantería que embocan los huecos y más anchos (1,60 m) con zonas estanciales abiertas al exterior, una galería comunica y sirve a los dormitorios. La planta baja es apretada, con una altura de techos de 2,40 m, densa, incluso ajustada en la zona de cocina.

La planta alta, que forma una unidad visual, se divide físicamente en dos: salón y biblioteca-estudio. Dos espacios interiores separados por un espacio semi-exterior, entre patio cubierto y porche con lucernario. La terraza patio elevada del Movimiento Moderno, traída aquí para mirar al paisaje y a las vistas lejanas sobre la ciudad; algo que repetirá en uno de sus últimos proyectos, la casa Sánchez Medina. En esta planta las medidas son otras, se alcanza la mayor luz libre, 6,30 m y la altura en el “sobrado” abierto a la naturaleza llega a los 5,25 m en el interior de la cumbre.

La trayectoria profesional de Manuel de las Casas recoge las mejores virtudes de un oficio constructor asentado, lo que no le impide en esta ocasión, a pesar de los referentes vernáculos y de los dictados de las normas de la construcción para las cubiertas, donde se recomiendan pendientes comprendidas entre el 25% y el 50%, decidir rematar la construcción con un tejado especial: teja plana clavada con un ángulo de 45° (pendiente del 100%). Esta determinación da lugar al ángulo recto en la cumbre, que refuerza la geometría del perfil y del volumen, y le da un carácter más rotundo y abstracto a la vez que produce en el interior un amplio espacio atravesado por las chimeneas. Aquí la voluntad de abstracción matemática de la composición se impone a la tradición constructiva (FIG. 4).

[Materia] Una tradición constructiva próxima

Para la construcción de la casa Magariños se utilizan materiales tradicionales, en un intento de racionalizar y aprovechar al máximo las cualidades de estos. Pero la adopción de esta herencia constructiva no es mimética, se actúa sobre ella con una actitud experimental en una continua búsqueda de la racionalización y actualización de las técnicas tradicionales.

La vivienda se construye con ladrillo macizo - gresificado en el zócalo para evitar la capilaridad -, forjados cerámicos, cerchas de acero y teja plana en cubierta. Las carpinterías son de madera al interior y metálicas al exterior. El acabado de los suelos varía y se adapta al uso de los espacios. Se acaban en corcho barnizado las zonas de uso común de la vivienda, en gres Burela la cocina y zonas de servicios, y en moqueta los dormitorios.

*“Materiales normales y un sistema constructivo simple conforman el objeto en un intento de reconsiderar su capacidad, de hacer realidad el espacio. Dentro todo se acaba, en forma minuciosa, como si se colocara un tapiz. Fuera los materiales definen la textura y el color.”*¹⁷

En la casa Magariños adquiere especial importancia la investigación en el proceso constructivo, y esto se evidencia en la amplia difusión de las secciones constructivas en las revistas nacionales de la época, donde adquirieron un carácter pionero en resaltar la influencia de la construcción en el desarrollo del proyecto de arquitectura. El muro portante de doble hoja revisa y actualiza las técnicas tradicionales castellanas para dar respuesta a las demandas contemporáneas. Con una finalidad medioambiental, los muros de dos hojas de ladrillo se levantan de medio pie la exterior y de un pie la interior, frente al modo tradicional, de un pie por fuera, cámara de aire y tabique en el interior. La mayor masa de los muros queda en la cara interior y el espacio de la casa cuenta con una gran inercia térmica, al tiempo que se evitan los puentes térmicos y se proporciona mayor confort.

La cubierta refuerza el razonamiento constructivo general y, como hicieran los sobrados tradicionales de las viviendas manchegas, enlaza los usos más ligados de la vivienda con el paisaje y el perfil de Toledo. La misma materia construye dos escalas: el compacto programa doméstico en la planta baja y el ligero, sobredimensionado y continuo espacio libre bajo cubierta y pone las formas de la construcción al servicio de la sustancia de la compleja arquitectura.

La Casa Magariños se convierte en un objeto arquitectónico que se distancia tecnológicamente de la Casa Eames, que concreta los pasajes centrales de los edículos de las viviendas de Moore y que aprende de las originarias ideas de Rykwert sobre la simplicidad necesaria y suficiente, a la vez que enfoca la forma simbólica de la vivienda unifamiliar con una mirada nueva.

Apenas meses antes de su deceso, en febrero de 2014, siendo Director del La Escuela de Arquitectura de Toledo -de la que había participado en su fundación en 2010-, escribirá Manuel de las Casas sobre la preocupación fundamental en su camino profesional:

“La vivienda actual, un modelo posible.

Durante los 2 o 3 meses que llevo trabajando en este tema, que por otro lado ha sido la preocupación central de mis trabajos de arquitectura -formas de vivir y formas constructivas de solucionarlo- no soy capaz de avanzar en esta cuestión.

Seguramente la pregunta está mal formulada; el abanico que se abre ante cualquier cuestión es infinito, indefinido, es necesario hablar siempre de todo, y fijar un modelo a desarrollar se me presenta como imposible. ¿qué forma de vida? ¿aislada, en grupo? ¿Colectiva, Individual, urbana, suburbial?

Qué queremos resolver: ¿la vivienda mínima, la vivienda razonable...por qué no la espléndida?

Es evidente que la vivienda debe ser de bajo coste: de poco consumo energético ⁽¹⁾, de fácil construcción, de gran durabilidad, ¿cuánto debe durar? Debe poderse transformar. ¿El espacio se transforma y la vivienda se transforma? ¿Se adapta? ¿Se sustituye?

Un coche es un habitáculo que se traslada de lugar; ¿la comodidad, la rapidez, la seguridad y el consumo energético son las cuestiones que debe cumplir, ...y una casa? ¿Aparte de las cuestiones objetivables cuántas otras deben cumplir?

⁽¹⁾ *Todo el desarrollo humano debe estar basado en este principio de sostenibilidad. “*

¹ *“Así toda una serie de rasgos se nos presentan como programáticos. Las formas adoptadas en las plantas de estas casas son continuación clara de la voluntad de simplificación que se desarrolló en la arquitectura durante el período entre guerras y que condujo de las morfologías de las *siedlungs* de Taut a las de Gropius, o en el contexto de las *siedlungs* de Frankfurt dirigidas por Ernst May, de la forma de la *Romeerstadt* a la de la *Goldstein*: generación de formas*

simples, rígidas, repetibles, prefabricables, eliminando toda irregularidad. Por esto la planta insistentemente rectangular de estas casas o, en algún caso, en forma de cruz. Y por esto la voluntad incluso cibernética de racionalización extrema que lleva a componer plantas y alzados sobre mallas isométricas. Se persigue un espacio racional y en el mundo de los Casas no hay lugar para irracionalesidades, improvisaciones, ornamentos, trasgresiones de las reglas e ironías.” MONTANER, Josep María. *Carta a Márquez y Levene*. El Croquis, nº 15-16, p.6.

² *“Por otra parte, a partir de la tratadística, es frecuente hablar de la arquitectura de modo algebraico: Firmitas, Utilitas y Venustas; Construcción, Utilidad y Belleza; Invención, Disposición y elocuencia; Medida, Morfología, Misión, Materia y Medio; Orden, espacio, Masa, Volumen, y Luz; Espacio, Luz, Aire, Vistas; Necesidades materiales, psicológicas, sociales, territoriales, urbanas, históricas, económicas, simbólicas... La arquitectura, por el contrario, es propiamente arquitectura en la medida en que no es suma de técnicas, instancias y apetencias, tantas de ellas instaladas en el vulgo como necesidades verdaderas.”* MIRANDA, Antonio. *Ni robot, ni bufón: manual para la crítica de arquitectura*. Ed. Fronesis, Cátedra, Universidad de Valencia, 1999, p.242.

³ *“La figura en la que se miran todos jóvenes arquitectos es, y no pienso que nadie lo ponga en duda, Alejandro de la Sota, quien permaneció impasible y solo, ajeno a los desviacionismos de sus compañeros de generación y que ahora vería así premiada, con la admiración de los más jóvenes, su obstinada postura. A nuestro entender giran en esta órbita obviamente López-Cotelo, Puente y Azofra, discípulos directos, pero su influencia se hace sentir en otras gentes como son los Casas, o aparece en el proyecto de vivienda unifamiliar de López-Peláez, Frechilla y Sánchez, llegando las salpicaduras hasta los propios colaboradores de Oiza, López-Sardá, Valdés, Vellés y Velasco.”*

MONEO, Rafael. Madrid 78. *28 arquitectos no numerarios*. Arquitecturas Bis, n.23, Edición a cargo de La Gaya Ciencia, S.A., p. 22-24.

⁴ DE LAS CASAS, Manuel, Ignacio. *Casa Magariños. Los Cigarrales de Vista Hermosa. Toledo*. Memoria del proyecto de Ejecución. En: El Croquis. El Croquis Editorial, 1984, nº 15-16; p. 23.

⁵ CAPITEL, Antón, *Manuel e Ignacio de las Casas, seis construcciones en Castilla*. En: Jano: arquitectura, decoración y humanidades. (1978), nº 57 mayo, p. 19.

⁶ Dato facilitado por el arquitecto Fernando Nanclares, responsable de trabajos de restauración en Santa María del Naranco.

⁷ De la memoria del proyecto de ejecución, fechado el 28 de febrero de 1977.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

DE LAS CASAS, Manuel, Ignacio. Obras y proyectos, 1975-1977. *Residencia de internas del Colegio de la Enseñanza, en Talavera de la Reina; Edificio de viviendas en Madrid, c/ Arturo Soria, 145; Vivienda en Galapagar; Vivienda unifamiliar en los Cigarrales de Vista Hermosa, Toledo; Viviendas en hileras en Talavera de la Reina; Conjunto de viviendas en Cabeza de Moro, Talavera de la Reina*. En: Jano: arquitectura, decoración y humanidades. (1978), nº 57 mayo, p. 18-41: art., empl., plan., secc., alz., axon., fot.

BAYÓN ÁLVAREZ, Mariano. *A propósito de unas obras de Manuel e Ignacio de las Casas: una crítica desde dentro / Mariano Bayón. Dos viviendas unifamiliares: en los Cigarrales de Vista Hermosa (Toledo) y en el Parque Conde de Orgaz (Madrid)*. En: Arquitectura. -- Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. (1980), nº 227 noviembre-diciembre; p. 55-60: art., plan., fot.

DE LAS CASAS, Manuel, Ignacio. *Casa en ‘Los Cigarrales de Vista Hermosa’: Toledo*. En: Quaderns: de Arquitectura i Urbanisme. -- (1981), nº 145 marzo-abril; p. 34-39: plan., secc., fot.

DE LAS CASAS, Manuel, Ignacio. *Casa Magariños. [Los Cigarrales de Vista Hermosa, Toledo]*. Proyecto: 1977. Ejecución: 1978-1979. En: El Croquis. Madrid: El Croquis Editorial. (1984), nº 15-16 febrero-abril; p. 23-28: plan., secc., alz., detall., fot.

MONTANER, Josep María. *Sobre las viviendas unifamiliares de los hermanos Casas*. En: El Croquis. -- Madrid: El Croquis Editorial. (1984), nº 15-16 febrero-abril; p. 4-8: plan., alz., fot.

DE LAS CASAS, Manuel, Ignacio. *Casa Magariños: Los Cigarrales de Vista Hermosa, Toledo, 1977-1979*. En: *Arquitectura española contemporánea = Spanish contemporary architecture: 1975-1990*. Madrid: El Croquis, 1989. Vol. I; p. 36: fot., plan.

ÍNDICE DE LAS IMÁGENES

FIG. 1. DE LAS CASAS, Manuel, Ignacio. *Planta baja y primera*. Plano nº3 del Proyecto de Ejecución, fechado en enero de 1977. Archivo *Aula Manuel de las Casas*, Demarcación en Toledo del COACM.

FIG. 2. DE LAS CASAS, Manuel, Ignacio. *Situación y planta general*. Plano nº1 del Proyecto de Ejecución, fechado en enero de 1977. Archivo *Aula Manuel de las Casas*, Demarcación en Toledo del COACM.

FIG. 3. DE LAS CASAS, Manuel, Ignacio. *Vista Casa Magariños*. Fotografía publicada por CAPITEL, Antón, *Manuel e Ignacio de las Casas, seis construcciones en Castilla*. En: Jano: arquitectura, decoración y humanidades. (1978), nº 57 mayo, p. 20.

FIG. 4. Testeros. *Los Cigarrales de Vista Hermosa: Toledo. Arquitectos: Manuel de las Casas, Ignacio de las Casas*. Fotografía publicada en: Quaderns: de Arquitectura i Urbanisme. (1981), nº 145, p. 37/38.

FIG. 5. DE LAS CASAS, Manuel, Ignacio. *Secciones*. Plano nº7 del Proyecto de Ejecución, fechado en enero de 1977. Archivo *Aula Manuel de las Casas*, Demarcación en Toledo del COACM.

FIG. 6. Fachada principal Casa Magariños. Archivo Manuel de las Casas. Fotografía publicada en: *Casa en Los Cigarrales de Vista Hermosa: Toledo. Arquitectos: Manuel de las Casas, Ignacio de las Casas*. En: El Croquis. El Croquis Editorial, 1984, nº 15-16; p. 24.

JOSEFA BLANCO PAZ y JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ DE LA CAL son Arquitectos por la ETSAM (UPM).

Tornant al Cinc d'Oros

Maria Rubert de Ventós

Recibido 2021.07.06 :: Aceptado 2021.07.08
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.10719
Persona de contacto: maria.rubertupc.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4731-6518>
Doctora Arquitecta por la UPC

ABSTRACT

La intervención de OAB en la antigua sede de un banco situado en el cruce de Avda Diagonal con Jardinetes de Gràcia compone dos edificios de factura, composición y materiales distintos, separados por un nuevo pasaje, lo que no es frecuente en los centros de las ciudades y menos en un lugar con tantísima presión.

Probablemente lo mas singular del proyecto sea este nuevo pasaje que enfoca desde los Jardinetes de Gràcia a la Iglesia de Nuestra Señora de Pompeya. Cortar el volumen e introducir un pasaje publico además de crear nuevas visuales ofrece otras ventajas. Se trata de un proyecto donde el vacío también cuenta. Una solución que beneficia a los edificios y a la vez a la ciudad.

PALABRAS CLAVE: Cinc d'Oros; Casa Seat; Barcelona; pasaje.

Un edificio en esquina que inventa un nuevo pasaje

En el cruce de Avda Diagonal con Jardinetes de Gracia, frente al Palau Robert, ha surgido un nuevo edificio partido, desdoblado en dos, que recicla la anterior sede de un banco (1), y le da un uso nuevo. La intervención compone dos edificios de factura, composición y materiales distintos, separados por un nuevo pasaje. Lo que no es frecuente en los centros de las ciudades y menos en un lugar con tantísima presión.

El edificio que hace frente a la Avenida y que ocupa el numero 109 del Passeig de Gracia con 5 plantas para la sede corporativa de la Casa Seat, cambia la alineación del volumen y rectifica la curva original por una fachada recta de esquinas romas y color dorado. La torre de apartamentos de 20 plantas con acceso desde Jardinetes de Gracia, mantiene el volumen original, pero cambia el orden de la fachada y engloba el anterior ático como un remate de huecos a doble altura. Uno tiene una fachada de acero calibrado de bronce con vidrio serigrafado, el otro se compone con un entramado estructural metálico blanco que encaja grandes ventanales que a la vez incluyen espacio de ventilación.

Probablemente lo mas singular del proyecto sea este nuevo pasaje que enfoca desde los Jardinetes de Gràcia a la Iglesia de Nuestra Señora de Pompeya. Cortar el volumen e introducir un pasaje publico además de crear nuevas visuales ofrece otras ventajas a la vez que ofrece mas superficie de fachada y por lo tanto mejores condiciones a la edificación que va a insertarse en esas antiguas plantas de oficinas. Una estrategia opuesta a la de los grandes edificios *mixed use* que proliferaron a finales del siglo XX que operaban en el sentido contrario, integrando oficina, servicios, comercio, hoteles etc. en un mismo envoltorio; cambiando la escala y fisonomía de los centros urbanos con el argumento de insertar densidad y variedad de funciones. (2)

Esta intervención nos remite a la habilidad con que otros proyectistas han utilizado la estrategia de cortar, dividir o fragmentar parcelas y volúmenes y creación de espacios públicos que proliferaron en el centro de las ciudades en la postguerra en Europa y también en Estados Unidos. Quizás el ejemplo de la Lever House de Skidmore, Owins and Merrill construida en 1952 en Park Avenue en Nueva York, sea la referencia mas citada. El Economist construido por Alison y Peter Smithson entre 1954 -1964 en el centro de Londres, es un caso distinto. Se trata de una agrupación de tres edificios de altura y distinta escala que descomponen y abren la manzana a la calle, creando visuales

y un nuevo espacio publico peatonal. Otro antecedente de esta estrategia de descomposición, mas interesante, es el complejo para viviendas, negocios y oficinas de Luigi Moretti construido entre 1949-1955 en Via del Corso Italia, 13, en Milano. El proyecto, construye 5 edificios con claras diferencias de alturas, formas y orientaciones, entorno a un espacio público que engarza un itinerario jalonado por placitas y jardines. Los edificios presentan soluciones de fachada distinta, tanto en la descomposición de ventanas como en los revestimientos.

En Barcelona quizás el mejor ejemplo sean los pasajes del s XIX que subdividían las manzanas Cerdà y que fueron en su momento una solución que permitía mayor edificabilidad y a la vez ofrecer un tipo de vivienda distinto, a menudo unifamiliar, a la edificación residencial perimetral. En zonas no centrales los pasajes funcionaban para albergar talleres y viviendas artesanas, como las que eran mayoría en Gracia.

Los edificios singulares mas interesantes construidos a partir de los años 60 también ofrecían distintas soluciones para insertarse en manzanas compactas. La torre Urquinaona de Antonio Bonet Castellana desdobra la edificabilidad con una solución peculiar adosando a las medianeras parte del volumen edificado y organizando una planta zócalo de la que se desprende la torre singular cerámica, pero con el mismo material. Se trata de una solución mas arriesgada que la del Banco de Sabadell (antes Banco Atlántico) de Francesc Mitjans Miró en la esquina Balmes Avda. Diagonal que adosa y cierra la manzana con dos estrechos cuerpos laterales rehundidos y de material distinto, de altura similar a los edificios colindantes.

Ferrater explora en la esquina que construye la nueva fachada doble a la plaza del Cinc d'Oros, aplicar esta estrategia de descomponer, dividir y fragmentar en vez de agregar y englobar en un mismo lenguaje y orden compositivo. Un proyecto donde el vacío también cuenta. Una solución que, a mi modo de ver, beneficia a los edificios y a la vez a la ciudad.

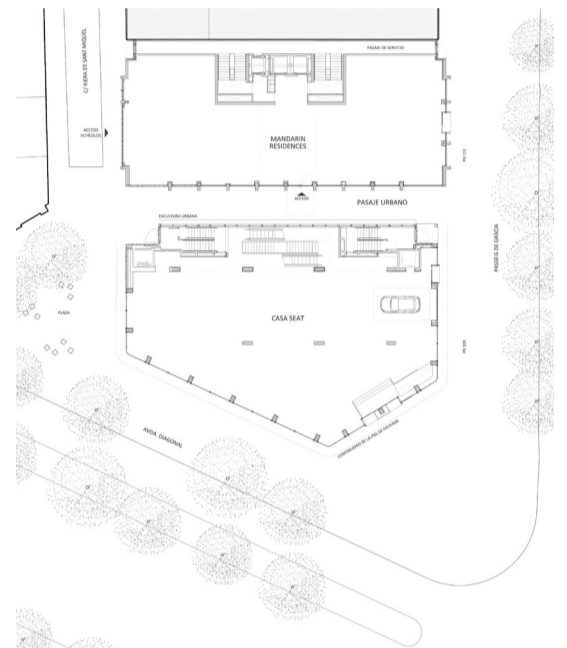
Nota 1

Se trata de una de las esquinas con mayor visibilidad de Barcelona y que precisamente por ello ha ido cambiando de uso y propietarios. Había sido ocupada por una torre con jardín que justificaba la disposición escorada de la Iglesia de santa Maria de Pompeya. El Banco Comercial Transatlántico a finales de los años 50 compró la parcela de unos 1000m² de superficie para el traslado de su sede central y convocó un concurso restringido entre los arquitectos mas relevantes de la ciudad- Raimon Duran Reynals, José Antonio Coderch de Sentmenat, Pere Llimona Torras i Francesc Mitjans Miró y Eduard M. Balcells Buigas y posteriormente Santiago-. El vencedor fue el proyecto de Balcells, arquitecto del Banco, con una solución probablemente menos arriesgada que la de otros proyectos presentados al concurso. El comercial Transatlántico se inauguró el 21 de marzo de 1961 y durante años sería el primer edificio singular y el más alto de la ciudad. El Deutsche Banck, tal como otros bancos traslada su sede de Plaza Cataluña y compra el edificio del Transatlántico en 1961. El edificio cambia carpinterías y instalaciones sin modificar substancialmente la factura de fachadas.

Nota 2

Otra cosa es el efecto derivado de los nuevas actividades y su impacto sobre el barrio, que puede tener consecuencias gentrificadoras similares.

MARIA RUBERT DE VENTÓS es Doctora Arquitecta por la UPC y catedrática del Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la ETSAB.





EXTRACTO DE LA MEMORIA DEL PROYECTO

Carlos Ferrater (OAB)

Colaboradores: Xavier Martí y Núria Ayala (OAB) 2018

Fotografía: Joan Guillamat

Cerdà planificó su proyecto para el Ensanche de Barcelona a partir de un punto que después sería denominado el Cinc d'Oros, junto al barrio de Gràcia. En ese lugar Ildelfons Cerdà cruzó la avenida Diagonal y el Paseo de Gracia, los dos ejes fundacionales y principales del ensanche de Barcelona y sobre este esquema trazó la cuadrícula. El Franquismo eliminó el Cinc d'Oros como lugar y retiró la escultura que simbolizaba la República el año 1957, tras un concurso en el que participaron algunos de los mejores arquitectos de Catalunya. El Deutsche Bank eligió la propuesta para su edificio bancario que ha llegado hasta nuestros días. El edificio de corte hierático y pretendidamente monumental, obtuvo la licencia pero quedó fuera de ordenación por lo que la única alternativa para remodelarlo y adaptarlo a los nuevos usos y exigencias de un edificio del s. XXI consistiría en una remodelación que respetara exactamente el volumen y la silueta del edificio existente.

Se proyecta desde lo existente, cortando el edificio en dos volúmenes independientes que conforman un pasaje que discurre entre ellos desde el Paseo de Gracia (Jardinetes) hasta la Iglesia entregirada de los Capuchinos (Pompeia) en la Diagonal, configurando una pequeña plaza como final de la Riera de Sant Miquel en su encuentro con la Avenida Diagonal.

El volumen anterior, con su fachada estructural bronceína con grandes cristalerías y de carácter institucional destinado a ser la nueva sede de la Casa SEAT, consta de planta baja a doble altura y cinco niveles. Este volumen intermedia con los edificios colindantes que forman el frente de la Avenida Diagonal. El nuevo volumen exento y pentagonal elimina su lado curvo frente al obelisco a la vez que delinea sus esquinas de forma curvilínea hasta conseguir una fachada continua en sus cuatro costados dejando su fachada posterior al pasaje como un muro ciego, soporte de una escultura urbana de gran dimensión que acompañará el tránsito del pasaje.

La trama estructural que conforma la fachada, superpuesta sobre los soportes perimetrales existentes del edificio, absorbe los esfuerzos a viento y construye la retícula compositiva. La marquesina a 6m de altura se abre al cono visual del viandante, al tiempo que ofrece protección solar especialmente en verano, de manera semejante en como actúa la serigrafía en bronce de los vidrios de las plantas superiores. Las fachadas que albergan escaleras, cuerpos de servicio y galerías de instalaciones se tratan con celosías de elementos bronceíneos verticales.

El segundo volumen, frontal al pasaje, actúa a modo de atrio de entrada del nuevo vestíbulo del edificio residencial. La torre muestra su gran esbeltez en sus fachadas laterales a Paseo de Gracia y Avenida Diagonal, adelgazándose en sus extremos y construyéndose a partir de una estructura de acero nacarado que recoge en sus huecos las ventanas a sangre que coplanarias con la estructura aparecen como suspendidas reflejando la ciudad.

Un segundo pasaje de servicios, posterior en su encuentro con los edificios colindantes del Paseo de Gracia, solucionará los temas de evacuación de los núcleos verticales, los espacios de servicio y las plantas bajo rasante. El desencoste del aparcamiento subterráneo se produce desde la Riera de San Miquel mediante dos montacoches.

La planta sexta de la torre residencial se destina a servicios complementarios de las viviendas, como club social y bar, business center y salas de reunión o gimnasio. Desde ella se accede atravesando el pasaje por un ligero puente a la terraza jardín del edificio anterior de uso exclusivo de las residencias.

La materialidad constructiva ayudará a entender ambos edificios como un único conjunto con las diferencias propias del uso de cada uno de ellos.

Así, el nuevo proyecto construye un pasaje peatonal, un espacio urbano que articula una propuesta compleja a la vez que diferencia los nuevos usos y ofrece a la ciudad en uno de sus lugares más emblemáticos y centrales, un proyecto permeable y contemporáneo.

¡El libro de arquitectura ha muerto! ¡Viva el libro de arquitectura!

Marc Longaron

Recibido 2020.07.12 :: Aceptado 2021.07.19
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.10720
Persona de contacto: m.longaron@lacapell.com
Arquitecto por la ETSAB

ABSTRACT

Desde hace años se frivoliza con la desaparición de las librerías y de los libros en papel. Si observamos los datos publicados regularmente sobre el mundo editorial en España, creo que podremos analizar su situación. Como ha sucedido con otras profesiones que han sufrido un declive económico repentino y acusado, los libros de arquitectura han experimentado un retroceso en los últimos 15 años, un retroceso que, sobre todo, puede observarse en el importe medio de compra de libros por persona que ha caído un más allá del 50 %. Estamos asistiendo a un cambio de paradigma en el que son las pequeñas editoriales las que están empujando el sector que había quedado ralentizado. Las editoriales tradicionales también han movido ficha y han encontrado nuevas fórmulas para financiar sus ediciones. Asistimos a un momento de transformación y evolución del libro de arquitectura que no habíamos visto en muchos años y, por tanto, a un momento muy alejado de aquellas voces pesimistas que auguraban, y lo siguen haciendo, el fin del libro, y en especial el de arquitectura.

PALABRAS CLAVE: libro; revista; arquitectura; editorial; librería.

Desde hace años se frivoliza con la desaparición de las librerías y de los libros en papel. A pesar de ello, no he tenido la ocasión de cruzarme con nadie que me explique estadísticamente el origen de dichas elucubraciones, que, sin esa explicación, toma una deriva propia de la pitia. Por el contrario, si observamos los datos publicados regularmente sobre el mundo editorial en España, creo que podremos analizar su situación.

En 2002 había 3.377 editoriales, mientras que en 2019 la cantidad se había reducido a 3.169; es decir, un 6 % menos. Sin embargo, cuesta creer que este sea el origen de la debacle de un sector con tanta inercia como el del libro, pues, como sabemos por otras industrias —como, por ejemplo, la de la construcción— han tenido caídas mucho más acusadas sin que ello haya implicado su desaparición.

En cambio, en lo que se refiere al número de títulos editados en el país sucede justamente lo contrario: en 2002 se publicaron 73.624 títulos, mientras que en 2018 se publicaron 90.073; es decir, aun con un 6 % menos de editoriales, estas publicaron un 22 % más de libros, de modo que la oferta no solo no se redujo, sino que se amplió.

También hubo quien vaticinó que el libro en papel se volatizaría a principios del siglo XXI con la aparición del libro electrónico. Durante 2007 aparecieron 2.325 títulos en formato electrónico y en 2019 se llegó a los 23.840 títulos. Sin duda se trata de un crecimiento muy importante, pero el libro electrónico no ha llegado a desplazar al libro en papel, que ha seguido discurriendo un camino en paralelo.

Y ¿qué pasa con los libros de arquitectura?

Como ha sucedido con otras profesiones que han sufrido un declive económico repentino y acusado, los libros de arquitectura han experimentado un retroceso en los últimos 15 años, un retroceso que, sobre todo, puede observarse en el importe medio de compra de libros por persona que ha caído un más allá del 50 %. Dicha cifra es una

combinación de la reducción del número de libros (y posiblemente de la menor conciencia sobre la necesidad de tener una buena biblioteca propia para el desarrollo profesional) y de la caída del precio medio actual de esos libros, que no sobrepasa los 18 euros.

Pero justamente, al contrario de lo que cabría esperar de esta situación de retroceso, se está produciendo un intenso cambio que ha dinamizado el mercado editorial de los libros de arquitectura, con desapariciones estelares combinadas también con apariciones estelares. Desapariciones estelares como, por ejemplo, muchas revistas de arquitectura en papel. Actualmente se publica un 25 % de las revistas que se publicaban antes de 2007. Habrá quien diga que por aquel entonces se publicaban demasiadas revistas y con escaso interés, pero, más allá de esta valoración, lo que ha sucedido es que el papel de las revistas se ha trasladado a los píxeles de las pantallas, lo que ha permitido que se publiquen muchísimos más contenidos que en 2007. Ya sea a través de revistas que combinan el papel con el formato electrónico —como *El Croquis*, *Architectural Review*, *TC Cuadernos*, etc.— o de la aparición de nuevas revistas exclusivamente en formato electrónico (en las que a menudo el índice tradicional se desmenuza y pierde fuerza en favor de los artículos individuales sin por ello perder el comisariado) como *HIC*, *t18*, *ArchDaily*, *Plataforma Arquitectura*, etc.

Estamos asistiendo a un cambio de paradigma en el que son las pequeñas editoriales las que están empujando el sector que había quedado ralentizado (ya antes de 2007). Y es precisamente por todos estos motivos por los que todavía tiene más valor poder presenciar la aparición en los últimos años de las nuevas editoriales de arquitectura como Puento editores, Ediciones Asimétricas, Recolectores Urbanos, Caniche, Bartlebooth, etc.

Editoriales a menudo pequeñas (y a veces unipersonales) que, con un gran esfuerzo, están lanzando una amplia variedad de títulos de arquitectura con tiradas cortas de 600, 800 o 1.500 ejemplares como máximo. Esto se traduce en que los libros se agotan en un corto plazo de tiempo, frente a las ediciones del pasado que se arrastraban por las librerías durante años. Además de las nuevas editoriales, asistimos a más proyectos personales de arquitectas y arquitectos que deciden publicar su propio libro en un momento como el actual y hacerlo sin caer en el amateurismo editorial (el Do It Yourself que los grandes gigantes de la distribución facilitan) aliándose con las nuevas editoriales —como por ejemplo MY16EDIT o 47-61 Editor— que aportan el conocimiento necesario para que el proyecto deje de ser amateur y se convierta en un libro apto para su comercialización.

Las editoriales tradicionales también han movido ficha y han encontrado nuevas fórmulas para financiar sus ediciones (a menudo más grandes por dimensión física del libro y sobre todo por su tiraje). Una de esas fórmulas es la alianza entre la editorial y un museo, una universidad, una entidad financiera o directamente la administración pública, que participan de los costes de todo el proceso. Entre estas editoriales encontramos a Park Books, Lars Müller, Actar, Fundación Arquia, etc.

Esta situación conlleva una alta atomización del sector editorial y, por tanto, unos catálogos con una mayor variedad de títulos que años atrás, al tiempo que dichos catálogos profundizan mucho más, por la experiencia de la editorial, pero también por su propia especialización. De ahí que encontremos editoriales dedicadas casi exclusivamente al ensayo, como Puente editores o Mudito & Co.

En mi opinión, estamos asistiendo a un momento de transformación y evolución del libro de arquitectura que no habíamos visto en muchos años y, por tanto, a un momento muy alejado de aquellas voces pesimistas que auguraban, y lo siguen haciendo, el fin del libro, y en especial el de arquitectura.

Desde la Cooperativa trabajamos para acercar activamente los resultados de esta transformación y esta renovación a todas las arquitectas y los arquitectos a partir de la selección de títulos comisariados según profesionales expertos en un determinado campo de conocimiento, pero también haciendo una difusión constante a través de las redes y de los canales de radio y televisión, y últimamente ayudando a los socios y las socias de la cooperativa en las tareas de producción editorial en las que les acompañamos y asistimos.

¡Viva el libro de arquitectura!

MARC LONGARON es Arquitecto por la ETSAB y director de la Cooperativa de arquitectos Jordi Capell.

Jornada de docencia Masters Habilitantes

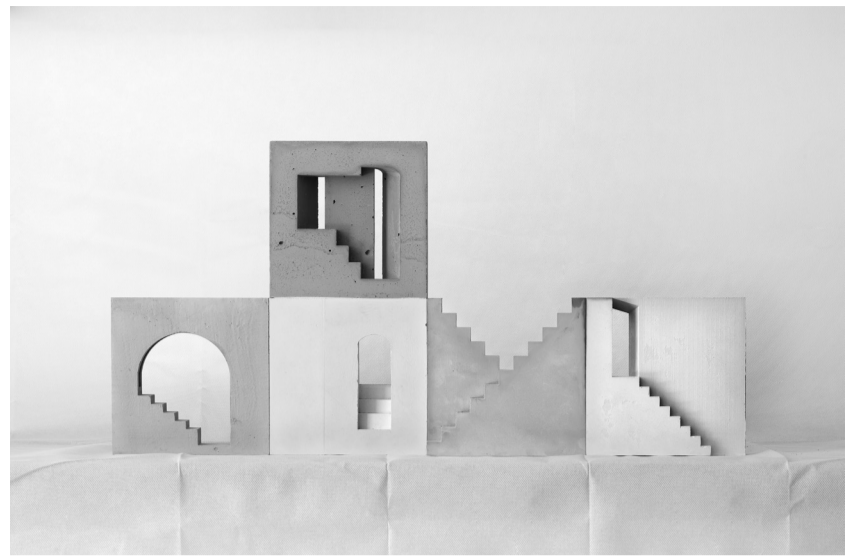


El pasado mes de junio se celebró a iniciativa de la ETSAB una jornada sobre la docencia en los masters habilitantes en las escuelas públicas del país. Las reflexiones y material compartido pusieron de manifiesto la permanencia de los principales atributos comunes de la formación del arquitecto en España, pero también la diferencia de procedimientos pedagógicos y su necesaria adaptación, sintomáticas de un tiempo más diverso y complejo. El estudiante conserva una sólida formación urbana, teórica y técnica, pero, ¿qué papel juega el arquitecto en el diagnóstico, en la crítica social y por tanto en la formulación de las preguntas?, ¿cómo pueden articularse nuevos equilibrios entre la especialización y el carácter generalista de la profesión, entre la experimentación y la tradición, entre la autonomía y la mejora de la relación con la realidad técnica, económica y profesional?

Son algunos de los retos del futuro de la docencia que quisimos ilustrar en el anterior número de la revista a través de tres proyectos de estudiantes del máster Habilitante Integrado de la ETSAB (MHIB) de las intensificaciones de urbanismo, teoría y tecnología. Recogen nuestra posición ante estas preguntas al trasladar un enfoque multidisciplinar desarrollado en lo pedagógico y arraigado en el *ethos* de la disciplina y en una visión transversal y orteguiana del conocimiento humano.

La procedencia de los tres estudiantes, de las escuelas de Sevilla, Madrid y Barcelona, y el perfil y transformación de sus proyectos desarrollados en la ETSAB son la mejor prueba de la oportunidad que brinda el máster habilitante para incentivar la movilidad, el intercambio de alumnos y profesores y cualquier iniciativa conjunta (becas, exenciones, cátedras "vacías", premios pfc estatales, jurados de excelencia...). La numerosa participación y el interés de las intervenciones de la jornada muestra obligan a preservar y estimular los espacios compartidos de crítica, docencia y proyecto que brindan los masters habilitantes de arquitectura.

ALBERTO PEÑÍN. Coordinador MHIB ETSAB



El ámbar espacial de Marià Castelló

Carlos Bitrián Varea

Recibido 2021.17.09 :: Aceptado 2021.23.09
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.10721
Persona de contacto: carlos.bitrian@upc.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5389-7531>
Doctor Arquitecto por la UPC

ABSTRACT

El artículo presenta el proyecto artístico "Fragments d'arquitectura" desarrollado por el arquitecto Marià Castelló. Además de llamar la atención sobre la belleza plástica de las obras que conforman la serie, el texto expone el importante potencial de las piezas como sintetizadores espaciales. Castelló crea con esta iniciativa un tipo de "captura" del espacio que tiene principios fijos y aspecto cambiante, y que le ha servido para destacar el interés de momentos arquitectónicos presentes tanto en el patrimonio de la isla de Formentera como en sus propios proyectos. Se trata de una propuesta artística que permite reflexionar sobre los modos de poetizar la representación del espacio.

PALABRAS CLAVE: Marià Castelló; fragments d'arquitectura; escultura; arquitectura; espacio.

El ámbar es un material muy apreciado desde la Antigüedad que, en los tiempos modernos, es especialmente importante para los paleontólogos cuando posee inclusiones de seres vivos del pasado. Gracias a sus propiedades, el ámbar conserva en un estado excepcional aquello que queda atrapado en su interior y permite a los científicos extraer una gran cantidad de información de tiempos remotos.

Como si de una suerte de alquimista especializado en la fabricación de ámbar arquitectónico se tratara, Marià Castelló ha desarrollado en los últimos tiempos no una sustancia sino un talento mediante el que captura el espacio de manera similar a como la resina ambarina captura la materia orgánica. Y, como el ámbar, lo hace preservando una gran cantidad de información que en este caso ya no representa tiempo, sino espacio.

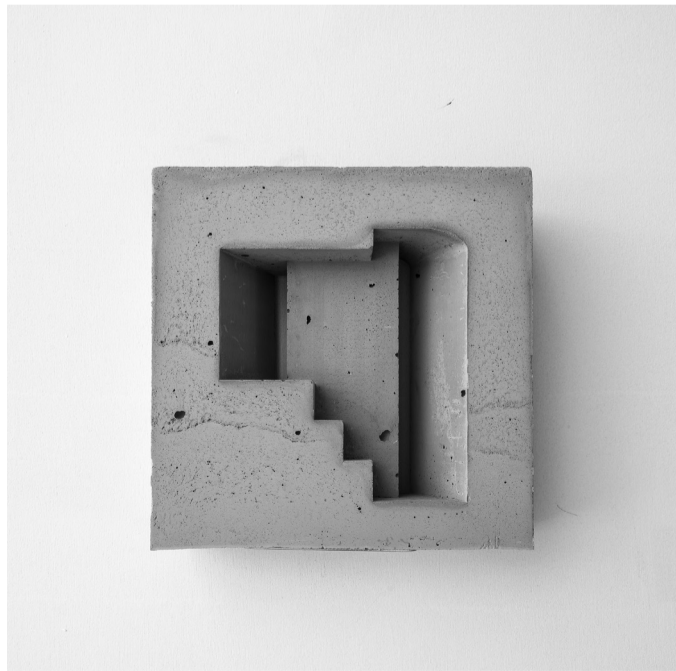
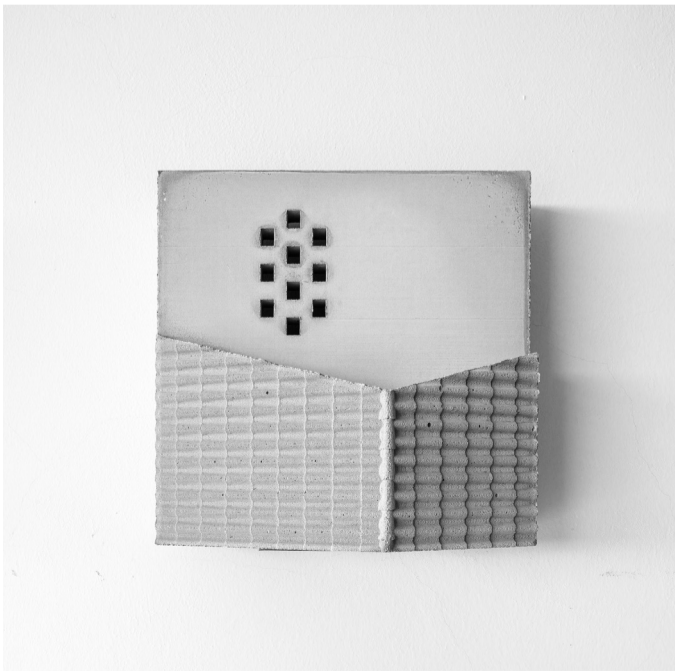
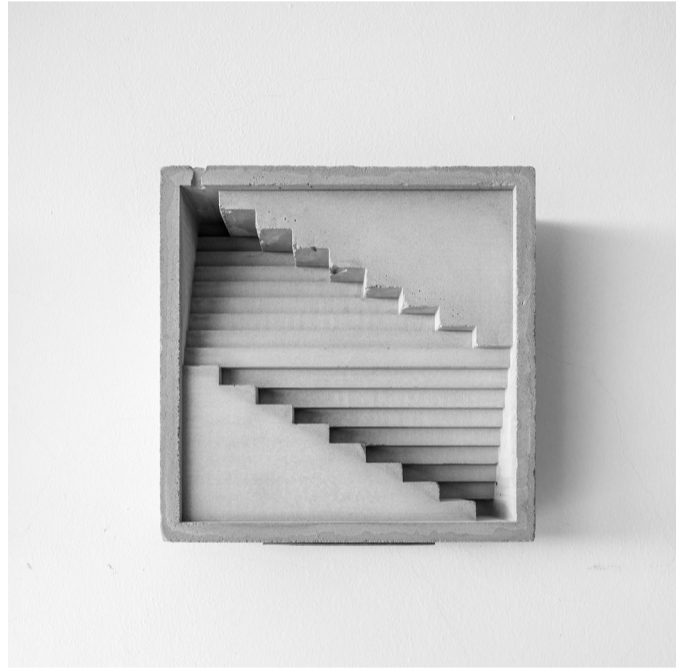
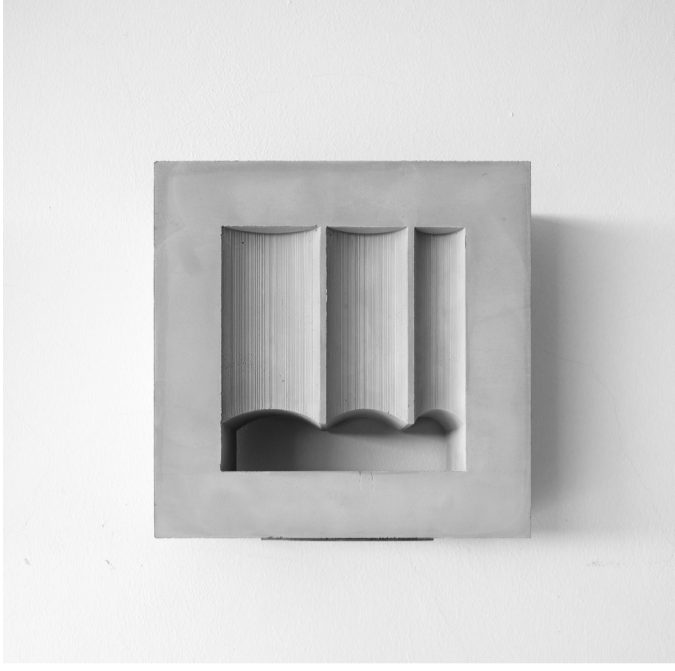
Dejemos ya las metáforas, al menos esta, y observemos las piezas que produce Castelló, los fragmentos de arquitectura que descansan en su despacho y que ha tenido ya la oportunidad de exponer en Formentera. Son piezas cuadradas de hormigón de veinte centímetros de lado y cinco de grosor y poseen diferentes colores terrosos, pero siempre en una gama que remite a la paleta cromática insular. La repetición de la forma exterior de las piezas podría ofrecer en un primer momento una idea de uniformidad. Y no es que en la serie no haya una voluntad de homogeneidad, sino que, en un juego paradójico que explota los contrastes,

ese disciplinado punto de partida común convive con gran cantidad de vacíos diversos que ofrecen un amplio catálogo de momentos de arquitectura. Puertas, ventanas, bóvedas, escaleras, rincones, tejados, estancias se convierten, privados de contexto, en formas autónomas y esenciadas que evocan la experiencia pura del espacio humano. Y es que lo que nos recuerda Castelló con estos fragmentos es que la emoción de la arquitectura no vibra únicamente en los grandes monumentos, sino también en aquellos conjuntos de relaciones entre la luz y la sombra, la materia y el vacío, las líneas y los planos que surcan nuestra cotidianidad y conforman nuestro paisaje diario. En ese sentido, lo importante no es que los pasajes evocados remitan al patrimonio de Formentera, -como en la serie inicial- o a los proyectos propios -como en la más reciente-, sino que son el medio de una poesía sin palabras que recrea una dimensión de la vivencia extramuros del lenguaje.

La reducción de las formas del vacío en los fragmentos de Castelló no es solo una cuestión de tamaño. Es también una operación mediante la que concentra la sustancia arquitectónica hasta obtener una esencia de espacio. No parece sencillo saber en qué medida el arquitecto capta, sintetiza, reproduce o proyecta, porque el ejercicio se mueve, como he dicho, en el atractivo juego de los contrastes, y discurre entre la creación y la recreación, así como entre lo artesanal y lo industrial, lo grande y lo pequeño, lo exterior y lo interior, el silencio y la elocuencia.

A caballo entre la escultura, la arquitectura y la poesía, e inserto en una larga tradición de representación espacial que va desde las maquetas mesopotámicas y las muestras medievales a la construcción contemporánea del vacío en Chillida u Oteiza, el arte de Castelló es, sin duda, un arte poético sin verbo a través del cual resuenan los misterios indecibles del espacio, de manera análoga a como en el ámbar retumban algunos de los enigmas del pasado.

CARLOS BITRIÁN VAREA es Doctor Arquitecto en Teoría e Historia de la Arquitectura y profesor asociado en la Universitat Politècnica de Catalunya.



Landscapes of architectural education -architecture, knowledge and existential wisdom (1/2)

Juhani Pallasmaa

Recibido 2021.06.10 ::: Aceptado 2021.06.15
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.10722
Persona de contacto: qgg@coac.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5221-7442>

ABSTRACT

The very essence of learning also in any creative field is embedded more in the student's sense of self and his/her image of the world than in information and facts. The promoters of a professionalist education seem to entirely dismiss this essential mental and existential perspective. This area of learning can appropriately be called personal growth. Education and learning in any creative field has to aim at the student's individual and unique self, and the content of education is bound to be more existential than factual, related more with experiences and values than information.

The essence of learning is the gradual construction of an inner sense of goal, responsibility, ethical stance, and a combined sense of humility and pride. In my view, this polar attitude is most difficult to acquire.

Paradoxically, the essence of learning is essentially "un-learning", or forgetting the learned facts. One must be able to forget them when they are many and one must have the great patience to wait until they come again.

KEY WORDS: architecture; education; knowledge; wisdom; learning.

*'Thinking is more interesting than knowing, but less interesting than seeing.'*¹

J.W. Goethe

*'Thoughts are the shadows of our feelings – always darker, emptier and simpler.'*²

Friedrich Nietzsche

Learning by embodied absorption

When the poet David Shapiro interviewed John Hejduk, the legendary Dean of the Cooper Union School of Architecture and one of the finest and most influential teachers of architecture in the past decades, and asked him about his teaching method, Hejduk answered: "I teach osmosistically, by osmosis".³ With this surprising answer Hejduk reveals the most essential manner of learning. And, that is an unconscious, embodied, and existential absorption rather than an intellectual and verbal recording of facts. This immersion is the manner in which each one of us learned our mother tongue. The very essence of learning also in any creative field is embedded more in the student's sense of self and his/her image of the world than in information and facts. The promoters of a professionalist education seem to entirely dismiss this essential mental and existential perspective. This area of learning can appropriately be called personal growth. Education and learning in any creative field has to aim at the student's individual and unique self, and the content of education is bound to be more existential than factual, related more with experiences and values than information. I can already feel objections to my view arising in the reader, but I'll continue to explain why I feel this way, after having myself taught architecture around the world for more than fifty years.

John Hejduk articulates his educational method further: "I never draw for the student or draw over their work and I never tell them what to do. I try, in fact, to draw them out. In other words, draw out what's

inside them and just hit a certain key point whereby they can develop their idea".⁴ I share Big John's educational philosophy and I have even used the same word "osmosis" to describe my teaching approach, based on an unconscious embodied absorption, as the central learning process. In meaningful education we unnoticeably shape and mold ourselves, our very personality, character and self, instead of primarily accumulating facts, or even skills. This modelling of self takes place predominantly through an unconscious embodied "osmosis", or to use the Aristotelian notion, "mimesis". Our mimetic skills have recently been valorized by the invention of the mirror neurons. These specialized neural ingredients make us unknowingly mimic movements, gestures and behaviours of others in our environment; even newly born babies mimic facial gestures. Through embodied simulation we unconsciously mimic even physical events, objects and qualities. I can personally say sincerely that I learned more from the way my professors walked and occupied space with their bodies than from their words. I learned more being with my mentors and breathing the same air, than doing what they told me to do. We seem to be especially strongly influenced by the ethical air that we breath in our youth. The essence of learning is the gradual construction of an inner sense of goal, responsibility, ethical stance, and a combined sense of humility and pride. In my view, this polar attitude is most difficult to acquire.

Paradoxically, the essence of learning is essentially "un-learning", or forgetting the learned facts. I once had the opportunity of carrying a dinner conversation with the great Spanish sculptor Eduardo Chillida. During the evening he said: "In my work, I have never had any use for what I have done earlier".⁵ This is a stunning confession of vulnerability from one of the finest artists of last century. Mind you, this artist was also a thinker of the calibre that he collaborated with Martin Heidegger, who is often named as the most influential philosopher of the twentieth century. Gaston Bachelard, another seminal philosopher, also uses exactly the notion "unlearning". In his stunning and humbling advice on what it takes to write a single line of verse, Rainer Maria Rilke first says that verses arise from experiences, but these experiences have to be forgotten: "And still it is not yet enough to have memories. One must be able to forget them when they are many and one must have the great patience to wait until they come again. For it is not yet the memories themselves. Not till they have turned to blood within us, to glance and gesture, nameless and no longer to be distinguished from ourselves – not till then can it happen that in a most rare hour the first word of "a verse arises in their midst and goes forth from them."⁶ Why should the making of architecture differ fundamentally from writing a verse?

Simply, we humans are complete biological beings and in any creative work we react with our entire existential sense and identity rather than with our isolated intellect or aesthetic sense. And we think with our bodies and intestines as much as with our brain cells. Wisdom arises from existential experiences, not mere pieces of information. The meaning of the

hierarchical scale *information – knowledge – wisdom*, is not always understood in pedagogic thinking, and as a consequence information is given too much value.

Ludwig Wittgenstein suggests: "Work on philosophy – like work in architecture in many respects – is really work on oneself. On one's own conception. On how one sees things. (And what one expects of them)".⁷ We have to make ourselves and construct our world before we are capable of building places for other people to dwell or contemplate in. In educating creative capacities, information has to turn into knowledge, knowledge into existential understanding, and understanding into internalized wisdom. And, what is wisdom? Isn't wisdom the finest and deepest quality of being human? As TS Eliot, one of the greatest of the modern poets, writes:

"Where is the life we lost in living?
Where is the wisdom we lost in knowledge?
Where is the knowledge we have lost in information?"⁸

The poet's lines make me think of the most severe threat to humanistic and creative education today: the loss of the book. Books, whether books on poetry, novels, arts, or the sciences, develop fundamental narratives of causality, and they open up epic views into the continuum of culture and human life. Regardless of their numerous advantages, digital media break narratives, causation and logic into fragmented bits of information. They also strip away inherent human meanings, intimacy, tactility and sensuality of things. It is not information in a book that is of primary value; it is the book itself, the logic of the story and its ethic causality that possesses the highest educational value. Great novels provide the most profound theater of learning about the logic and illogic, the ecstasies and frustrations of life. Literature permits us to view and experience life and its mysteries and dramas through the minds and hearts of some of the finest and most talented individuals of the Humankind. Through art, we can see with the eyes of Piero della Francesca or Vermeer, and we can feel with heart of Rilke or Eliot. This is the great gift, the great mercy of profound art and poetry. Great architects lend us the sensitivity of their skin to feel "how the world touches us", to use a beautiful notion of Maurice Merleau-Ponty.⁹ We can feel the touch of the world and culture through the skin of Luis Barragan or Louis Kahn, and experience the mysteries as well as truths of existence.

It is not information in a book that is of primary value; it is the book itself, the logic of the story and its ethic causality that possesses the highest educational value. Great novels provide the most profound theater of learning about the logic and illogic, the ecstasies and frustrations of life. Literature permits us to view and experience life and its mysteries and dramas through the minds and hearts of some of the finest and most talented individuals of the Humankind. Through art, we can see with the eyes of Piero della Francesca or Vermeer, and we can feel with heart of Rilke or Eliot. This is the great gift, the great mercy of profound art and poetry. Great architects lend us the sensitivity of their skin to feel "how the world touches us", to use a beautiful notion of Maurice Merleau-Ponty.⁹ We can feel the touch of the world and culture through the skin of Luis Barragan or Louis Kahn, and experience the mysteries as well as truths of existence.

Architecture -an impure discipline

The complexity of the phenomenon of architecture results from its 'impure' conceptual essence as a field of human endeavour. Architecture is a practical and metaphysical act, it is a utilitarian and poetic, technological and artistic, economic and existential, collective and individual manifestation, all at the same time. I cannot, in fact, name a human endeavour or discipline, which would have a more complex, and essentially more conflicting, grounding in the lived reality and human intentionality. Architecture is a response to existing demands, fears, wishes and desires, at the same time that it creates its own reality, dreams and criteria. It unites the past, present and future. It is both the end and the means. Besides, in its aspiration towards an ideal, authentic architecture always surpasses all consciously set aims and, consequently, is always a gift. How does one possibly teach such an impossible entanglement of requirements and contradictions?

The sheer complexity of any architectural task calls for an embodied manner of working and a total introjection – to use a psychoanalytical notion – of the

task. In creative work, the artist and the architect alike are directly engaged with their bodies and existential experiences rather than focusing on an external and objectified problem. A great musician plays himself rather than the instrument, and a masterful soccer player plays the entity of himself, the other players and the internalized and embodied field. 'The player understands where the goal is in a way, which is lived rather than known. The mind does not inhabit the playing field, but the field is inhabited by a "knowing body"', writes Richard Lang when commenting on Merleau-Ponty's views on the skill of playing soccer.¹⁰

The wise architect works likewise, I believe, through his/her entire personality, instead of manipulating pieces of pre-existing knowledge or verbal rationalizations. An architectural or artistic task is encountered rather than resolved. In fact, in genuine creative work, knowledge and prior experience has to be forgotten. Joseph Brodsky, the Nobel Laureate poet, puts it bluntly: 'In reality (in art and, I would think, science) experience and the accompanying expertise are the maker's worst enemies.'¹¹ (Note that here the word "experience" has a different meaning than in the Rilke quote earlier.)

In creative work forgetting is as important as remembering, un-knowing as important as knowing, hazy perceptions as valuable as focused seeing. This is implicit in the aphorism of Goethe, by which I began my essay.

The power of poetic logic

I want to say already at this point, that because of its impossible task to integrate irreconcilable opposites, the essence of architecture is bound to be mediation and reconciliation rather than expression, not to speak of self-expression. Architecture negotiates between differing categories and oppositions. I also wish to argue, that architecture is conceivable in its contradictory task only through understanding it as a poetic manifestation; only poetic imagery is capable of overcoming contradictions of logic through its polyvalent, synthetic and unconscious imagery. As Alvar Aalto once wrote: 'In every case [of creative work] one must achieve the simultaneous solution of opposites. Nearly every design task involves tens, often hundreds, sometimes thousands of different contradictory elements, which are forced into a functional harmony only by man's will. This harmony cannot be achieved by any other means than those of art.'¹² We could speak of a poetic rationality and logic, or a 'poetic chemistry', to use a notion of Bachelard.¹³

Architecture in other art forms

In the past years, I have written quite a lot about the architecture of painting and cinema, and I have also studied how architectural settings and situations are conveyed in poetry and fiction. Marilyn Chandler's book *Dwelling in Text* is a study of architectural imagery in American fiction. As she explains herself, she explores 'the ways in which ... writers have appropriated houses as structural, psychological, metaphysical, and literary metaphors, constructing complex analogies between house and psyche, house and family structure, house and social environment, house and text ... American writers have generally portrayed the structures an individual inhabits as bearing a direct relationship or resemblance to the structure of his or her psyche and inner life and as constituting a concrete manifestation of specific values.'¹⁴

Considerable amount has also been written on the architectural essence of music and vice versa, not to speak of direct cross-inspirations between these two arts. The Pythagorean harmonics, in fact the oldest western scientific tradition, seeks to unite the spiritual essence of music and architecture. I can confess, that I was converted to Pythagoreanism by my professor and mentor Aulis Blomstedt already in the early 1960s.¹⁵

All art forms explore the existential essence of culture, life and human consciousness and all of them are bound to follow similar strategies and aspirations, structures and metaphors. All arts aspire to represent the human condition, and the fundamental existential enigma. Besides, all artistic expression is sieved through the human senses, memory and imagination. 'All painters and poets are born phenomenologists', as the Dutch phenomenologist J. H. van den Berg writes¹⁶, and we can say the same of all other artists as well as profound architects. Semir Zeki, the neurologist has made another interesting proposition: "Artists are in some sense neurologists, studying the

brain with techniques that are unique to them, but studying unknowingly the brain and its organisation nevertheless."¹⁷ This view opens up a bottomless well for architectural inspiration and insight through the study of other art forms. Because of its severe logistical complexities and layers of practical requirements, architecture tends to lose sight of its fundamental existential essences and meanings and to turn into pure rationality or mere aesthetics. An encounter with other arts certainly reinforces the architect's sensitivity of the artistic essence of his/her own art form.

Architecture of painting

Speaking of the evolution of modern architecture, Alvar Aalto said: '... [I]t all began in painting.' In 1947 he wrote: '... [A]bstract forms of art have brought impulses to the architecture of our time, although indirectly, but this fact cannot be denied. On the other hand, architecture has provided sources for abstract art. These two art forms have alternately influenced each other. There we are – the arts do have a common root even in our time (...)'¹⁸

Painting is close to the realm of architecture, particularly because architectural issues are so often - or I should say, unavoidably - part of the subject matter of painting, regardless of whether we are looking at representational or abstract painting. In fact, this categorization is highly questionable altogether, as all meaningful art is bound to be representational in the existential sense; if a work of art does not evoke an existential encounter, it simply remains meaningless.

Late medieval and early Renaissance paintings are particularly inspiring for architects, because of the constant presence of architecture. I cannot think of a more inspiring and illuminating lesson in architecture than early Renaissance paintings. If I could one day design a building with the tenderness of Giotto's, Fra Angelico's or Piero della Francesca's houses, I would have reached the very purpose of my life. The painters' interest in architecture seems to be related with the process of the differentiation of the world and the individual consciousness, the birth of the first personal pronoun 'I'. In these paintings, buildings are presented almost as human figures. The smallest of details suffices to create the experience of architectural space; a framed opening or a mere edge of a wall provides an architectural setting. The innocence and humanity of this painterly architecture, the equality of the human and architectural figure is most comforting, touching and inspiring; this is a truly therapeutic architecture. The best lessons in domesticity and the essence of home are the 17th century Dutch paintings, in which house interiors reflect a happy bourgeois life style.

The interactions between modern art and modern architecture are well known and acknowledged, but I have not yet seen an architecture, which has been inspired by the painterly world of J.M.W. Turner, Claude Monet or Mark Rothko, for instance. These inviting and enveloping spaces of colour project a radiant vision of space, whereas Pierre Bonnard's paintings of bathing women express a delicate sensuality and hapticity which can surely teach a lesson to architects. Bonnard's paintings fuse the interior and the outdoors, near and distant, the constructed and the live. I want to argue, that painting and other art forms have surveyed dimensions of human emotion and **spirit, which have remained untouched too often** by architects, whose art in **today's consumerist world** tends to respond to rationalized normality and remain one-dimensional in its existential scope. The work of numerous artists of our time is closely related with essential issues of architecture, such as Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Michael Heizer, Walter de Maria, Donald Judd, Robert Irwin, Jannis Kounellis, Wolfgang Leib, Ann Hamilton and James Turrell, just to mention a few of the most obvious cases. These are all artists whose works have inspired architects and will continue to do so.

We can also study principles of artistic thinking and making in the impressive writings of today's artists, such as Henry Moore, Richard Serra, Donald Judd, James Turrell and Agnes Martin, all of whom also write perceptively on their own work. I feel obliged to say, that artists tend to write more directly and sincerely of their work than architects, who frequently cast an intellectualized smokescreen across their writings.

Architecture of cinema

A number of notable architects of our time have explicitly acknowledged the importance of the

cinematic world in their work, such as Jean Nouvel, Bernard Tchumi, Rem Koolhaas and Hani Rashid. This is what Jean Nouvel has to say about the interaction of architecture and cinema: 'Architecture exists, like cinema, in the dimension of time and movement. One conceives and reads a building in terms of sequences. To erect a building is to predict and seek effect of contrast and linkage through which one passes ... In the continuous shot/sequence that a building is, the architect works with cuts and edits, framing and opening'.¹⁹

In its inherent abstractness, music has historically been regarded as the art form, which is closest to architecture. In my view, however, cinema is even closer to architecture than music, not solely because of its temporal and spatial structure, but fundamentally because both architecture and cinema articulate lived space. These two arts create and mediate comprehensive images of life. In the same way that buildings and cities create and preserve images of culture and particular ways of life, cinema projects the cultural archaeology of both the time of its making and the era that it depicts. Both forms of art define dimensions and essences of existential space; they both create experiential scenes for life situations.

Film directors create pure poetic architecture, which arises directly from our shared mental images of dwelling and domesticity as well as the eroticism and anxieties of space. Directors like Andrej Tarkovsky and Michelangelo Antonioni have created a moving architecture of memory, longing and melancholy, which assures us that also the art form of architecture is capable of addressing the entire human emotional range ranging from grief to ecstasy.

Jean Vigo's *L'Atalante*, Jean Renoir's *The Rules of the Game*, Orson Welles' *Citizen Kane* and many other classics of cinema should be made compulsory ingredients of architectural education. In fact, I have listed fifty books of fiction and poetry, fifty books of non-fiction, and fifty films as my personal recommendation to my architecture students.

.....
Due to its extension, this article will continue in the next issue of *Palimpsesto*, that will be launched in December 2021.
.....

¹ Source of the quote unidentified. The writer received it from Steven Holl in the early 1990s.

² Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, Book Three, note 179. Vintage Books, New York, 1974, p. 203.

³ 'John Hejduk or the Architect Who Drew Angels', *Architecture and Urbanism*, no. 244, January 1991, p. 59.

⁴ Wim van den Bergh, 'John Hejduk's Teaching by Osmosis', lecture manuscript, 2011, p. 1.

⁵ Eduardo Chillida's private comment to the author, Helsinki, 1987.

⁶ Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. W.W. Norton & Company, New York, London, 1992, pp. 26-27.

⁷ Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, edited by Georg Henrik von Wright with Heikki Nyman. Blackwell Publishing, Oxford, 1998, p. 24e.

⁸ T. S. Eliot, Chorus from 'The Rock' (1934) in *The Complete Poems and Plays*. Faber & Faber, London, 1987, p. 147.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, 'Cézanne's Doubt', in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*. Northwestern University Press, Evanston, 1964, p. 48.

¹⁰ Richard Lang, 'The dwelling door: Towards a phenomenology of transition', in David Seamon and Robert Mugerauer, *Dwelling, Place & Environment*. Columbia University Press, New York, 1989, p. 202.

¹¹ Joseph Brodsky, 'A Cat's Meow', *On Grief and Reason*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 1995, p. 302.

¹² Alvar Aalto, 'Taide ja tekniikka' [Art and Technology], lecture. Academy of Finland, October 3, 1955 in Göran Schildt, *Luonnoksia: Alvar Aalto*. Otava Publishing Company, Helsinki, 1972, pp. 87-88 (tr. Juhani Pallasmaa).

¹³ Gaston Bachelard, *Water and Dreams: An Essay On the Imagination of Matter*. The Pegasus Foundation, Dallas, Texas, 1983, p. 46.

¹⁴ Marilyn R. Chandler, *Dwelling in the Text: Houses in American Fiction*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1991.

¹⁵ See Juhani Pallasmaa, 'Man, Measure and Proportion: Aulis Blomstedt and the Tradition of Pythagorean Harmonics', *Acanthus, The Yearbook of the Museum of Finnish Architecture*. Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1992, pp. 6-31.

¹⁶ J.H. van den Berg, *The Phenomenological Approach to Psychiatry*, Charles C Thomas Publishers, Springfield, Ill, 1955, as quoted in Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, 1969, p. XXIV.

¹⁷ Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press, Oxford, 1999.

¹⁸ Kirmo Mikkola, *Aalto*. Gummerus, Jyväskylä, 1985, pp. 42-45. The origin of the quote unidentified.

¹⁹ Kester Tauttenbury, 'Echo and Narcissus', *Architectural Design, Architecture & Film*. AD Architectural Design, London, 1994, p. 35.

Book and film recommendations for students

Fifty Novels and Collections of Poetry

Miguel de Cervantes, *Don Quixote* (two vols., 1605 and 1615)
Nikolai Gogol, *The Dead Souls* (1842)
Herman Melville, *Moby Dick* (1851)
Henry David Thoreau, *Walden* (1854)
Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1856)
Charles Baudelaire, *The Flowers of Evil* (1857)
Leo Tolstoy, *War and Peace* (1869)
Fyodor Dostoyevsky, *Crime and Punishment* (1866)
Fyodor Dostoyevsky, *The Brothers Karamazov* (1880)
Anton Chekhov, *The Steppe* (1888)
Rainer Maria Rilke, *New Poems* (1908)
Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (1910)
Thomas Mann, *Death in Venice* (1912)
Franz Kafka, *The Metamorphosis* (1915)
Franz Kafka, *The Trial* (completed in 1915; published posthumously in 1925)
T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922)
James Joyce, *Ulysses* (1922)
Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies* (1923)
Thomas Mann, *Magic Mountain* (1924)
Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, seven volumes (seven vols., -1927)
Hermann Hesse, *Steppenwolf* (1927)
Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet* (1929; published by Kappus)
William Faulkner, *The Wild Palms* (1939)
T. S. Eliot, *Four Quartets* (1942)
Antoine de Saint-Exupéry, *The Little Prince* (1943),
Pablo Neruda, *Canto General* (1950)
Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955)
Wallace Stevens, *The Collected Poems of Wallece Stevens* (1954)
Junichiro Tanizaki, *The Key* (1956)
Harry Martinson, *Aniara* (1956)
Alain Robbe-Grillet, *Two Novels: Jealousy and In the Labyrinth* (1957)
Jorge Luis Borges, *Labyrinths* (1962)
Poems of [Anna] Akhmatova, trans. Stanley Kunitz and Max Hayward (1967)
Georges Perec, *A Void* (1969)
Anton Tsehov, *Short Stories* (1970)
Ezra Pound, *Cantos* (1915-1962 / 1970)
Italo Calvino, *Invisible Cities* (1972)
Robert Frost, *The Poetry of Robert Frost* (1979)
Fernando Pessoa, *The Book of the Disquiet* (published posthumously in 1982)
Paul Valéry, *Dialogues* (1989)
Milan Kundera, *Slowness* (1995)
Octavio Paz, *Selected Poems* (1957-1987 / 1991)
Jorge Luis Borges, *Selected Poems* (2000)
Paul Celan, *Selected Poems and Prose of Paul Celan* (2001)
Osip Mandelstam, *The Moscow and Voronezh Notebooks: Osip Mandelstam; Poems 1930-1937* (2003)
Federico Garcia Lorca, *Selected Verse* (2004)
Orhan Pamuk, *Istanbul: Memories of the City* (2005)
Vincent van Gogh, *The Letters* (2009)
Tomas Tranströmer, *New Collected Poems* (2011)
Seamus Heaney, *100 Poems* (2018)

Fifty Books of Philosophy and Nonfiction

William James, *The Principles of Psychology* (1890)
Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (1900)
D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form* (1917)
Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane* (1926)
T. S. Eliot, *Selected Essays 1917-1932* (1932)
Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows* (1933)
John Dewey, *Art and Experience* (1934)
Erich Fromm, *Escape from Freedom* (1941)
Gaston Bachelard, *Water and Dreams* (1942)
Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (1943)
Jean-Paul Sartre, *What Is Literature?* (1948)
Jean-Paul Sartre, *The Psychology of Imagination* (1948)
Max Picard, *The World of Silence* (1951)
Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (1958)
William Barrett, *Irrational Man: A Study in Existential Philosophy* (1958)
Edward T. Hall, *The Silent Language* (1959)
Gaston Bachelard, *The Flame of a Candle* (1961)
Paul Klee, *The Thinking Eye* (1961)
Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (1962)
Josef Albers, *The Interaction of Colour* (1963)
Maurice Merleau-Ponty, *Signs* (1964)
Carl G. Jung, *Man and His Symbols* (1964)
Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man* (1964)
Henry Moore, *Henry Moore on Sculpture* (1966)
Edward T. Hall, *The Hidden Dimension* (1966)

Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art* (1967)
Walter Benjamin, *Illuminations* (1968)
Ashley Montagu, *Touching: The Human Significance of Skin* (1971)
Adrian Stokes, *Image on Form* (1972)
Henri Matisse, *Matisse on Art* (1973)
Edward S. Casey, *Imagining: A Phenomenological Study* (1976)
Martin Heidegger, *Basic Writings* (1977)
Susan Sontag, *On Photography* (1977)
Richard Sennett, *The Fall of the Public Man* (1977)
Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value* (1980)
Edward O. Wilson, *Biophilia* (1984)
Elaine Scarry, *The Body in Pain* (1987)
Edward S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study* (1987)
Joseph Brodsky, *Less Than One* (1986)
Gianni Vattimo, *The End of Modernity* (1988)
Octavio Paz, *Convergences: Essays on Art and Literature* (1991)
Joseph Brodsky, *Watermark* (1992)
Antonio R. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (1994)
Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement: a historical introduction* (1994)
Joseph Brodsky, *On Grief and Reason* (1995)
Edward S. Casey, *The Fate of Place: A Philosophical History* (1998)
Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain* (1999)
George Lakoff and Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* (1999)
Jean-Paul Sartre, *Basic Writings* (2001)

Fifty Films

D.W. Griffith, *The Birth of a Nation* (1915)
Robert Wiene, *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920)
Sergei Eisenstein, *Battleship Potemkin* (1925)
Charlie Chaplin, *The Gold Rush* (1925)
Buster Keaton, *The General* (1926)
Luis Buñuel and Salvador Dalí, *The Andalusian Dog* (1929)
Alexander Dovzhenko, *The Earth* (1930)
Fritz Lang, *M* (1931)
Carl Th. Dreyer, *Vampyr* (1932)
Jean Vigo, *L'Atalante* (1934)
Charlie Chaplin, *Modern Times* (1936)
Jean Renoir, *Rules of the Game* (1939)
Jean Renoir, *Grand Illusion* (1939)
John Ford, *Stagecoach* (1939)
Orson Welles, *Citizen Kane* (1941)
Michael Curtiz, *Casablanca* (1942)
Roberto Rossellini, *Rome, Open City* (1945)
Vittorio de Sica, *The Bicycle Thief* (1948)
Alfred Hitchcock, *Rope* (1948)
Carol Reed, *The Third Man* (1949)
Jean Cocteau, *Orpheus* (1950)
Akira Kurosawa, *Rashomon* (1950)
Luis Buñuel, *Los Olvidados* (1950)
Vittorio de Sica, *The Miracle of Milan* (1951)
Fred Zimmerman, *High Noon* (1952)
John Ford, *The Quiet Man* (1952)
Yasujiro Ozu, *Tokyo Monogatari* (1953)
Kenji Mizoguchi, *Ugetsu Monogatari* (1953)
Alfred Hitchcock, *Rear Window* (1954)
Federico Fellini, *La Strada* (1954)
Carl Th. Dreyer, *The Word* (1955)
Ingmar Bergman, *Wild Strawberries* (1957)
Ingmar Bergman, *The Seventh Seal* (1957)
Robert Bresson, *Pickpocket* (1959)
Billy Wilder, *Some Like It Hot* (1959)
Jean-Luc Godard, *Breathless* (1960)
Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960)
François Truffaut, *Jules and Jim* (1962)
Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev* (1966)
Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (1968)
Andrei Tarkovsky, *Mirror* (1971)
Bernardo Bertolucci, *The Last Tango in Paris* (1972)
Michelangelo Antonioni, *The Passenger* (1975)
Andrei Tarkovsky, *Stalker* (1979)
Stanley Kubrick, *The Shining* (1980)
Ingmar Bergman, *Fanny and Alexander* (1982)
Andrei Tarkovsky, *Nostalgia* (1983)
Andrei Tarkovsky, *Sacrifice* (1986)
Peter Greenaway, *The Belly of an Architect* (1987)
Aki Kaurismäki, *The Man Without a Past* (2002)

Books by Filmmakers

Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory* (1949)
Jean Renoir, *My Life and My Films* (1974)
Luis Buñuel, *My Last Breath* (1994)
Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema* (1986)
Ingmar Bergman, *The Magic Lantern* (1988)
Federico Fellini, *Fellini on Fellini* (1976)

Contra la intemperie

Paulo Mendes da Rocha
(1928-2021)
Joan Margarit
(1938-2021)

"Cada uno elige su memoria como forma de conocimiento, y en eso se basa la intuición: en escoger los recuerdos adecuados."

Paulo Mendes da Rocha
Entrevista para *Palimpsesto* 03, agosto de 2011

Paulo Mendes da Rocha no creía en vocaciones predeterminadas. Nos lo explicó¹ una fría mañana de agosto en su estudio de Sao Paulo, un local austero y desprovisto de cualquier elemento esencialmente ornamental. Con la misma sencillez, teñida de un carisma insólito, nos desveló el origen de su asombrosa facilidad para la construcción en su sentido más amplio: "mi padre era ingeniero, y yo me educé siempre en esa visión de que las cosas pueden ser construidas."²

En 1957, con 29 años, Mendes da Rocha ganó el concurso para el Centro Atlético Paulistano. Se presentó "sólo para tener una primera experiencia, con absoluta libertad y sin ninguna esperanza de ganarlo"³. Lo ganó, con una estructura inventada junto al ingeniero Julio Stucchi (colega de promoción de Vilanova Artigas, quien pocos años antes había invitado a Mendes da Rocha a ser su asistente en la Universidad de Sao Paulo), y con un jurado compuesto, entre otros, por Rino Levi y Plínio Croce. Tres años más tarde, el proyecto recibiría el Gran Premio Internacional en la IV Bienal de Arte y Arquitectura de Sao Paulo, cuyo jurado estaba presidido por Eduardo Reidy. Con poco más de 30 años, Mendes da Rocha se rodeó, estrechamente y como sin darse cuenta, de un buen número de maestros brasileños.

Con esa misma edad, Joan Margarit alcanzaba en 1968 el grado de Doctor Arquitecto y se convertía en catedrático de cálculo de estructuras de la UPC. Era un momento de crecimiento de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y la necesidad de nuevos catedráticos abrió la puerta a un grupo de jóvenes que insuflaron aire fresco y, entre otras muchas cosas, aportaron una mayor presencia en las aulas más allá de las horas lectivas. En gran medida, esta proximidad con los alumnos catalizó la formación de una corriente, muy propia de la escuela de Barcelona, de arquitectos dedicados al diseño y cálculo de las estructuras de edificación. Una disciplina que en la mayoría del territorio nacional -y más aún en el internacional- estaba consagrado principalmente a los ingenieros. Joan Margarit y su socio, amigo y también catedrático Carles Buxadé tuvieron mucho que ver con este cambio de paradigma y, paralelamente, construyeron una carrera profesional plagada de reconocimientos.

Pero Margarit, que sí creía en vocaciones predeterminadas, se entregó a la suya: la poesía. "La vocación tiene muchos grados. En última instancia es la del artista. Es una vocación necesaria, si no la haces, mueres. Este es el límite de la vocación, que se da en territorios especiales."⁴ Buscó un oficio compatible con ella y eligió estudiar arquitectura y especializarse en el cálculo de estructuras, que consideró el área que requería menos energía para pasar de un lado a otro. Cosechó una trayectoria brillante en lo docente y en lo profesional y, una vez jubilado, se declaraba muy agradecido a la arquitectura, tanto o más que a la poesía, y consideraba su relación con ella sentimentalmente impecable. Y hasta cierto punto agotada.

La poesía, en cambio, fue haciéndose cada vez más necesaria. Las pérdidas -especialmente la de su hija Joana- le enfrentaron a la intemperie moral, contra

PALIMPSESTO #23

CERTAINTIES

More than a year ago, when the foundations of everyday life were stunned, we made a call to originals under the heading “uncertainties”, attached to the rational aspects of our discipline (*New Reasons # 21*) and attentive to other interpretations of this unpublished scenario such as those proposed in the Spanish pavilion of the Venice Biennale.

Today the social and cultural climate has rolled, it seems appropriate to ask ourselves about its antonym, about certainties, in turn resulting in its opposite vision, apparently far from the rational. Thus we begin against Juhani Pallasmaa who presents us through Professor Queralt Garriga with her personal world of recommendations with which to build a universal knowledge often orphaned of references. Aimed at architecture students, the intense list of books and films places us all as privileged listeners in the classroom of their recommendations.

From teaching, as a result of this university publication, we take up three of the best works of the ETSAB master's degree, integrating 3 fields of knowledge of the project (theory, city and technology) and claiming in a 4 + 2 open to other schools, a generalist core and a specialized elective. The discussion on the role of architecture in society, as a critical diagnosis supported by a specific and analytical look at the place, society and the environment, and at the same time as a specialized action supported by trade and technique, flies over the dialogue between Diane Gray and Martha Thorne that opens this issue. Away from the chic rhetoric to which Scott Brown referred, the conversation delves into cultural action, in the sense of acknowledgments and wonders, pointing out numerous keys, precisely about the rethinking of the future of architecture. From their unprejudiced views, crossed and rich in diversity, they open this question to future contributions.

Without forgetting the inescapable (the social, the environmental, although sometimes for mere visibility), we subscribe to the substantial: its integration and belonging to the trade, to the matter and to the form, in short, to the project as many of the contributions point out. We add: without over-acting ascribed to the stripped, the form factor or the other chic, that of precariousness. Who knows if in this reflection, according to Sennett, ambiguous, incomplete and without a resolved narrative, there will be room for a new formal radicalism.

An interview with Fabrizio Barozzi

Alberto Peñín
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.10729

Fabrizio Barozzi welcomes us in his office in the Eixample, a characteristic space of the city. An intense activity is perceived in an environment that breathes tranquility and order at the same time. In the waiting area, a sequence of photographs define the work process of the Chur museum, taken from the same point inside the work at different moments of it. Accurate and beautiful.

ALBERTO PEÑÍN. Doctor in Architecture (UPC.) and Professor at the Department of Architectural Design of the E.T.S.A.Barcelona.

Magariños House, 1977 The original plan

Josefa Blanco Paz, José Ramón González de la Cal
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.9713

Achieve complexity through simple shapes by means of the ground layout is a recurring virtue in the works of Manuel de las Casas. The floor plan of the Casa de los Cigarrales, or Casa Magariños, is paradigmatic on this virtuous research. It's a very austere piece, that relies in the primitive and economic way of the draw up of parallel centerlines of load-bearing walls, the hygienic composition of the crossing ground plan, the stark ornament contingent upon the right use of the local construction. Despite seeking the vernacular, the brick walls are pierced with the language of the Modern Movement and solve the main facade with the trenchant abstraction of the 90° angle geometry. Everything remains represented in an ascetic rectangular plan of spatial modular pieces according to the domestic use. These are the elements of the traditional construction, the architecture of the refined drew up serving a new age, in this case close to the mainstream Postmodern.

Key words: Manuel de las Casas; Ignacio de las Casas; Magariños House; plan; walls; Toledo .

JOSEFA BLANCO PAZ and JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ DE LA CAL. Architects E.T.S.A.Madrid (UPM).

Back to Cinc d'Oros

María Rubert de Ventós
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.10719

OAB's intervention in the old bank headquarters located at the intersection of Avda Diagonal with Jardinetes de Gràcia composes two different buildings with different composition and materials, separated by a new passage, which is not frequent in city centers and especially in a place with so much pressure.

Probably the most unique part of the project is this new passage that focuses from the Jardinetes de Gràcia to the Church of Our Lady of Pompeii. Cutting off the volume and introducing a public passage, in addition to creating new visuals, offers other advantages. It is a project where emptiness also counts. A solution that benefits buildings and at the same time the city.

Key words: Cinc d'Oros; Casa Seat; Barcelona; passage.

MARIA RUBERT DE VENTÓS. Doctor in Architecture (UPC) and professor at the Department of Urban and Territorial Planning of the E.T.S.A.Barcelona.

The book of architecture is dead! Long live the book of architecture!

Marc Longaron
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.10720

In the last years many voices have trivialized with the disappearance of bookstores and paper books. If we look at the data published regularly on the publishing world in Spain, I think we can analyze the situation.

As has happened with other professions that have suffered a sudden and marked economic decline, architecture books have experienced a setback in the last 15 years, a setback that, above all, can be observed in the average amount of book purchases per person that has fallen by more than 50%.

We are witnessing a paradigm shift in which small publishers are pushing the sector that had been slowed down. Traditional publishers have also made a move and have found new formulas to finance their editions. We are witnessing a moment of transformation and evolution of the architecture book that we had not seen in many years and, therefore, a moment far removed from those pessimistic voices that predicted, and continue to do so, the end of the book, and especially the book of architecture.

Key words: book; magazine; architecture; publisher; bookstore.

MARC LONGARON. Architect (ETSAB) and director of Cooperativa d'arquitectes Jordi Capell.

The amber of Marià Castelló

Carlos Bitrián Varea
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.10721

The article presents the artistic project “Fragments d'arquitectura” developed by architect Marià Castelló. In addition to drawing attention to the plastic beauty of the works that make up the series, the text exposes the important potential of the pieces as spatial synthesizers. With this initiative, Castelló creates a type of “capture” of space that has fixed principles and a changing aspect, and that highlights the interest of architectural moments present both in the heritage of the island of Formentera and in its own projects. It is an artistic proposal that allows us to reflect on the ways of poeticizing the representation of space.

Key words: Marià Castelló; fragments d'arquitectura; sculpture; architecture; space.

CARLOS BITRIÁN VAREA. Doctor in Architecture (UPC) and professor at the Department of Theory and History of Architecture of the E.T.S.A.Barcelona.

Landscapes of architectural education -architecture, knowledge and existential wisdom (1/2)

Juhani Pallasmaa
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.10722

The very essence of learning also in any creative field is embedded more in the student's sense of self and his/her image of the world than in information and facts. The promoters of a professionalist education seem to entirely dismiss this essential mental and existential perspective. This area of learning can appropriately be called personal growth. Education and learning in any creative field has to aim at the student's individual and unique self, and the content of education is bound to be more existential than factual, related more with experiences and values than information.

Key words: architecture; education; knowledge; wisdom; learning.

JUHANI PALLASMAA. Architect. Former Dean and professor of Architecture at the Helsinki University of Technology.

La cual se requieren elementos de protección mucho más sofisticados. Su poesía, dura y desnuda, fue volviéndose cada vez más radical y profunda, buscando la reducción al cobijo esencial. Como el propio Margarit, que en una de sus últimas entrevistas explicaba cuáles eran los lugares en los que encontraba consuelo: en las matemáticas, el consuelo vital; en la música, el emocional. “*Luego, la poesía lo trasciende todo.*”⁵

La lucha contra la intemperie, en cualquiera de sus formas, fue una constante en las trayectorias de Paulo Mendes da Rocha y Joan Margarit. Desde su activismo social, y a través de su prolifera obra, Mendes da Rocha reivindicó hasta el final que la cuestión última de la arquitectura es la construcción de la ciudad, entendida como la transformación de la naturaleza en un lugar habitable. Confiaba en la formación de la conciencia colectiva respecto a la necesidad de hacer posible la habitabilidad del planeta sin discriminación entre pobreza y riqueza, desmitificando la idea de vivienda social y no social. El antídoto contra la intemperie que Margarit encontró en la poesía, Mendes da Rocha lo buscó en la construcción de la ciudad, un lugar esencialmente social e idealmente capaz de confortarnos. Y con la misma levedad que conseguía transferir al hormigón armado, resumía un anhelo de tal envergadura. “*Es necesario seguir construyendo la ciudad. Sería muy desagradable no tener un lugar donde comprar cigarillos.*”⁶

Seguretat

*Els paletes a l'alba fan un foc
amb restes d'encofrats.
La vida ha estat un edifici en obres
amb el vent al més alt de les bastides,
sempre de cara al buit, perquè se sap
que el qui posa la xarxa no té xarxa.
De què serveix haver repetit tant
paraules com amor?
Pobres bombetes a un final de línia,
s'encenen els records. Però no vull
que ningú em compadeixi: em repugna
aquesta forma fàcil del menyspreu.
Necessito el dolor contra l'oblit.
Una foguera encesa amb uns fustots
davant de la bastida és el que sóc:
una petita resplendor
que, sigui el que sigui ser jutjat,
ningú ja no em podrà negar mai més.*

Joan Margarit
Càlcul d'estructures
Edicions Proa, 2005

¹ MARQUES, Sergio, OBIOL, Cecilia. Entrevista a Paulo Mendes da Rocha, en *Palimpsesto* 03, diciembre 2011, p. 2-5.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ OBIOL, Cecilia. *Contra la intempèrie moral. Una conversa amb Joan Margarit*, en *Palimpsesto* 09, febrero 2014, p. 14-15.

⁵ RUIZ MANTILLA, Jesús. Entrevista a Joan Margarit, *El País*, 22 diciembre 2020.

⁶ MARQUES, Sergio, OBIOL, Cecilia. Entrevista a Paulo Mendes da Rocha, en *Palimpsesto* 03, diciembre 2011, p. 2-5.

■ CECILIA OBIOL es Arquitecta por la ETSAB.

CALL FOR PAPERS

CERTEZAS
CERTAINTIES

Envíos a / Send to
palimpsesto@cbbbarcelona.com

Procedimiento / Procedure
Autores externos revisión por pares
External authors peer review

Fase 1 / Phase 1 (15.11.2021)
Elaboración y envío de 1 abstract de 250 palabras.
Identificación del autor: nombre, apellidos, centro de procedencia, condición, correo electrónico
Elaboration and delivery of 1 abstract of 250 words.
Author's identification: name, surname, academic affiliation, condition, e-mail address

Fase 2 / Phase 2 (20.12.2021)

Si aceptado para elaboración de texto, envío de texto de 2.500 palabras y 3 imágenes

If accepted for text elaboration, delivery of 3.000 words text and 3 images

23 Año/ Year 10. Primavera/ Spring 2021 (16 pgs)
ISSN 2014-1505

Revista semestral de temática arquitectónica
Six-monthly journal on architectural issues

Editorial / Publisher
PALIMPSESTO Cátedra Blanca, E.T.S.A.Barcelona - U.P.C.
palimpsesto@cbbbarcelona.com

Directores / Directors
Carlos Ferrater, Alberto Peñín

Responsable de redacción / Editor-in-chief
Cecilia Obiol

Comité científico / Scientific committee
Alberto Campo, ETSAM. UPM
Vicenç Sarrablo, UIC
Antonio Cruz, ETSAS. UPS
Ignacio Vicens, ETSAM. UPM
Emilio Tuñón, ETSAM. UPM
Vicente Mas, ETSAM. UPV
Robert Terrades, La Salle. URL
Ángela García, ETSAM. UPM
Francisco González de Canales, AA, London
Philippe Barthélémy, École d'Architecture de la Ville & des Territoires, Paris

Comité editorial / Editorial committee
Gustavo Carabajal, Universidad Nacional de Rosario, Argentina
Iván Shumkov, Pratt University, New York
Javier Fuertes, Cémex
Borja Ferrater, UIC
Cristina Jover, Directora del DPA, ETSAB UPC
Jordi Ros Ballesteros, Director ETSAB. UPC
Eduard Gascón, ETSAB. UPC
Ignacio Paricio, ETSAB. UPC

Apoyo bibliotecario / Librarian management
Universitat Politècnica de Catalunya - BarcelonaTech, Servei de Biblioteques, Publicacions i Arxius, España:
Marta Serrat Brustenga
Neus Vilaplana Moreno
Mònica Bonich Puch

Incluida en los siguientes índices de calidad / Included in the following quality index

Bases de datos / Database
Avery Index to Architectural Periodicals

Directorio de revistas en acceso abierto / Directory of Open access journals
DOAJ

Evaluadores de calidad de la revista / Quality evaluators
IBRA, MIAR, Latindex, Carhus+

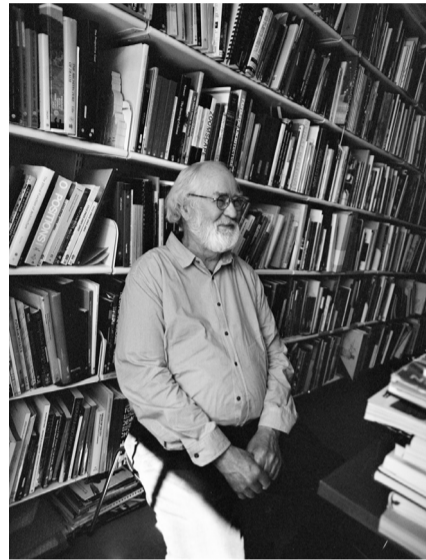
Catálogos / Catalogues
RIBA British Architectural Library Catalogue

Políticas de acceso abierto / Open access politics
Dulcinea

Juhani Pallasmaa

Landscapes of architectural education - architecture, knowledge and existential wisdom

Recibido 2021.06.10 :: Aceptado 2021.06.15
DOI: 10.5821/palimpsesto.23.10722
Persona de contacto: qgg@coac.net
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5221-7442



JUHANI PALLASMAA (Hämeenlinna, Finland, 1936) is an architect and former dean and professor of architecture at the Helsinki University of Technology. He was Director of the Museum of Finnish Architecture (1978–1983) and head of the Institute of Industrial Arts, Helsinki. His teaching career began in 1972 as an associate professor at Haile Selassie I University (Addis Ababa). Since then he has been a lecturer and visiting professor at various schools of architecture around the world such as the Washington University of Saint Louis, the University of Illinois at Urbana-Champaign or the Barcelona School of Architecture. He has published numerous articles and books on philosophy, psychology and theory of architecture and art, the result of his long research on the materiality and phenomenology of spaces.

[Read article in page 12 >](#)

BOOK AND FILM RECOMMENDATIONS FOR STUDENTS

Throughout my writings and lectures, I have emphasized the importance of experiencing authentic works of art, and that reading great books and watching masterpieces of cinema make this encounter available to anyone. With this in mind, I have compiled lists of literature and poetry, philosophy and nonfiction, and films. My lists should not be regarded as efforts to compile the best works of all time in the three categories; I have simply listed works that have been influential to my own thinking and my views on the arts. No doubt my lists reflect the particular preferences of a Finn, who has been observing world culture and artistic events from a Nordic viewpoint. My selection also focuses on books and films that existed at the time of my own studies or earlier years of practice.

I also contemplated compiling similar lists of paintings and sculptural works—but because one can experience hundreds of superb works during a single visit to a museum of fine arts in almost any major city, I gave up this idea. Besides, as I have said, works of art should, ideally, be encountered firsthand, not in reproduction. I do believe that, after initially seeing an artwork in the flesh, a reproduction can reproduce its true impact. Whenever I look at a reproduction of Giorgione's *Tempesta* (1506), I am carried back to the Gallerie dell'Accademia in Venice, where I have been looking at this painting numerous times.

As the world of cinema is very close to architectural intentions and imagery, I have included a few of my favourite books by some of the masters of cinema.

For a more comprehensive and scholarly list of the most cherished literature in the Western world, I advise my readers to consult Harold Bloom's *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages* (Papermac, London, 1996) and his general guide to reading, *How to Read and Why* (London: Fourth Estate, 2001).

Author's Note: The books and films are listed chronologically in accordance with their year of publication in English, and in the case of films, their year of release. The given year indicates the first printing. Because many of the books have appeared in numerous editions by varying publishers, I have not specified the publishers.

[Continued on page 14 >](#)

Tengo la suerte de conocer a Juhani Pallasmaa personalmente. Y le conozco, no por contactos o relación profesional previa, sino porque en 2018, le escribí proponiéndole un proyecto de investigación. Él me abrió las puertas de su despacho, sin más y nos pusimos a ello. Juhani es una persona, además de inteligente y cultísima, accesible, generosa y humilde. Como los mejores maestros, siempre abre las puertas.

Las conversaciones con él no son monólogos cerrados y egóicos -él no se fundamenta en certezas- sino todo lo contrario: ejercicios de escucha activa que él nutre a cada paso con aportaciones más vitales que intelectuales. Porque Juhani ha tenido y tiene una vida intensa. Sabe vivir bien. Está abierto a todo. Dice que nunca planifica nada, que las cosas aparecen y se encadenan solas, una tras otra -como en nuestro caso-. Pero claro, para que esto suceda, uno debe estar dispuesto a abrazar la incertidumbre o más bien la aventura de la vida. Y por ello, por esa actitud siempre en el ahora, Juhani percibe, experimenta y observa matices que a otros se nos escapan. Y nos los presenta, ordenados y enlazados, alumbrando nuevo conocimiento, en unos escritos deliciosos, también claros y accesibles, como él.

A pesar de ser una de las figuras más importantes del contexto arquitectónico internacional, Juhani, - como la arquitectura que él defiende y promueve-, viaja sin ego. No se impone -acompaña-, no pretende -es-, no busca -encuentra-, no adoctrina -dialoga-, no recela -propone-.

Aquí nos regala, no solo su visión sobre los fundamentos de la educación de un arquitecto, sino un extracto de su propio armario de las musas. De nuevo, un acto de generosidad y humildad.

QUERALT GARRIGA GIMENO es Doctora Arquitecta por la UPC y profesora asociada del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAB.