

ARQUITECTURAS
CERÁMICAS

2011

arquitecturas **cerámicas**

Edición al cuidado de Eduardo de Miguel

Artículo: "Gio Ponti, la arquitectura y la cerámica: poesía y materia"

Autor: Francesco Pagliari

Título original: "Gio Ponti, l'architettura e la ceramica: poesia e materia"

Publicado en *Gio Ponti ceramica e architettura*, Centro Di, 1987

Traducción: Vicenzina La Spina

Artículo: "La estructura como forma"

Autor: Luigi Moretti

Título original: "Struttura come forma"

Publicado en *Spazio*, nº 6, 1952

Traducción: Vicenzina La Spina

© Cátedra Cerámica ETSA UPV

© De los textos: Sus autores

© De las imágenes: Sus autores

© De la presente edición: Edición Universitat Politècnica de Valencia, 2012

www.editorial.upv.es

Imprime: La Imprenta CG

ISBN:

D.L.:

Ref. editorial:



Una manera de hacer Europa

ARQUITECTURAS CERÁMICAS

2011

INDICE

PRESENTACIONES / 9. Joaquín Piñón Gaya, Presidente de Ascer **11.** Ana Llopis, Directora de la ETSA UPV / **ARTÍCULOS / 15.** Gio Ponti, la arquitectura y la cerámica: poesía y materia **53.** Luigi Moretti. Estructura como forma **71.** Javier Bernalte. El sonido del sitio. La cerámica..., materia sensorial / **TALLER DE PROYECTOS / 93.** La mirada del otro / **PROYECTOS / 98.** El no cumpleaños. Irene Benet, Sandra de Nutte **106.** La mirada de los niños. Nuria Contreras, Beatriz Moraga **112.** Muro esponja. Miguel Ángel Pelegrín, Francisco Suárez **118.** Exponiendo el bosque. Marta Sancho, Sandra Villanueva **124.** Around the Wall. Bernardo Cerrato, Juan José Cubí **132.** Las mariposas de Bulcão. Teresa Corbín, Míriam García **138.** Encubiertos. Aitor Deza, Rubén Tormo **144.** Imprevisible, Darío Perpiñá, Raquel Sánchez **150.** De Utzon a Fuller. Francisco Javier García, José Luis Núñez **156.** Tierra + Agua + Calor. Pedro Ponce, José M^a Torralba **162.** Lollipop. M^a Ángeles de la Torre, Cristina Villalonga **170.** La vuelta al límite. Manuel Caballero, José Manuel Iborra **176.** Quebrados. Maryna Feafanova, Rubén Martínez Núñez **182.** Bajo Tierra. Jaime Martínez Villar, Jorge Martínez Villar **188.** Oquedades. Carlos Díaz, Iona Ionascu **196.** Metamorfosis. Kai Eva Najand **202.** Juego Heredado. Cristina Catalán, María García **208.** Fuera de contexto. Marisa Fernández, Carles Martí, Rocío Ruiz **214.** Aristas de cilindro. Jorge Cámara, Alberto López-Lapuente **220.** El todo está en el todo. Carlos López, José Mares Almonacil / **ACTIVIDADES / 227**

PRESENTA- CIONES

JOAQUÍN PIÑÓN GAYA

PRESIDENTE DE ASCER

Cuando en ASCER en 2004 (Asociación Española de Fabricantes de Azulejos y Pavimentos Cerámicos) nos planteamos poner en marcha una serie de Cátedras de Cerámica en Escuelas de Arquitectura, lo hacíamos bajo un doble planteamiento. Por un lado, mejorar el conocimiento de los recubrimientos cerámicos entre los futuros profesionales de la arquitectura; y por otro, establecer un diálogo de doble sentido con la comunidad universitaria que nos ayudase a reenfocar nuestros productos para el arquitecto. En otras palabras, buscábamos “la mirada del otro” que no es otra que la mirada de los jóvenes arquitectos sobre nuestro material.

Durante este curso, los alumnos de la Cátedra de Valencia han estudiado obras de arquitectura con cerámica, realizando un análisis detallado de la pieza utilizada, para luego en su proyecto propio revisar el uso de esa pieza reutilizándola de otra manera, bajo su propia mirada, bajo otro punto de vista.

Este ejercicio es en esencia la idea que subyace en la Red de Cátedras: la industria propone unos productos bajo su mirada, que en ocasiones –espero que cada vez menos- no coincide con la perspectiva de uso de los arquitectos, que deciden utilizarlos de modos insospechados e innovadores.

Es también un ejercicio de innovación, entendida como una reinterpretación de un material con tanta historia como la cerámica...y a la vez con tanto futuro. Felicito a los alumnos y a todo el equipo docente por el magnífico trabajo, y en especial por la generosidad de devolvernos “su mirada” y compartirla con todos nosotros en esta publicación.

ANA LLOPIS REYNA

DIRECTORA DE LA ETSA UPV

El horizonte de la experimentación arquitectónica amplía sus límites con el desarrollo de nuevas tecnologías. Para poder comprender, explicar y anticiparnos a las consecuencias de este desarrollo en nuestro entorno, la investigación en arquitectura es esencial, tanto para la mejora de la enseñanza y el aprendizaje como para la propia práctica de la arquitectura.

El objetivo de la docencia universitaria en arquitectura debe ser, también, la de despertar inquietudes en nuestros estudiantes, para dar nuevas respuestas a la sociedad. Como futuros arquitectos deben poder proponer soluciones innovadoras a la vez que altamente sostenibles, enlazando aspectos de racionalidad e intuición, objetividad y subjetividad, técnica y sentimiento, rigor y creatividad, materialización e ideación. Para ello la Escuela debe formarlos con una visión integradora de todas las disciplinas.

Se potencia así una nueva dinámica de investigación fuertemente conectada a la enseñanza de la arquitectura, que estructura sus conocimientos y su saber hacer, a la vez que incrementa, también en la etapa docente, la transferencia al mundo empresarial del conocimiento generado en la investigación, el desarrollo tecnológico y la innovación.

La Cátedra Cerámica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia cumple estos objetivos a través de las diversas actividades que propone y desarrolla en cada curso académico. "Arquitecturas cerámicas 2011" recoge una reseña de las realizadas en el curso 2010-2011, concluyendo con los resultados de un taller de proyectos en el que se investiga sobre la interacción del material cerámico y la luz. Cada propuesta de dicho taller constituye una reflexión creativa sobre la luz y la percepción del límite, con el material cerámico como elemento protagonista.

Quiero agradecer a la empresa Ascer por su pertinente colaboración con la ETSA a través de la Cátedra Cerámica y felicitarles por su visión de futuro en estos momentos particularmente difíciles en nuestro ámbito. Estas acciones, sin duda, ayudarán a despegar con nuevos y reforzados impulsos.

Un año más deseo transmitir mi más sincera enhorabuena y felicitación a todos los participantes.

ARTÍCULOS

Gio Ponti en su apartamento privado del edificio de viviendas en la Via D'Azeglio en Milán.
David Lees / TIME & LIFE Images / Getty Images.



A black and white photograph of a woman sitting in a chair, reading a book. She is positioned in the middle ground of a room. In the foreground, a bed is covered with a patterned bedspread featuring circular motifs and floral designs. To the right, a tall, white, modular bookshelf is filled with books. The room is brightly lit, likely from a window in the background. The overall aesthetic is clean and modern, characteristic of mid-century modern design.

GIO PONTI,
LA ARQUITECTURA Y LA
CERÁMICA:
POESÍA Y
MATERIA

FRANCESCO PAGLIARI



Gio Ponti, Suelo cerámico de las oficinas del periódico
Salzburger Nachrichten, Salzburgo, Austria (1976)

Gio Ponti, en su afortunada carrera como arquitecto internacional, establece un punto firme -al que recurrirá de forma desigual en muchas obras- en relación a los materiales de arquitectura, ya que con la fuerza literaria que lo caracteriza, se detiene en la importancia que estos asumen en la veracidad y personalización de la obra arquitectónica.

Los materiales expresan -conjuntamente con los datos formales de la invención y el espíritu compositivo- una tensión del objeto: durabilidad, fuerza, rigidez y seguridad son los términos de un diálogo imaginario entre la arquitectura y sus usuarios -y sus admiradores, me gustaría decir también-. Desde un punto de vista general, la caracterización del proyectista pasa también a través de los elementos reconocibles y de continuidad en la conformación de las obras y en la codificación de los elementos constructivos, por lo que un dato material y un dato de referencia formal contribuyen a la identificación de un espacio compositivo constantemente repetido.

Por tanto, el significado de la repetición en la construcción del proyecto corresponde a una definición completa -aunque formada por piezas a conectar- del estilo en arquitectura. Este problema está muy presente en la compleja figura, y todavía no demasiado investigada, del arquitecto milanés, como ha podido demostrar recientemente Annalisa Von por otras vías y con otras referencias conceptuales en su breve ensayo *Uno "stile" per l'abitare. Attività e architettura di Gio Ponti fra gli anni 20 e gli anni 30* (Avon, 1986, pp. 44-53).

Cada profundización parcial y crítica en la obra de Gio Ponti tiene que hacer referencia a las notables digresiones expresadas por Edoardo Persico (Persico, 1934) cuando Ponti figuraba como exponente de una cultura "neufcent", compuesta por un abigarrado grupo milanés rico en importantes figuras emergentes. Por entonces, Ponti acumulaba una amplia experiencia proyectual en el diseño de la cerámica de Doccia (Richard Ginori), mediante un estrecho contacto con el objeto pequeño,



con los elementos decorativos y con la materia, destinada a convertirse en identidad física y funcional. Las experiencias constructivas en arquitectura eran sin duda igualmente importantes (como la villa en Garches, la casa de Via Randaccio, la colaboración con Emilio Lancia -tanto en los grandes complejos residenciales como en las viviendas de menores dimensiones-, el primer edificio Montecatini...), pero señalaban un gusto y un reclamo identificativo aún por sedimentar y por cristalizar -en ciertos aspectos- en una formación ya concluida. Eran todavía los años de *La Casa all'italiana*, primer manifiesto de una poética simple, con una fuerza polémica y claramente orientada -incluso con todas las inevitables ambigüedades- hacia la consagración de lo nuevo emergente en arquitectura, a través de las afirmaciones de la tipicidad y la instrumentación moderna y racional, aunque de fuerte raíz autóctona. Los términos no parecen confrontarse, en el ímpetu neoclásico del heterogéneo grupo milanés, ni sería hoy en día posible plantear concretamente las aporías sin recurrir a hipotéticas comparaciones entre escuelas, arquitectos y discípulos. La referencia constante al criterio de Persico -y, por contra, la problemática conformación de los juicios críticos (más o menos examinados en profundidad) en los contemporáneos Giolli y Pagano, tan atentos a la construcción de lo nuevo-, muestra el punto de partida de Gio Ponti en los primeros años de su carrera proyectual. Éste es neoclásico, atento a las transformaciones, quizá también oportunamente orientado a captar y aprovechar las novedades marginales y sustanciales del mundo arquitectónico italiano, un mundo perfectamente inmerso en el debate contemporáneo europeo y juzgado de forma favorable por la crítica y los arquitectos internacionales.

Teniendo en cuenta el objetivo prioritario de este artículo, estos años resultan relativamente carentes de indicaciones y de claras direcciones: a excepción de las primeras obras realizadas en la Cerámica de Doccia, ya que el encuentro de Ponti con este material arquitectónico y decorativo solamente aparece en gestación, teórica y de aplicación, como puede testimoniar su ausencia en la decoración y en los paramentos de

los edificios realizados. Sin embargo, el problema del material aparece ya de forma embrionaria en las reflexiones generales expuestas en las páginas de su revista y en la colección de ensayos-editoriales publicados en 1933 en *La casa all'italiana*, donde también se incluye la denuncia del uso de estilos y módulos obsoletos y la exigencia de adecuación a las nuevas demandas sociales y funcionales, en un esfuerzo -también en este caso- de veracidad y de contemporaneidad, para alcanzar uno de los aspectos del ideal armónico, es decir, la constitución de las partes del estilo.

El artificio y lo falso son los blancos de la polémica, expuesta con sabia medida de los elementos de la retórica, en contra de lo superfluo de la arquitectura de interior, que contribuye a la decadencia del gusto al confectionar ambientes inadecuados de efecto conservador. Por el contrario, del tono de los panfletos editoriales, se puede deducir una atención rigurosa a la idea de modernidad, entendida en todos sus aspectos; este es el sentido de las peroraciones literarias expresadas aquí por Ponti, cuyo eficaz mensaje alcanza a un público de críticos, expertos y usuarios como consecuencia del modo estentóreo de sus declamaciones y sus declaraciones de intenciones. En el ensayo *L'architettura è un cristallo* (Ponti, 1945) y después ya íntegramente en las sucesivas reelaboraciones, evidentemente también en la ampliación *Amate l'architettura* (Ponti, 1957), la poética de la forma y del material está claramente reconocida en todas sus partes. Se trata de un paso decisivo en la dirección ya manifestada en las mencionadas obras, tanto literarias como arquitectónicas. Identificar la génesis de esta postura podría constituir el objeto de otra investigación analítica sobre la actividad del arquitecto milanés durante los años 30, sobretudo en relación al metabolismo de la ideación, es decir, la reflexión y la comparación entre las experiencias propias y las ajenas en arquitectura. La referencia culta y conceptual a la historia de la arquitectura en términos de admiración, pero también de afirmación coincidente de la idea y de la exigencia de modernidad en cada periodo histórico, constituye la clave interpretativa de una actitud más general de

reelaboración personal de soluciones a los problemas arquitectónicos. Ponti no se asusta ante la declaración de preferencias y afinidades que le puedan estimular -incluso, indirectamente, hacia una comparación estudiada aunque sea desigual- en la identificación del problema puntual, desde el volumen arquitectónico hasta la geometría de las proporciones y desde la conexión vertical hasta algunas costumbres estilísticas.

Citando a Borromini y a Palladio, Ponti se remonta a antecedentes verdaderamente admirados e induce a una visita furtiva y velada en el terreno de la historia. Con una declaración personalizada -y con análoga propuesta con respecto al lector, que es invitado personalmente a expresar preferencias y amores en arquitectura-, el arquitecto milanés se introduce en los grandes problemas arquitectónicos, la durabilidad y el tiempo, una verdadera tensión perceptible que tiende a la perfección armónica. Y es el profeta palladiano el que puede unir aquellas consideraciones de naturaleza teórica, típicas de la investigación (la perpetuidad, más de una vez retomada y citada por Ponti), a las exigencias contextuales (menores, pero igualmente identificativas) del hecho de construir en arquitectura: la medida, el uso y juicio de los materiales, su valor expresivo y la adecuación a las exigencias o a las propuestas de la era moderna.

Desde este punto de vista, también se expresa lo moderno, la correspondencia entre materiales, valores funcionales y formales, así como entre valores prestacionales e identidades constitutivas, superando con decisión el problemático discurso sobre la imposición de las pátinas del tiempo en relación a la arquitectura construida, para afirmar una tensión sin controversia hacia la perpetuidad -tomada de Palladio-, también como caracterización secundaria en los elementos materiales. Así pues, la arquitectura sobrevive gracias a las profundas innovaciones de la modernidad consciente de que utiliza el duradero material contemporáneo, resultado de la invención técnica. Este material se evidencia, se constituye también como análisis de una idea y contribuye a la definición de la obra moderna total, porque está estrechamente relacionada

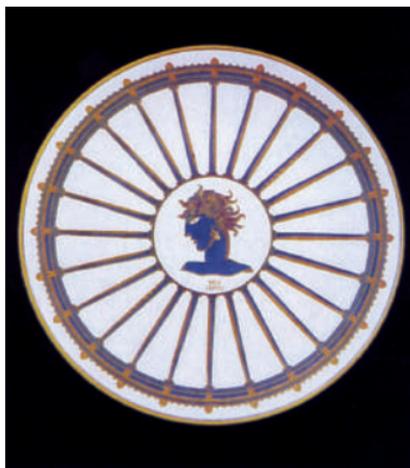


Gio Ponti, Grottesque. Urna de porcelana (1923-30)

con los materiales, las técnicas y las prestaciones -también formales, además de funcionales-. ¿Cómo no percibir la unión de una fuerza retórica, discursiva y afirmativa, con el recurso a las verdades personales -o personalizadas...- en estos enunciados literarios? Quizá se trata de una continuidad que desempeña un papel fundamental de afirmación de las características de la arquitectura y de la correspondiente sagacidad propositiva y propagandística en el Ponti publicista y orador -un módulo estilístico tomado (también éste) de la fascinante tendencia a la polémica de Le Corbusier, arquitecto frecuentemente citado y recordado como referencia y como ejemplo en los ensayos de Ponti-. Por otra parte, la complejidad proyectual se puede expresar, sinceramente, por medio de afirmaciones bipolares sobre la individualidad del estilo, el lenguaje (las partes arquitectónicas y los elementos al estilo Ponti constantemente citados) y el saber construir, los propios antecedentes formales y de inspiración, abiertamente descritos con un tono fascinante y persuasivo. Sirva de ejemplo la referencia a Oscar Niemeyer en su *Clube dos Quinhentos* entre São Paulo y Rio de Janeiro y el uso a lo Ponti de la inspiración formal y figurativa obtenida de su viaje a Brasil para la Villa Planchart en Caracas. Así se deduce de las páginas de la revista *Domus*, que aunque breves y divulgativas poseen un notable interés, también de valor psicológico, para entender algunos signos de la reelaboración proyectual y de la intención específica de crear individualidad y evocación en sus obras.

Si bien este el recurso es indicativo, a pesar de haber sido reconsiderado, también lo es la relación proyectual con la naturaleza de los materiales. Un conjunto de motivos se encuentra subrayados en las páginas y en las obras, de hecho ya se ha recordado el sentido de verdad expresado con el uso del material elaborado y símbolo de la técnica moderna -como podría definirse concretamente-, útil demostración de la relación natural con el tiempo y la durabilidad. Las páginas del volumen *Amate l'architettura* son a este propósito cuñas de constantes referencias al lugar técnico, y al ser fruto de las nuevas reconsideraciones realizadas





Gio Ponti, Platos de porcelana: Archaeological promenade, Love of antiquity, The lover, Mea lesbia

sobre el ensayo anterior, gozan de la misma reivindicación absoluta de la pureza cristalina y geométrica.

Por lo tanto, pureza, geometría y veracidad técnica son figuras recurrentes y presentes tanto en la determinación arquitectónica de proyectos como de obras realizadas. Usar materiales incorruptibles -y por ello asimilables a la pureza del cristal, a la esencia poética del hecho arquitectónico- es, además de una exigencia concreta, un símbolo inmanente de modernidad, llamado a permanecer en el tiempo al igual que la problemática durabilidad de la construcción arquitectónica y física. Una larga lucha, más allá de la lábil materia tradicional donde la modernidad conquista con su saber técnico y aplicativo barreras insuperables, acercándose así al ámbito de las esencias cristalinas y geométricas.

Es por ello que la arquitectura debe amarse, tanto la antigua como la moderna. La arquitectura moderna se expresa en términos de pasión y se determina por medio de una "tensión dirigida hacia la esencialidad, es decir, hacia una unión de técnica y fantasía" (Ponti, 1957, p. 5) que hay que incluir y considerar, como fenómeno complejo y aglutinante de una "voluntad de claridad, de orden, de simplicidad, de honestidad, de humanidad, de profecía y de civismo" (Ponti, 1957, p. 5).

La imaginación técnica se enlaza perfectamente con la connotación modeladora de la arquitectura, por lo que el uso de los materiales modernos asume el matiz de lo maravilloso, constituyendo una concepción política y social autónoma, a través de gestos concretos que implican la definición cultural de civismo global, también a menor escala, que supone resolver y proponer "condiciones concretas para la existencia social de los hombres como ciudadanos" (Ponti, 1957, p. 19). Por lo tanto, los objetivos de gran alcance son identificados y declarados en el proceder técnico y de ideación de la arquitectura moderna. Ésta, en definitiva, proclama y "extiende su política al asignar materiales y procedimientos, siendo la que ha promovido fuertemente, por ejemplo, el uso del cristal, el aluminio y los materiales plásticos" (Ponti, 1957, pp. 21-22).

La imagen global de la arquitectura moderna origina una propia, a la vez que extraordinaria, batalla, puesto que la diferenciación con respecto a la arquitectura antigua se determina con la introducción del elemento tiempo en la propia concepción de los productos arquitectónicos y en los consiguientes juicios que se pueden extraer de la atenta observación. La contraposición es neta, o al menos tiende a serlo, en relación al fenómeno tiempo. La arquitectura antigua engloba el elemento temporal y la durabilidad reconocida como una definición formal y proyectual -“ésta tenía en cuenta el tiempo para que la concluyera, con pátina, armonizada y envejecida como la Naturaleza” (Ponti, 1957, p. 12)-. En cambio, la arquitectura moderna denuncia una idea diferente en la que el tiempo deja de ser el elemento vigoroso propio de la decadencia de los materiales, convirtiéndose en un terreno ensayado para la comparación. “Hoy la arquitectura lucha contra el tiempo con sus incorruptibles materiales: el aluminio, la cerámica, el cristal y el cemento” (Ponti, 1957, p. 12, 79). Lucha simbólica e impregnada de utopía, como criterio de afirmación y expansión, en definitiva, del momento artístico deseado; utopía de la durabilidad y la voluntad de conservación de la unión técnica y de ideación están contenidos por igual en la inversión de la prueba del tiempo ya que si el tiempo ejerce su acción de progresivo deterioro de las cualidades materiales de la arquitectura, los resultados pueden orientarse en direcciones opuestas para la arquitectura antigua y para la moderna. Una llega al estado de ruina, como límite extremo previo a la desaparición total; pero la ruina puede aún poseer puros valores del arte, dado que “se desearía que la arquitectura fuera bella incluso como ruina” (Ponti, 1957, p. 79). La otra, la arquitectura moderna, no está sometida a las leyes inexorables, busca otro terreno de expresión concreta: “lucha (...) y no quiere la pátina (...) si el tiempo vence, la reduce a chatarra” (Ponti, 1957, p. 79), puesto que sus incorruptibles componentes materiales, en última instancia, también se alteran. Así pues, la prueba es total, el derrumbe es completo al no existir una secuencia progresiva donde poder encontrar estados o momentos de identificación formal y artística. Por ello, no queda otra opción que encomendarse al tiempo -como lucha y como

término alentador de comparación: “una Arquitectura es verdaderamente bella si lo sigue siendo cincuenta años después de su construcción” (Ponti, 1957, p. 79).

Se trata de temas constantes en la reflexión de Gio Ponti, asimilables a la idea simbiótica de contraste y verdad que puede derivar del tiempo. Es decir, de contraste con el tiempo, por el sentido casi prometeico de rebelión y de ardor manifestado dramáticamente por la arquitectura como cristal, materialmente incorruptible, que puede superar pruebas y dificultades indemnes, al menos como aspiración formalizada; y de verdad, por el anhelo de comprobación del dato arquitectónico (sus componentes, y por supuesto la expresión de la idea y del proyecto) a través del juicio del tiempo, que posee “sus instrumentos -como dice France-: el sol, la lluvia y el viento del Norte” (Ponti, 1957, p. 102), y que por tanto también reduce la arquitectura a sus términos esenciales, a las previsiones cambiantes de durabilidad y decadencia y a la desnuda verdad final.

La alusión a las materias primas en arquitectura recoge la revisión sobre estos elementos de construcción al comparar la corruptibilidad e incorruptibilidad de la materia, la plasticidad y la calidad técnico-expresiva, así como los fundamentos estructurales y los elementos decorativos. En realidad, a través del examen de los materiales, se afirma que la naturaleza incorruptible de la materia prima más duradera es arte, cuando éste se enfrenta al tiempo y le gana, cuando éste se expresa a través de un soporte material o cuando se basa directamente, persistiendo incluso sin una materia. Los materiales (como el aluminio, la cerámica, el cemento, la madera...) son maravillosos intrínsecamente, por sus propiedades de aplicabilidad extraordinaria, frente a la inexpresable durabilidad e incorruptibilidad que algunos conservan como carácter primario y particular. Es decir, los materiales se aproximan de alguna forma al arte puro, a su aclamada eternidad y permiten un modo de expresión. Entonces, las materias primas siguen siendo maravillosas por manifestarse de forma instrumental -superando incluso el problema de la durabilidad o la co-



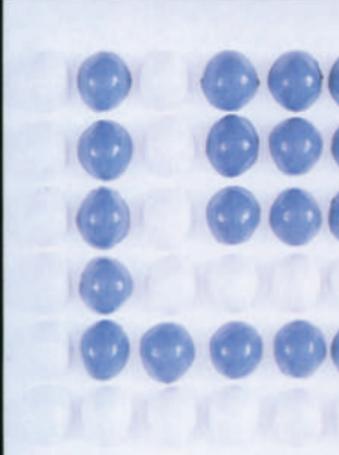
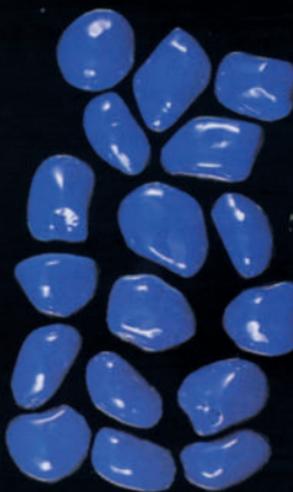
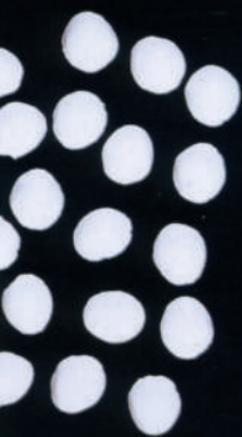
Gio Ponti, Vaso con mujeres y flores, bocetos (1923-30)





rruptibilidad-, como ocurre por ejemplo en el citado documento, materia prima maravillosa que tal vez por ser “frágil, fino, material para llevar el pensamiento, material para usos extraordinarios” (Ponti, 1957, p. 152), supone el indicio de una búsqueda paciente y renovada pero segura: “no sabemos aún lo que haremos con el papel: haremos cosas extraordinarias” (Ponti, 1957, p. 152). Por tanto, todo depende de la mano y de la fuerza creadora del proyectista, dado que todas las materias primas son “instrumentos que permiten hacer cosas maravillosas a los arquitectos” (Ponti, 1957, p. 152), aunque aconsejando en modo perentorio el no participar al culto de la bella materia, ya que también “Palladio trabajó con materiales modestos. La *bella materia* es igual para todos (...) En definitiva, la *bella materia* no existe. Existe la materia adecuada” (Ponti, 1957, pp. 119-120). Así pues, sabiduría y laboriosidad, prestando especial atención a los elementos y al lugar que le corresponden. Verdad y justicia, en la materia y en la arquitectura como arte.

Plenamente advertidos de los obstáculos que pueden surgir con el uso de materiales modernos -a fin de cuentas, construido sobre una poética moderna, aunque llena de necesarias distinciones respecto de los términos artísticos y operativos del hecho arquitectónico-; conscientes también de que cada material aparece “moderno si se utiliza con gusto y expresiones modernas” (Ponti, 1957, p. 146) y que, por lo demás, cada época posee sus propias innovaciones técnicas y usos específicos de los materiales (es decir, debemos buscar la modernidad en un conjunto de factores...); se puede analizar la idea de aplicación de la cerámica en la arquitectura, expresada con alabanza, como consecuencia de los logros conseguidos con ese material. También la cerámica es incorruptible, ayudando, por tanto, a conseguir la perpetuidad física del edificio al defender la construcción frente a los agentes causantes de los procesos de decadencia, tanto atmosféricos como contaminantes. Por todas estas cualidades, Gio Ponti sugiere la aplicación inmediata y directa del material, considerándolo como una piel, una película protectora: “revistamos la arquitectura con mosaico de cerámica, porque también la construc-



ción tiene una piel” (Ponti, 1957, p. 148). De este modo, la cerámica transfiere su durabilidad protegiendo al edificio que reviste, asegurando el desafío del devastador tiempo, un desafío que constituye uno de los términos principales de las intenciones proyectuales modernas. Incluso estas intenciones de perennidad y superación del tiempo, ligadas a la utilización del revestimiento protector, pueden -como todas las protecciones en contra de las modificaciones de la materia- tener todavía ciertas dificultades y problemas de aplicación.

En el revestimiento cerámico -aplicado en los paramentos exteriores de un edificio- existen, por otra parte, motivos de expresión arquitectónica y plástica; es el caso de la invención, característica de Gio Ponti, de los elementos con forma de diamante, utilizados con frecuencia en múltiples edificios y situaciones proyectuales, retomando inspiraciones e ideas profundas de las concepciones arquitectónicas del arquitecto milanés. Su poética abarca motivaciones éticas y verdaderas: el revestimiento cerámico en forma de diamante no es falso, ya que no simula el muro construido y si muestra, de forma explícita, la identidad real del revestimiento, aplicado sobre el esqueleto portante y las paredes del edificio. La cerámica con forma de diamante transforma el hecho utilitario -como revestimiento- en hecho plástico, mediante la continuidad de la secuencia repetitiva de los paramentos; la geometría del elemento único y su armónica construcción en el desarrollo variable de la superficie, provocan la intervención de la luz, persiguiendo una creación cambiante y plástica por definición. La luz refleja sobre el paramento arquitectónico, modificando a lo largo del día su proveniencia, intensidad y valor. Así, las asperezas geométricas y puristas del “diamante” cerámico construyen los gradientes lumínicos -tan importantes para la arquitectura de Gio Ponti- y constituyen el reflejo volumétrico ampliado sobre la pared, en movimiento, mediante sencillos elementos estandarizados e industrializados.

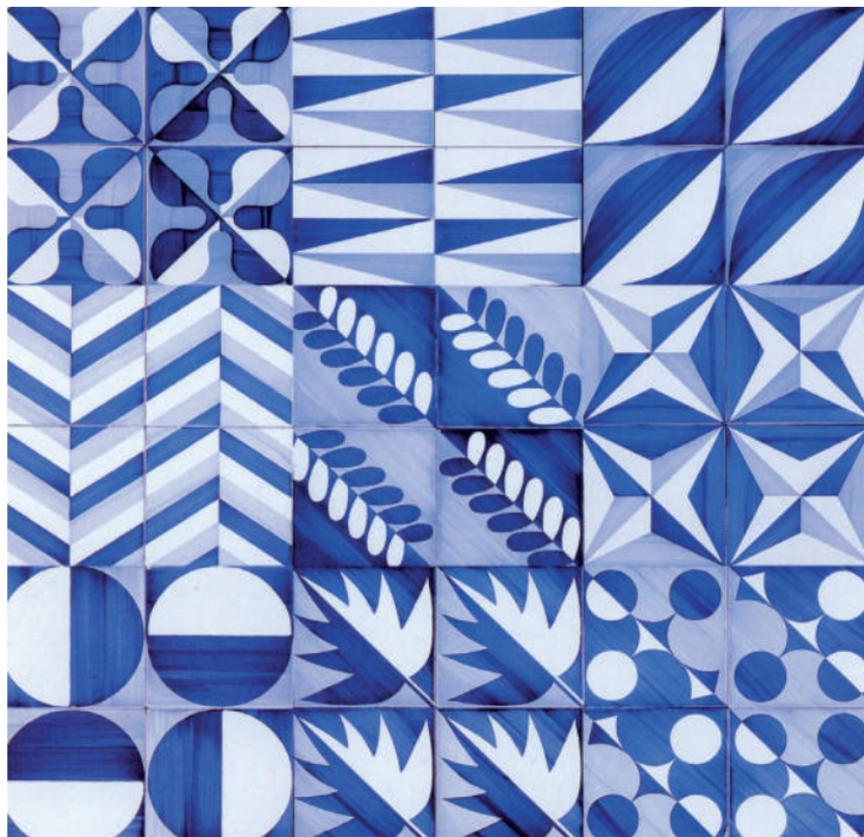


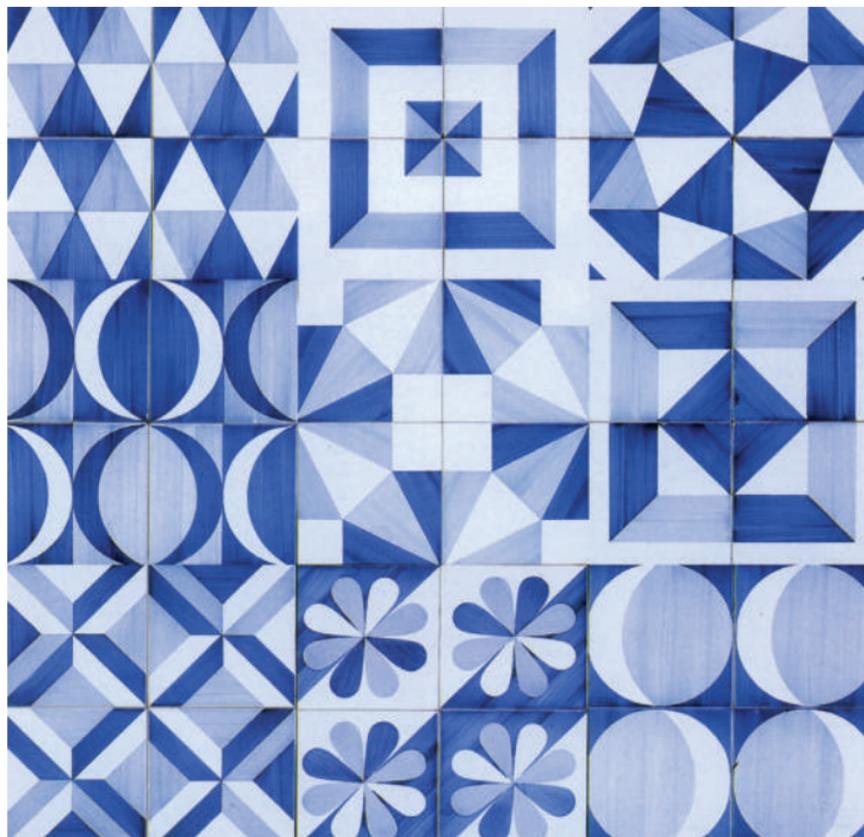
Gio Ponti, Paredes del Hotel Parco dei Principi (1964)

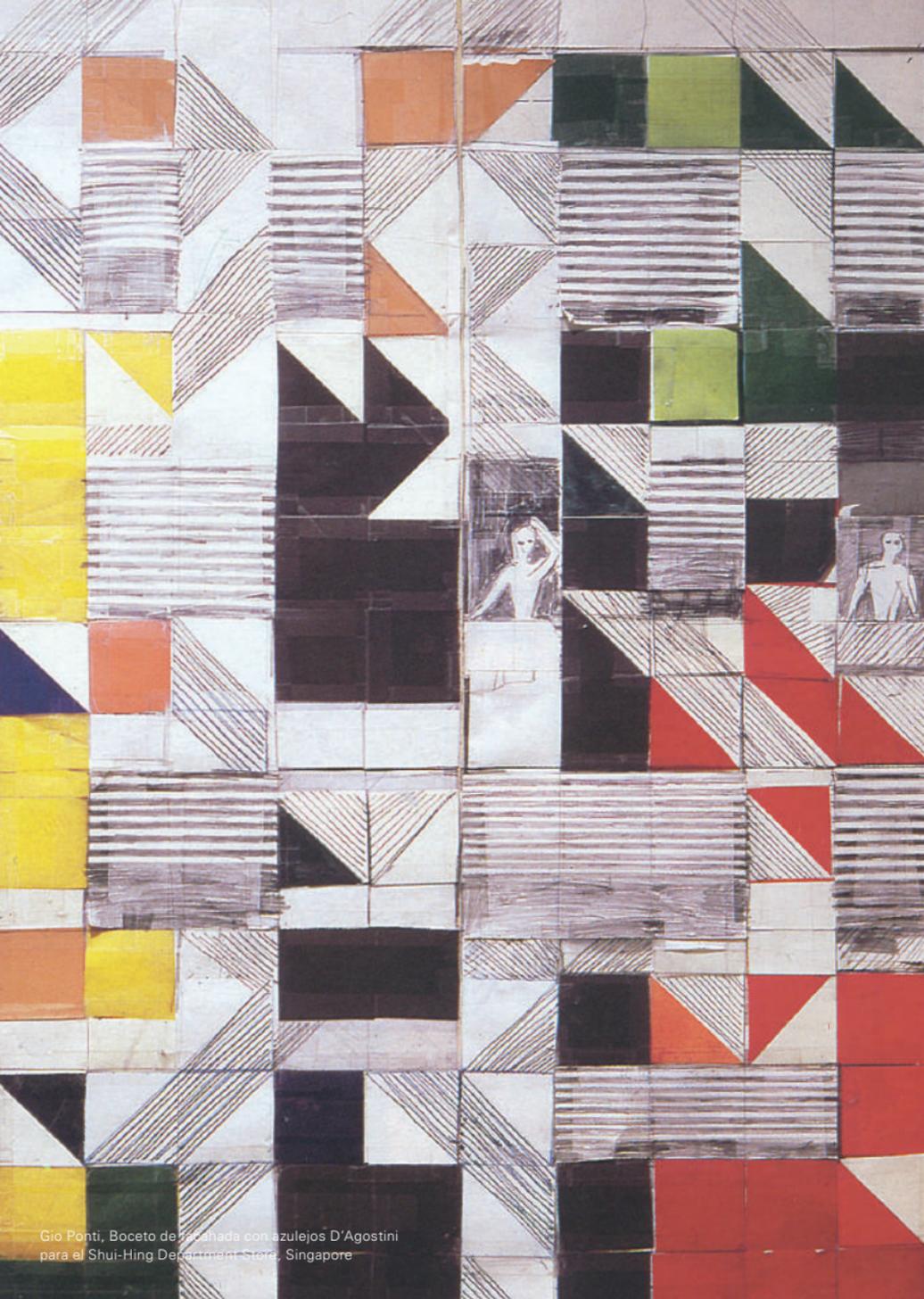
El rombo inscrito en el rectángulo, que caracteriza el azulejo utilizado en diversas ocasiones, se convierte, bajo la acción de la luz (componente puro de la razón arquitectónica), en un saliente cristalino que emerge en borde del paramento con una geometría y medida adecuada donde nada debe restado o añadido “para mantener una construcción bella y honesta” (Ponti, 1957, p. 148). El reclamo “albertiano” resuena potente en estas locuciones y nos remite decididamente a aquellas definiciones, propuestas en el tratado, de belleza y armonía entre las partes y el todo.

El material cerámico se convierte en la solución de algunos principios compositivos en las fachadas y en los revestimientos externos -la captura de la luz, la consiguiente variación de la figuración y de la geometría elemental-, permitiendo mismo tiempo un acento plástico y decorativo en el interior. Desde este punto de vista, la atención proyectual de Gio Ponti se orienta hacia la pluralidad de los medios expresivos y materiales utilizados en la búsqueda de una sintomática determinación estilística de la decoración y los elementos arquitectónicos, también presente en ambientes interiores.

Así, el elemento arquitectónico de la escalera -cuya función es esencial- se configura en sentido plástico como elemento destacado, volumétrico y figurativo, insertado en el espacio con tal resonancia que “el Arquitecto debe sentir que ‘toca’ la escalera” (Ponti, 1957, p. 134). De igual modo, debe estar correctamente articulado en sentido decorativo, respondiendo a todas las sensaciones posibles y acompañando, con profundas sugerencias, el movimiento de ascensión. “¡Pensaba pintar al fresco las paredes de las escaleras! Las figuras reales que suben la escalera y las representadas sobre las paredes deben confundirse. (...) El Arquitecto debe crear lo fantástico, le dice el Artista. Porque nosotros queremos el engaño” (Ponti, 1957, p. 133). El engaño citado también posee otras posibilidades expresivas: “(...) he hecho para Melandri una escalera donde una gran figuración abstracta la recorre entera con sus formas y colores, paredes y peldaños, un cuento de un libro ilegible al



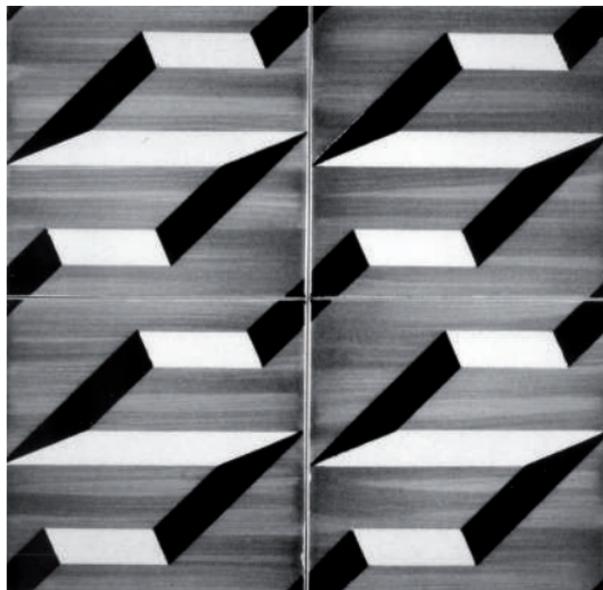




Gio Ponti, Boceto de fachada con azulejos D'Agostini para el Shui-Hing Department Store, Singapore

estilo de Munari, es decir, una interpretación silenciosa: cinco pisos de altura” (Ponti, 1957, p. 133). En cualquier caso, Ponti establece puentes entre los diversos acentos (casi en sentido musical, como modo técnico-expresivo) de los componentes que forman parte de la construcción de un ritmo complejo, donde existe el término de comparación entre el mayor y el menor, correspondido con una diferenciación matérica -que se hace expresiva y connotativa...-. “El punto de apoyo de la escalera puede ser el elemento fuerte (el motivo principal) y las paredes (revestimiento) el elemento débil (el motivo secundario). El motivo principal requiere piedra, mármol; el motivo menor demanda revoco, estuco y mosaico de gres” (Ponti, 1957, p. 135). Esta dualidad puede ser de interés para la misma escalera, que diferencia entre huella y contrahuella, en un discurso narrativo mínimo -alejándose de la pared, que ha experimentado numerosas y decisivas pruebas, como en la colaboración con Campigli para el Livianum de la Universidad de Padua-: “He hecho en el Vaticano una escalera así: contrahuellas de diferentes mármoles de colores y huellas de Carrara blanco” (Ponti, 1957, p. 134). Según las propias palabras del arquitecto milanés, es una escalera que pretende convertirse en elemento formativo y reconocible de estilo, es decir, la caracterización al estilo Ponti de la escalera. En este caso, el motivo de la división entre elementos contiguos o pertenecientes al mismo entorno compositivo aparece también en términos proyectualmente más modestos, aunque quizá no menos indicativos. La versión simplificada de este discurso se aplica en los proyectos de las “casitas junto al mar”, concretamente, en las escaleras de estas sencillas y relativamente económicas viviendas. En ellas, las contrahuellas se ejecutan en cerámica o mosaico de cerámica, junto al pavimento (también del mismo material) y a la indicación de “un fresco en la pared” o de una “intervención de artistas en el pavimento o en los muros” (Domus, nº 140, 1939) para resolver con simples medios decorativos -pero realizados con arte- un ambiente relajante...

Es cierto que la concepción del ornato en detalles similares muestra una visión polivalente, un discurso a más voces, que acompaña la entrada



de la arquitectura y su característica interacción entre el interior y el exterior de la vivienda. De este modo, el pavimento, las escaleras y las ventanas se convierten en motivos de reconocimiento estilístico y de formalización del pensamiento. Los consejos y las indicaciones sobre las connotaciones de los elementos se dirigen hacia la determinación de la clave estilística, por lo que la ventana al estilo Ponti, o el pavimento en el interior de la estancia, “el pavimento decorado (de mayólica, incrustaciones de mármol) como una alfombra” (Ponti, 1957, p. 142), continúan con el tema de la cerámica. El interior de las viviendas -o las prolongaciones del interior hacia el exterior, por ejemplo, aquellas zonas protegidas y apartadas, organizadas con patios en las villas sudamericanas- permiten la variación del tema musical y colorista del material cerámico. Es decir, no es extraño el uso desenvuelto de las aportaciones geométricas del diseño ligadas a los módulos plásticos, casi escultóricos, del material cerámico en bloques -manchas de color en forma de mosaico o auténticas protuberancias del borde de la pared, con una densa y repetida trama con cierta variación de color. En cada caso, el revestimiento connota las cualidades del muro o del elemento estructural del pilar, en cuanto que evidencia la superposición de la continuidad de la pared o la singularidad del pilar. Las geometrías naturales exploran el color y la trama -reconocible en sus sucesivas variaciones, como un signo de identidad- de los inesperados salientes. La contribución y la mediación entre el arte y la artesanía (quizá las producciones cerámicas locales como la D’Agostino di Salerno, utilizada para el Hotel de Sorrento y también en la villa Arreaza en Caracas) encuentra en el material cerámico una profunda consideración. Por ejemplo, las cerámicas de Fausto Melotti actúan como punto de referencia en las superficies continuas (en pavimentos o paredes) de baldosas o azulejos, como declinaciones diversas de una misma construcción lingüística. Las piezas (los guijarros) y los azulejos convergen en una misma geometría libre y articulada, tanto para las intervenciones más ricas y complejas, como para las de menores dimensiones. En el Hotel Parque de los Príncipes de Sorrento domina la referencia infinita a la variación de la trama propuesta para los pavimentos (hasta 100



Gio Ponti, Suelo de la planta baja de las oficinas
del periódico Slazburger Nachrichten (1976)



nuevos pavimentos diferentes: cada habitación con su pavimento) y a la riqueza decorativa de los paramentos verticales mediante el mosaico de piezas cerámicas. En cambio, en la villa Planchart en Caracas, el elemento geométrico-figurativo se amplía en la connotación de una complejidad y articulación volumétrica, es decir, la continuidad del paramento revestido con cerámica (que penetra desde el patio al interior de la villa, a la entrada de la escalera...) se rompe en motivos geométricos encajados en el propio muro -donde la disposición de las incrustaciones cerámicas varía en intensidad y calidad, dejando pocas zonas vacías...- y en sus propias superposiciones, como geometrías separadas del borde, pero visualmente conectadas. "En el patio, los paramentos están recubiertos por una "tesitura" de fondo con elementos de mayólica mural, por delante de la cual discurren, separadas de la pared, delgadas formas de mayólica que se adaptan a diferentes diseños (una especie de fantástica vegetación trepadora y abstracta)" (Domus, nº 375, 1961).

A este discurso contrapuesto, que juega al mismo tiempo sobre las analogías y las diferencias, hay que añadir la intervención plástica de las estatuas de cerámica de Fausto Melotti. Así se realiza, en la unidad del proyecto de Gio Ponti, la presencia sucesiva y dirigida a la ejecución arquitectónica, de varias especies, de varias figuraciones construidas entorno al mismo material, que permite variaciones infinitas -entendidas tanto en sentido emocional o subjetivo (para quien observa y comprende, en cierto modo, la arquitectura), como en sentido objetivo o riqueza inventiva y aplicativa-.

Por otra parte, a la multiplicidad de tales instrumentos expresivos y a su extensión en términos espaciales y dimensionales, se une, a veces, la excepcionalidad de la manifestación individual de esta concepción matérica-decorativa. En relación a este aspecto, se puede hacer referencia al ejemplo del Carmelo di Bonmoschetto, monasterio de las Carmelitas Descalzas en San Remo; en este convento, las paredes -a veces sobrias e irregulares y otras veces lineales- no conceden nada a la decoración, ya que todo se concentra en las vidrieras policromadas de

pavés ubicadas en los contrafuertes de la capilla y en el pequeño altar externo a la misma, donde las piezas de cerámica al estilo Ponti decoran silenciosamente la tensión demostrativa y espiritual del proyecto.

Las variaciones compositivas también se establecen como consecuencia de la sensibilidad con la que actúa la luz, transformando los elementos salientes y los revestimientos. Tanto el interior como el exterior son tratados como receptores de luz que en parte la absorben y en parte la restituyen, amplificada y orientada por las estereométricas incisiones y las reflectantes superficies geoméricamente construidas. Por lo que respecta al ámbito exterior, el valor del revestimiento cerámico es doble: un primer valor lo proporciona su naturaleza protectora -como ya se ha visto anteriormente-, conferida por la incorruptibilidad del material; mientras que el segundo está presente en la compleja elaboración lumínica-figurativa proyectada por la fachada. Obviamente, en ambos casos los dos valores se superponen y se revalorizan en la duplicidad de la función concedida al revestimiento. Son muchos los proyectos previstos específicamente para la construcción de una arquitectura de la luz -y junto a ésta, el proceso de producción de una imagen geométrica en la composición de fachada, con una pequeña concesión a la idea de aberturas entendidas como ojos lumínicos en la arquitectura nocturna-: de la Capilla del Hospital de San Carlo a la iglesia de San Francisco, ambos en Milán; de la Casa Melandri a las villas Nemazee en Tehera y Arreaza en Caracas, de los Grandes Almacenes Shui-Hing en Hong-kong a los Grandes Almacenes Bijenkorf en Eindhoven; del Museo de Denver al Palacio Montedoria y a la sede de la Aseguradora INA en Milán.

Todos ellos son edificios diferentes, por sus dimensiones, sus funciones y sus valores arquitectónicos, pero en cada caso sirve el acercamiento que el propio Gio Ponti resume en la presentación-comentario-manifiesto arquitectónico por su trabajo en la Capilla del Hospital de San Carlo en Milán. Los elementos individuales se ensamblan en un “revestimiento externo cerámico -que implica protección, limpieza y nitidez perenne-



que sobresale del borde de los pilares porque está ‘superpuesto’ al muro” (Domus, nº 445, 1966). El propio revestimiento proporciona cierta ilusión arquitectónica al ser “cambiante en color y en reflejos como consecuencia de la morfología de las piezas cerámicas utilizadas -las de diamante y las lisas-, es decir, la ilusión se convierte en realidad en la obra de arte” (Domus, nº 445, 1966). Por tanto, la espacialidad de la luz es un efecto indiscutible, tanto en el juego de luces diurno (en la fachada sur), como nocturno (en la fachada norte). Destaca la simplicidad de la estructura del revestimiento al utilizar sólo dos tipos de azulejos: los tradicionales con forma de diamante, al estilo Ponti, y los lisos, obteniendo así diferenciaciones en el tejido de conexión, en la correspondencia de luz y en el subrayado de las partes arquitectónicas. A estos últimos se les confía la función de modificar la trama e introducir ciertos matices arquitectónicos (una pausa previa a la acentuación), constituidos por aberturas y esquinas; alrededor de los huecos discurren las filas de azulejos y, de esta forma, el revestimiento liso, sobre el que la luz no crea diferencias ni reflexiones geométricas marcadas, introduce y dematerializa -en cierta medida- la esquina.

Así pues, los “dramáticos efectos del reflejo sobre el revestimiento de piezas en forma de diamante, al atardecer” (Domus, nº 445, 1966). tienen para Ponti una adecuada caracterización que se traduce en vida para la arquitectura y en movimiento, expresado a través de pequeños descubrimientos.

En cambio, también encontramos en la obra del arquitecto italiano la preeminencia del puro valor protector -al menos en una primera aproximación y en un valor inicial-; como ejemplo se puede ver en las construcciones que realizó en los años cincuenta para la Sociedad Edison, es decir, los edificios de las centrales eléctricas que en aquellos años se construían en Piamonte, Lombardía y Trentino-Alto Adige. ¿Qué puede ser más moderno que una central eléctrica, una tipología arquitectónica sin referencias en la tradición antigua, pero con muchos ejemplos de notable calibre en la arquitectura del siglo XX (Novecento) o en las imá-

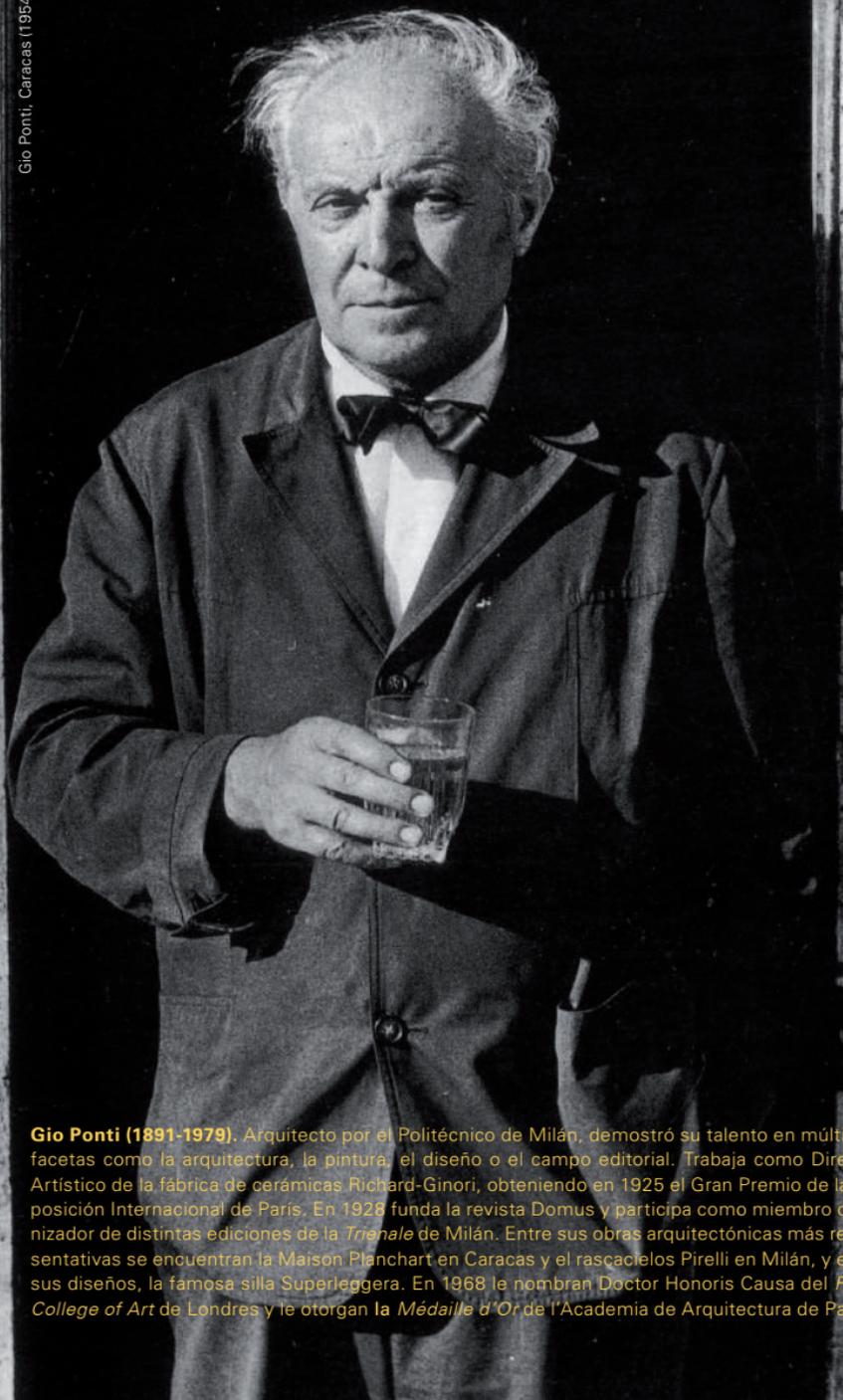
genes futuristas de los diseños de Sant'Elia y Chiattonne? Ponti declara que "el pasado como lo representan las tradiciones formales y académicas, que además son transitorias, en cada época" (Ponti, 1957, p. 95), no sirven para "construir una estación, un puerto, un aeropuerto (...) unas naves industriales o centrales eléctricas", porque "estos edificios tampoco existían y por tanto no tienen tradición" (Ponti, 1957, pp. 95-96).

De este modo, Ponti afirma la identidad entre el material protector, la conformación del edificio y el contenido moderno de la función que éste alberga, y aunque el revestimiento cerámico no tenga la intención de crear una arquitectura de luz, algún detalle de interés se puede encontrar. El edificio de la central Liro III en Prestone (Valchiavenna) -que alberga la sala de máquinas con las turbinas y la sala de control, actualmente automática y dirigida a distancia- muestra algunos ejemplos. Por una parte, el exterior está revestido con azulejos de cerámica de reducidas dimensiones (2x2 cm), con un desarrollo irregular de la superficie que se hace imperceptible desde la distancia. Por otra parte, el interior -también revestido de cerámica, con azulejos lisos de las mismas dimensiones- presenta diferenciaciones cromáticas, pero una superficie continua entre el pavimento, la pared y las escaleras (huella y contrahuella).

El revestimiento se extiende, en el interior del edificio, en gran parte de las salas. La consecuencia es la durabilidad: el material se demuestra aquí verdaderamente incorruptible y la masa volumétrica del edificio -interrumpida por largas aperturas de ventanas longitudinales o de corte vertical- aparece cándidamente intacta desde una visión lejana. En la modestia aparente del problema arquitectónico, se pueden encontrar fácilmente las soluciones (incluso casi decorativas y reducidas a los mínimos términos) características de obras más reconocidas o importantes.

Bibliografía

- (Avon, 1986) ANNALISA AVON, *Un 'stile' per l'abitare. Attività e architettura di Gio Ponti fra gli anni Venti e gli anni Trenta*, en *Casabella*, nº 523, 1986
 (Persico, 1934) EDOARDO PERSICO, *L'architetto Gio Ponti*, *L'Italia letteraria*, 1934
 (Ponti, 1945) GIO PONTI, *L'architettura è un cristallo*, Editrice italiana, Milano, 1945
 (Ponti, 1957) GIO PONTI, *Amate l'architettura*, Società editrice Vitali e Ghianda, Genova, 1957



Gio Ponti (1891-1979). Arquitecto por el Politécnico de Milán, demostró su talento en múltiples facetas como la arquitectura, la pintura, el diseño o el campo editorial. Trabaja como Director Artístico de la fábrica de cerámicas Richard-Ginori, obteniendo en 1925 el Gran Premio de la Exposición Internacional de París. En 1928 funda la revista *Domus* y participa como miembro organizador de distintas ediciones de la *Triennale* de Milán. Entre sus obras arquitectónicas más representativas se encuentran la *Maison Planchart* en Caracas y el rascacielos *Pirelli* en Milán, y entre sus diseños, la famosa silla *Superleggera*. En 1968 le nombran Doctor Honoris Causa del *Royal College of Art* de Londres y le otorgan la *Médaille d'Or* de l'Academia de Arquitectura de París.



LUIGI MORETTI

ESTRUCTURA

COMO FORMA



STRUTTURA COME FORMA

di LUIGI MORETTI

Ancora oggi si seguitano a considerare in una architettura i valori plastici, i valori costruttivi, i valori funzionali separatamente gli uni dagli altri e con le stesse accezioni che questi valori assumono nelle arti o nelle tecniche da cui provengono e sono tutti in prestito. Non valgono a scatenare questa semplicistica impostazione, che condanna l'architettura ad una specie di somma per giustapposizione di diversi valori pertinenti ad arti e discipline varie, le dichiarazioni di unità dell'atto formativo e del fatto d'architettura, che pure non rare volte in campo critico si sentono ripetere: sono evidentemente dichiarazioni prive di un robusto sostegno logico o comunque di un contenuto efficiente.

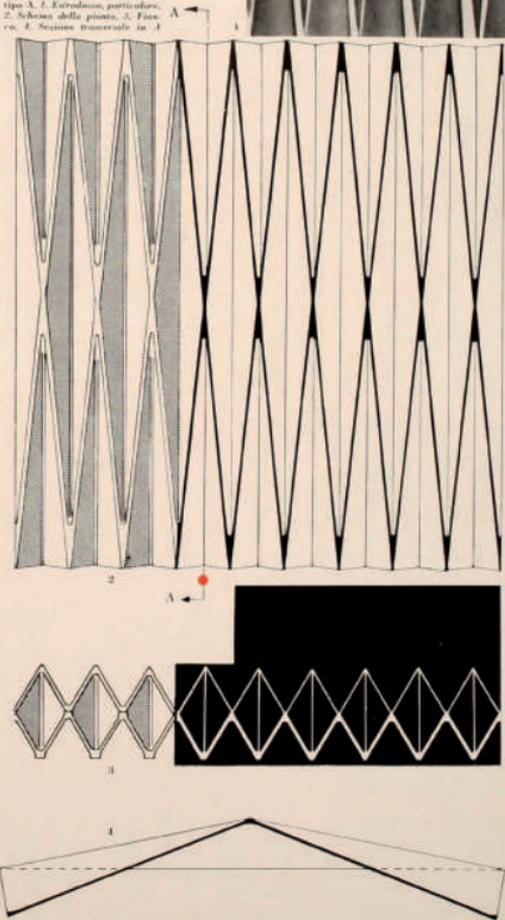
Non andrei d'accordo che il pensiero critico dell'architettura non abbia la veramente chiara capacità di imporsi alla pervicace interpretazione. Per darsene ragione basta osservare che le teorie sull'architettura, che costituiscono l'ossatura e la giustificazione del pensiero critico, sono nate e nascono, proprio così, poggiano, salvo rare eccezioni, sull'uno o sull'altro dei famosi valori sopradetti, separatamente considerati ed esaltati.

Se si aguzza lo sguardo non è difficile individuare l'origine di questo empirico ragionare sull'architettura nella vitalità e inconclusività della scuola triale vittoriana. Vitalità che sporge perpetua da quel semplicismo didattico della *formitas, consensus e utilitas* che i trattatisti minori e i commentatori, sin dal cinquecento, dedussero dal pensiero vittoriano tanto più sottile ricco e unitario. È la forza di una elementare analisi grammaticale dell'architettura, che di questa arte pone in favore aggettivazioni qualitative, cioè tre aspetti e modalità come tali separatamente pensabili, e la definizione come sommatoria dei tre aspetti e non come qualcosa d'altro. Evidentemente non è stato facile per il pensiero critico intendere che le aggettivazioni possono delimitare un soggetto ma non ne definiscono l'essenza. La quale è data dal complesso di relazioni in cui le aggettivazioni principali e secondarie, le forze e le modalità che le determinano e le governano, vivono contemporaneamente insieme; complessi di relazioni che costituiscono quella struttura, intesa la dizione in senso logico-matematico, che sola e indipendentemente dal valore concreto delle aggettivazioni, costituisce e definisce il soggetto.

Questo errore, questo abuso didattico di prendere i fattori isolati da una funzione, come indicativi e rappresentativi della funzione stessa nella sua ricchezza, risale ad una particolare mentalità di un certo pensiero critico dell'ottocento che ancora oggi ha pieno vigore. Errore che nell'architettura è stato ancora più facile incontrare per la complessità della struttura intima di questa arte, complessità dipendente dal fatto che l'architettura, pure essendo come ogni arte *realità e rappresentazione* insieme, ha i fattori della realtà così cospicui e di rilievo e alcuni addit-

Architetto Guido Fagnano, per la definizione della copertura di un teatro di sua progettazione, ha condotto una serie di studi per varie ipotesi che interpellano, in pubblicazione, come esempio di metodo di ricerca d'una struttura virtuale come forma.

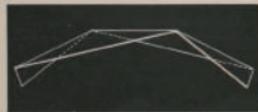
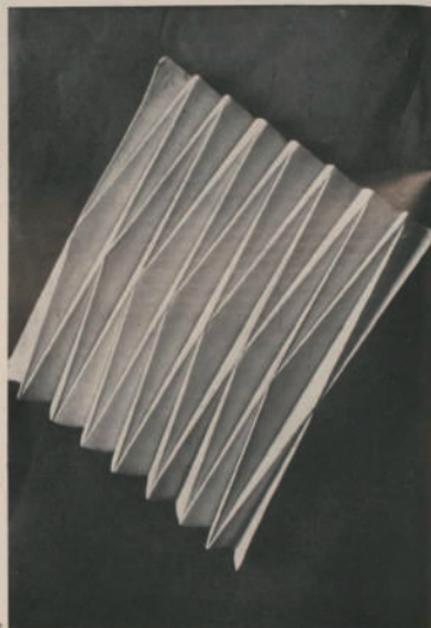
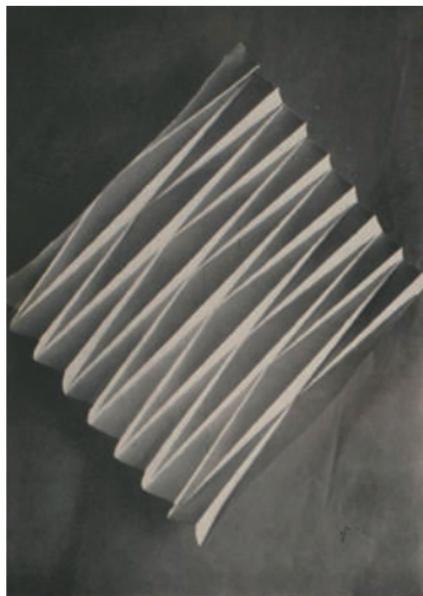
Architetto Guido Fagnano, Valle tipo A. 1. Estrazione particolare, 2. Sezione delle piste, 3. Facciate, 4. Sezione trasversale in A.



Todavía hoy, los valores plásticos, constructivos y funcionales se siguen considerando por separado los unos de los otros en determinadas arquitecturas, con los mismos significados que asumen en las artes o en las técnicas de las cuales han sido prestados. Las declaraciones de unidad del acto formativo y del hecho arquitectónico, que también se oyen repetir en el campo crítico, no son suficientes para modificar este enfoque simplista, que condena la arquitectura a una especie de *suma* por yuxtaposición de diversos valores pertenecientes a artes y disciplinas varias. Son evidentemente manifestaciones privadas de un firme soporte lógico o, en todo caso, de un contenido eficiente.

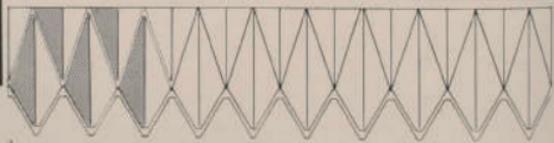
No debe extrañar que el pensamiento crítico de la arquitectura no tenga la suficiente vehemencia y claridad para imponerse a esta perversa interpretación. Para hacerse una idea, basta con observar como las teorías de arquitectura, que constituyen el esqueleto y la justificación del pensamiento crítico, han nacido y nacen, salvo en rarísimas ocasiones, apoyadas en alguno de los valores citados, considerados y exaltados por separado.

Si se agudiza la mirada, no es difícil identificar el origen de este empírico razonamiento sobre la arquitectura en la vitalidad e incumbencia de la secular triada vitruviana. Vitalidad que emana perpetua a partir de aquella simple enseñanza de la “firmitas, venustas e utilitas” que tanto los tratadistas menores como los comentaristas, ya desde el siglo XVI (cinquecento), dedujeron del pensamiento vitruviano mucho más sutil, rico y unitario. La fuerza de un análisis gramatical elemental de la arquitectura saca a la luz tres cualidades, o lo que es lo mismo, tres aspectos y modalidades que pueden ser pensados por separado como tales, pero cuya definición debe entenderse como sumatorio de los tres y no como otra cosa. Evidentemente, no ha sido fácil para el pensamiento crítico entender que las adjetivaciones pueden determinar un sujeto pero no definir su esencia; la cual es fruto del conjunto de relaciones donde las adjetivaciones principales y secundarias, las fuerzas y las modalidades

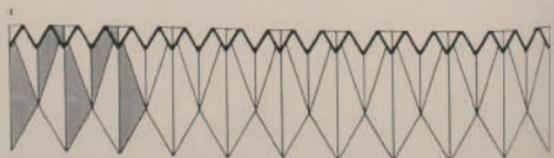


3

4

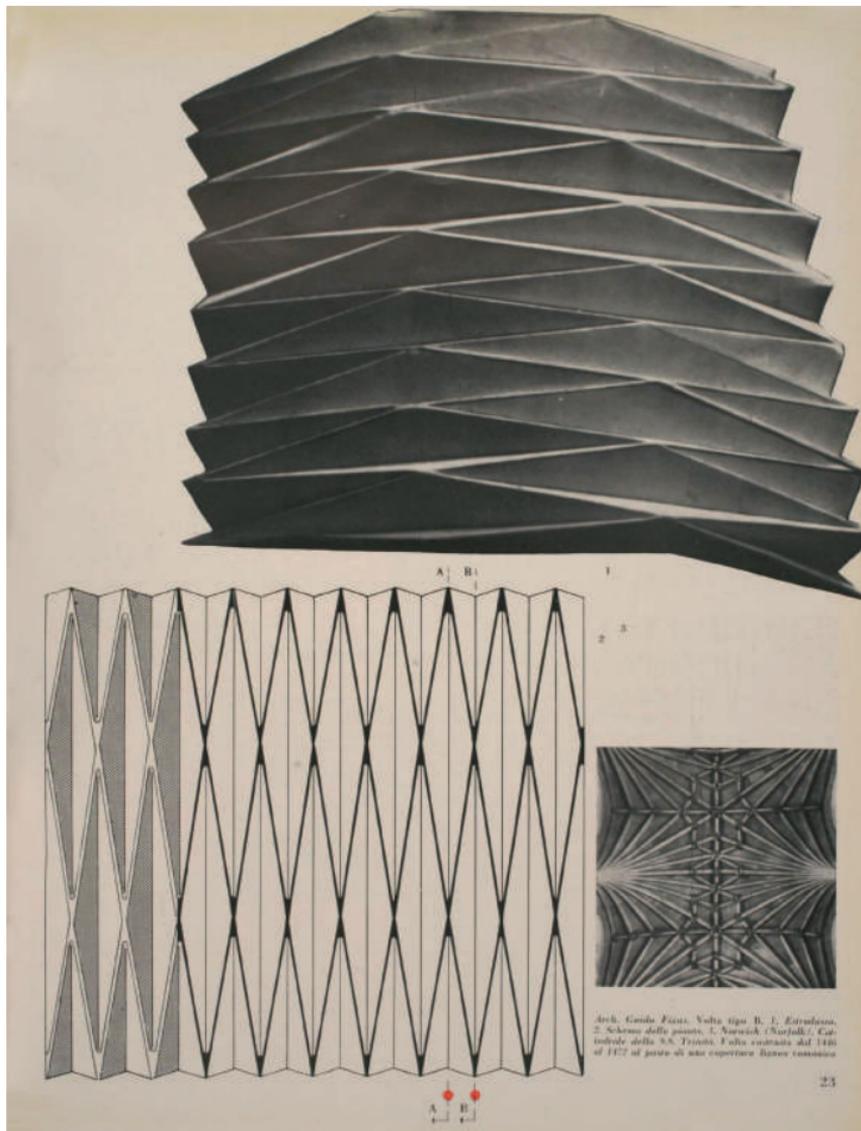


5

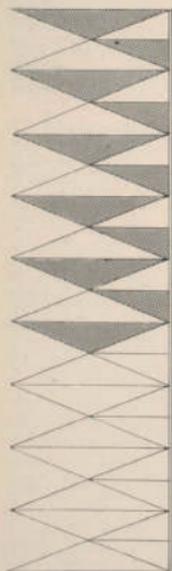
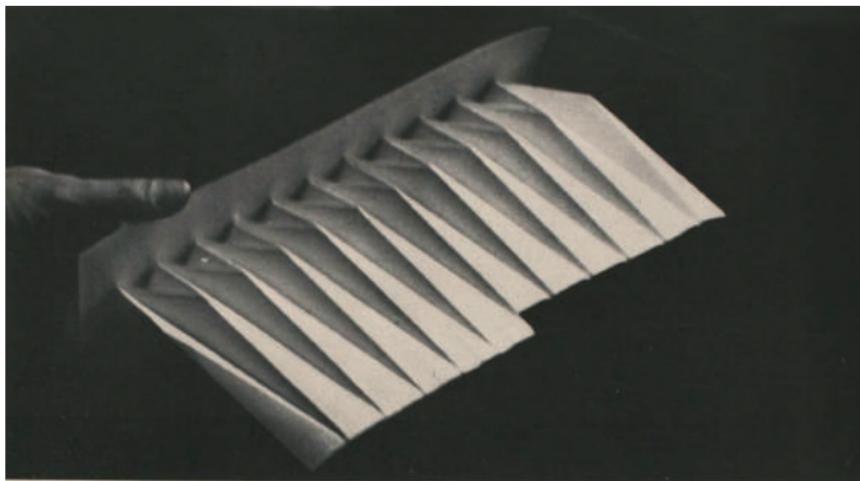


6

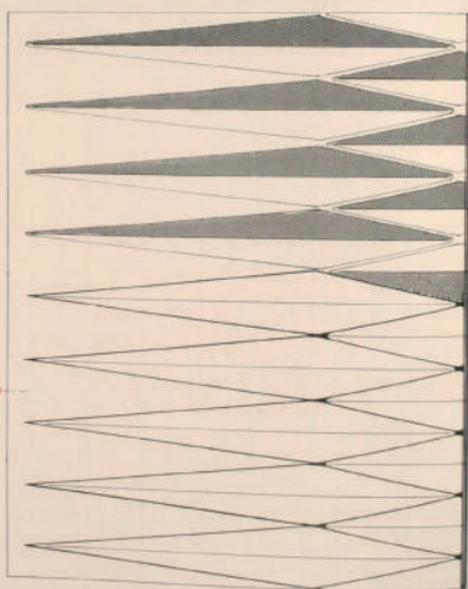
*Arch. Guido Figo, Volta tipo A. 1. Introdotta.
2. Estradotta. Volta tipo E. 3. Finata. 4. Sezione
lungitudinale. 5. e 6. Sezione trasversale su A e su
B, per le sezioni 5 e 6 vedi a pag. seguente la
soluzione della volta tipo H.*



Arch. Guido Fazio. Nella fig. B, 1. Estrazione,
 2. Schema delle piazze, C. Novati (Carballe), Cat-
 tidole della S. Trinità. Falso costruito dal 1880
 al 1912 al posto di una copertura fissa costruita



Arch. Guido Fissir, Perallino o dolio. 1. Estradoss. 2. Schema della pianta. 3. Fronte. 4. Sezione in A



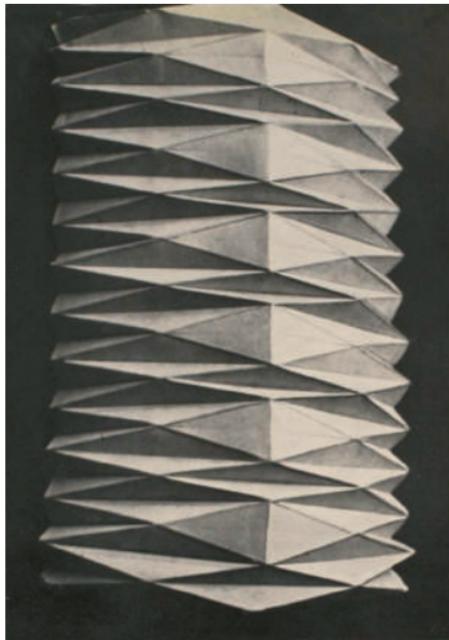
que las determinan y las gobiernan, viven contemporáneamente juntas. Es decir, un conjunto de relaciones que constituyen la estructura, entendido el término en sentido lógico-matemático, que sólo e independientemente del valor concreto de la adjetivación, constituye y define el sujeto.

Este error, este abuso didáctico cometido al extraer los factores *ab-tracti* de una función como indicativos y representativos de la propia función en su riqueza, se remonta a una mentalidad particular de algún pensamiento crítico del siglo XIX (*ottocento*) que aún hoy conserva pleno vigor. Error que en la arquitectura ha sido aún más fácil de encontrar por la complejidad de la estructura interna de este arte, que depende del hecho que, aún siendo como todo arte *realidad y representación* a la vez, posee factores de la realidad tan conspicuos y relevantes que algunos incluso determinan la razón de ser de la obra, por parecer vivos o tener vida propia, autónoma.

Una obra de arquitectura es pues, en cada uno de sus puntos, realidad y representación, satisfaciendo idénticamente dos categorías de exigencia, como sucede en cualquier arte.

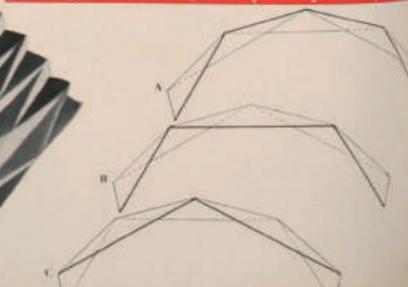
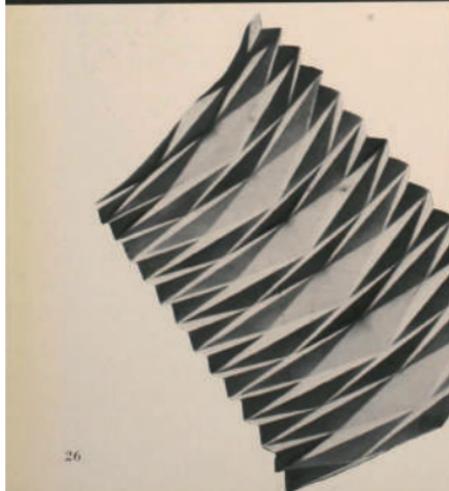
Por tanto, cada punto es un hecho de orden técnico y funcional, es decir, está sometido a las imposiciones paramétricas de la realidad y la técnica, además de ser un hecho expresivo. Se puede intentar aclarar diciendo que una obra es arquitectura si una de las n estructuras posibles (en sentido constructivo), coincide con una forma que satisface al grupo de funciones requeridas y, a su vez, asociada a un determinado desarrollo expresivo "del alma de la colmena humana" como cosecha del arquitecto.

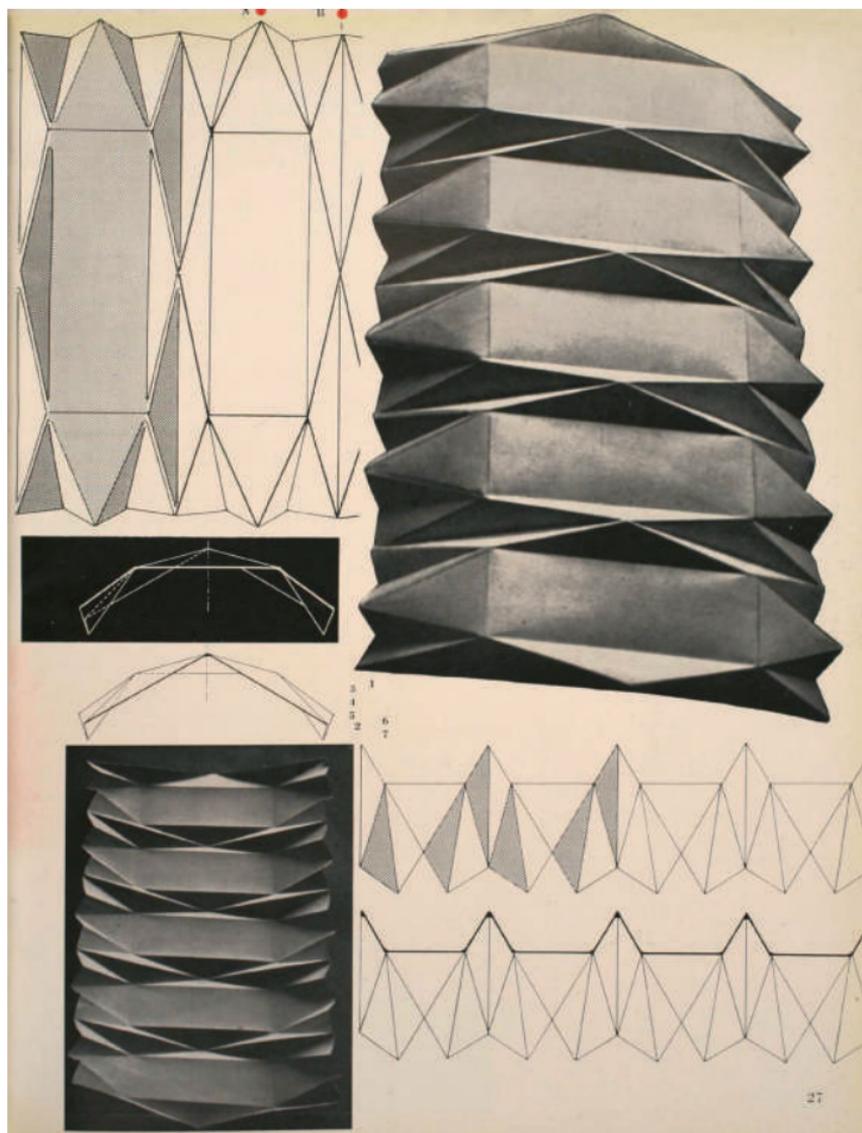
Para intentar simplificar: si se considera la estructura en su forma (propia y de los espacios que indica), la función en la forma que implica y la forma expresiva como puramente tal, las tres formas en una obra de



Arch. Guido Fuga. In questa pagina:
 Volla tipo V. 1. Introduzione. 2. Intro-
 duzione. 3. Schema di pianta. 4. Fianco
 e sezione longitudinale. 5, 6, 7. Se-
 zioni in A, B, C. Nella pagina di
 fronte: Volla tipo E. 1. Introduzione.
 2. Introduzione. 3. Schema di pianta.
 4, 5. Sezioni trasversali in A e in B.
 6. Fianco. 7. Sezione longitudinale

1 3
 4 5
 6 7
 A B C





arquitectura tienen que ser coincidentes, idénticas, y cada una indistinguible de la otra.

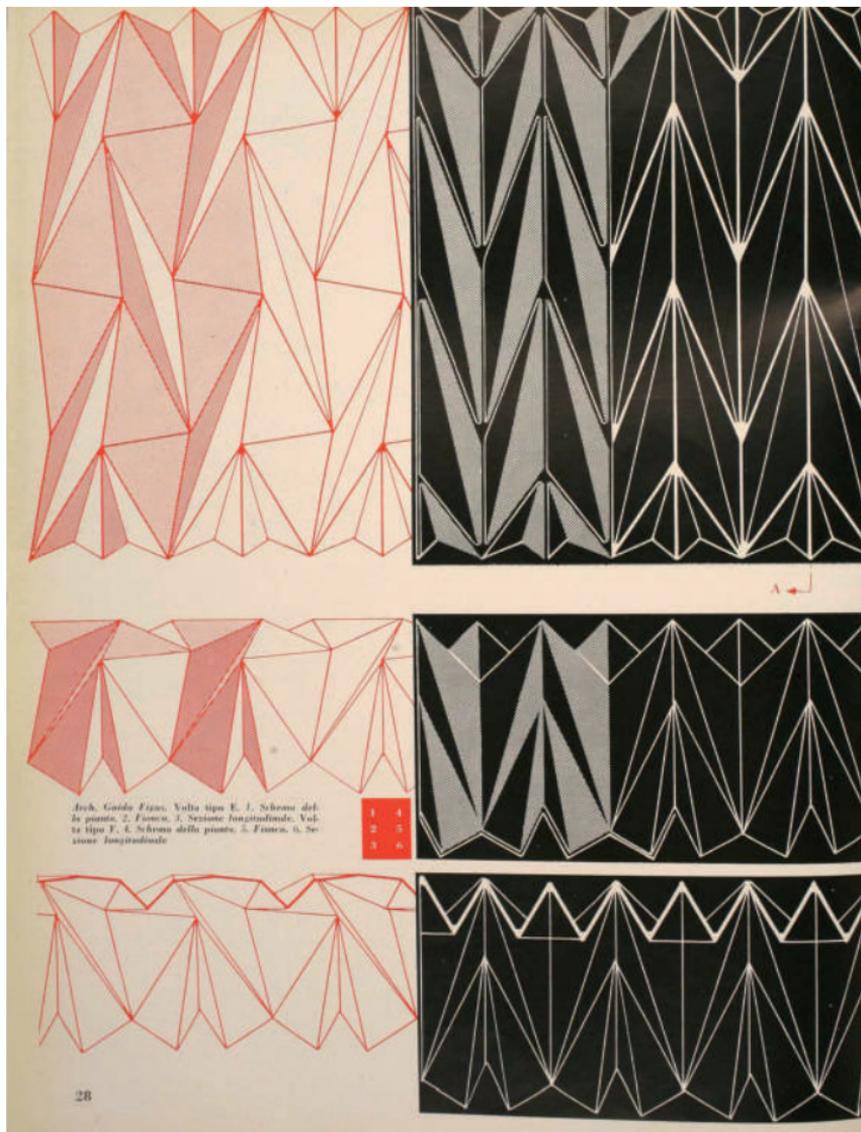
Cabe destacar que en la gran y lograda arquitectura, el impulso expresivo formal donde coinciden las formas, se refleja también en el interior de las mismas, en el ámbito del lenguaje propio de cada una de ellas. Para entendernos: si una estructura se revela en una forma que en su figura tiene un conjunto de relaciones A (rítmicas, de correspondencia, etc.), una cierta presencia de este orden A tiene que existir en el interior de la estructura, como puro valor constructivo, en los vínculos más íntimos de su mecánica constructiva. Tiene que existir como representación y, por tanto, también como única apariencia.

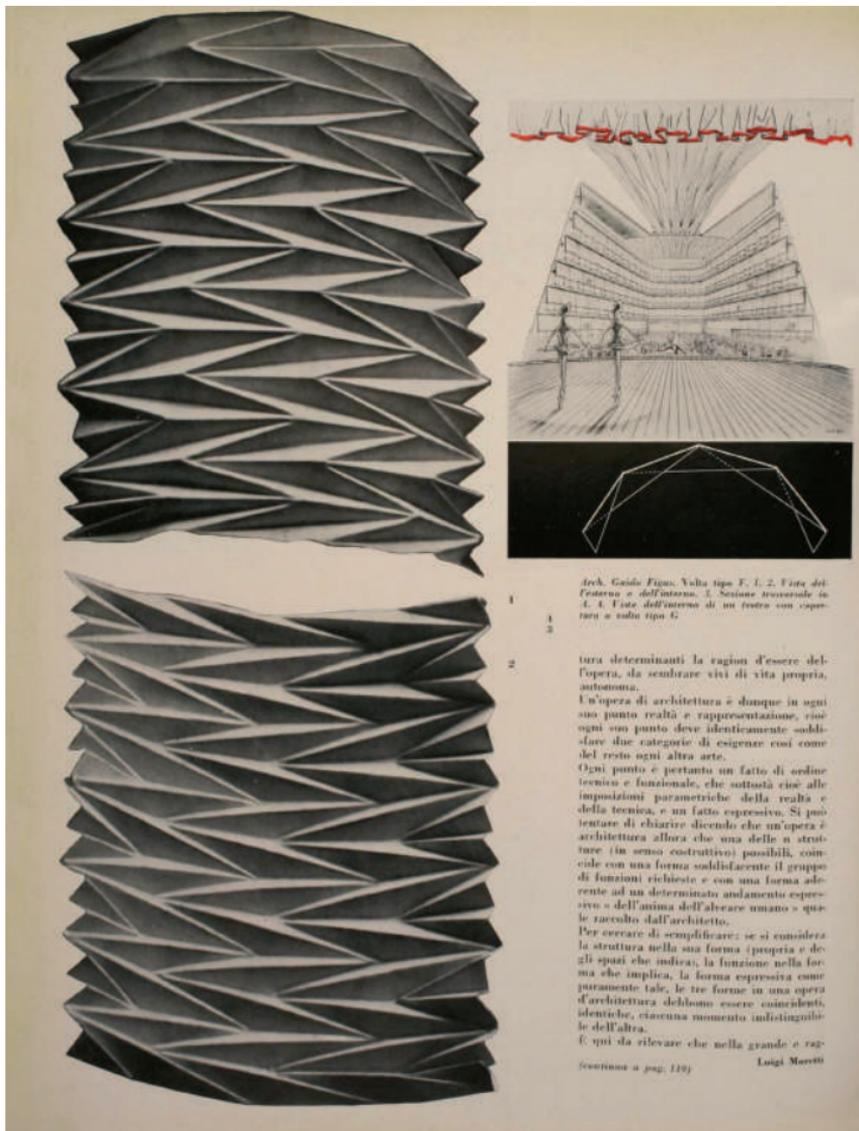
Es necesaria aquí una puntualización fundamental: una obra de arquitectura es realidad y representación si naturalmente existe esa voluntad de representación, es decir, un afán expresivo.

Pero si falta este empeño, la arquitectura no tiene lugar y se convierte solamente en un hecho de pura construcción o, mejor dicho, de pura técnica, y por tanto sujeta al envejecimiento de la misma y no a la inmortalidad e inmortalidad de la forma.

La crisis de la arquitectura moderna parece surgir principalmente por la relajación de esta necesidad expresiva, por una especie de cansancio biológico que rechaza todo lo que no sea estrictamente positivo, apremiante o contingente.

La historia de la arquitectura testimonia en cada obra realizada la identidad de las tres categorías de la forma y por lo tanto la densidad y la tensión específicas en cada punto del espacio arquitectónico, siendo bien diferentes de la densidad y la tensión que tendrían los puntos de un espacio exclusivamente estructural, formal o funcional.





Arch. Guido Figo. Vela tipo F, I, 2. Vista dell'esterno e dell'interno. 3. Sezione trasversale in A-A. Vista dell'interno di un teatro con copertura a vela tipo G.

tura determinanti la ragion d'essere dell'opera, da sculturare vivi di vita propria, autonoma.

L'opera di architettura è dunque in ogni suo punto realtà e rappresentazione, cioè ogni suo punto deve identicamente soddisfare due categorie di esigenze così come del resto ogni altra arte.

Ogni punto è pertanto un fatto di ordine tecnico e funzionale, che sottosta cioè alle imposizioni parametriche della realtà e della tecnica, e un fatto espressivo. Si può tentare di chiarire dicendo che un'opera è architettura allora che una delle « strutture (in senso costruttivo) possibili, coincide con una forma soddisfacente il gruppo di funzioni richieste e con una forma aderente ad un determinato andamento espressivo » dell'anima dell'alveare umano » quale nacoda dall'architetto.

Per cercare di semplificare: se si considera la struttura nella sua forma propria e degli spazi che indica, la funzione nella forma che implica, la forma espressiva come puramente tale, le tre forme in una opera d'architettura debbono essere coincidenti, identiche, ciascuna momento indistinguibile dell'altra.

È qui da rilevare che nella grande e rag-

(continua a pag. 110)

Luigi Moretti

Pero la historia nos revela también una cierta oscilación, palpación, en la diversidad de los grupos que llamamos estilísticos; una especie de halo, de situación genética inestable capaz de modificar de algún modo el acto de identidad de las formas, y por ello dar vida a diferentes categorías de arquitectura. Considerándolo bien, se descubre que este halo depende de la mutabilidad del centro genético a partir del cual se inicia la transformación de las diversas formas en la unidad. Es decir, la posibilidad de que un proceso formativo unitario comience en una de las tres áreas más que en otra. La gran arquitectura del pasado tiene su movimiento oscilatorio, su dialéctica, en función de que la identificación de las formas haya empezado a latir en el área de la estructura o la expresión.

La transformación en el área de la estructura sustenta, por ejemplo, a la arquitectura de la época de Adriano, a la románica, a la gótica o la de Brunelleschi. Mientras que la de la forma lo hace a la del Renacimiento, Barroco y la del siglo XIX (*ottocento*). Las dos direcciones genéticas estructura > forma y forma > estructura absorben en sus posibilidades infinitas de modulación la entera dialéctica de la arquitectura antigua.

Pienso que hoy, y en el inmediato futuro, no es posible una arquitectura si no lo es en la dirección estructura > forma; es decir, no de forma exacta pero sí convenientemente eficaz, *la estructura como forma*. El cansancio con respecto a la dirección forma > estructura, a la que pertenecen la casi totalidad de los maestros del racionalismo y el organicismo, parece evidente y justificado por dos niveles de hechos. Primero: el bajo tono actual de la voluntad expresiva puede encontrar eficaces impulsos en la atmósfera de la estructura, la única llena desde el inicio de inmediatos valores positivos y de razonamiento, que a su vez son los únicos estímulos capaces de remover nuestra máquina espiritual. Segundo: para superar la desalentadora plétora de las formas que ahora, con la difusión de la cultura iconográfica que nos invade, nos lleva

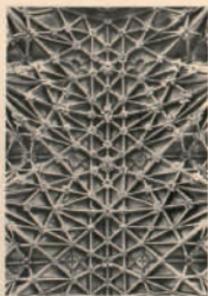
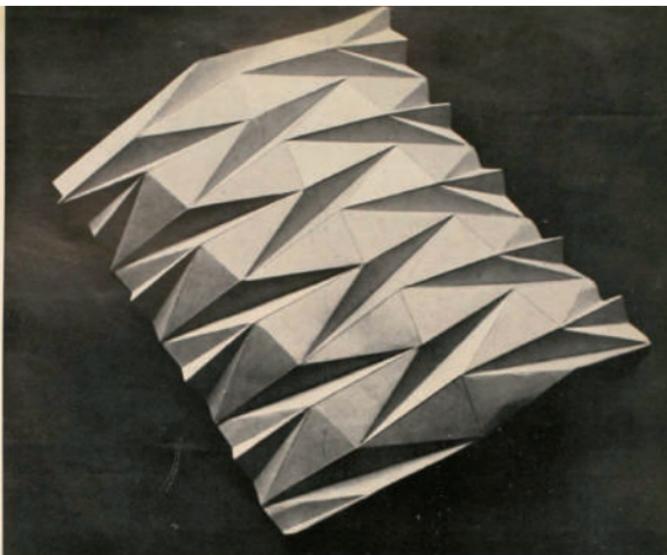
instintivamente a rechazar de partida todas las formas gratuitas posibles. Los arquitectos de la época de Adriano después de la decadencia de los Foros y las columnatas del primer imperio, actuaron en una dirección similar. Por otra parte la dirección función > forma, en la cual convergieron teóricamente la arquitectura racionalista y el industrial design de la Bauhaus, se hace patente cada vez más como un recorrido muy limitado en el campo de la arquitectura. De hecho, si por “función” entendemos no sólo la condición y cualidad de los materiales, sino el conjunto de parámetros determinantes del espacio y sus concatenaciones, la alternativa debe quedar clara: o estos parámetros son limitados y perfectamente conocidos desde el inicio, por lo que los espacios y los materiales se deducen con rigor científico, y por consiguiente, siendo las posibilidades de oscilación de la forma mínimas o nulas, entramos en el campo de la técnica, o mejor, en el límite extremo de aquella que yo llamo, y sostengo, la “arquitectura paramétrica”; o son numerosos y poco definibles, y por tanto la función no puede indicar una forma aproximada o pre-forma amplísima, quedando únicamente constituida como figura acabada en el proceso sucesivo de la definición de la estructura. Y este, ¿no es un proceso típico estructura > forma?

Finalmente, superada la investigación sobre el hecho formal de la arquitectura, parece que todo indica que ésta, como hecho, es *esencialmente estructura*, al entender el término “estructura” en el sentido que asume en la lógica matemática, es decir, como “conjunto de relaciones”. Y precisamente, quisiera decir que en su concreción característica, la *arquitectura* es estructura de densidades de energías. Y en las *densidades de energías* considero implícitos los espacios.

He tenido la ocasión y las ganas de exponer estas consideraciones a partir de las investigaciones que un joven arquitecto, Guido Figus, ha llevado a cabo para la realización de la cubierta de uno de sus proyectos para un teatro. Estudio que publico íntegramente no sólo por los



Arch. Guido Fagnola, Volta
tipo E. 1. Entrata; 2. Se-
zione trasversale in A.
3. Schema degli usi di
simmetria del troncato del-
la piramide. Volta tipo G.
4. Entrata; 5. Giacomini;
Cattedrale della S.S. Trini-
ti. Volta del corpo cen-
trale della navata (1901).



3

5

4

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

3

2

1

5

4

tipos de bóvedas que identifica, algunos destacables y otros discutibles por varios aspectos, sino principalmente por el método de trabajo que demuestra. Es decir, por el modo de moverse, excitado e hipersensible, en el reino de una categoría de estructura que intenta encontrar aquella especie de punto mágico capaz de detenerla en la perennidad de una forma; de sublimar la materia en una forma abstracta con respecto a todo, así como hicieron los arquitectos adriancescos y los góticos.

Luigi Moretti (1907-1973). Arquitecto italiano, estudia en la Escuela Superior de Arquitectura de Roma y adquiere una sólida formación histórica gracias a la *Borsa triennale di Studi Romani* concedida en 1931. En 1950 funda la revista *Spazio*, donde publica importantes trabajos teóricos sobre la cultura arquitectónica del Novecento. Entre sus obras más representativas destacan los proyectos de la academia de esgrima, *Il Girasole* y la cooperativa Astrea en Roma, el complejo en Corso Italia en Milán o el barrio residencial Watergate en Washington. Fue académico de San Luca y miembro de honor del Instituto Americano de Arquitectura. Obtuvo numerosos reconocimientos, entre los que cabría destacar el *Premio Nazionale di Architettura* en 1957 y la *Medaglia d'Oro di benemerenza* en 1964.



JAVIER BERNALTE

EL SONIDO DEL SITIO. LA CERÁMICA..., MATERIA SENSORIAL

SE TRANSCRIBEN EN ESTE ARTÍCULO ALGUNAS DE LAS REFLEXIONES VERTIDAS EN LA CONFERENCIA QUE PRONUNCIÓ EN LA CÁTEDRA CERÁMICA DE VALENCIA.



EL SONIDO DEL SITIO

¡No somos Artistas!... Somos Arquitectos.

Mark Rothko, al que admiro profundamente, sí lo es.

Y por eso pudo pasarse la vida reflexionando sobre los insondables misterios de la luz a través del color. Sobre un lienzo en blanco, el artista es libre de volcar una y otra vez su pensamiento, sus emociones, su ego, su yo... Su creación no está sujeta a ningún límite físico o temporal. Lo que acontece a su alrededor no tiene por qué trascender a su obra.

Por lo contrario, el lienzo del Arquitecto rara vez está vacío. El sitio donde vamos a decantar nuestra obra, suele ser un cuadro dibujado por el tiempo, complejo, lleno de matices y particularidades. Un lienzo fruto del universo colectivo, de la experiencia y de las circunstancias que para bien o para mal han acontecido en cada momento de su historia. Deberíamos acostumbrarnos a pensar, que nuestro lienzo no es el papel, immaculado y blanco, sino el contexto que envuelve y salpica cada proyecto.

Sólo aprendiendo a respetar y escuchar las situaciones que modulan el Sitio, apreciaremos su sonoridad..., y aproximándonos a ella descubriremos la del proyecto. Los arquitectos no somos nadie para, como norma habitual, desoír los sonidos del Sitio, lanzando trazos excesivos y altisonantes que a menudo rompen un equilibrio natural sustentado en el tiempo.

Lejos de esta actitud tan celebrada como contemporánea, deberíamos acostumbrarnos más a "Completar el Sitio" en lugar de imponernos de forma metódica a él.

Nuestros pueblos han hablado siempre y no hemos sabido escucharlos. Hablaban tan bajo que la sensatez de sus susurros pasó desapercibida. Hoy hemos perdido los tipos arquitectónicos ancestrales, las invariantes constructivas, los oficios, la materialidad afín al lugar..., y toda la sabiduría popular que amparada en el sentido común definía y fortalecía nuestra idiosincrasia haciéndonos diferentes. Hoy todo suena igual. ¡Resulta triste esto de la globalización...!

Hemos perdido las raíces, y son muchos los que actúan amparados en el desasosiego y la descontextualización. Intervienen en cada territorio y contexto de la misma manera, abrigados en el individualismo, bajo esa condición de artista que como Mark Rothko, puede pasarse la vida investigando sobre un hecho concreto, al margen de las circunstancias. ¡No importa el lugar ni el territorio...! La arquitectura nada tendrá que ver con él; será una variación ensimismada de ese proceso creativo.

Frente a esta situación, no creo que debamos resignarnos. Esta dinámica, pese a su furor actual tiene los días contados. Si algo positivo podemos extraer de una crisis tan profunda, no ya sólo económica, sino social, cultural y humanística como la que hoy acontece, es que hay que replantearse muchas cosas.

El territorio no puede obviarse y considerarse como un hecho universal. La identidad territorial debe marcar y definir la arquitectura. Creo que es bueno, saludable y casi necesario que entre nosotros, seamos algo diferentes y desde nuestra particularidad, demos lugar a arquitecturas diferentes; arquitecturas que respondan mejor al clima, a la sociedad, al lugar, a la cultura, a la técnica ..., utilizando la materia del sitio como ingrediente consustancial.

No se puede entender lo que hacemos, sin entender de donde venimos, La Mancha, esa vasta llanura, dura, áspera, ausente y periférica, ha marcado y reforzado nuestra personalidad como arquitectos. La escasez

agudiza el ingenio y fortalece el ánimo. Ante la ausencia de recursos técnicos y económicos, el medio siempre ha sido nuestro principal aliado. Kahn decía que la masa moldeada por la luz era Arquitectura. La arquitectura manchega es masiva, y siempre basó su materialidad en el empleo de la tierra. La arcilla de nuestros campos, unas veces vertida y compactada en forma de tapial, otras extendida con un fratás a modo de revestimiento, o cocida en hornos de orujo dando lugar a ladrillos artesanales, ha sido el material de moldeo de toda nuestra arquitectura popular.

A nadie se le escapan, las excelentes propiedades mecánicas, higrotérmicas, táctiles y estéticas que tiene la arcilla; ¡...podría decirse que sueña muy bien y envejece mejor! No hay nada más que ver lo saludables y hermosas que son las pocas casas solariegas que aún resisten frente a nuestro olvido e indiferencia.

¿Por qué entonces hemos dejado de emplearla, o mejor dicho, de utilizarla como debiéramos?

La errónea dinámica de afrontar el hecho contemporáneo, como algo necesariamente novedoso y deslumbrante, ha provocado que más allá incluso de la búsqueda retórica de la forma extravagante, la apariencia final de la Arquitectura, también deba serlo.

Frente a esta situación, el empleo de materiales sobrios y atemporales como la tierra o la cerámica, es visto hoy por muchos como una rémora del pasado que confiere a la arquitectura una peyorativa connotación decimonónica.

Desoyendo continuamente el sonido del Sitio, son cada vez más los que se apuntan a desparramar egocéntricas arquitecturas de autor en los contextos más dispares y variopintos, obviando que cada lugar suena de forma diferente y requiere respuestas específicas.

Son las circunstancias contextuales, las que deben modular la forma,



y no al revés, partir de la forma como un corsé ineludible que nos hace prisioneros.

Frente a esa “forma banal o apriorística”, construida y materializada a posteriori sin importar los modos, preferimos la “forma esencial” o asociada a los procesos de proyecto.

A la forma que no nace construida y materializada, debería negársele el derecho de alcanzar la condición de Arquitectura. Si no conocemos el sonido del sitio, y deducimos de él, aquel material al que suena el proyecto, no podemos construirlo. Y si no podemos construirlo no podremos predeterminar su forma.

Deberíamos acostumbrarnos a proyectar de un modo más natural e intuitivo, construyendo con la materia, y obviando todas esas servidumbres formales, ostentaciones conceptuales y excesos retóricos, que lastran la propia esencia arquitectónica.

El arquitecto no es un diseñador de formas inútiles y caprichosas a cuál más espectacular y asombrosa. El arquitecto Sueña, Proyecta, y Construye Espacios Útiles y Necesarios para el ser humano. Y lo hace con aquella materialidad que demandan las circunstancias de cada proyecto durante los procesos de creación.

Resulta triste y esperpéntico escuchar en los círculos de debate teórico de muchas escuelas de Arquitectura que el Arquitecto debe asumir ese nuevo rol que la sociedad actual le impone.

“¡Nuestra misión acaba en el diseño de la forma..., ya se encargarán otros de construirla!”

Esta lamentable e irresponsable actitud de muchos profesores hacia sus alumnos, no hace sino fomentar un envenenado caldo de cultivo en el que una imagen renderizada, sobreexpuesta a retoques fotogénicos, se eleva a la categoría de proyecto arquitectónico.



Lo que ocurre tras la piel, tras la apariencia superficial, no suele importar, ¡eso es cosa de otros! Lo malo es que esta liberación de la disciplina técnica y constructiva promovida por muchos, nos aleja incluso del conocimiento básico para construir con solvencia, al menos, la “piel”.

La búsqueda obsesiva de aquella imagen renderizada intangible, a cualquier precio, deriva en un incesante proceso de experimentación con nuevos materiales, que esconden tras el deslumbramiento inicial de su apariencia las miserias de su condición efímera y caduca.

Parece que entre “geles”, “mallas ostentosas” o materiales plásticos de dudosa durabilidad, anda el juego de lo contemporáneo. La arquitectura ha perdido, de forma tan absurda como intencionada, su vocación de perdurar en el tiempo, de amortizarse, de perpetuarse y ser testigo de su época en estadios históricos futuros, refugiándose bajo esa condición efímera como sostén de su propia incapacidad.

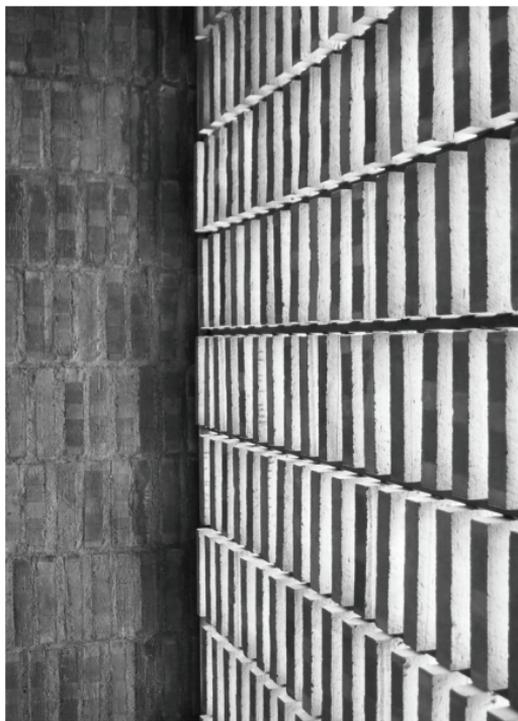
Los materiales de siempre, la piedra, la tierra, la cerámica, la madera..., con todas sus acepciones de hoy, pese a su consistencia plástica, durabilidad y eficiencia, avalada por el tiempo, poco o nada tienen que hacer frente a esta inquietante inercia.

Son materiales para construir y no para aparentar; para concertar, aparejar, trabar o ensamblar elementos desde el conocimiento de la técnica y el oficio.

¡Si ..., el Oficio! ¡Que poco se utiliza hoy esa palabra! Parece desterrada de nuestro vocabulario, como un reducto pretérito de nuestra existencia. Nunca debimos perder los oficios. Son sinónimo de sostenibilidad y de Arquitectura.

El oficio de Arquitecto se forja con los oficios..., con los canteros, albañiles, herreros, carpinteros..., así ha sido siempre, y no nos ha ido nada mal. Hoy en cambio, hay una excesiva sacralización del discurso teórico en las escuelas, en las que se habla poco del Oficio de Arquitecto.

Tienen que surgir Cátedras paralelas, impulsadas por las asociaciones



gremiales de cerámica, hormigón, madera, etc. para recordar a los futuros arquitectos que reinterpretando la materialidad de siempre con oficio, ingenio y ocurrencias, que diría de la Sota, podemos dar lugar a arquitecturas de clara vocación contemporánea.

Deberíamos sentir la necesidad de aprender de los oficios, estableciendo con ellos, una transferencia recíproca del conocimiento. Sin prisa, pero sin pausa. A fuego lento, paso a paso, los logros suelen ser más sólidos e imperecederos. Quizá no logremos alcanzar aquel “hallazgo técnico” tan deslumbrante como para cambiar repentinamente los modos de entender la Arquitectura, pero estaremos evolucionando de acuerdo a nuestro tiempo, de forma consecuente y razonable; ¡siendo modernos, que no es otra cosa, que ser de “tu tiempo”!

El tiempo..., ese concepto tan esencial en nuestras vidas y que también hoy despreciamos. Llevados por la estresante vorágine contemporánea, hemos renunciado a los tiempos de producción de la Arquitectura; al necesario y sosegado proceso de reflexión intelectual. Hacemos “arquitecturas al instante”, solubles e insípidas como el nescafé.

Son arquitecturas para hoy, que se diluyen en su propio eco mediático al cabo de unos años, y que desde su materialidad efímera parecen ante los costes de mantenimiento y reposición.

¡Hay tiempo para la reacción!

Recuperemos la esencia de la Arquitectura, y construyamos los sueños de manera sensata y precisa, a través del ingenio y la intuición, con una materialidad arquitectónica sólida y sustancial.

Liberémonos de prejuicios, y hagamos arquitecturas de hoy con materiales de siempre.

Arquitecturas que envejecan bien, donde el tiempo sea aliado, en lugar de enemigo.

Es tan maravillosa nuestra Disciplina, y acentúo la palabra, que no necesitamos ser artistas para sentirnos arquitectos.

¡Volvamos a ser Arquitectos..., con eso nos vale!



LA CERÁMICA..., MATERIA SENSORIAL

Decía José Quetglás, en un artículo para la revista Arquitectura, que cada vez le aburrían más las disquisiciones teóricas de los críticos acerca de las arquitecturas de otros, y que sólo le interesaban las palabras del propio arquitecto sobre su obra. Con el paso de los años me está pasando lo mismo..., cada vez me interesa menos la retórica sobre “los otros” y más lo que cuentan estos sobre su propia experiencia.

Por eso, para quien sienta la misma curiosidad va este relato, sobre una experiencia vivida hace tiempo, que nos haría replantearnos muchas cosas.

Una fría tarde de invierno, hace ya algunos años, Rafael Moneo impartía una conferencia sobre su obra en el Aula Magna de la Biblioteca Universitaria de Ciudad Real. Éramos pocos en la sala, pero el ambiente era cálido y se notaba cierta cercanía en el tono expositivo. En un momento dado, explicando el porqué de la elección de un material, en un contexto determinado, subió el tono y golpeó con sus nudillos el recio tablero de pino de la mesa, como si golpeará el Sitio, para escuchar su eco: “¡Suen a piedra...!” y añadió, “¡...y creo que cualquier otro material, no resultaría adecuado!”. Se refería al Ayuntamiento de Murcia, encargo que recibiría con posterioridad al concurso ganado antes por Alberto Noguero con un edificio de raíz cristalina.

El oído de Moneo para escuchar las bajas frecuencias del Sitio casi nunca le falló, si acaso a última hora..., y quizá descentrado por ese murmullo colectivo, teñido de hipocresía, que nos ha acompañado estas últimas décadas.

En aquellos días, teníamos sobre la mesa del estudio uno de esos encargos “ficticios” de un amigo, sin prisa ni dinero, que casi siempre acompañan al arquitecto. Se trataba de un pequeño refugio en un espléndido paraje -La Entresierra- a escasos kilómetros de la ciudad, desde el que se dominaban las primeras estribaciones de los Montes de Toledo. La escasez presupuestaria -¡barrera infranqueable: 60.000 €!- , y la lógica ambición programática derivada de la ilusión, -gran estar con hogar, cocina, dos estancias privativas para dormir y trabajar, aseo, porche, piscina...- nunca fueron enfrentados por unos torpes arquitectos cegados por la idealización poética del Sitio.

Creíamos que bastaba con “poner la silla”, como hizo Coderch en la Casa Ugalde, y limitarnos a contemplar desde allí, las maravillosas puestas de sol bajo la sombra de una solitaria encina.

Pero no fue así..., nuestra ceguera de arquitectos nos hacía buscar reiteradamente más Arquitectura que la requerida por las estrictas circunstancias..., y por ello, cada vez que el proyecto parecía encontrar su medida, la tozuda realidad lo desmoronaba, despertándonos del sueño. Ya cansados..., recuerdo que un día en el estudio, soltamos una servilleta a una joven arquitecta -recién titulada-, que nos miraba con asombro al ver tanto empeño para tan pequeño fin.

“¡Ahí lo tienes..., no se puede hacer mucho más, con menos! ¿No ves que nos están pidiendo un refugio de Hoy como los de Siempre? ¡Hagámoslo...!”.

Dicho y hecho. La servilleta contenía implícitos, tras el trazo grueso del rotulador, todos los caracteres constructivos asociados al empleo de un material -la cerámica-, tan arraigado en la memoria colectiva, que nos permitiría con tan sólo cuatro planos, entendernos con la mirada, con todo aquél que intervenía en la obra.

Parece mentira que tardáramos tanto en descubrir la necesidad de interrogar al Sitio, golpeando con los nudillos, la arcilla roja de aquella ladera,

para encontrar allí respuesta a tanto desvarío. “¿No veis que suena a cerámica..., a barro cocido, a la tierra que estáis pisando...?”.

A partir de este momento, en su compañía, todo resultó más fácil. La cerámica introdujo en el proyecto la disciplina necesaria para responder a circunstancias tan estrictas. La escasez económica halló refugio en la docilidad constructiva de sus fábricas, trabas, tramas y aparejos. Todo era posible con el mínimo esfuerzo; los procesos de la obra resultaban tan naturales que parecían querer prescindir del arquitecto. ¡La cerámica entró de lleno en el proyecto, para quedarse, para abrigar el espacio..., para recibir y acomodar la luz..., y resistir sin rechistar los envites del tiempo!

Todos los elementos configuradores del espacio, encontraban su razón constructiva en las piezas cerámicas, en la forma y dimensiones de cada una -los muros, en el ladrillo macizo; el suelo, en la baldosa de barro; el techo, en los rasillones; y la cubierta, en la teja- permitiéndonos desde una posición distante, tan sólo observar, como el refugio se alzaba en silencio, con la lógica inherente a la disciplina del material y el sentido común de sus uniones.

La cerámica nos dio una lección que jamás olvidaremos..., pues desde su escueta presencia, el ladrillo, la baldosa, los rasillones o la teja, despertaron en nuestra conciencia un universo de matices sensitivos que hasta entonces nos estábamos perdiendo.

La obra transmitía ese aroma natural que se percibe cuando hay oficio, y el arquitecto se desprende de sí mismo. La cubierta, depositada a media ladera, encontró fácil acomodo, entre las arcillas rojas del lugar..., ¡Parecía haber estado allí siempre! Los gruesos muros de ladrillo -casi dos pies de arcilla- aún revestidos con mortero de cal, impermeable, traslucían su poder calorífico al tacto..., sobre todo, cuando el sol los acariciaba. La leve ranuración de las rasillas cerámicas del techo, parecía



querer reglar la luz, difuminándola en gradientes imposibles, hasta la más suave penumbra. La natural aspereza destonificada del barro cocido, quedaba a la espera del tiempo para terminar acerándose como una piel bien nutrida.

Todas estas sensaciones, presagio de intensas experiencias vitales, se manifestaban cada vez que visitábamos la obra. Era como si aquel pequeño espacio nos quisiera retener... “¡Qué bien se está aquí!”, comentábamos a menudo. Estábamos descubriendo, por nosotros mismos, las innumerables cualidades hápticas de la cerámica como material sensorial, aprendiendo de su tactilidad, como los niños de Montessori, en aquellos jardines de infancia de principios del XX.

¡Realmente..., no esperábamos tanto de tan poco! Y todo gracias, en gran medida, a una afortunada decisión inicial en cuanto a la elección del material, que nos hace reflexionar sobre su importancia germinal en los procesos de proyecto. Si el material entra con naturalidad en el proyecto en el momento oportuno, todo resulta más fácil; las preguntas complejas, encuentran respuestas sencillas..., el detalle constructivo se simplifica, agradeciéndolo la obra y evitándose así excesos innecesarios, que se amplifican cuando se pervierte su razón de ser.

Me cuesta entender por qué un material como la cerámica, tras más de 5.000 años, fiel a formatos basados en una fácil prendibilidad y en las leyes básicas de estabilidad, traba, aparejo y concertado, necesite travestirse de modernidad, refutando su condición y asumiendo nuevos caracteres, de tamaño y forma, que no le corresponden. ¡Parece como si hoy, la cerámica, sintiese complejos de sí misma y hubiese sido condenada al precipicio de la reinención...! Da la impresión, a veces, que también quiere sumarse a esta ostentosa fiesta, a este carnaval perverso, donde los materiales renuncian a su propia naturaleza, como queriendo ser otros.



Hace más de 4.000 años, en Mesopotamia, no cabía esta ambigüedad existencial, y sin embargo, construyeron el imponente Zigurat de Ur, como una montaña concertada de pequeñas piezas de adobe secadas al sol. Para entonces el ladrillo ya se armaba con cáscara de arroz o paja, e incluso a veces, se cocía en hornos llegando hasta la vitrificación. Al comienzo de la era moderna, en el Imperio Romano -2000 años atrás-, las fábricas cerámicas prensaban la toba procedente de la Toscana italiana, dando lugar a fábricas mixtas, donde el ladrillo era revestimiento a la vez que encofrado colaborante de la toba aglomerada, antesala tecnológica del hormigón. A finales del XIX, aparece en Inglaterra el Cavity Wall, sistema que permite desdoblarse el muro en dos hojas separadas con una cámara de aire; la interior gruesa y portante, aprovecha la inercia térmica de la cerámica, mientras que la exterior, fina y delgada, sirve de protección y barrera frente a los agentes atmosféricos, quedando ambas atadas por llaves metálicas que minimizaban los puentes térmicos. Hoy contamos con armaduras que permiten aumentar la capacidad resistente de las fábricas, a flexión y tracción, en situaciones extremas...

Está claro que la técnica ha ido evolucionando, decantando las experiencias del tiempo, pero a lo largo de la historia la pieza que la sustenta se ha mantenido fiel a sus orígenes. ¡Por algo será! ¿No será que en la cultura actual se han instalado valores que trascienden la propia arquitectura y nos hacen ver, con demasiada frecuencia, el mundo al revés? Espero que los tiempos muertos de esta aguda crisis que soportamos impulsen una profunda reflexión que nos haga replantearnos muchas cosas. Entre ellas, que nos libere de tantos complejos estentóreos derivados de la obsesiva búsqueda de la forma por la forma, posibilitando que el material -en este caso la cerámica- recupere su identidad sin necesidad de sobreexponerse a tanto salto en el vacío.

Cuando el material muestra su verdadera naturaleza, la Arquitectura lo agradece, nos equivocamos menos..., y mejoran las sensaciones que el usuario tiene del espacio, al habitarlo. No debemos renunciar a la expe-

rimentación; es más, creo en ella firmemente como estímulo saludable y necesario, sin el que la Arquitectura estaría muerta. Pero pienso que sentir la continua necesidad de reinventarse todos los días, es un error que la arruina en la misma medida.

No olvidemos que muchas veces, la Arquitectura se presenta sin llamar.

Sirva esta experiencia como testimonio de ello...





Javier Bernalte. Doctor Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Desde el año 1999 comparte estudio junto a José Luis León bajo la firma "Bernalte León", cuya trayectoria profesional ha sido merecedora de numerosos reconocimientos. Ha desempeñado actividades docentes como profesor del Departamento de Proyectos y Construcción de la ETSAM y en la actualidad es profesor de proyectos en las escuelas de arquitectura de la Universidad Internacional de Cataluña y de la Universidad de Castilla-La Mancha. Durante los últimos años ha colaborado activamente con las Cátedras Cerámicas de Madrid, Valencia y Barcelona.

TALLER DE PROYECTOS



LA MIRADA
DEL OTRO

PROFESORES:

EDUARDO DE MIGUEL
ENRIQUE FERNÁNDEZ-
VIVANCOS

En la imagen, José Antonio Coderch nos mira a través de su cámara. Lo observamos y al mismo tiempo somos observados por él y en el vaivén que se establece entre la mirada propia y la mirada del otro queda atrapado el espacio de la fotografía.

El antropólogo francés Marc Augé nos llama la atención sobre la constante oscilación que se produce entre identidad y alteridad. Necesitamos preguntarnos sobre quién es el otro para poder definir nuestra identidad y al hacerlo, como en la mirada doble de la fotografía en la que somos observadores y observados, nos convertimos en el otro para aquellos con los que hemos establecido una diferencia.

El curso, recogiendo lo seductor de este argumento, nos propone aproximarnos al hecho de aprender entendiéndolo como ese fértil espacio intermedio que puede existir entre la mirada del otro y la mirada propia. Affonso Reidy, Antonio Bonet, Miguel Fisac ó Francisco de Asís Cabrero definen un camino que podemos ver continuado en Rafael Moneo, Francisco Mangado, Guillermo Vázquez Consuegra ó Carlos Ferrater, donde la técnica asume un papel sustancial en la concepción del proyecto. Todos ellos en colaboración con artesanos y artistas como Llorens Artigas, Antoni Cumella, Candido Portinari ó Athos Bulcão, han elaborado para algunas de sus obras piezas cerámicas singulares que hoy constituyen un material inapreciable para acercarnos a su particular forma de entender la materialización de la arquitectura. Cada una de ellas es, en sí misma, la lección de un maestro en la que podemos reconocer la mirada del otro.

El curso se organiza en torno a una investigación individual sobre la lección técnica y material que representan cada una de estas piezas, como una forma eficaz de acercarnos a la obra y al pensamiento de su autor. A partir de esta lectura estaremos en disposición de devolver la mirada y lo haremos explorando mediante una propuesta propia las oportunidades ocultas que hemos podido descubrir en la pieza estudiada. La reflexión personal que supone el trabajo en un proyecto, con frecuencia nos devolverá al punto de partida situándonos en ese anhelado espacio situado entre la mirada propia y la mirada del otro.

FUNDACIÓN MAEGHT, SAINT PAUL DE VENCE. J.L. SERT

Partimos de una pieza plana de pavimento cerámico, surgida de la circunferencia y la experimentación de sus posibilidades.

Se plantea un espacio cubierto por una ordenada composición de piezas en forma de cúpula que, suspendidas en un bosque de finos soportes, se desmaterializa por el reflejo de la luz. El contacto inicial es visual: cómo le afecta la llegada de la luz y las sombras que proyecta.

Se trata de una imagen tan definida como la del pavimento del que partíamos. La ausencia de las piezas, de repente, materializada como si ahí estuvieran.

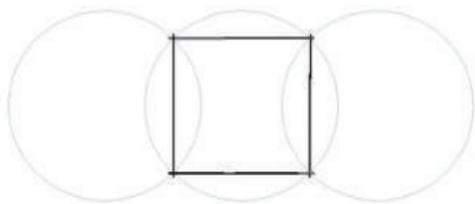
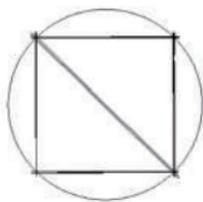
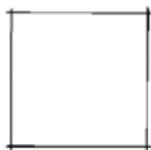
Con el uso de la instalación, los visitantes producen un nuevo orden: las piezas giran, la luz modifica su trayectoria y los dibujos del suelo dejan de ser previsibles.

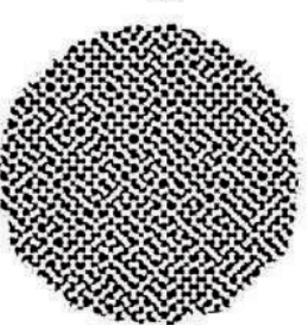
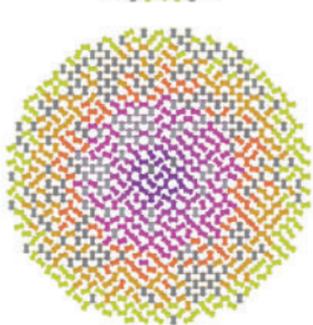
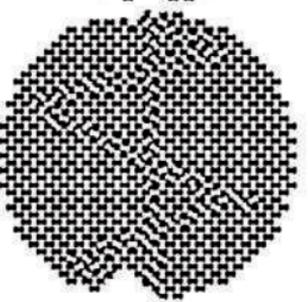
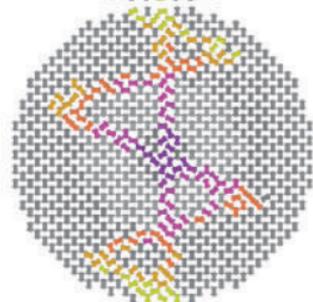
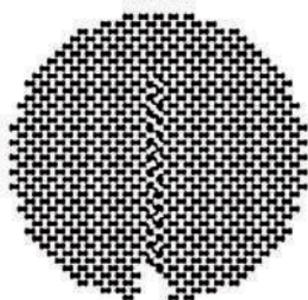
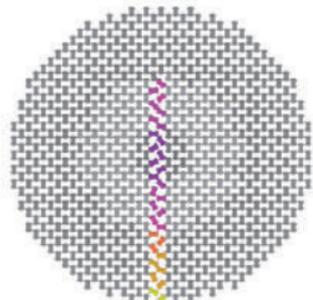
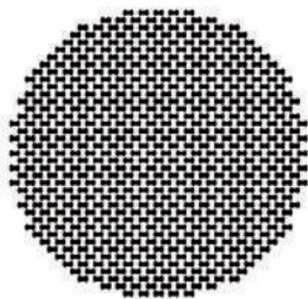
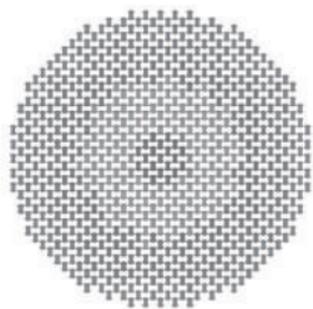
El resultado inesperado sujeto al capricho humano.

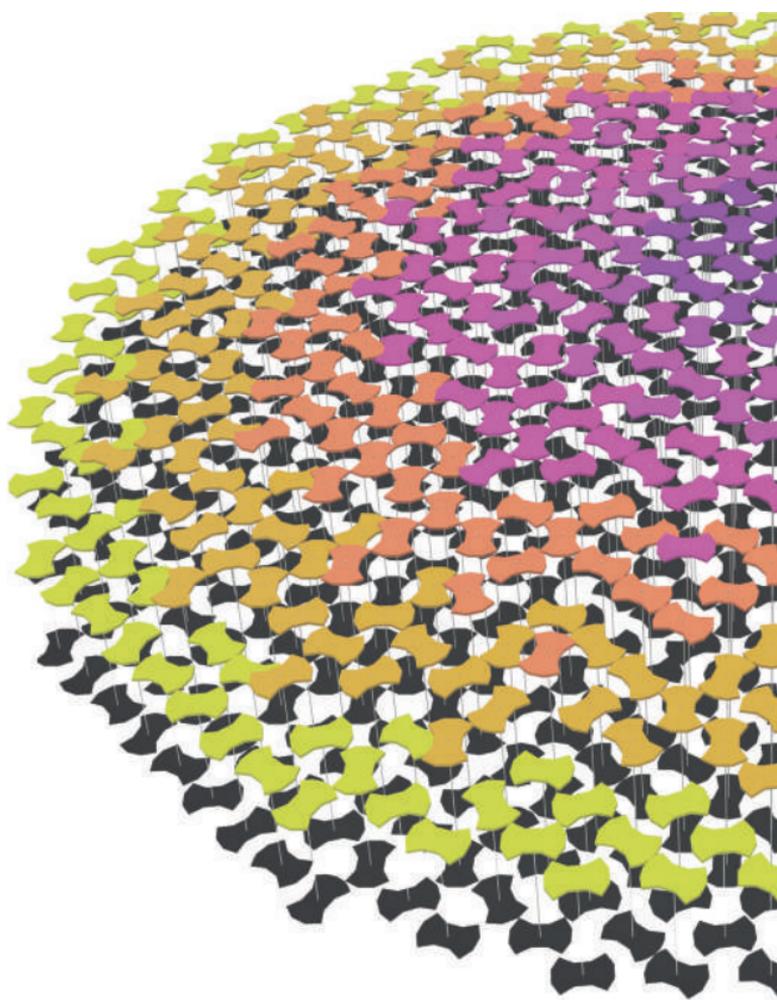
EL NO
CUMPLEAÑOS

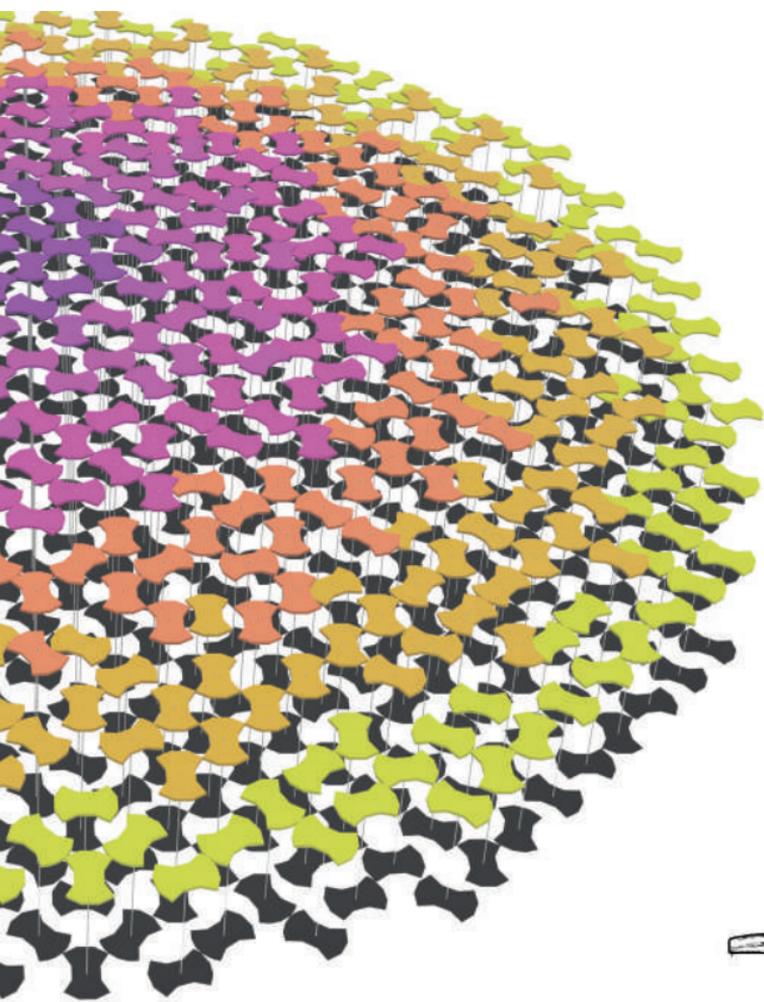
IRENE BENET
SANDRA DE NUTTE















BIBLIOTECA MUNICIPAL, NEMBRO. ARCHEA ASSOCIATI

Un plano de fachada uniforme y adimensional percibido sin ninguna referencia externa, pierde su escala y puede ser entendido como un objeto, capaz de agrandarse o encogerse a cualquier tamaño sin perder su carácter.

¿Qué pasaría si transformamos el edificio a la escala de un niño, permitiendo su acceso y manipulación? Convertimos el elemento en un objeto de juego, donde poder observar la mirada del otro.

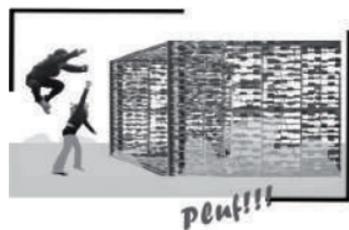
La visión de una persona que entiende la pieza cerámica de una forma sencilla y lógica, fuera de cualquier prejuicio arquitectónico o espacial.

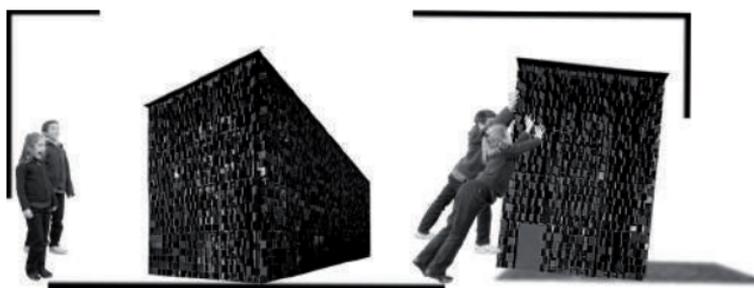
Sería interesante reconquistar el espacio a través de los niños, haciendo un uso más libre sin reglas ni patrones preestablecidos. Sólo a través de esa mirada infantil seremos capaces de redescubrir la ciudad y la arquitectura para poder transformarla de manera estructural y no meramente estética.

LA MIRADA DE
LOS NIÑOS

NURIA CONTRERAS
BEATRIZ MORAGA









Clone!!!

n!!!

Clone!!!



VIVIENDAS EN LA CALLE CASP, BARCELONA. BACH ARQUITECTES

La pieza propuesta se utiliza de modo similar al edificio de origen, sin modificaciones. Al igual que en los apartamentos de la calle casp, de bach arquitectes, la pieza construye un paño horizontal, pero en este caso entendemos el nuevo elemento, el “muro esponja”, como continente, aprovechando sus huecos y su carácter esponjoso para contener en su interior elementos como agua, luz y vegetación, incorporados de su entorno. El muro es cambiante y además

presenta la propiedad de convertir el espacio circundante inmediato en un lugar vivo. Participa de los accidentes del lugar, aporta vegetación y es capaz de moderar el ambiente a través de la proyección de sus sombras.

Es una referencia para el caminante, el que descansa y el que se entretiene.

La pieza desarrollada se construye en gres extruido y presenta una sección de 12 x 8 cm y una longitud de 68 cm.

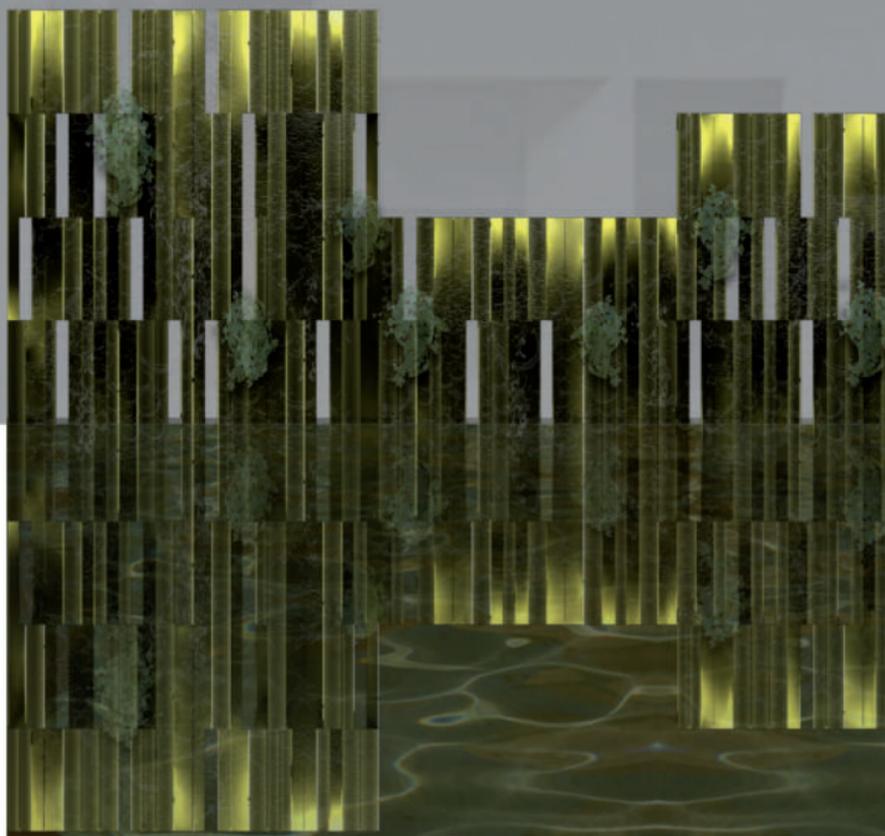
MURO ESPONJA

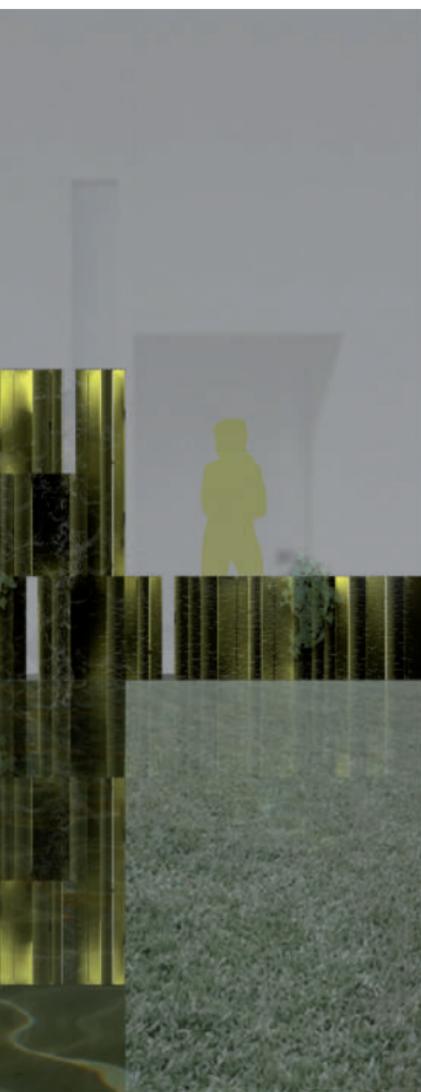
MIGUEL ÁNGEL

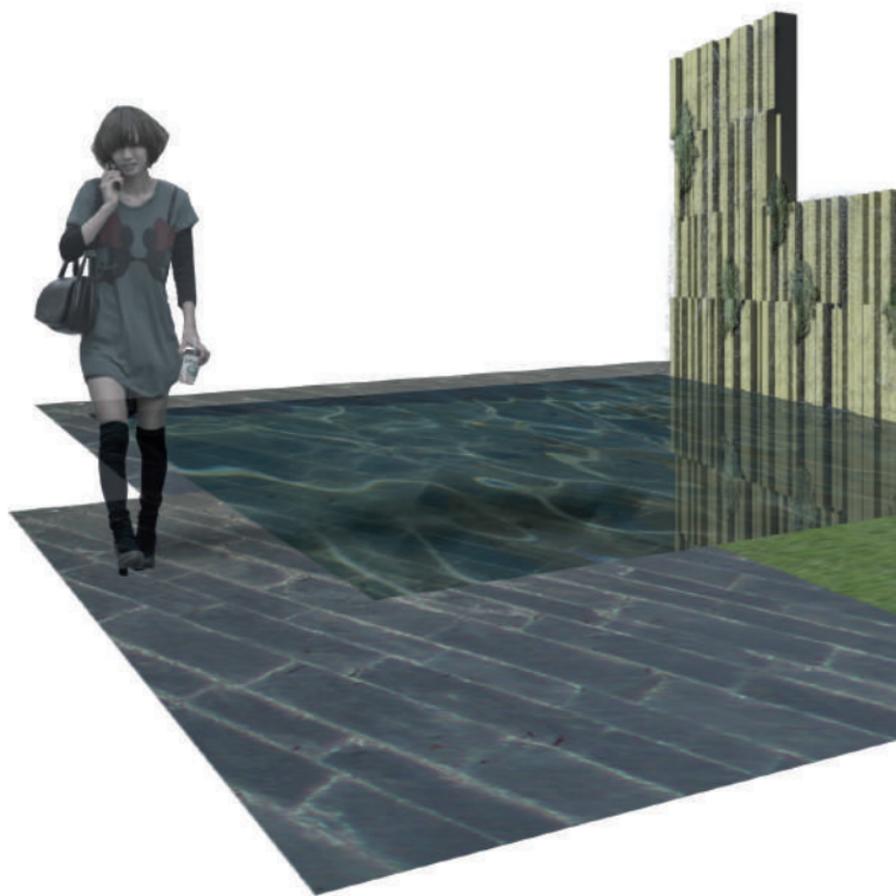
PELEGRÍN

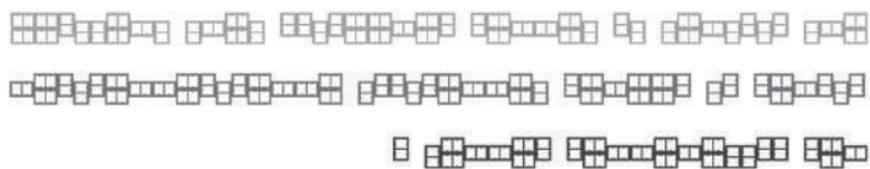
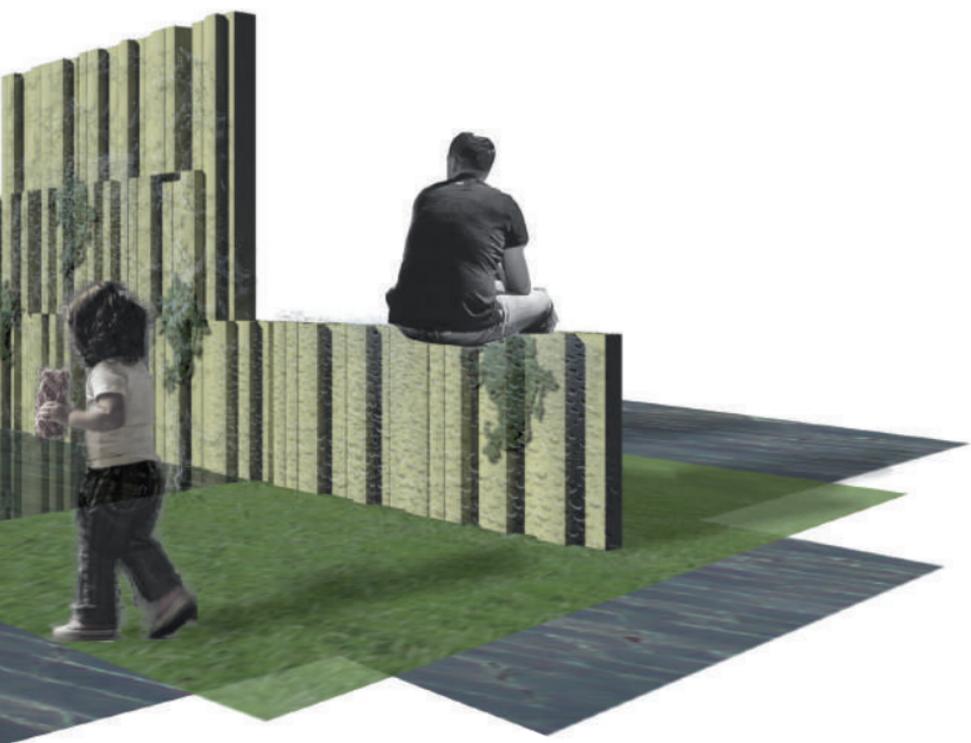
FRANCISCO SUÁREZ











PABELLÓN DE ESPAÑA, ZARAGOZA. F. MANGADO

En la Expo de Zaragoza, Patxi Mangado emplea como revestimiento una pieza cerámica concebida a modo de corteza de árbol, simulando la atmósfera de un denso bosque que esconde el propio pabellón.

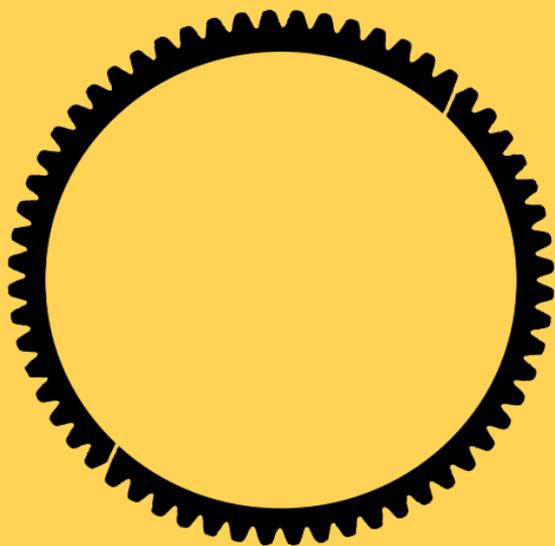
Nosotros retomamos la idea de bosque. Una pieza rodeada de vegetación que formará parte de la naturaleza. Un lugar expositivo descubierta donde la obra de arte no es sólo lo exhibido en el interior, sino lo presente en el exterior. Cuando las piezas se cierran

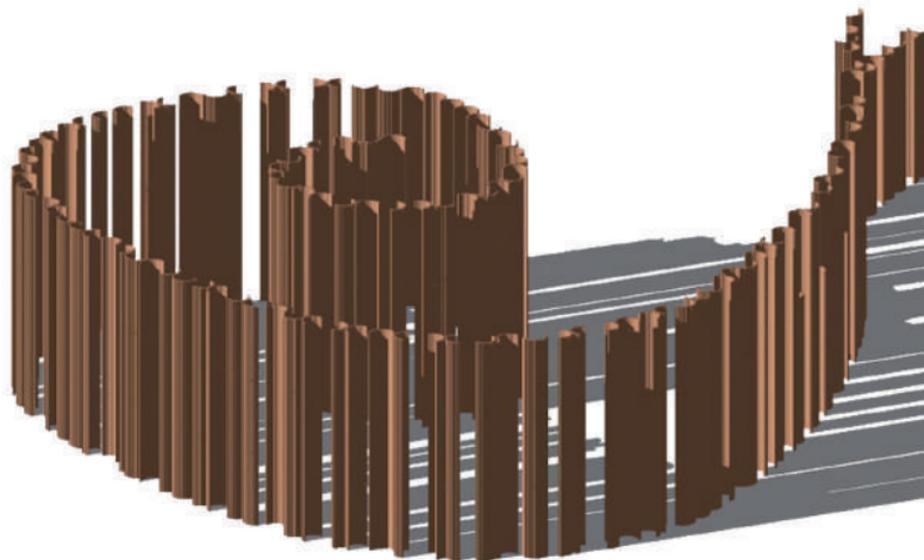
lo importante es lo contenido en la espiral, que se recoge en torno a si misma; cuando se abren, lo valioso es el entorno, que adquiere categoría de obra artística.

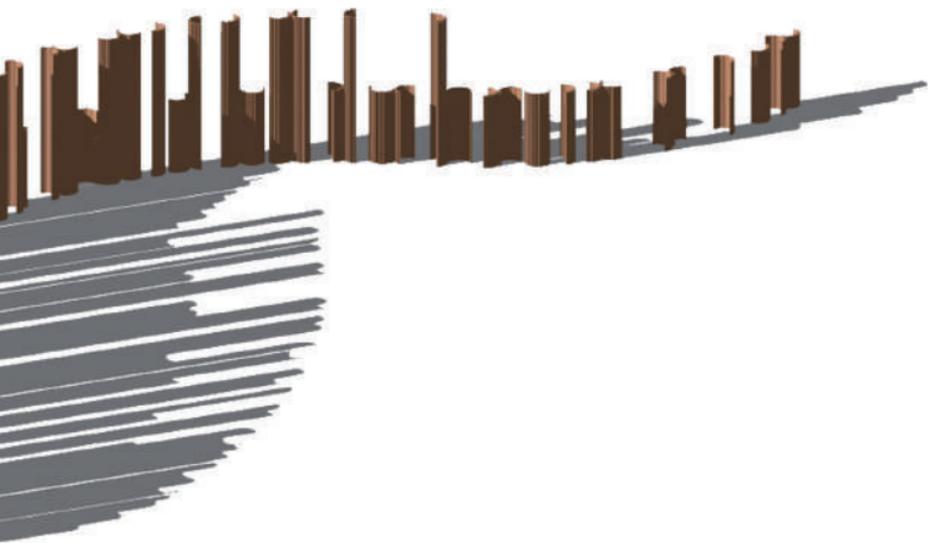
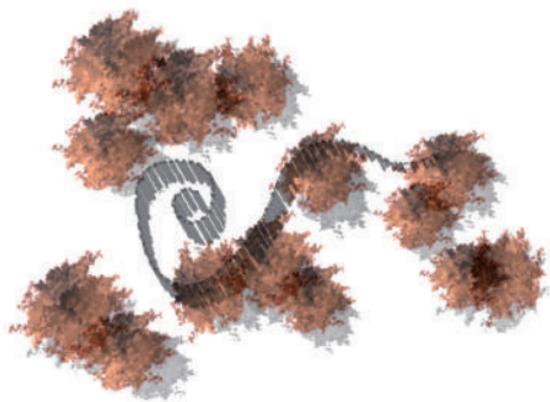
La solución mantiene la posición vertical de la pieza para aprovechar su estabilidad, pero esta vez las estrías añaden la posibilidad de apertura y cierre del pabellón. Para ello se introducirán unas varillas en los espacios reservados a los anclajes originales y se unirán a un soporte inferior, permitiendo el giro.

EXPONIENDO EL
BOSQUE

MARTA SANCHO
SANDRA VILLANUEVA











VIVEROS DE EMPRESAS, TOLEDO. BERNALTE Y LEÓN ARQUITECTOS

Intentamos depurar el sistema constructivo utilizado en el vivero de empresas de Bernalte y León, a fin de eliminar la estructura auxiliar y explotar al máximo las capacidades mecánicas del elemento.

En la arquitectura, tan importante es el propio punto de vista como la percepción que sobre él se tiene.

Generamos un elemento que permita diversos grados de relación entre las áreas de trabajo y las zonas de descanso, una fachada perfectible que varíe según la evo-

lución de sus habitantes. Construir la diferencia a partir de lo mismo.

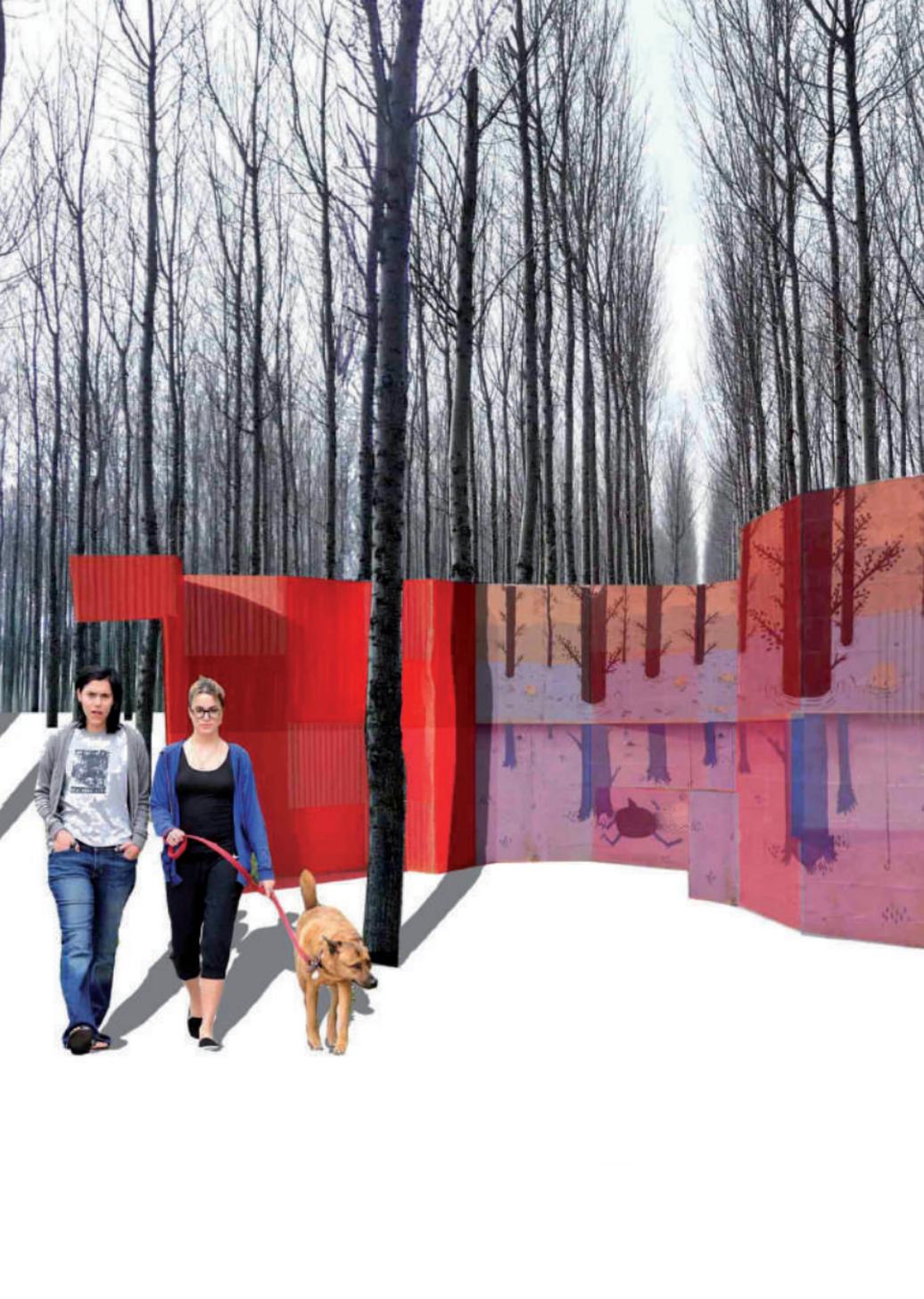
Se utiliza un sistema constructivo en seco que posibilite la creación de nuevas vistas mediante el giro de los elementos, el crecimiento de plantas trepadoras como consecuencia de las características formales y de porosidad de la pieza y, por último, el tamizado de las relaciones entre ambas partes del muro, creando un elemento capaz de separar diversos ambientes, a la vez que los conecta.

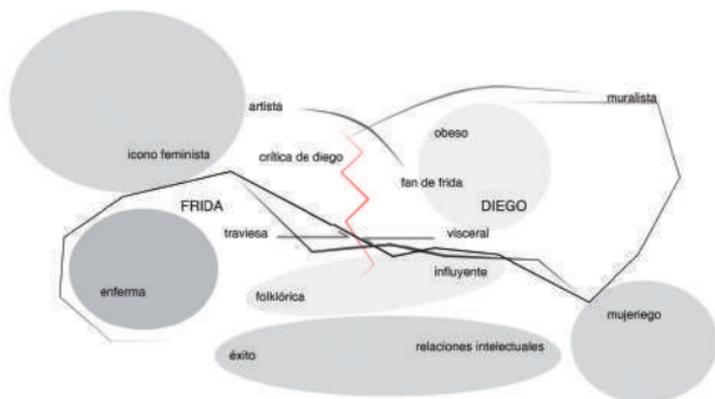
AROUND THE WALL

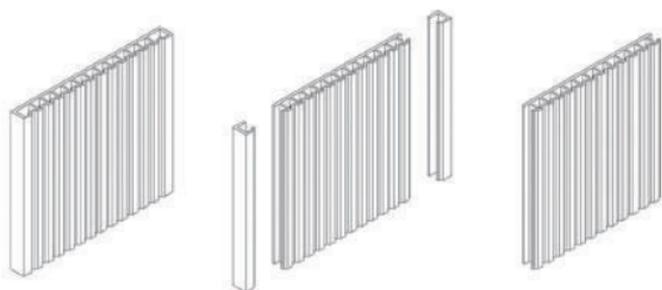
BERNARDO CERRATO
JUAN JOSÉ CUBÍ















CASA NARA MONDADORI. OSCAR NIEMEYER

Las composiciones aleatorias de Athos Bulcão tienen la virtud de sobrepasar unos límites iniciales, generando una escala imprevista y multiplicándose virtualmente hasta el infinito.

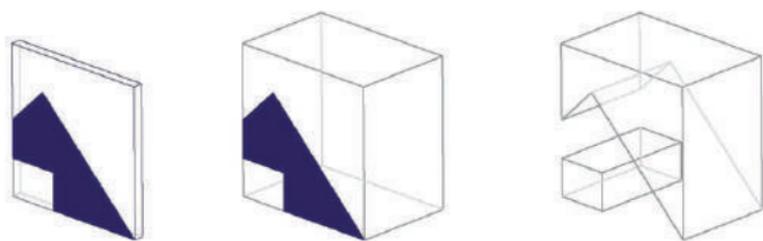
La instalación propuesta busca desmaterializar no sólo el objeto,

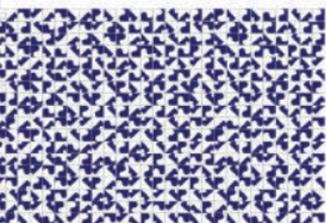
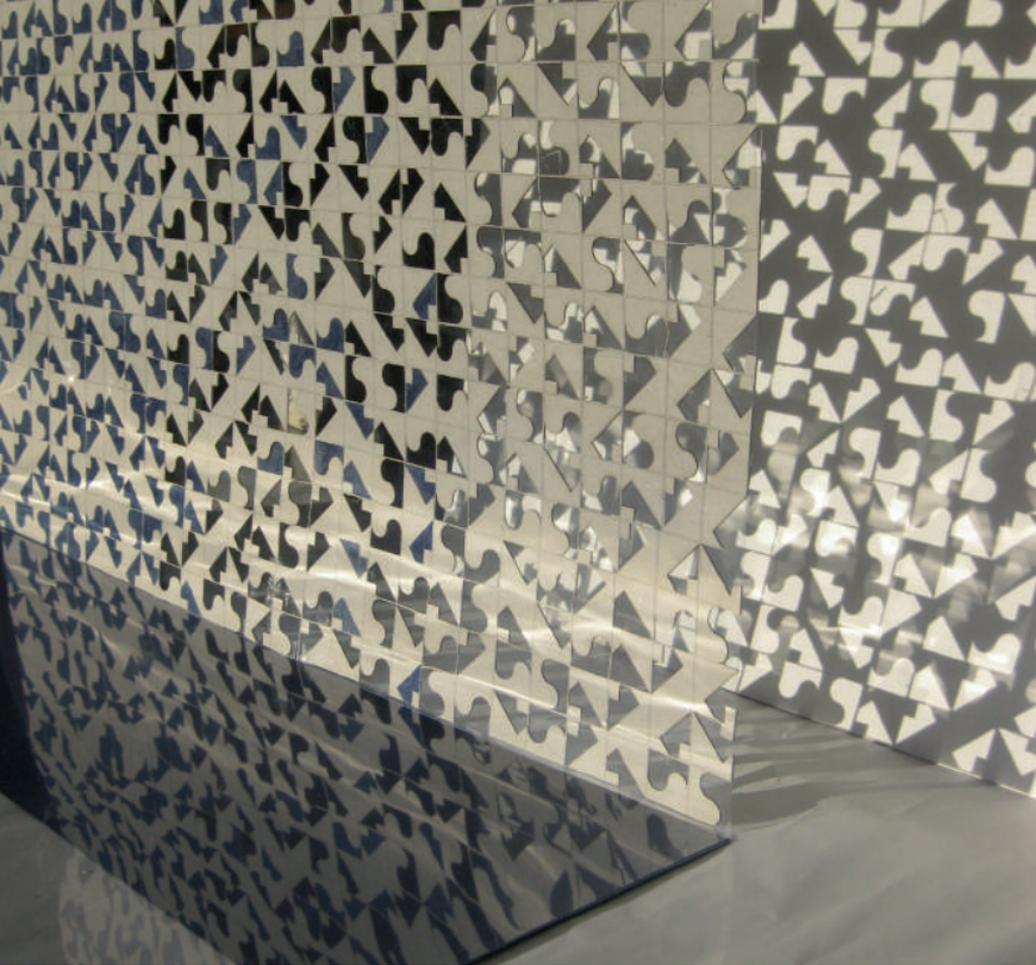
sino también el espacio e incluso sus límites. Queremos conseguir que el elemento se funda con el paisaje, creando distintas sensaciones durante el recorrido a través de reflejos, transparencias y sombras.

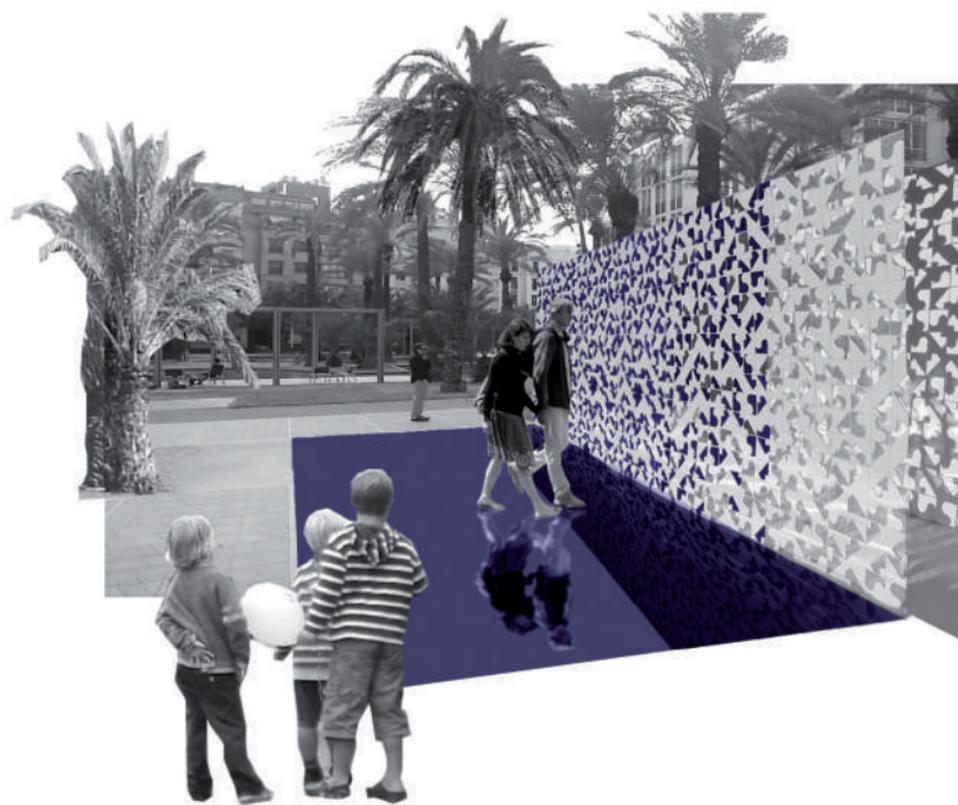
LAS MARIPOSAS
DE BULCÃO

TERESA CORBÍN
MÍRIAM GARCÍA











PABELLÓN DE ESPAÑA, AICHÍ. FOA

Cripsis: fenómeno por el cual un ser presenta una adaptación al entorno que lo hace pasar desapercibido a los sentidos de otros animales.

La cúpula geodésica fulleriana con la ayuda de la pieza del Pabellón de España en Aichi (más otra auxiliar) permiten desarrollar este concepto, construyendo una cubierta capaz de crear un espacio habitable. Las piezas cóncavas albergan parte de su medio (are-

na, nieve, tierra, etc.), fundiéndose con el mismo y generando un lugar “encubierto” en el contexto. Se trata de confiar en un elemento, hasta el momento de uso exclusivamente decorativo, con la intención de desarrollar la cubrición de un espacio y la contención de un material. Después, descontextualizándolo, conseguiremos que ceda el protagonismo a su entorno más inmediato.

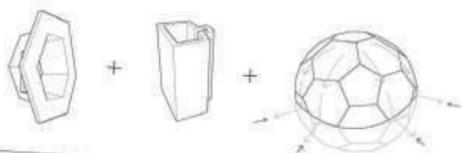
ENCUBIERTOS

AITOR DEZA
RUBÉN TORMO

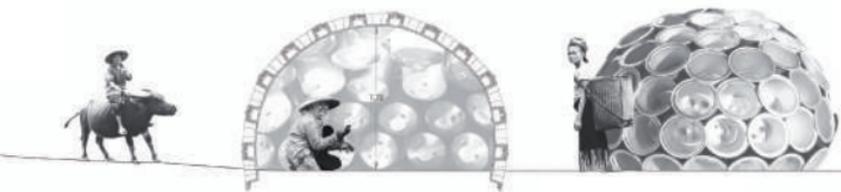
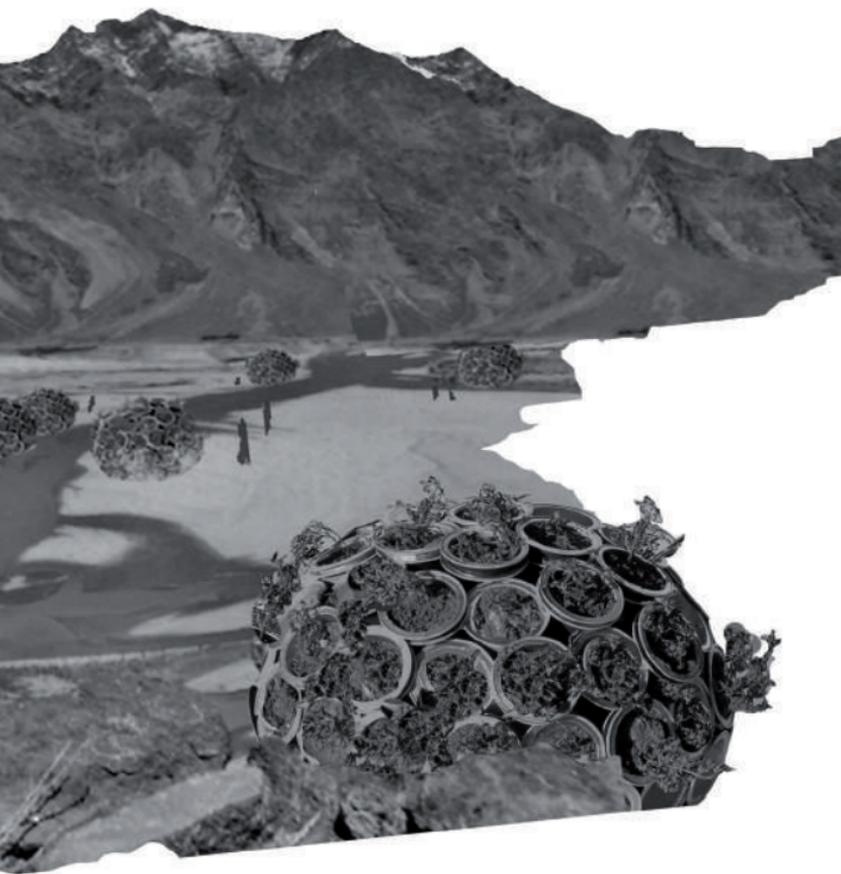








pieza original + pieza auxiliar + esquema de trabajo



OFICINAS, VALENCIA. RUIZ LARREA ARQUITECTOS

Conocer el material es la clave de la técnica en el proyecto. Este será el principio justificador de la propuesta.

La pieza cerámica ofrece una serie de propiedades que la dotan de singularidad, por su forma y sus posibilidades de lacado. Aunque inicialmente limitado por la posición fija de los elementos, cobra especial interés el juego de luces y sombras en fachada, que finalmente será superado mediante una pieza móvil con multitud de posibilidades.

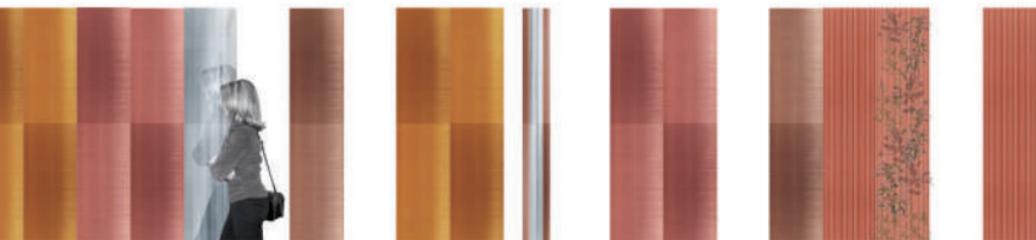
Se busca un mecanismo que pro-

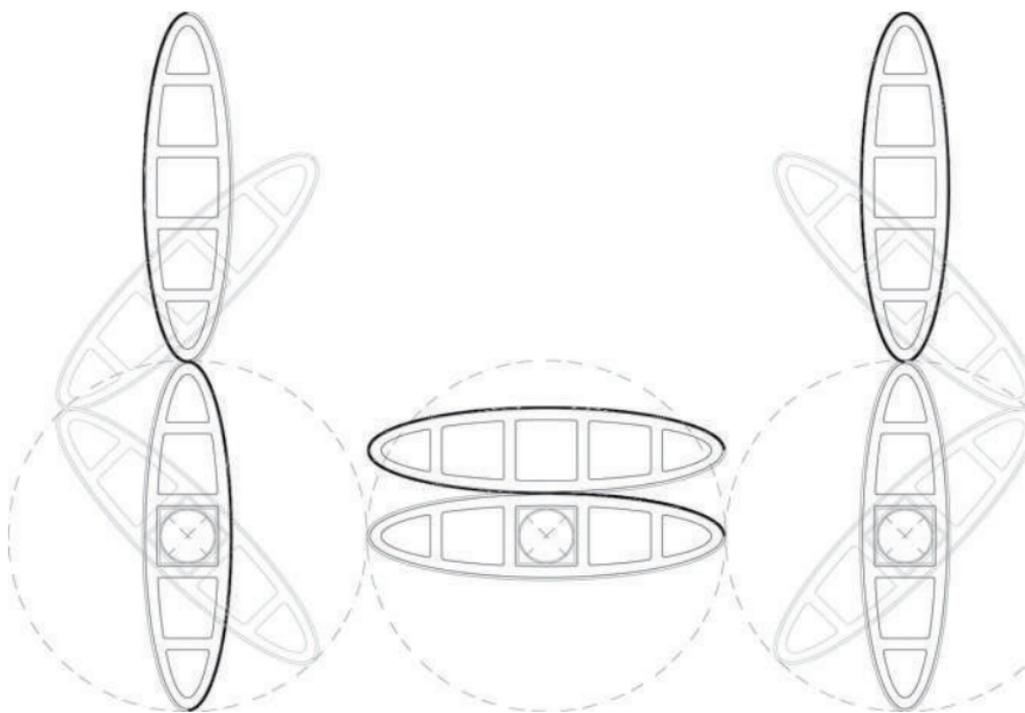
duzca ciertas alteraciones mediante un proceso de rotación: un caleidoscopio, que modificará su visión según una ley regida por giros y movimientos determinados por el usuario. De ahí la importancia de la mirada del otro, que definirá cada imagen de nuestro tapiz. El cambio implica sorpresa y, en este caso, el tapiz producirá sensaciones tanto a escala de unidad como a nivel general. El giro de las piezas permitirá materializar el mundo de lo casual a través del conocido soporte que ofrece la lama.

IMPREVISIBLE

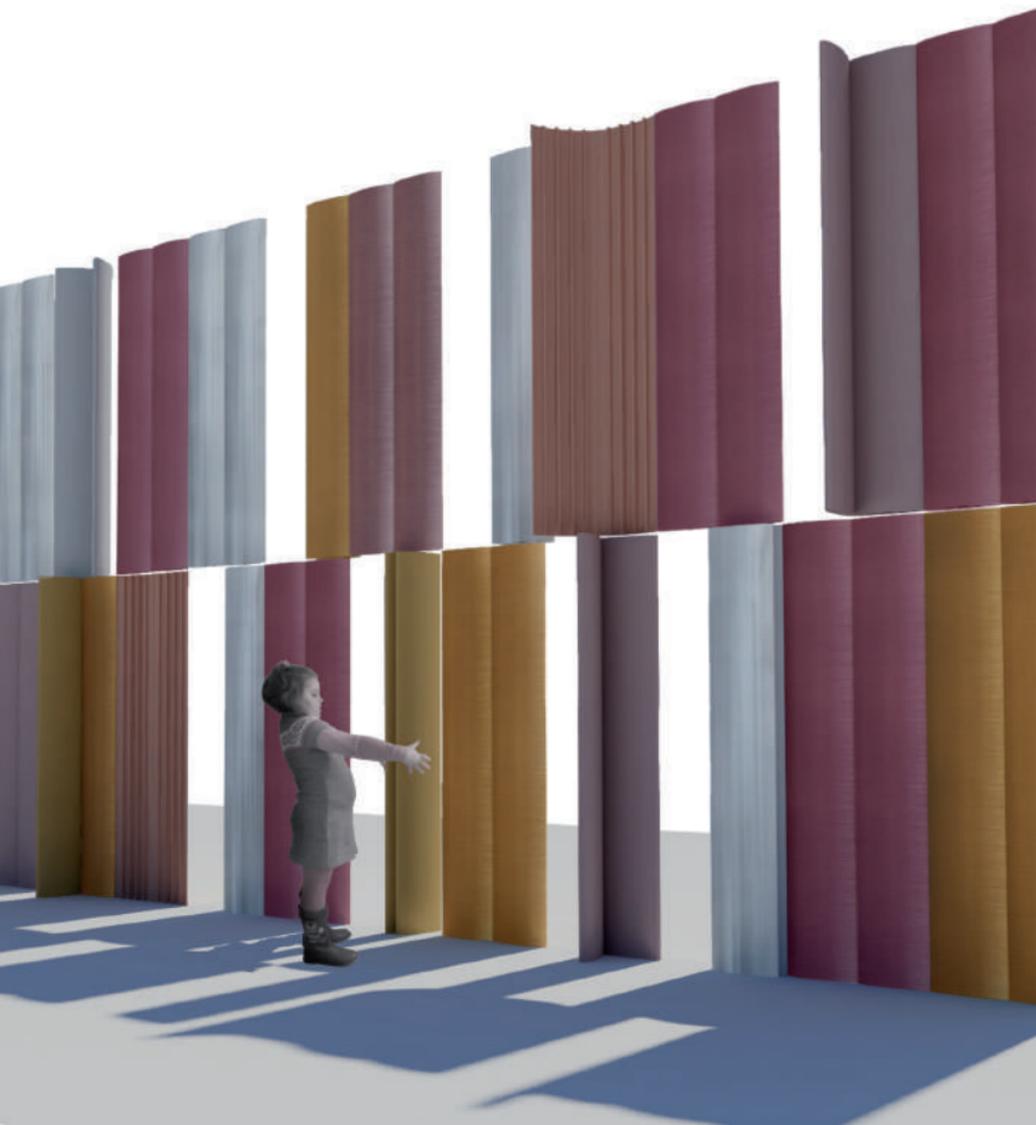
DARÍO PERPIÑÁ
RAQUEL SÁNCHEZ











OPERA HOUSE, SIDNEY. JÖRN UTZON

En Sídney, Utzon resuelve a la perfección el paso entre varias escalas con un mismo elemento, creando múltiples y diversos efectos cuando la luz incide sobre las piezas.

¿Por qué no crear más sensaciones explotando las características, tanto del elemento, como del conjunto? Utzon construye una superficie en la que prevalece el plano. Aquí se pretende crear un bastidor donde predomine el vacío sobre el

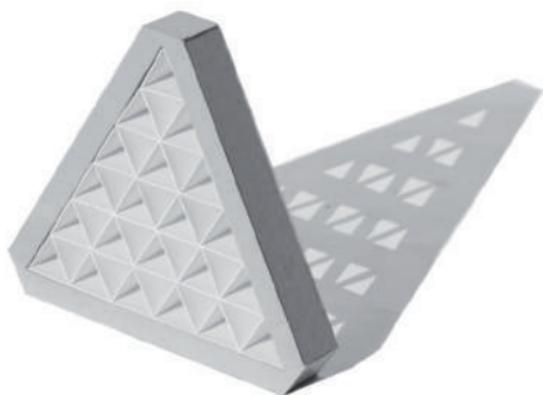
lleno, donde la luz desmaterialice el conjunto al incidir directamente sobre el espectador, proveniente del reflejo producido en la superficie de las piezas.

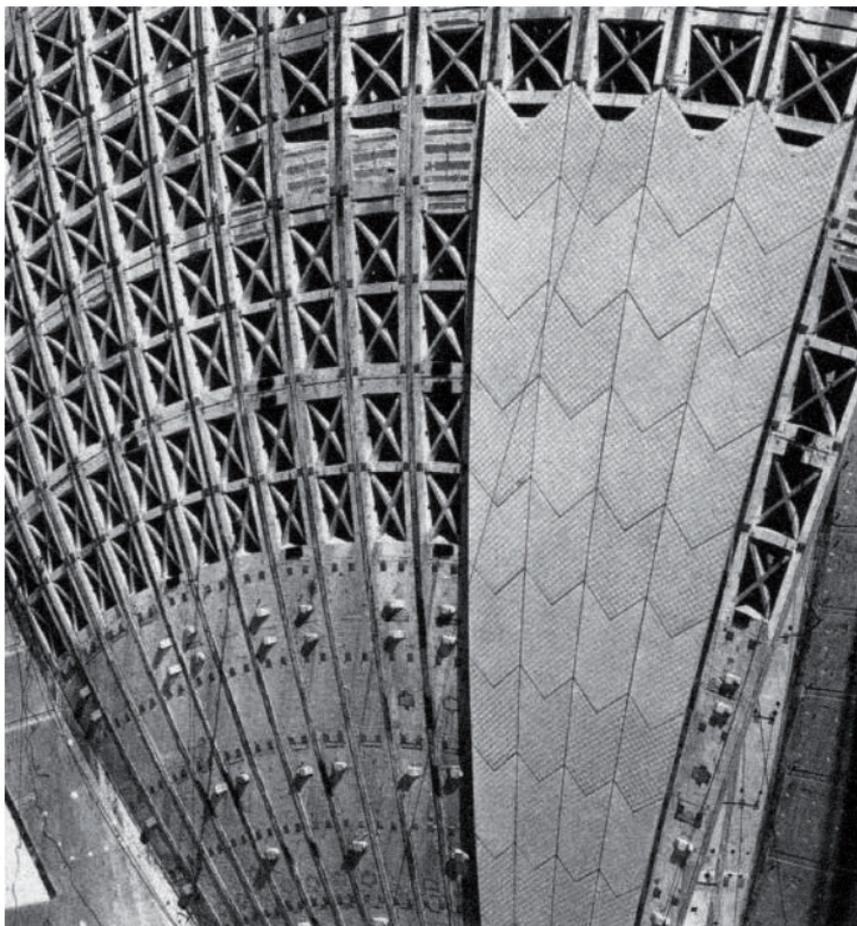
La forma triangular adoptada permite crear multitud de formas. Como ejemplo, esta cúpula geodésica que, partiendo del bastidor de Utzon, nos remite a las obras de Fuller, sin perder los conceptos de prefabricación y uso de la cerámica.

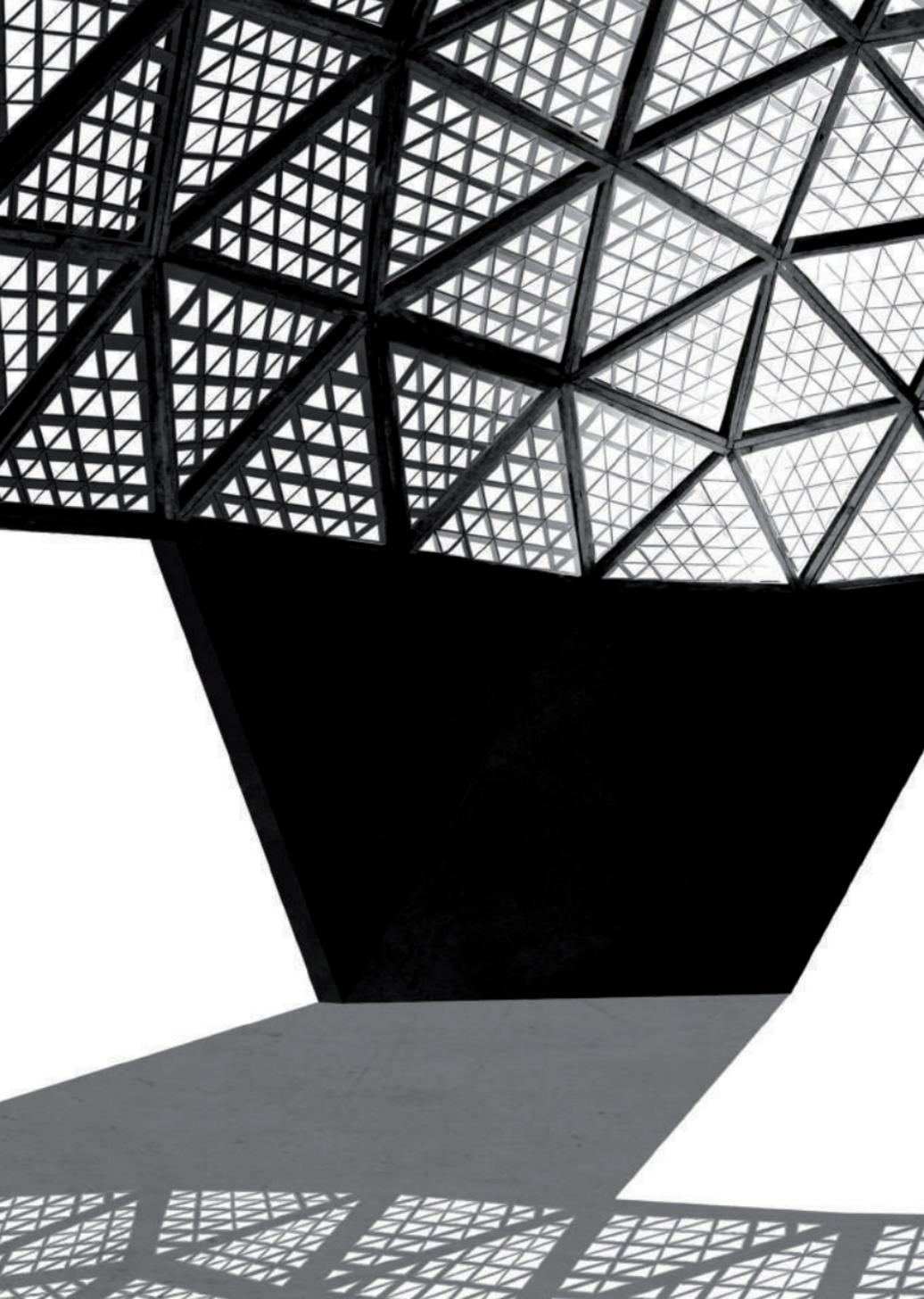
DE UTZON
A FULLER

FRANCISCO JAVIER
GARCÍA
JOSÉ LUIS NÚÑEZ











GALERÍA DE ARTE, WALSALL. CARUSO ST. JOHN ARCHITECTS

El proyecto pasa por pensar que no existe el “baño de cerámica” como el baño de oro en las joyas. La cerámica entendida no como capa superficial, sino como un elemento con contenido y esencia, un material capaz de interpretar estímulos ajenos y transmitirlos.

Tres ingredientes correrán diferente suerte en su formación. En

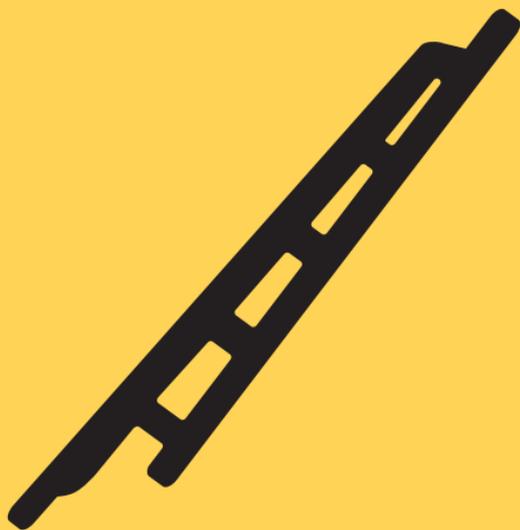
primer lugar la tierra, que conformará el esqueleto sólido, visible y constructivo. En segundo lugar el agua, que por el contrario, dejará de existir como consecuencia de la voracidad de la alta temperatura que lo endurece. Y por último, ¿por qué no arrebatarle el calor almacenado?

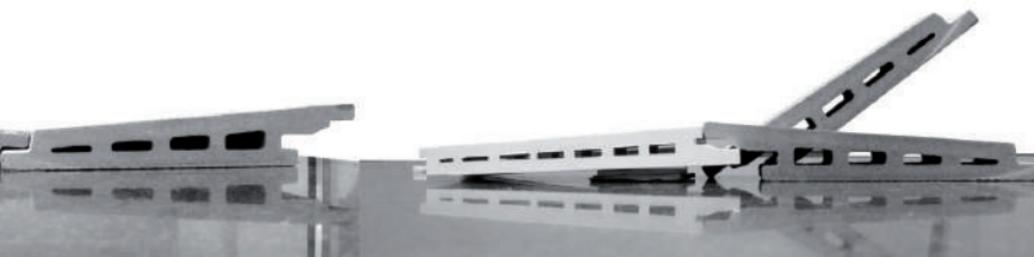
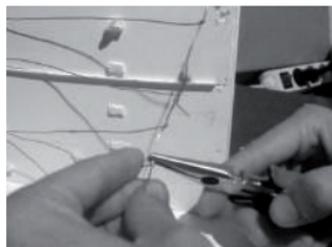
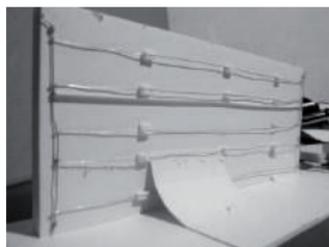
El resultado, la cerámica radiante.

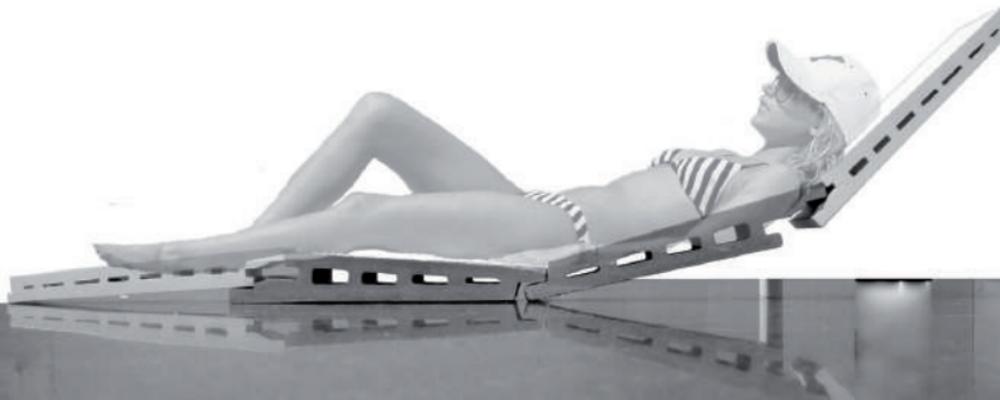
TIERRA + AGUA + CALOR

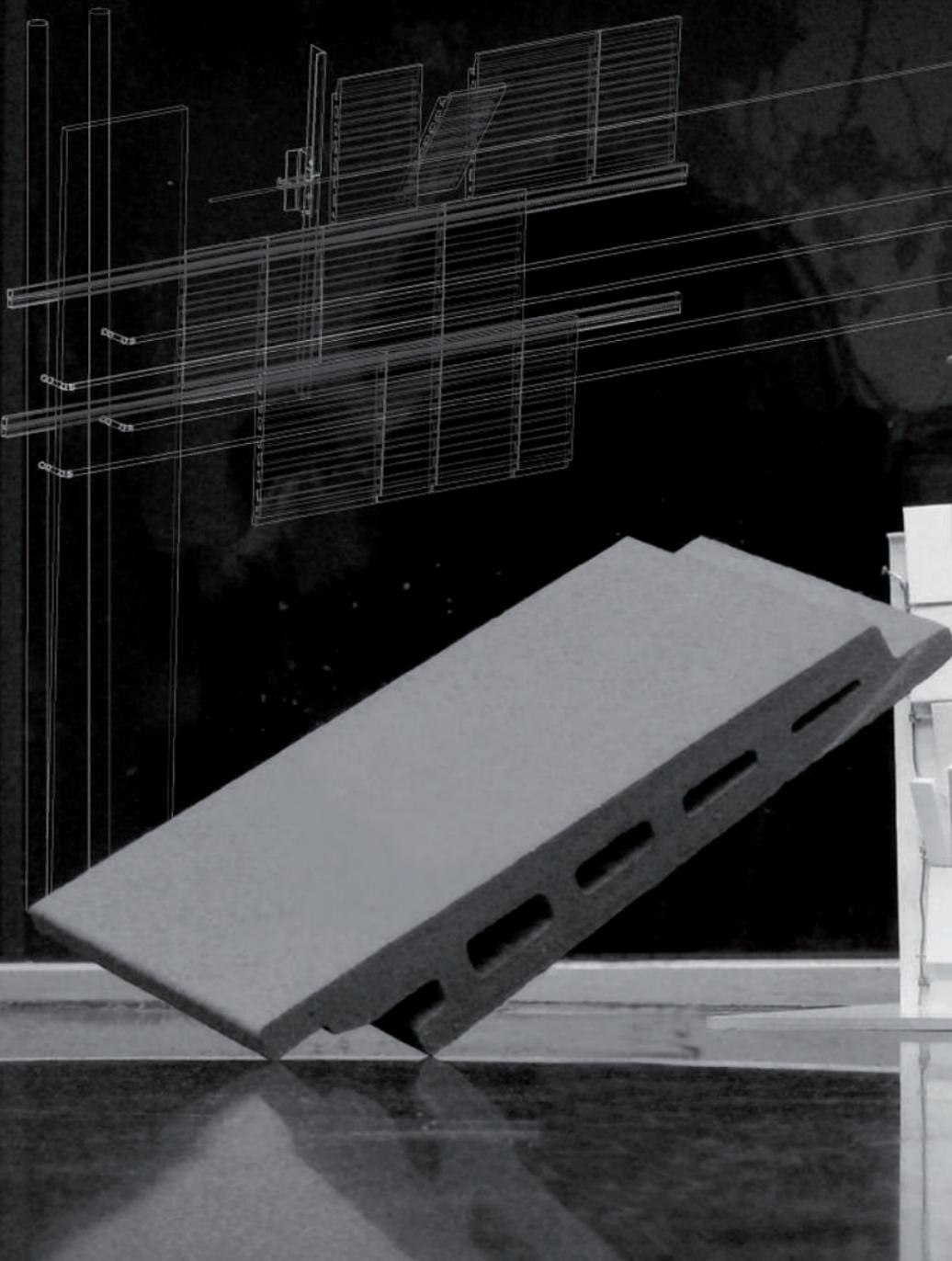
PEDRO PONCE

JOSE Ma TORRALBA











PASEO MARÍTIMO DE BENIDORM. C. FERRATER Y X. MARTÍ

En el Paseo Marítimo de Benidorm, las cualidades de las piezas van asociadas a su condición de pavimento. Se busca el dinamismo, la adaptabilidad a la superficie y la ubicación espacial mediante el uso del color.

El proyecto pretende aislar a las piezas de su contexto para darle el máximo protagonismo, atribuyéndole ciertas cualidades al elemento independiente: movilidad, dinamismo, flotabilidad o un cierto juego cromático.

Escogemos una disposición vertical que descubre dos nuevas facetas: la diversa percepción de los elementos desde los distintos puntos de vista y la posibilidad de interacción con el usuario de forma cómoda y accesible.

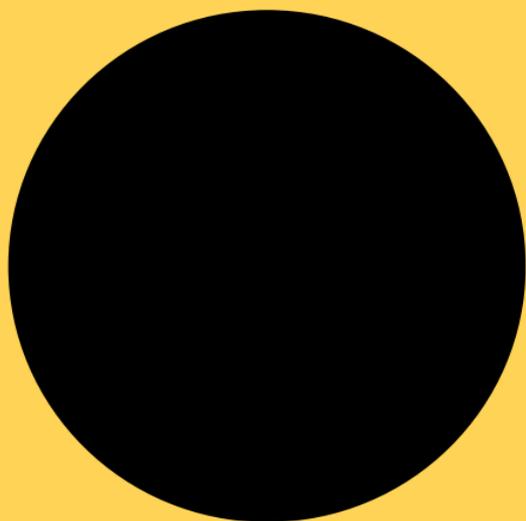
Para su creación se necesita una estructura, ya que la pieza principal no es autoportante. Se utilizan perfiles metálicos tubulares dispuestos en vertical, que además nos permiten explorar las potencialidades de la pieza en cuanto a su permeabilidad.

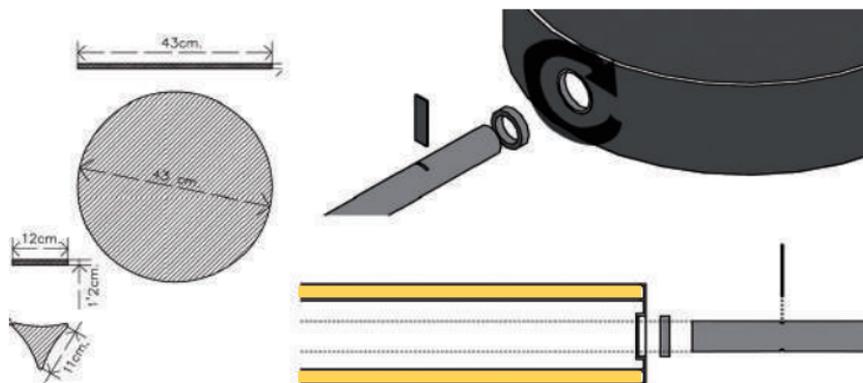
LOLLIPOP

Ma ÁNGELES

DE LA TORRE

CRISTINA VILLALONGA





DIMENSIONES: $\phi 43 \times 1,2$ cm. de espesor

MATERIAL: gres cerámico

FABRICACIÓN: por extrusión

CARACTERÍSTICAS:

- Planicidad
- Tacto ligeramente granulado
- Gama cromática formada por 22 colores
- Realizados ensayos de resbaladidad y antideslizamiento para ambientes exteriores
- Engobe del color final de la pieza

DIMENSIONES: 12 x 1,2 cm. de espesor

MATERIAL: gres cerámico

FABRICACIÓN: por extrusión

CARACTERÍSTICAS:

- Planicidad
- Ángulos curvos
- Tacto ligeramente granulado
- Gama cromática formada por 22 colores
- Realizados ensayos de resbaladidad y antideslizamiento para ambientes exteriores
- Engobe del color final de la pieza

DIMENSIONES: a determinar en cada proyecto

MATERIAL: aluminio mate

FABRICACIÓN: por extrusión

CARACTERÍSTICAS:

- Permite la sujeción de todas las piezas que forman el entramado

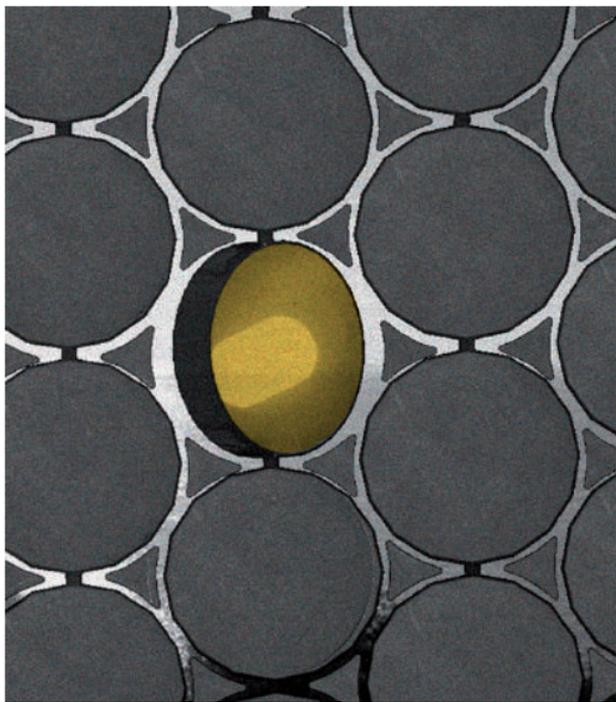
DIMENSIONES: $\phi 43 \times 10 \times 0,2$ cm. de espesor

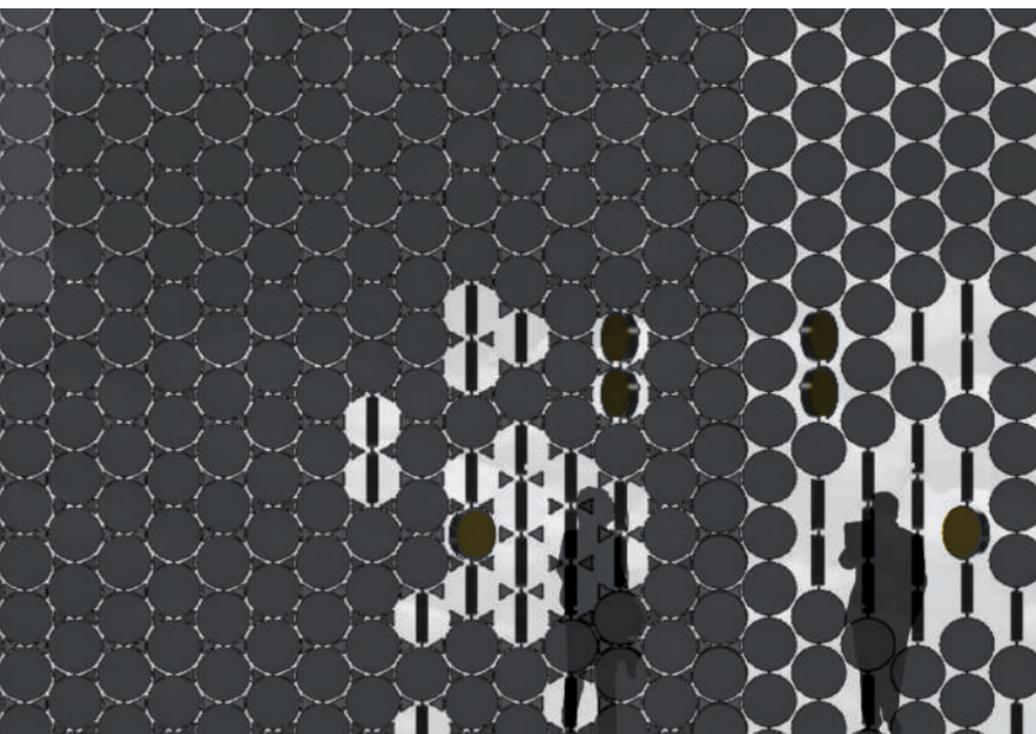
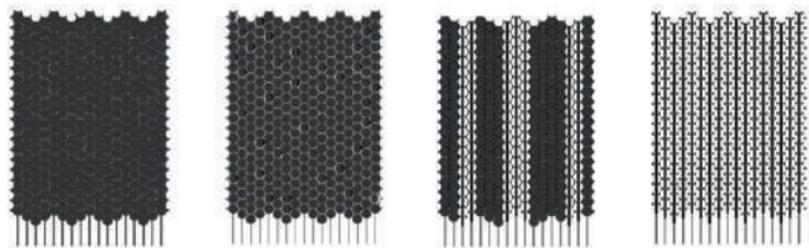
MATERIAL: aluminio mate

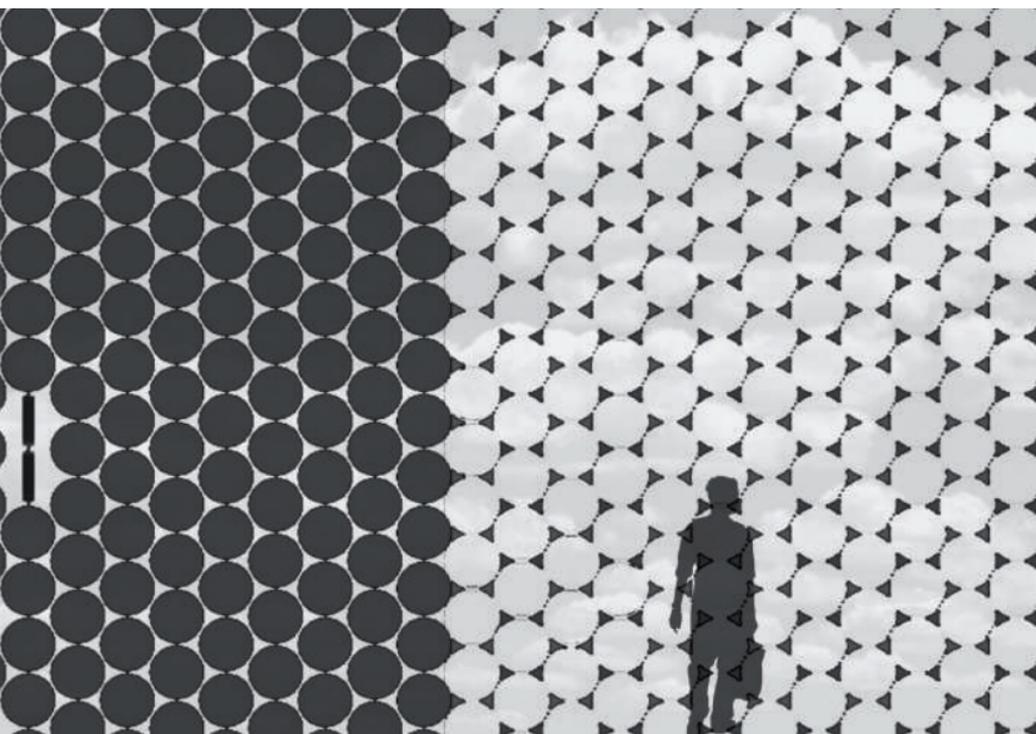
FABRICACIÓN: por extrusión

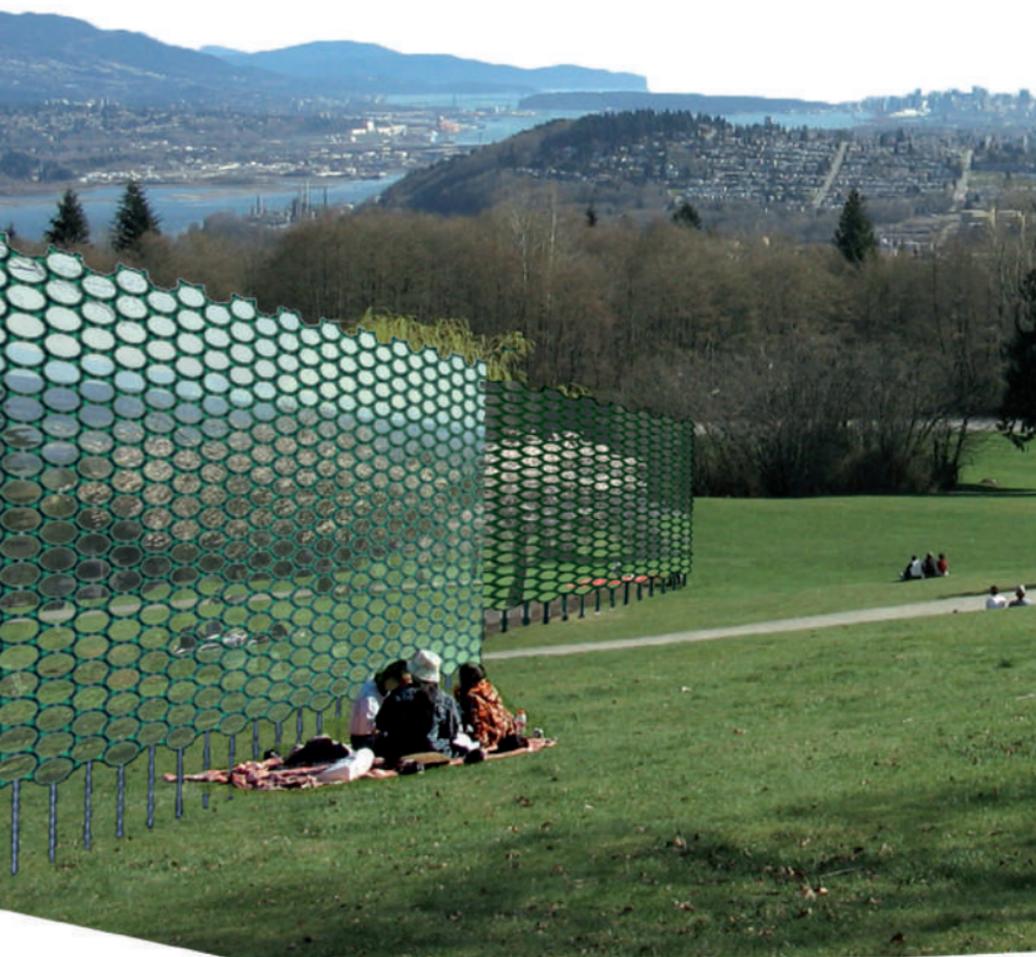
CARACTERÍSTICAS:

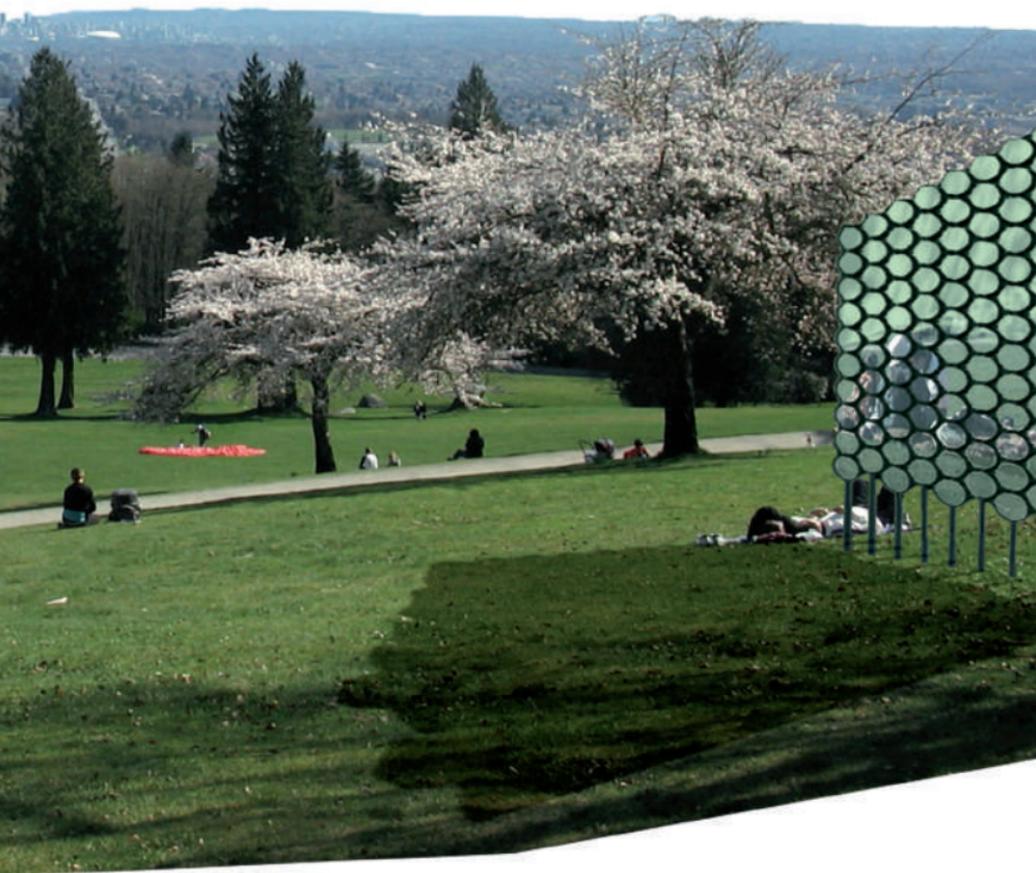
- Alberga las dos piezas Sfera, de colores distintas por cada cara
- Permite el giro de estos bloques de dos piezas circulares
- Garantiza la sujeción del bloque al perfil tubular











CASA UGALDE. J. A. CODERCH

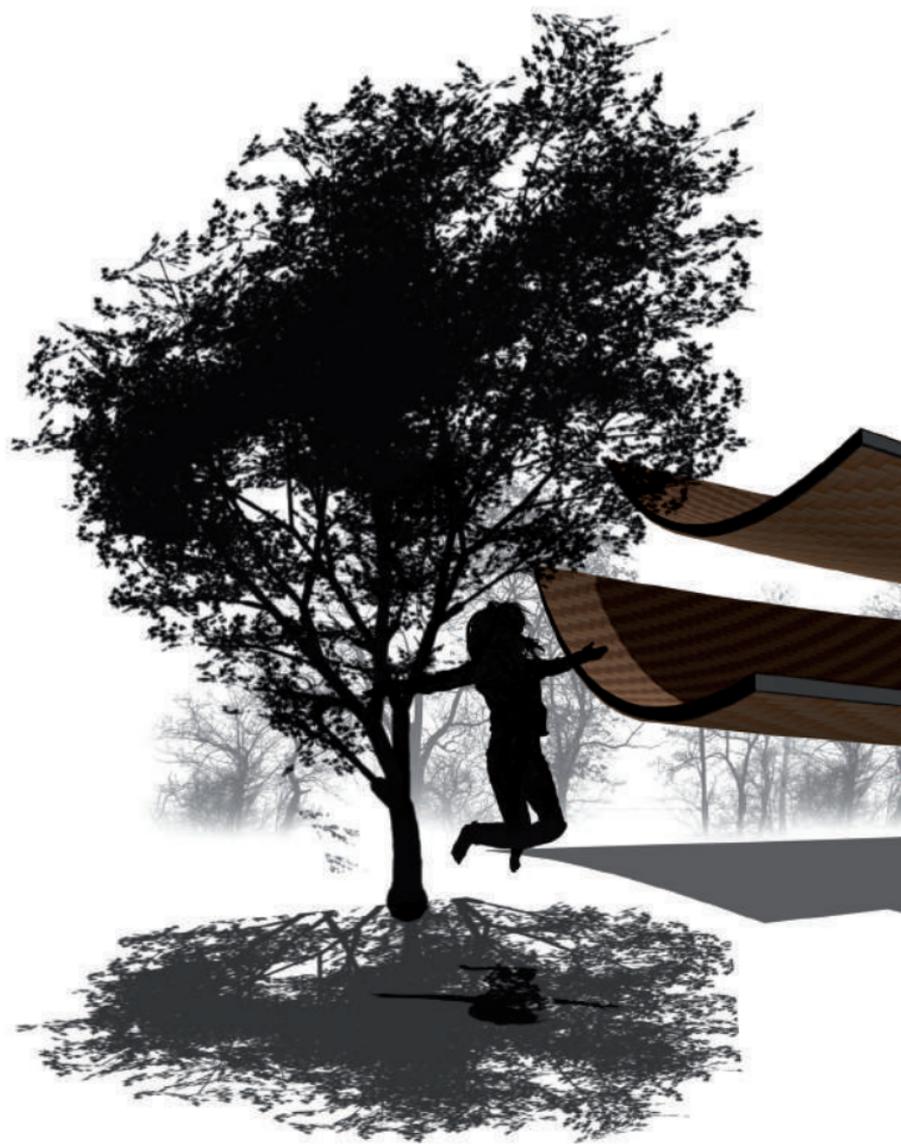
La utilización de la rasilla cerámica por los arquitectos Coderch y Valls en la casa Ugalde pone de manifiesto el gran potencial de la pieza. El verdadero hallazgo reside en la transformación del uso inicial de vierteaguas como remate de cubierta, en la utilización del aparejo en espina de pez en el plano horizontal, generando una superficie continua e infinita.

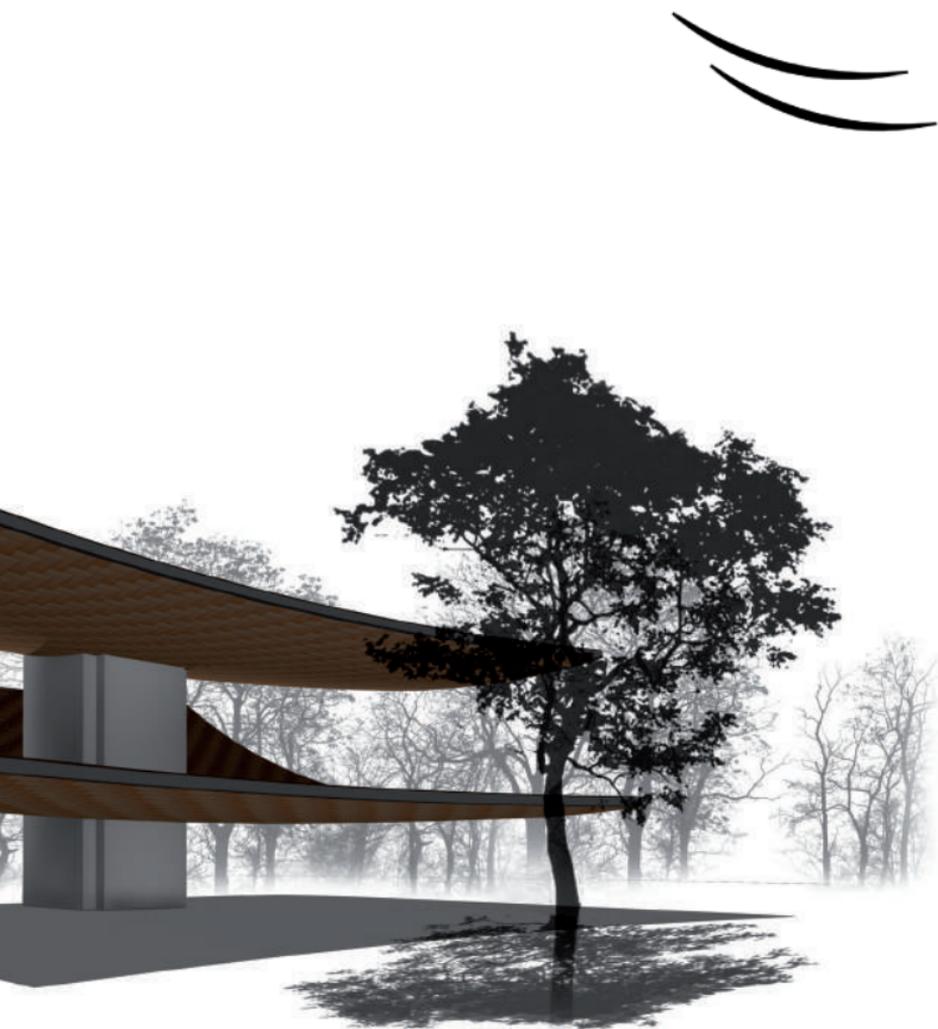
El proyecto consiste en la inversión llevada al extremo. Se propone construir un límite virtual mediante la alteración de los dos planos que lo generan. Un giro relativo entre el observador y el espacio en que se encuentra, una dualidad entre el suelo y la cubierta. En esta contradicción se encuentra un nuevo sentido de límite.

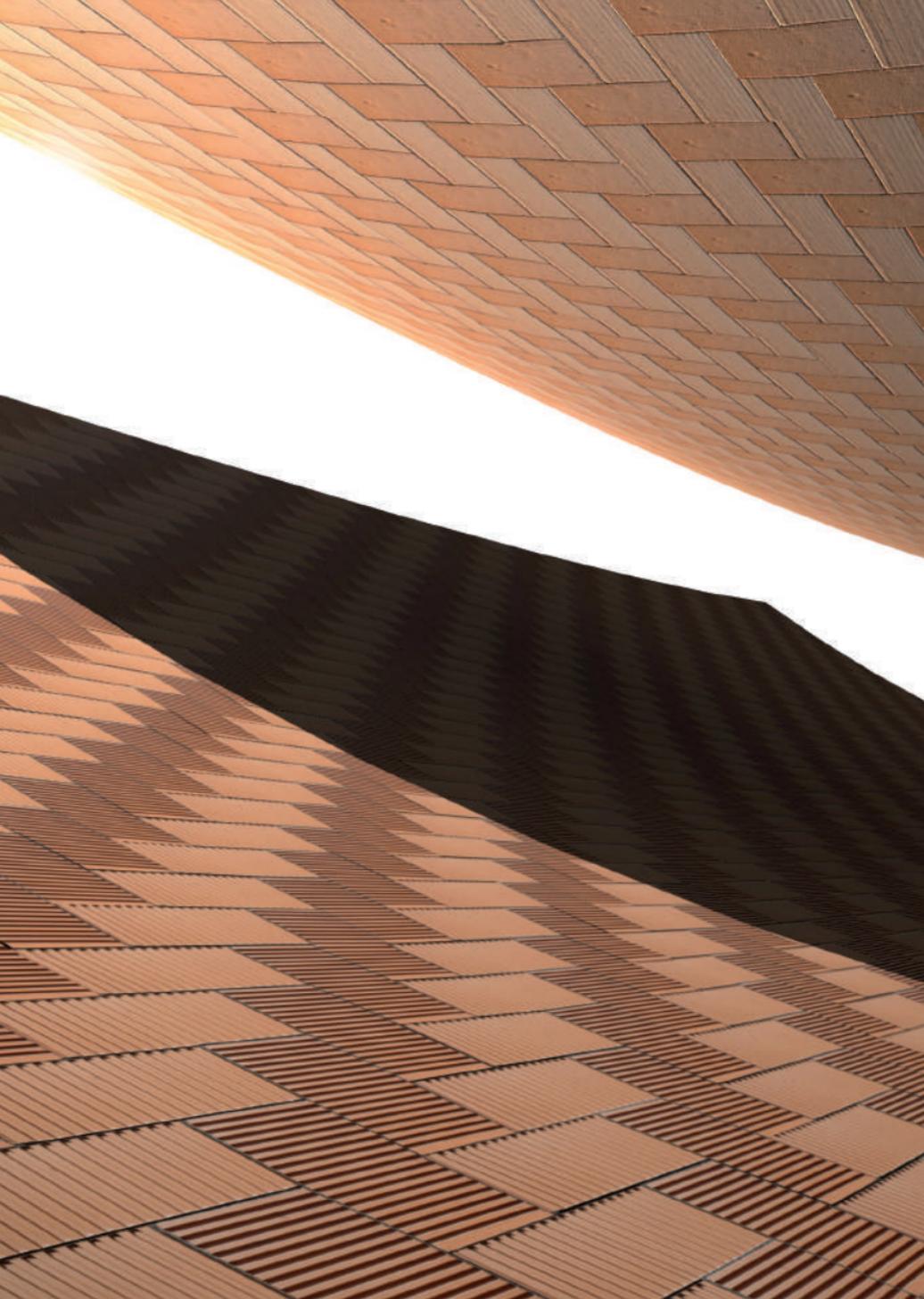
LA VUELTA
AL LÍMITE

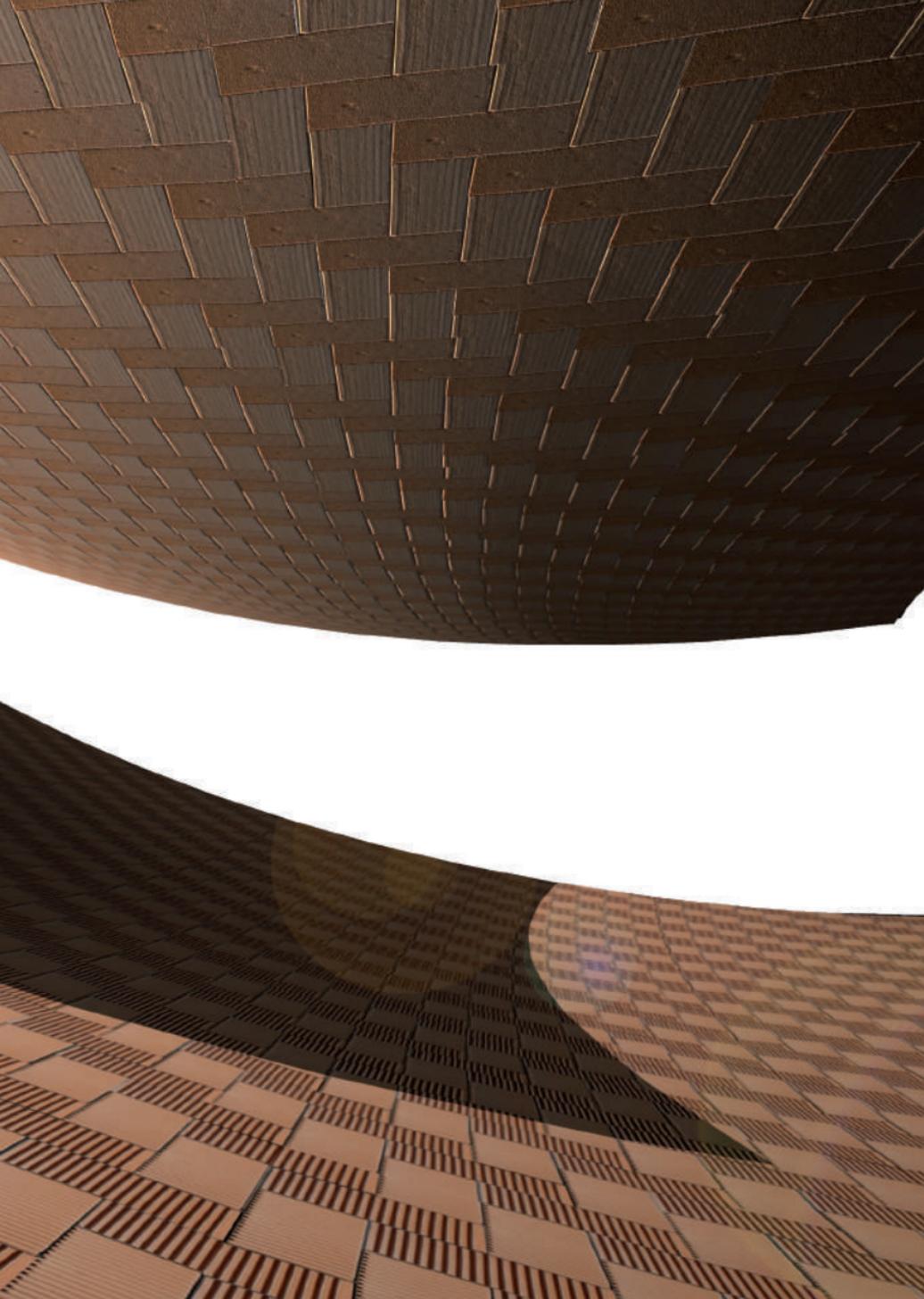
MANUEL CABALLERO
JOSÉ MANUEL IBORRA











PALACIO DE CONGRESOS, ZARAGOZA. NIETO Y SOBEJANO

“Necesitamos preguntarnos sobre quién es el otro para poder definir nuestra identidad y al hacerlo, como en la mirada doble de la fotografía en la que somos observadores y observados, nos convertimos en el otro para aquellos con los que hemos establecido una diferencia”.
Marc Augé.

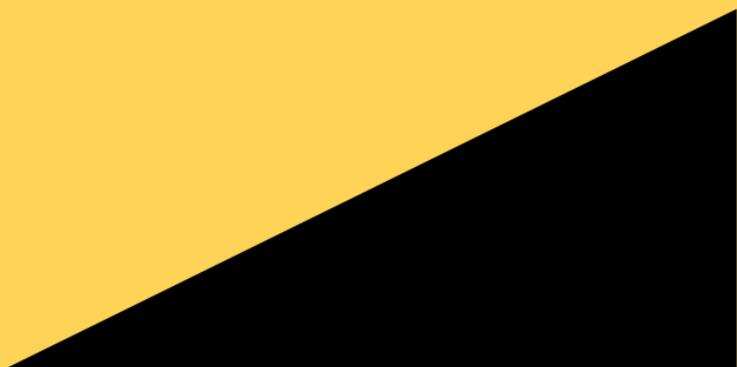
a partir de un espacio intermedio entre la mirada del otro y la propia, se pretende crear un lugar en el que poder reflexionar y ser uno mismo.

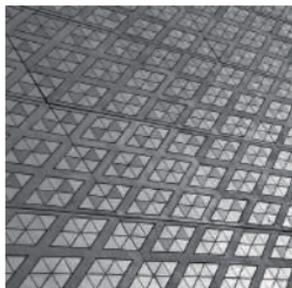
Nos situamos en el emplazamiento del edificio a analizar, el palacio de congresos de Zaragoza, próximo al pabellón de España, para crear un volumen cerrado de unión. El rico matiz de brillos y mates de la cubierta y la aleatoriedad de los troncos de terracota, genera un espacio dinámico donde poder evadirse y recapacitar.

Los múltiples juegos de color, lleno y vacío, luz y sombra, brillo y mate, originan un espacio en el cual la protagonista es la cerámica.

QUEBRADOS

MARYNA FEAFANAVA
RUBÉN MARTÍNEZ











INSTITUTO CAJAL, MADRID. CARUSO ST. JOHN ARCHITECTS

Bajo tierra, escondido de la luz y devuelto a sus orígenes. Sobre esta reflexión del ladrillo basamos este singular proyecto.

La intención es crear un recorrido bajo la cota cero, pero abierto al exterior. Al pasear por su interior nos sorprenden diferentes sensaciones, tanto el juego de luces y sombras, como la diferencia de escala entre un grupo de piezas y otras.

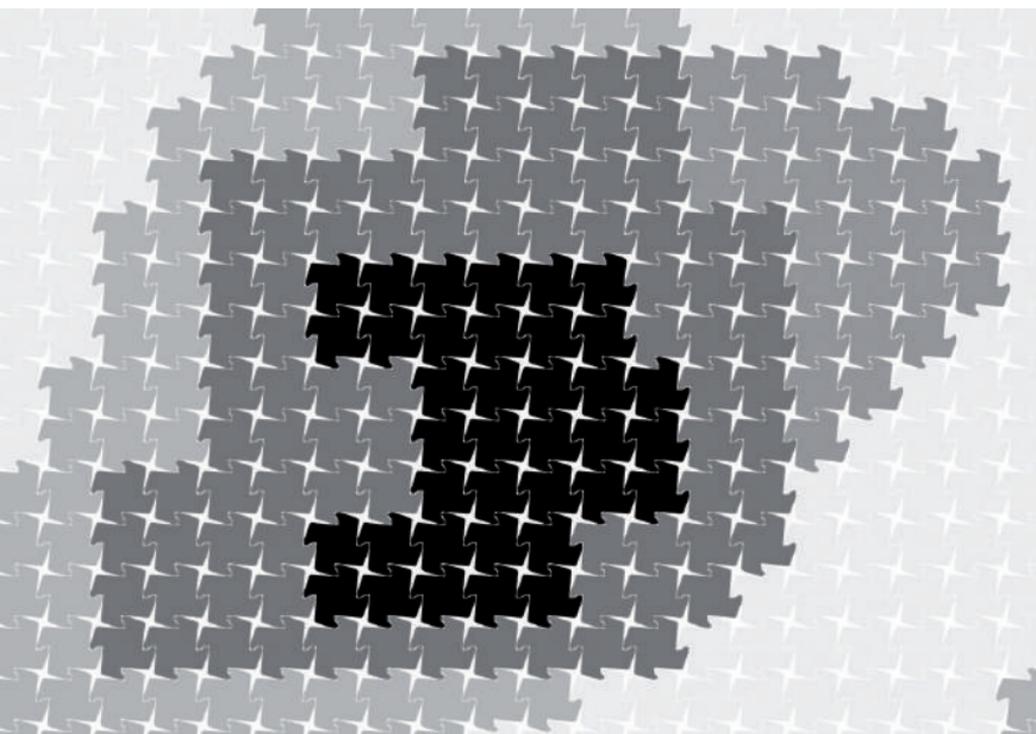
Para su creación utilizamos el ladrillo original de Fisac, con el cual

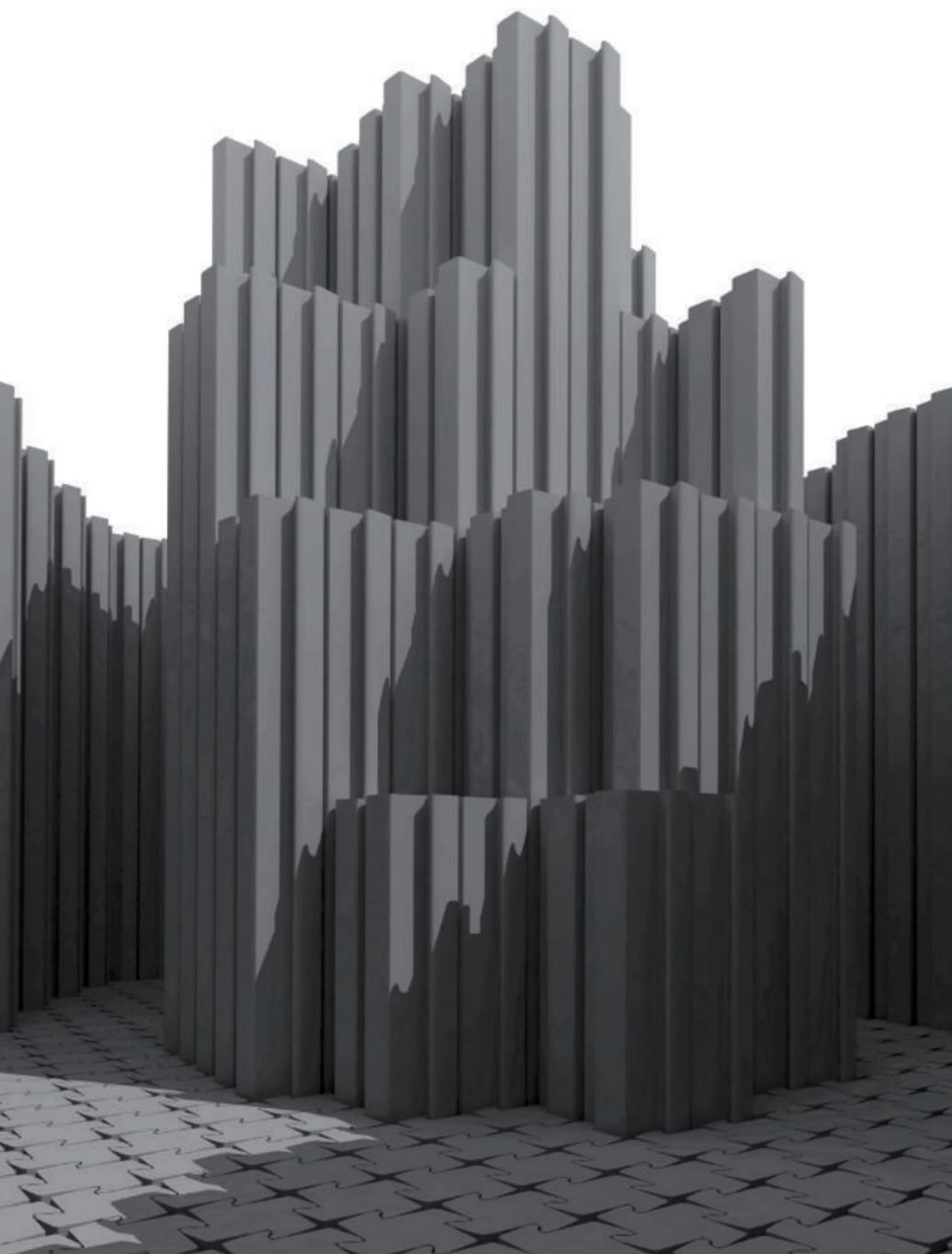
construyó las fachadas de los laboratorios del Instituto de Microbiología en Madrid. Es un ladrillo hueco, con una esquina estirada creando un goterón. En nuestro caso, probamos a agrupar los elementos y a generar mayor diversidad de tamaños mediante la alteración de su proceso de corte en extrusión, demostrando las enormes y sorprendentes posibilidades que ofrece esta curiosa pieza de construcción.

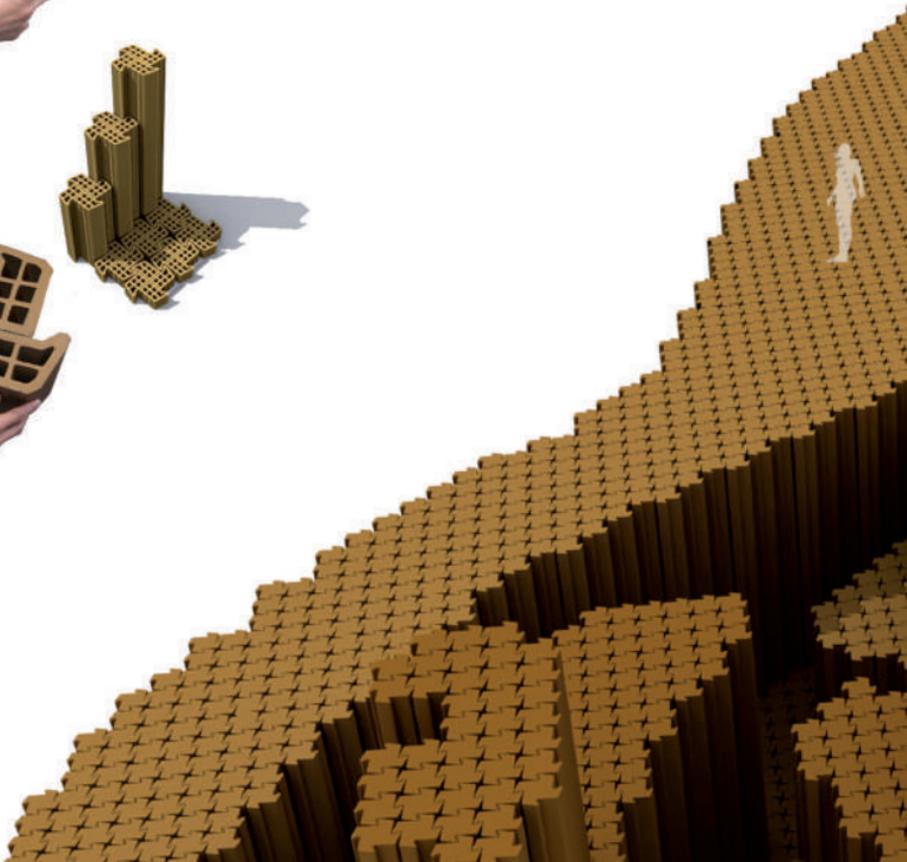
BAJO TIERRA

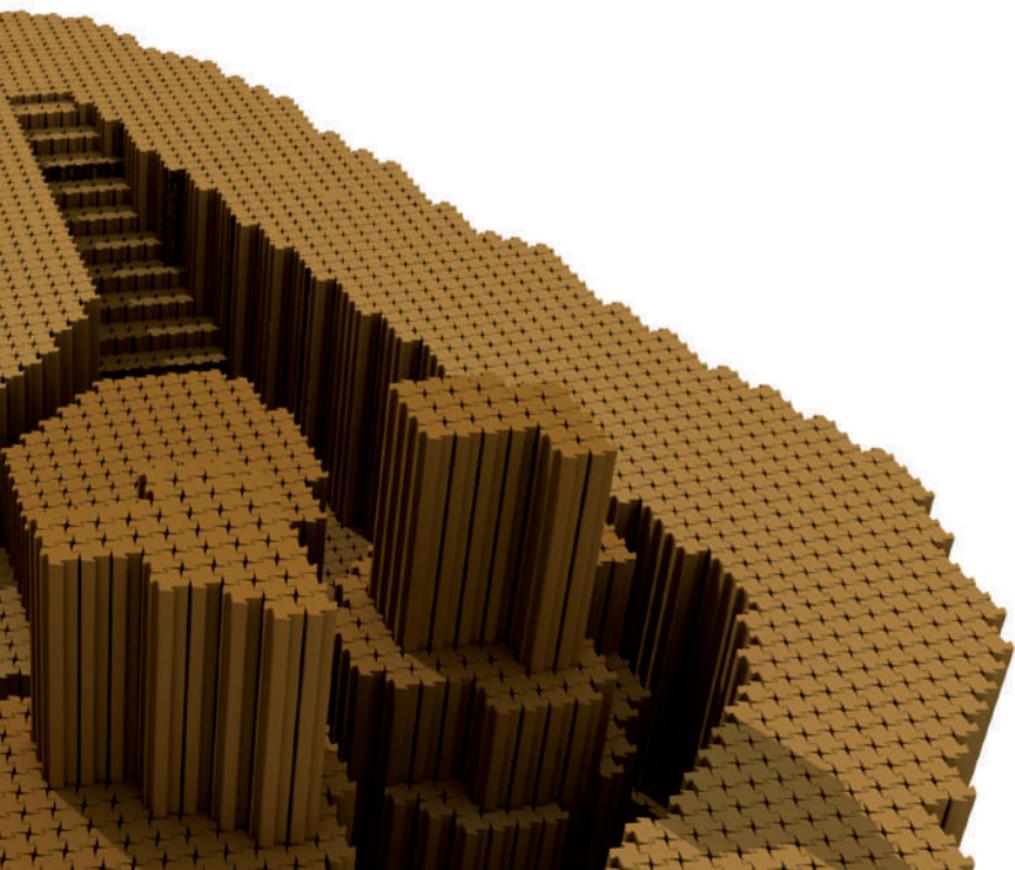
JAIME MARTÍNEZ
JORGE MARTÍNEZ











VIVIENDAS PEDREGULHO, RIO DE JANEIRO. AFFONSO EDUARDO REIDY

Tanto la pieza hueca utilizada como filtro en el proyecto de Reidy en el Pedregulho, como las jardineras de las viviendas de Toni Gironés en Badalona, son buena muestra de una arquitectura racional y respetuosa, que destaca por el cuidadoso uso de las posibilidades del elemento cerámico.

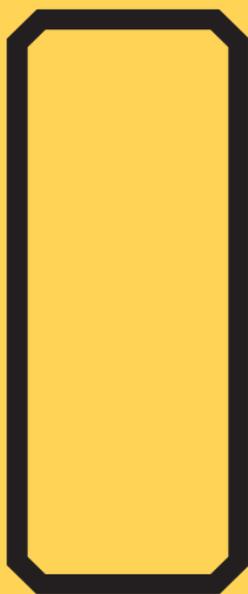
Este es el punto de partida para iniciar una investigación más exhaustiva. ¿Qué oportunidades oculta una pieza de estas características? ¿Qué caminos se abren al revisar

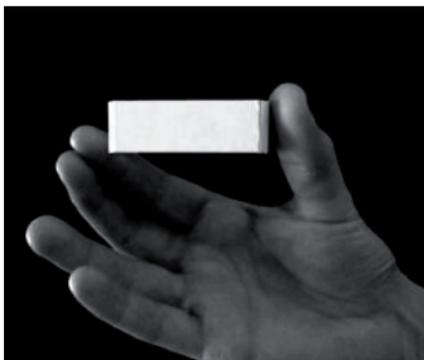
el hueco? El carácter del elemento permite generar, mediante su disposición, tanto paramentos opacos como paños permeables, además de ejercer el control solar.

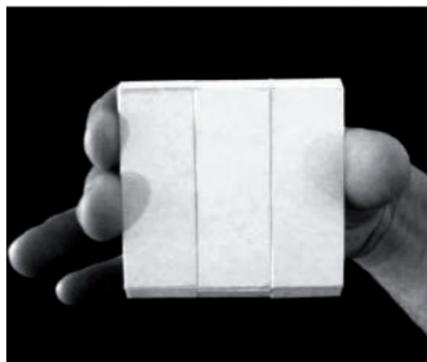
Así pues, queda demostrado que una pieza sencilla, económica, incluso trivial, permite la construcción de una multitud de composiciones con infinitas posibilidades capaces de establecer un orden en el vacío; la arquitectura.

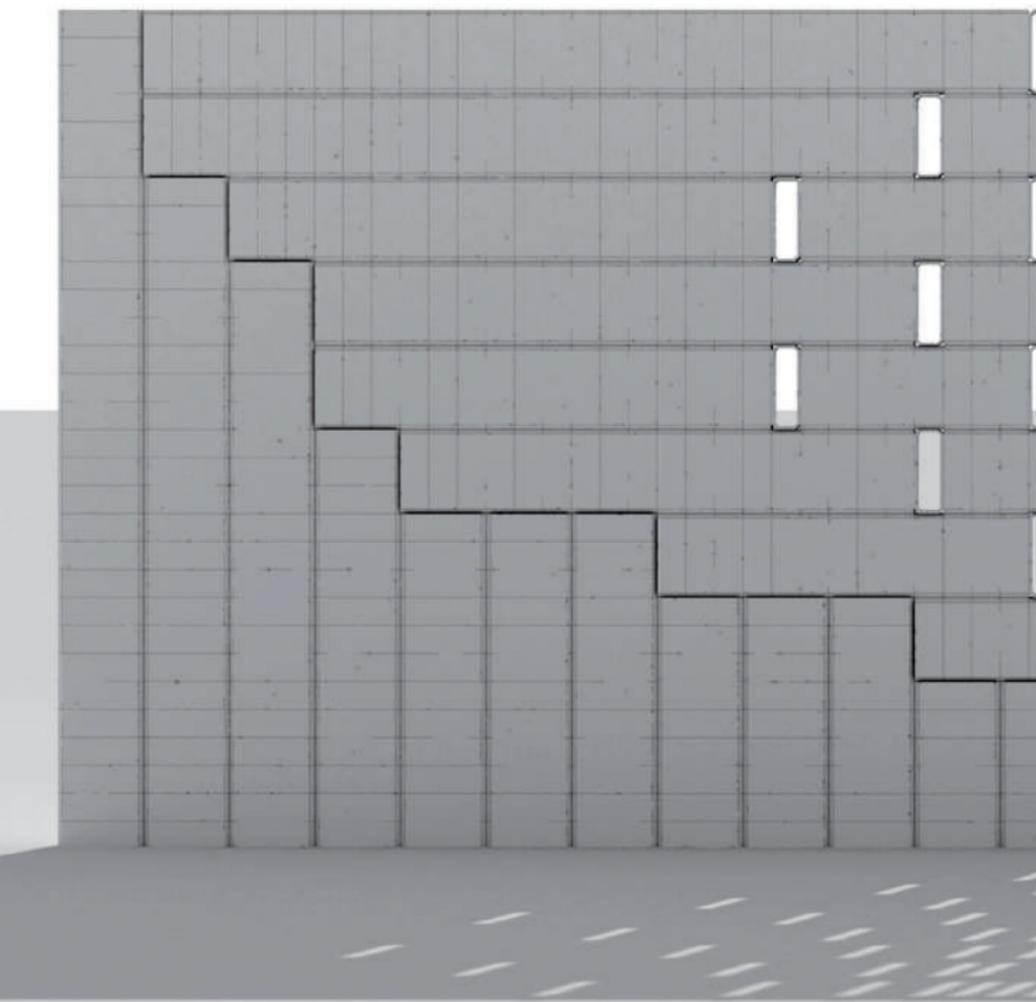
OQUEDADES

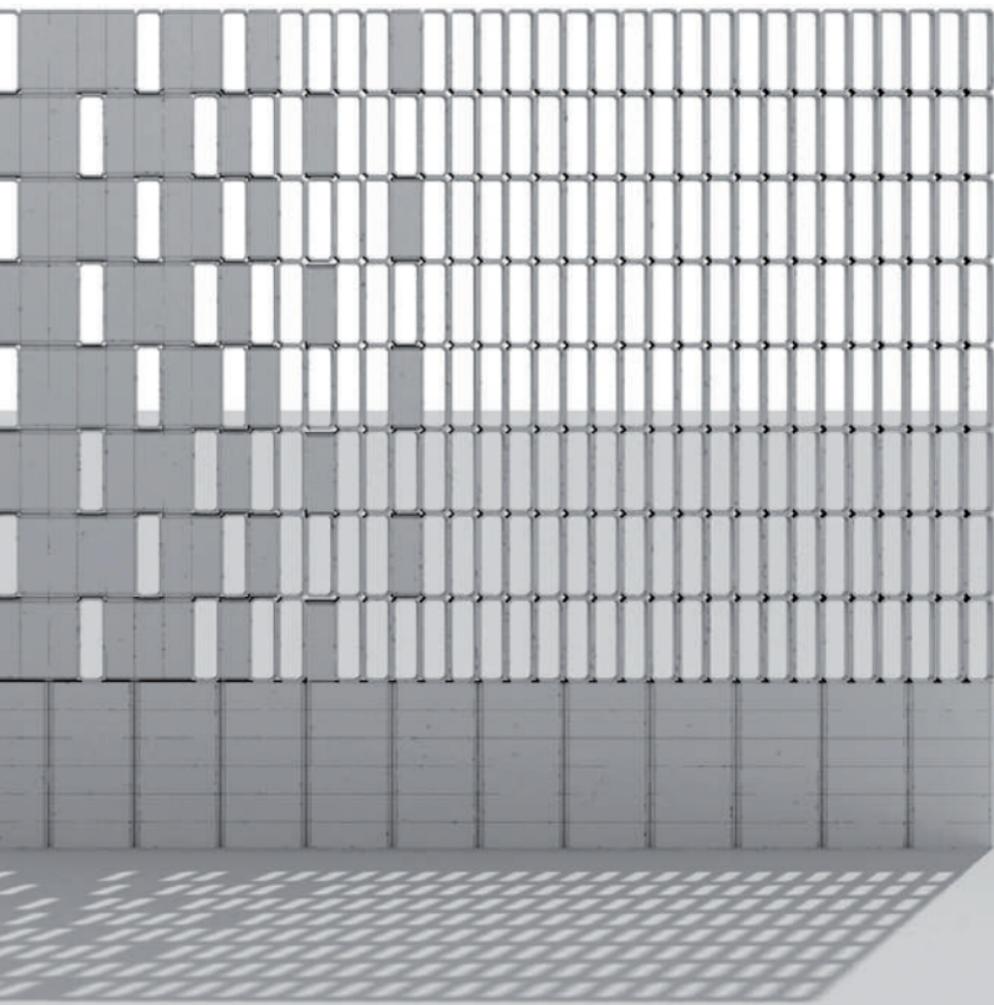
CARLOS DÍAZ
IONA IONASCU

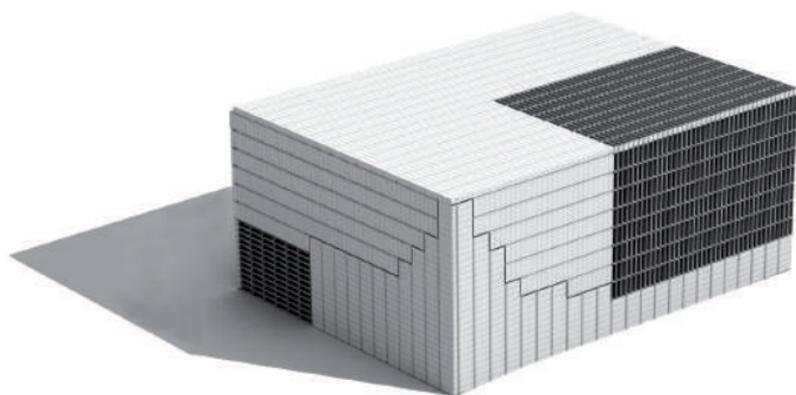


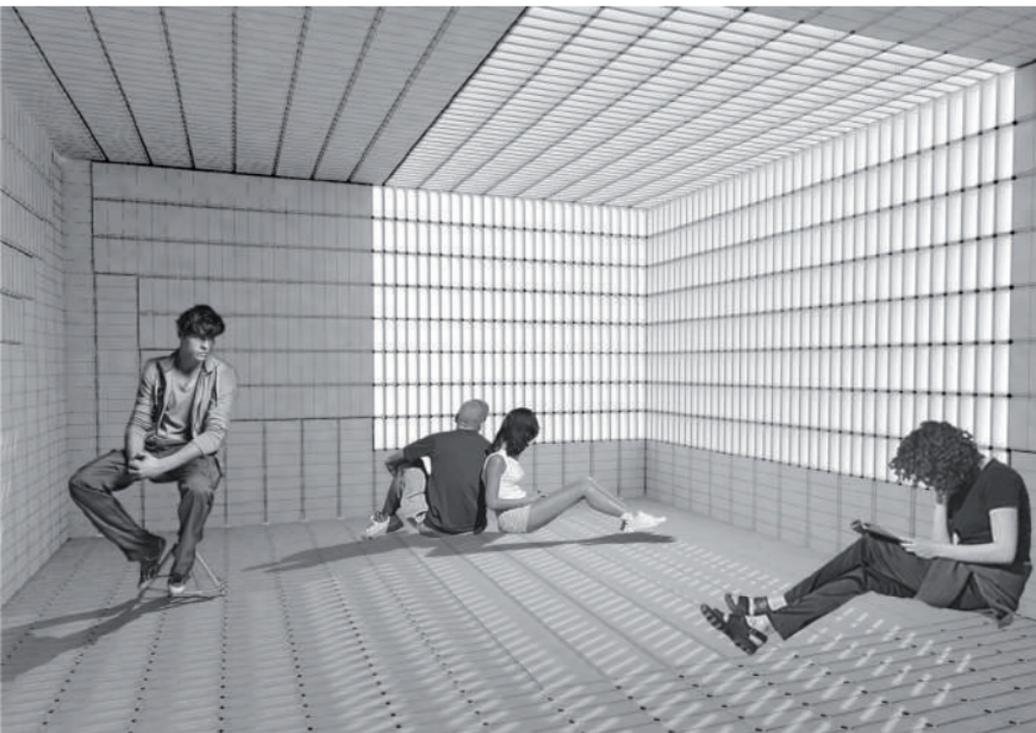












TORREAGÜERA ATRESADOS. JAVIER PEÑA

Partimos de la pieza botellero de fachada del proyecto de Javier Peña "Torreagüerra Atresados", pero en este caso, el hueco destinado a las botellas se aprovecha para introducir el aislamiento, protegido, a su vez, por una pieza de cerámica vidriada cuyo colorido conferirá su singularidad.

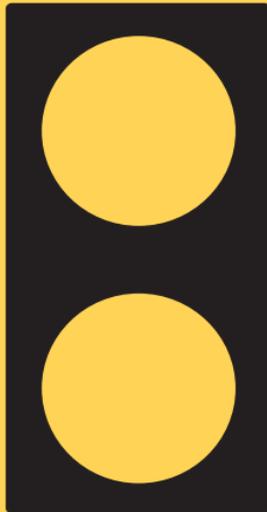
La pieza se compone de dos elementos, el esqueleto y la parte de color, esmaltada con un rojo intenso y disponible en diferentes longitudes. Ello introduce el carácter

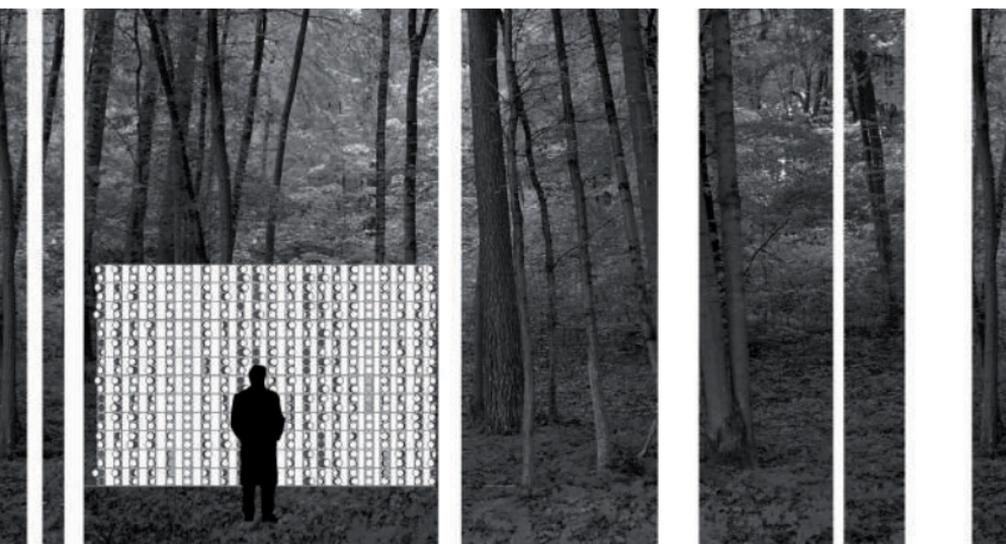
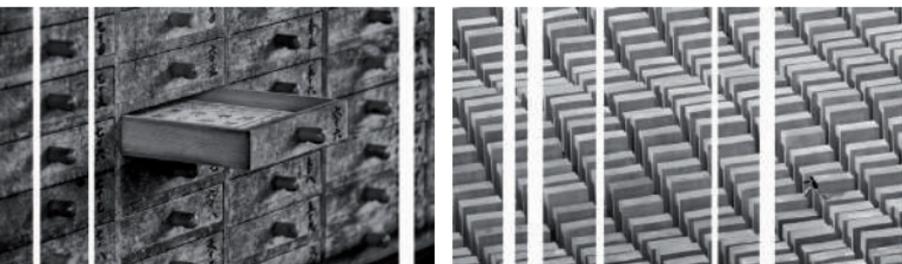
tridimensional y posibilita el movimiento, generando un atractivo efecto cambiante bajo la luz. La bola cerámica, colocada para facilitar el agarre y el movimiento de la pieza circular, logra que interior y exterior interactúen con el visitante al permitir su manipulación.

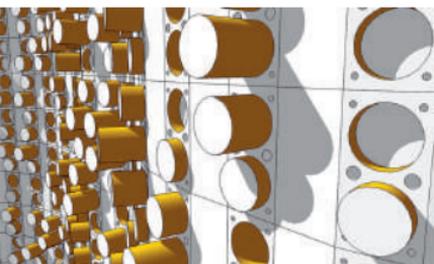
Múltiples impresiones del lugar son percibidas por el espectador como consecuencia de las diversas intensidades de coloración generadas por la forma cóncava-convexa de la fachada proyectada.

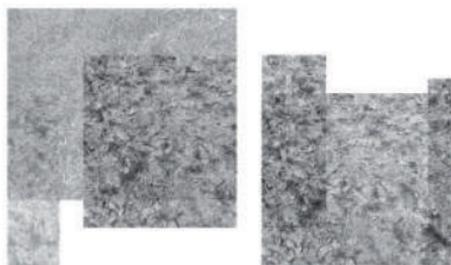
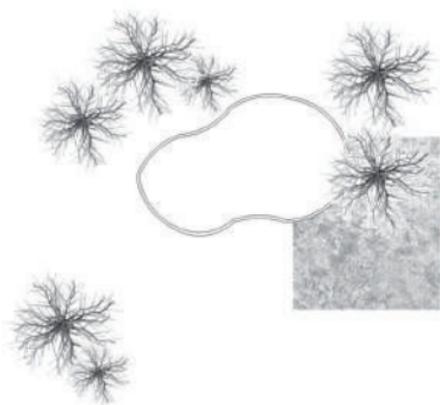
METAMORFOSIS

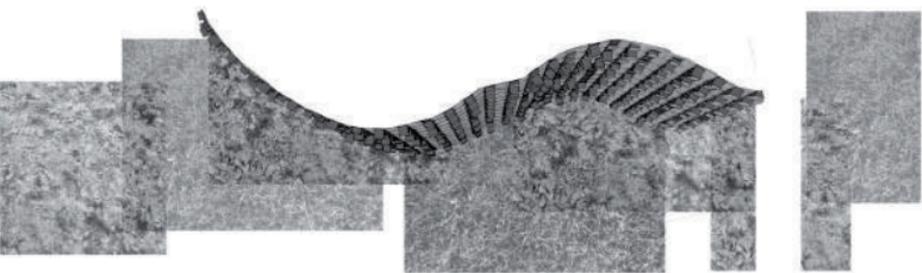
KAI EVA NAJAND











COMPLEJO ARAGONIA, ZARAGOZA. RAFAEL MONEO

La A de Aragonia, empleada por Rafael Moneo como revestimiento del muro cortina, es el elemento de juego.

En él, descubrimos un elemento de altísima resistencia a compresión que entendemos como sustentante en lugar de sustentado.

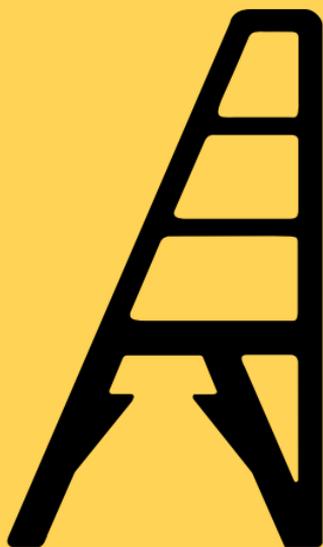
El vaciado de las piezas fabricadas por extrusión permite alojar los tensores en su interior, por tanto, par-

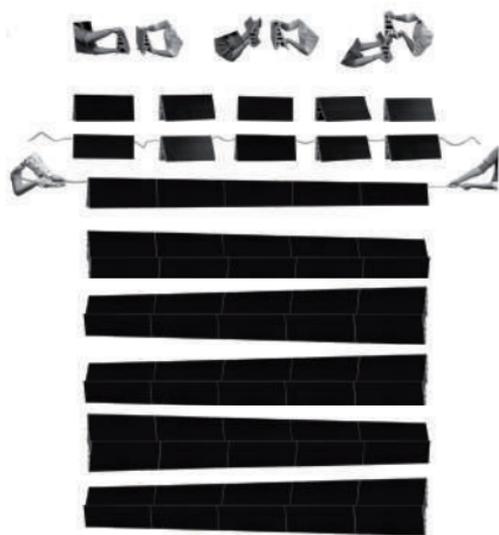
tiendo de una serie de unidades independientes, creamos un conjunto de mayor inercia capaz de trabajar globalmente.

Entendido como elemento de cubierta, tanto la asimetría como el esmaltado del objeto, generan reflejos en el espacio interior que potencian el aspecto cambiante de la luz.

JUEGO
HEREDADO

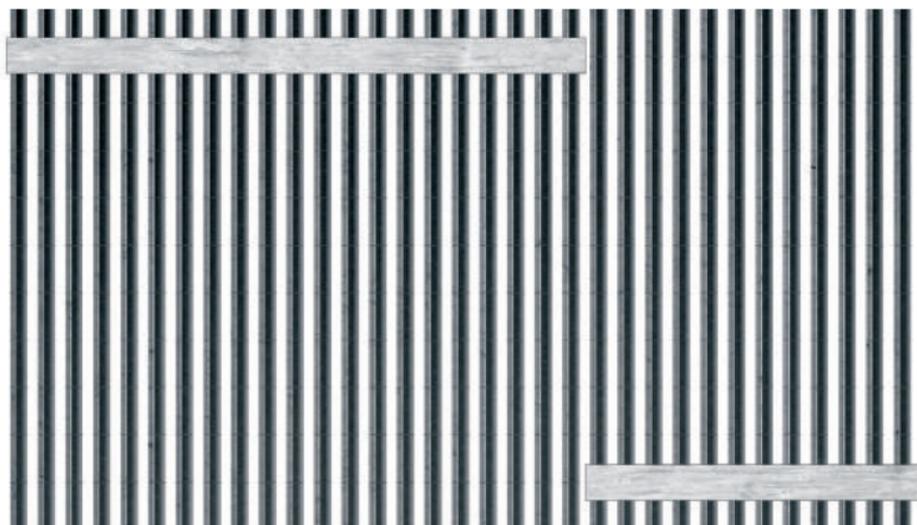
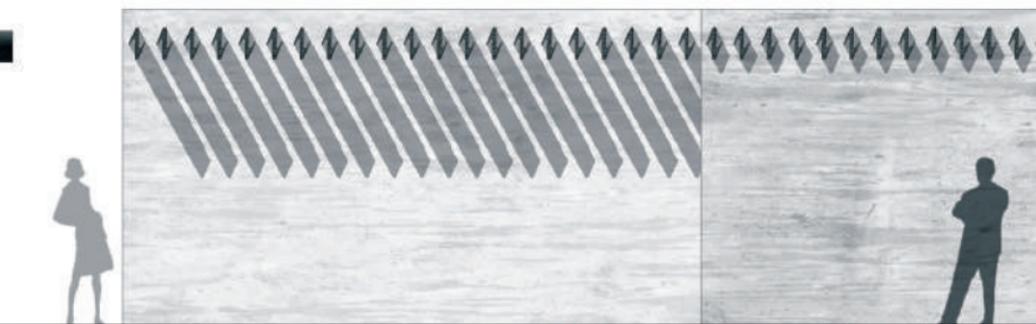
CRISTINA CATALÁN
MARÍA GARCÍA
MANSILLA











LA RICARDA, L'HOSPITALET. ANTONI BONET

Partimos de la pieza utilizada por Antoni Bonet en la Ricarda y mantenemos su uso modificando su función. Conservamos la traba añadiendo un carácter distinto y comprobamos que un mismo elemento puede resolver cuestiones opuestas: levedad o gravedad, permeabilidad u opacidad, fragilidad o condición estructural.

Y si funciona a escala pequeña ¿por qué no con otra mayor? Un borde de autovía convertido en escollera. Varios elementos de gran dimensión que, sencillamen-

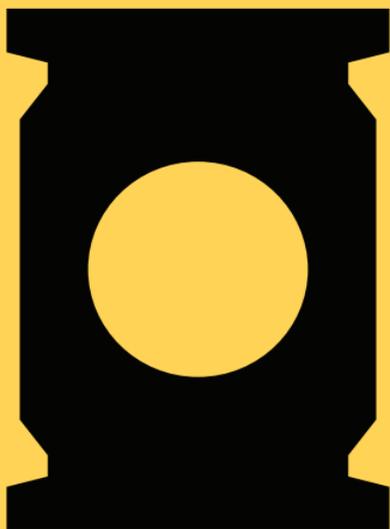
te amontonados, dan estabilidad al muelle. La pieza funciona con autonomía, aunque sigue siendo parte de un conjunto.

Probemos ahora de forma aislada. Coloquemos un bloque de escollera en un entorno urbano acotado, donde un adulto ve una escultura, un niño ve un sitio para jugar.

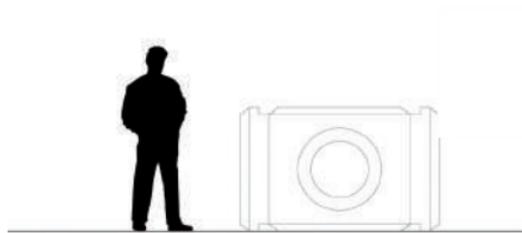
Llegados a este extremo, ¿sería posible mantener esta independencia en una escala totalmente contraria, casi diminuta? Todo es posible...

FUERA DE
CONTEXTO

MARISA FERNÁNDEZ
CARLES MARTÍ
ROCÍO RUIZ











ARCHIVOS CASTILLA-LA MANCHA, TOLEDO. G.VÁZQUEZ CONSUEGRA

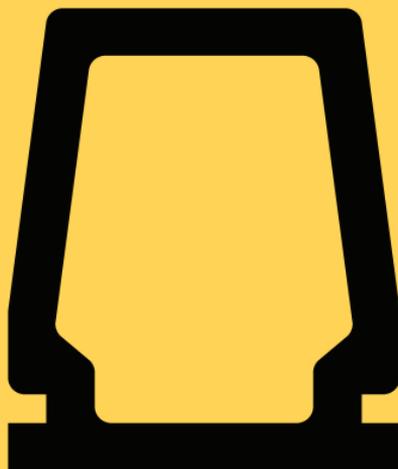
Las piezas, obra de Guillermo Vázquez Consuegra para el Archivo de Castilla-La Mancha en Toledo, fueron creadas como el cerramiento de una fachada ventilada con clara vocación de horizontalidad. Así pues, hemos decidido tergiversar esta dirección proponiendo su uso en vertical, un cambio capaz de mantener la tectonicidad del material y la traba con la que fue utilizada hace cientos de años, a la vez que permite, de manera sencilla, obtener una

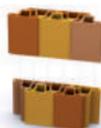
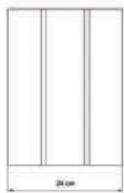
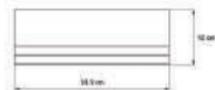
línea curva inesperada.

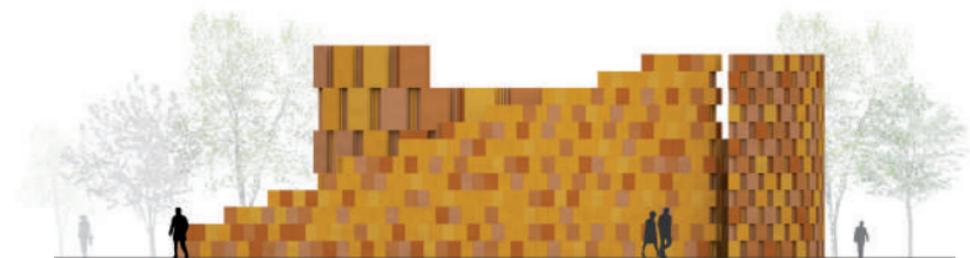
El espacio se organiza entorno a la combinación de tres piezas: dos curvas y una recta. Nadie domina, simplemente se descubren mutuamente. Asoman la cabeza, unas sobre otras, como consecuencia del decrecimiento en altura producido al eliminar bloques del aparejo. Dentro y fuera, cóncavo y convexo, recto y curvo, leves sombras que dibujan el paramento sin vergüenza, como siempre ha sido, como la cerámica quiere.

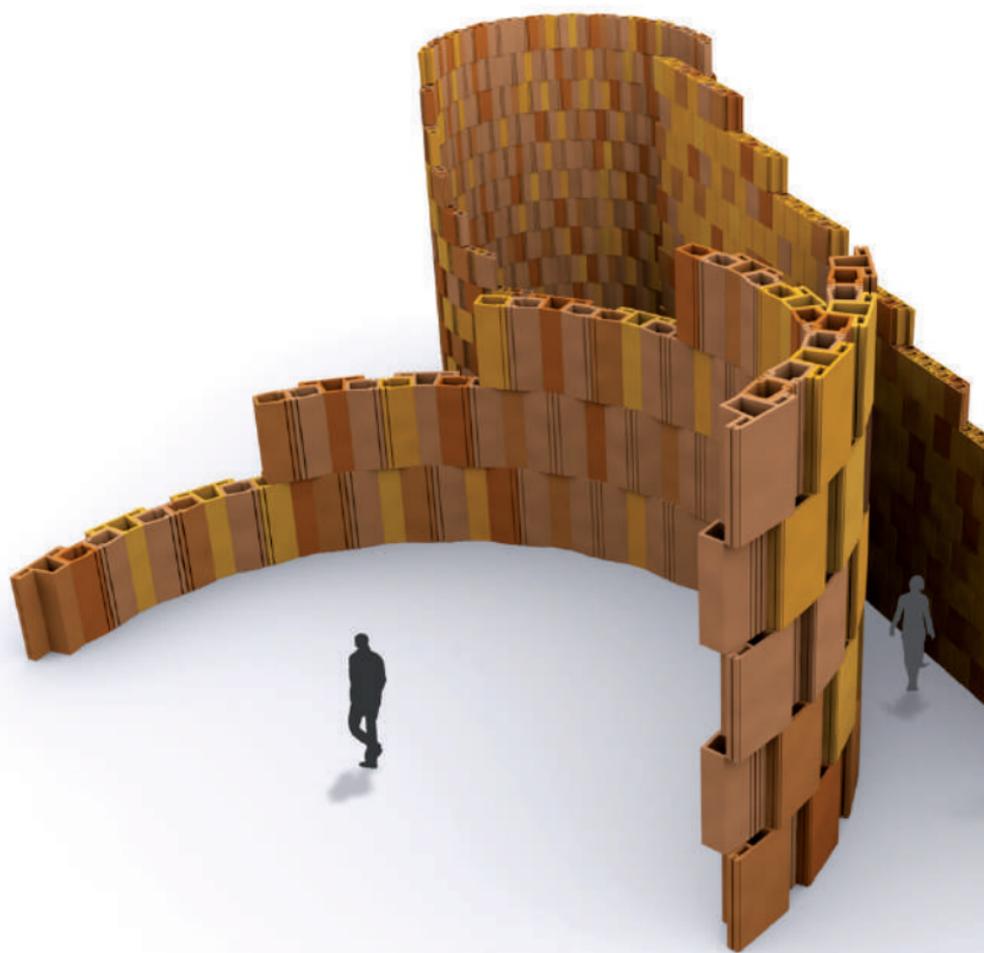
ARISTAS
DE CILINDRO

JORGE CÁMARA
ALBERTO
LÓPEZ-LAPUENTE











MERCAT DE SANTA CATERINA, BARCELONA. EMBT

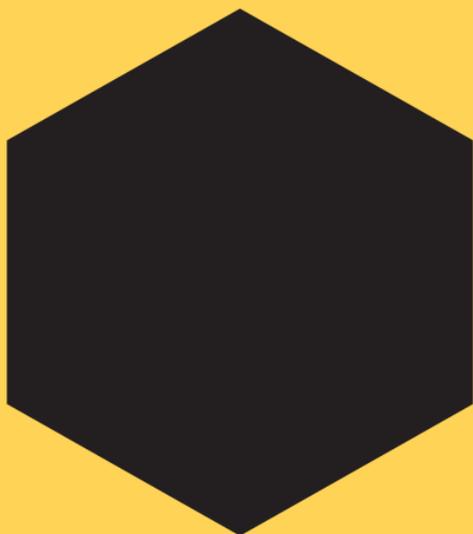
Trabajamos las características formales y geométricas de la pieza del Mercado de Santa Caterina (EMBT) en Barcelona.

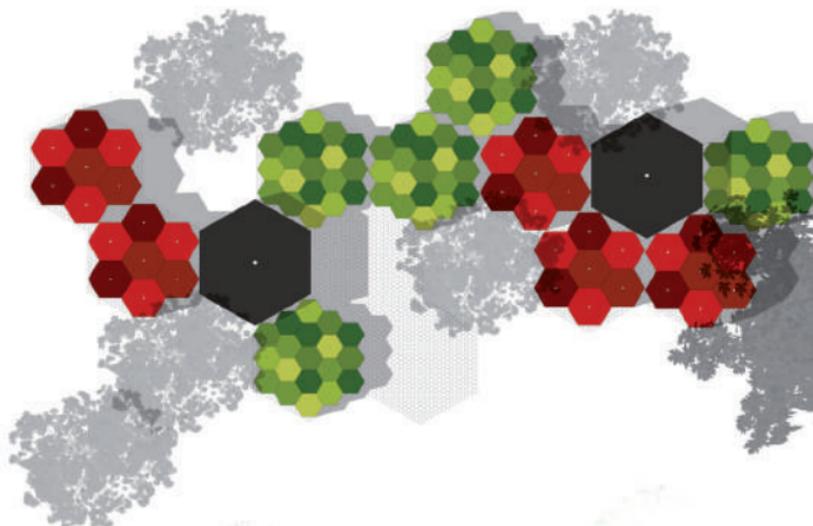
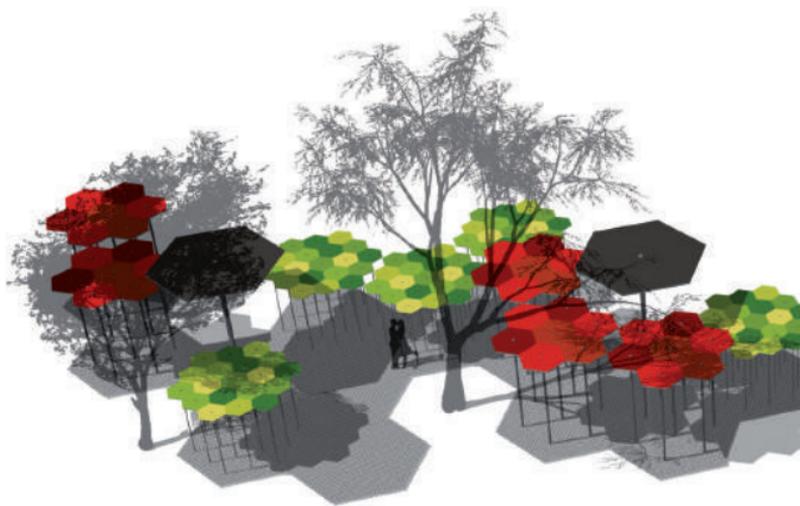
Proponemos una serie de pabellones a modo de instalación, que se distribuyen aleatoriamente para adaptarse a la topografía del terreno. Se distinguen tres pabellones diferentes que se combinan entre sí, creando conjuntos irregulares que cumplen la ley de autosimilitud. Los elementos que

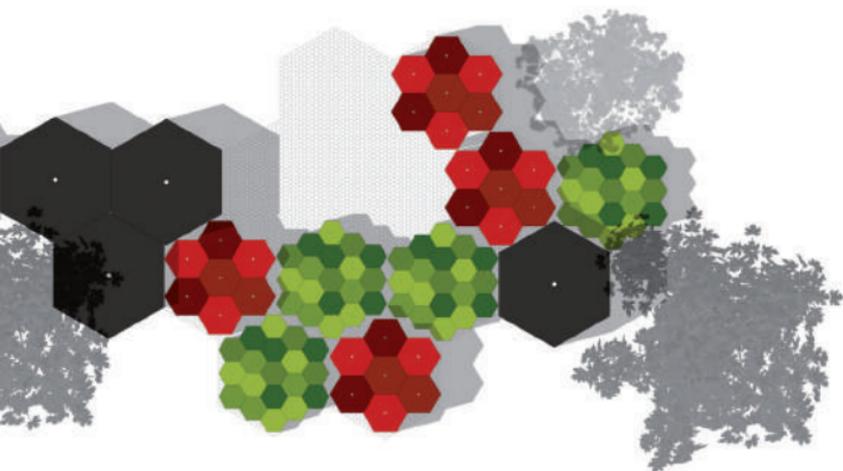
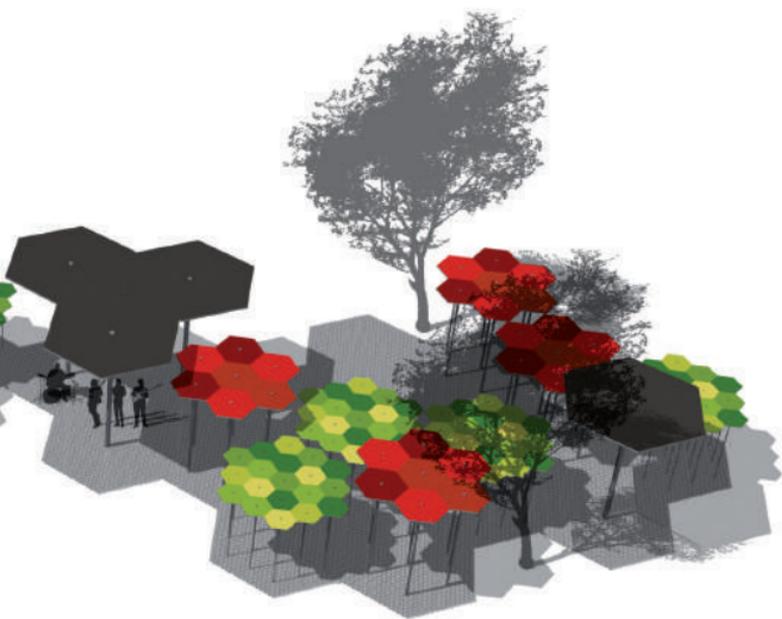
conforman los pabellones están directamente relacionadas con la pieza ubicada en el suelo, la cual posee la misma escala que la utilizada en el mercado y cuyo uso ha pasado del techo al suelo. Tanto la densidad de los elementos estructurales, como el propio espacio contenido, cambian en función del tamaño de la pieza, potenciando y fragmentando la forma y el volumen.

EL TODO ESTÁ
EN EL TODO

CARLOS LÓPEZ
JOSÉ MARES











ACTIVIDADES

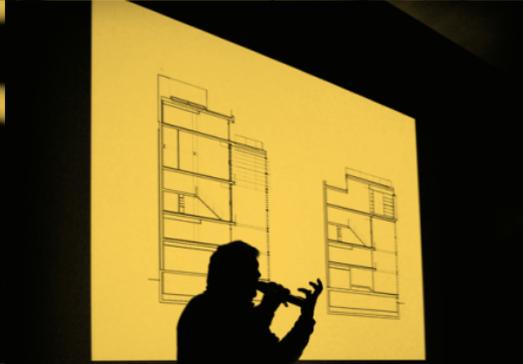
28–31 de octubre de 2010, Viaje a Zaragoza y Pamplona
04 de noviembre de 2010, Conferencia César Ruiz Larrea
19 de noviembre de 2010, Viaje a Cerámicas Mayor, Gandía y Benidorm
30 de noviembre de 2010, Conferencia Javier Peña Galiano
29 de noviembre-03 diciembre de 2010, Workshop "La mirada del otro"
25 de febrero de 2011, Conferencia estudio entresitio
11–13 de marzo de 2011, Viaje a Barcelona
19 de abril de 2011, Conferencia Ignasi Pérez Arnal
05 de mayo de 2011, Conferencia Francisco Mangado



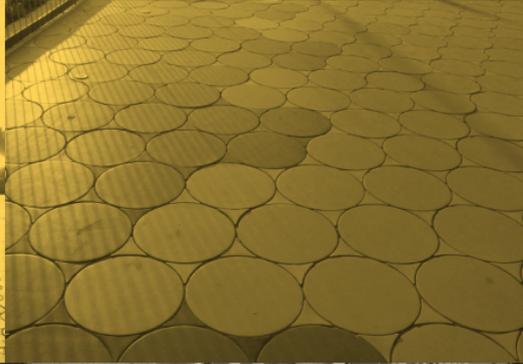
28-31 de octubre de 2010, Viaje a Zaragoza y Pamplona









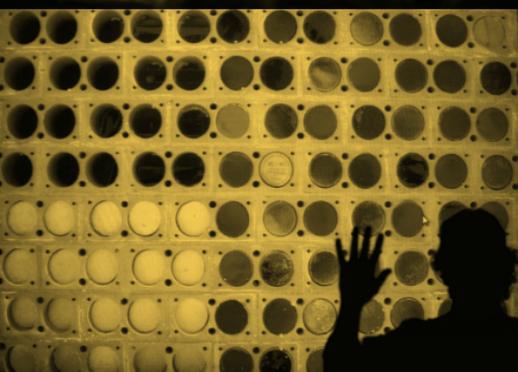


19 de noviembre de 2010, Viaje a Cerámicas Mayor, Gandía y Benidorm





30 de noviembre de 2010, Conferencia Javier Peña Galiano







29 de noviembre-03 diciembre de 2010, Workshop "La mirada del otro"



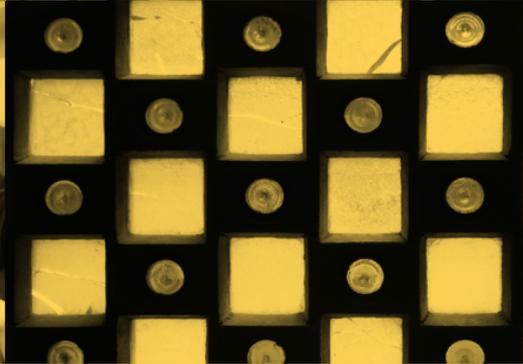




25 de febrero de 2011, Conferencia estudio.entresitio









11-13 de marzo de 2011, Viaje a Barcelona





19 de abril de 2011, Conferencia Ignasi Pérez Arnal







05 de mayo de 2011, Conferencia Francisco Mangado



Dirección gráfica

Bosco

Maquetación

Javier Parra Rodríguez, Blanca Pedrola Vidal, Eva Raga Domingo

Papel

Olin Rough

Papeles ecológicos procedente de bosques gestionados de manera responsable.

Tipografía

Neutra Text

Univers LTD Std

Agradecimientos

Al *Archivio Centrale dello Stato* de Roma, por la cesión gratuita de los derechos de la fotografía incluida en las pp. 54-55 y el artículo de Luigi Moretti “La estructura como forma”, cuyas imágenes reproducen las páginas de la edición original publicada en la revista *Spazio*, nº 6.

Este libro se acabó de imprimir el día 29 de febrero de 2012 en los talleres de La Imprenta CG y su realización ha sido posible gracias al patrocinio de la Asociación Española de Fabricantes de Azulejos y Pavimentos Cerámicos.

ISBN 978-84-8363-535-3



9 788483 635353



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA

EDITORIAL