

Proyectos I y II

Ejercicios y lecciones
Curso 2009-2010



Edición a cargo de Elías Torres

Departament de Projectes Arquitectònics
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Universitat Politècnica de Catalunya
BarcelonATECH



Primera edición: abril de 2012

Edición: Elías Torres
Diseño gráfico: Albert Clèries, Manuel Julià, Joaquim Mulà
© Fotografía de la portada: Elías Torres

© Los autores, 2012
© Universitat Politècnica de Catalunya, 2012
Iniciativa Digital Politècnica.
Jordi Girona, 31
Edifici Torre Girona, 31
08034 Barcelona
a/e: info.idp@upc.edu
<http://www.upc.edu/idp>

Depósito Legal: B-17948-2012
ISBN: 978-84-7653-905-7

Qualquier forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació de esta obra solo se puede hacer con la autorización de sus titulares, salvo la excepción prevista a la ley.

Todos los dibujos y textos de los estudiantes que se publican tienen autorización expresa de sus autores.

Proyectos I y II

Ejercicios y lecciones
Curso 2009-2010

Profesor responsable:

Elías Torres

Profesores:

Nicanor García, Xavier Llobet, Xumeu Mestre, Carles Muro,
Yolanda Ortega, Tomeu Ramis, Carme Ribas,
Benedetta Rodeghiero, Ton Salvadó, Miguel Usandizaga

Becarios:

Albert Clèries, Manuel Julià, Joaquim Mulà

Ejercicios

Primer cuatrimestre

pág.	11	Ejercicio 1.....	Dibujar sin miedo a equivocarse
	12	Ejercicio 2.....	Recorrido a pie por la ciudad
	16	Ejercicio 3.....	Dibujar el zapato Construir una silla de cartón
	20	Ejercicio 4.....	Descripción detallada de una mesa de dibujo Silla de socorrista de playa o de juez de tenis
	24	Ejercicio 5.....	Dibujar la descripción de la mesa Descripción de la silla de socorrista o de juez
	24	Ejercicio 6.....	Construir un taburete para un bar Construir una maqueta de la silla de socorrista o de juez
	32	Ejercicio 7.....	Habitación para un estudiante en la ETSAB Apartamento de un dormitorio en la ETSAB
	44	Ejercicio 8.....	Habitación con terraza para un estudiante en la ETSAB Apartamento con terraza en la ETSAB
	52	Ejercicio 9.....	Exposición de taburetes en el bar de la ETSAB Exposición de sillas en la biblioteca
	60	Ejercicio 10.....	Escalera exterior para acceder a las cubiertas de la ETSAB Lucernarios en las cubiertas de la ETSAB
	66	Ejercicio 11.....	Incorporar una cubierta a la escalera exterior Quiosco de madera y terraza de bar en la ETSAB
	72	Ejercicio 12.....	Residencia de estudiantes en la Facultad de Derecho

Segundo cuatrimestre

	76	Ejercicio 13.....	Aparcamiento subterráneo en la Plaça de la Gardunya
	82	Ejercicio 14.....	Un descubrimiento inesperado obliga a modificar el proyecto
	84	Ejercicio 15.....	Mercado de casetas temporales y desmontables Proponer un sistema de entoldado y mesas
	92	Ejercicio 16.....	Puerta, escalera y rampa para acceder a una exposición en varios edificios de Barcelona
	102	Ejercicio 17.....	Anfiteatro al aire libre en Montjuïc
	112	Ejercicio 18.....	Remonta para una vivienda en varios edificios de Barcelona
	122	Ejercicio 19.....	Aulario para la Facultad de Derecho
	140	Comentarios del curso	

Lecciones

Elías Torres.....	Presentación del curso	
-------------------	------------------------	--

Primer cuatrimestre

Manuel de Solà-Morales.....	Barcelona, <i>between the bars</i>	14	pág.
José María García-Fuentes.....	Un dels secrets de l'arquitectura	22	
Albert Clèries.....	Cadieres	26	
David García.....	Estructures de tamborets i torres	27	
Miguel Usandizaga.....	Perspectiva: conceptos básicos	28	
Alfons Soldevila.....	Les coses són com es mouen	30	
Xavier Llobet.....	Banyar-se	36	
Benedetta Rodeghiero.....	Dormir	37	
Yolanda Ortega.....	Emmagatzemar	38	
Tomeu Ramis.....	Estar	40	
Nicanor García.....	Cuinar i menjar	42	
Pedro Azara.....	El cíclope y la ciudad	50	
Estudio PER.....	Mi terraza	51	
Elías Torres.....	Exposiciones	56	
Josep Quetglas.....	Adolf Loos, American Bar	58	
Carme Ribas.....	Escales	62	
Joaquim Mulà.....	Graons, baranes i passamans	63	
Elías Torres.....	Lucernarios	64	
Carles Muro, Ton Salvadó.....	Parasoles y paraguas	70	
Lluís Clotet.....	Espais intermedis	74	

Segundo cuatrimestre

Miguel Usandizaga.....	Proporciones	80	
Manuel Julià.....	Aparcaments	81	
Félix de Azúa.....	Despedida y cierre	88	
Miguel Usandizaga.....	Mercados	91	
Dani Freixes.....	Dudas razonables	96	
Rafael Moneo.....	Cómo lo que se dice en las escuelas afecta el oficio del arquitecto	97	
Xumeu Mestre.....	Las condiciones adversas como estímulo del interés del proyecto	98	
José Ramón Sierra.....	¿Qué es eso del patrimonio?	100	
Félix Pardo.....	Trastos y tubos en la arquitectura de hoy	101	
Gabriel Ruíz Cabrero.....	Sobre la catedral de Córdoba	106	
Estanislau Roca.....	El Montjuïc que ens ocupa	108	
Miguel Usandizaga.....	Cómo se hace un camino	109	
Elías Torres.....	Anfiteatros	110	
Lluís Nadal Oller.....	Habitatges	118	
Xumeu Mestre.....	Cómo una clase teórica puede ser útil para proyectar	119	
Elías Torres.....	Remontas	120	
Jordi Llovet.....	La visió de la gran ciutat de Baudelaire	126	
Xumeu Mestre.....	El espíritu del lugar	134	
Enric González.....	Jerusalem	138	

Presentación del curso

Elías Torres

15 de septiembre de 2009

*"Me lo explicaron y lo olvidé, lo vi y lo recordé, lo hice y lo entendí."
Confucio, siglo VI a.C.*



Pueblo en Ciudad Real. Foto: Ramon Massats

Apuntes sobre un primer curso de Proyectos

Los arquitectos deben resolver problemas complejos en los que intervienen muchas variables de distinta naturaleza, algunas de ellas contradictorias entre sí.

Recorrer el camino que va de una situación inicial indeterminada y confusa a una situación determinada y capaz de dirigir una acción transformadora es lo que denominamos *proyecto*. Pero la labor de convertir una situación incierta en un problema bien definido no es una tarea exclusivamente técnica y que, por tanto, pueda enseñarse como tal.

Es un proceso mucho más complicado, difícil, y que además ha de ir presidido, necesaria e inevitablemente, por una manera personal de entender el mundo y una manera personal de intentar mejorarlo. De ahí las dificultades para transmitir esta práctica.

El objetivo del curso es iniciar al alumno en esta tarea cuya naturaleza desconoce, de sumergirlo en ella sin limitar, en lo más mínimo, su complejidad extraordinaria. Simplificar sería ir contra la propia esencia de lo que se quiere transmitir porque proyectar no se puede aprender por partes: no se deben aislar aspectos, ya que todas las variables intervienen e interactúan a la vez. Variables que, por otra parte, los alumnos ignoran, porque aún nadie les ha hablado de construcción, confort, uso, coste, dibujo, ciudad, propósitos, historia...

Por otra parte, compartimos la creencia, confirmada por la experiencia personal y por la teoría y la práctica educativas, que las cosas importantes, como la sabiduría y la virtud, solo pueden aprenderse por uno mismo. El aprendizaje que influye significativamente sobre el comportamiento es únicamente el aprendizaje que es descubrimiento y apropiación, y a lo largo del curso procuramos disponer las cosas para facilitar que esta experiencia difícil se produzca.

Intentamos que el alumno se vaya familiarizando paulatinamente con unos nuevos mecanismos, que le ayuden a reflexionar y a entender por sí mismo todas aquellas experiencias arquitectónicas fundamentales que ha ido acumulando a lo largo de su vida y que guarda almacenadas en el subconsciente. Ha vivido rodeado de objetos, arquitecturas, calles..., y no ha tenido aún las herramientas para entender los porqués de las cosas, pero toda la materia principal y básica de su experiencia sensorial ya la tiene en su interior.

Aunque el tema de los ejercicios es común para todos los alumnos, la singularidad de los entornos de cada uno de ellos y su particular vivencia hacen que la reflexión pública, compartida y permanente sean de una gran riqueza para los demás. Y el grupo deja de ser un conjunto de individualidades que trabajan sobre un mismo tema que desconocen y que se miran de soslayo unos a otros, dudando entre la curiosidad y el aislamiento, para convertirse en un foro donde cada alumno intenta racionalizar y explicar su experiencia personal.

El curso va avanzando hacia prácticas cuyo objetivo es modificar y mejorar este mismo mundo, y así completar un viaje iniciático, que ha empezado con el conocimiento de un objeto que le pertenece, continúa con la reflexión y la modificación del lugar donde los estudiantes se encuentran y termina con otros proyectos más lejanos, aunque todos ellos ubicados en la misma ciudad de Barcelona, que se supone conocida o que van a conocer.

Cada alumno aprende a exponer en público el desarrollo de su trabajo y todos participamos en la conversación. A veces, como un fogonazo, surge la magia de proyectar, y acaso alguien descubra entonces el verdadero objetivo de la asignatura.

Notas para explicar en clase (este texto no se entrega a los estudiantes)

La profesión de arquitecto es un oficio antiguo, que lleva incorporado el optimismo y debe ser siempre positivo.

Proyectar es ir hacia delante, con la esperanza y el deseo de una mejora.

Toda la arquitectura que existe o se ha proyectado antes de hoy es la base de un conocimiento sobre el que deberán producirse las nuevas transformaciones; de lo viejo, hacer lo nuevo.

Sois quienes en el futuro ayudaréis en este cambio positivo.

Tenemos que estar agradecidos de lo que nos ha tocado vivir; lo que nos rodea es el resultado del esfuerzo y del sacrificio de quienes nos precedieron para alcanzar los logros que ahora disfrutamos. Así deberéis trabajar vosotros para las siguientes generaciones.

Vosotros sois trabajadores cuyo trabajo es estudiar -se supone que con sensibilidad e inteligencia.

Estáis en una universidad pública, de modo que la sociedad paga el 83% de vuestros estudios.

Debemos y debéis tener sentido de lo público, al servicio de lo público, para devolver a la sociedad el apoyo que os presta. Ser solidarios y positivos, ya que con vuestro trabajo podréis mejorar la sociedad, mejorando su escenario vital.

Debéis tener sentido de la justicia social y de la responsabilidad de vuestro trabajo hacia los demás.

No olvidéis que, aunque un día trabajéis para un cliente privado o para uno público, la arquitectura siempre es visible; está expuesta a los demás, tanto si es buena como mala. Es un deber exigirse a uno mismo para hacerlo bien.

Esta es una escuela en que debería valorarse más la competencia que la competitividad.

Vamos a enseñaros lo que es medible y concreto, a encaminaros, mediante la sugerencia y el estímulo, para que desarrolléis vuestras habilidades y sensibilidades, para acercaros a los aspectos más emocionantes que son los más difíciles de enseñar, aunque los más deseados.

No olvidéis que el conocimiento es liberador.

No vamos a coartar vuestra espontaneidad.

Vamos a empujaros y a provocar que arriesguéis, pero no dejaremos que os caigáis; a dudar, la duda será a partir de hoy una buena compañía imprescindible; a aprender de los errores; a equivocarse, porque será una consecuencia del riesgo; a construir una opinión y un criterio; a decir "me gusta" o "no me gusta" solamente si se explica por qué; a descubrir; a aventurar sin estar solos y sin miedo.

Nosotros no sabemos el resultado de las preguntas y de los problemas que os vamos a plantear.

Estaremos junto a vosotros con más experiencia, con más años, con menos ingenuidad y, quizás, con menos frescura y más contaminación.

Vamos a sugerir, a evocar, a permitir os copiar y tomar prestado de lo precedente (nunca un problema es igual a otro), a reciclar, a reutilizar ideas, obras, textos, soluciones precedentes.

Vamos a ponerle el entusiasmo que requiere iniciaros en este trabajo complejo pero estimulante; a jugar con las múltiples posibilidades.

Los componentes o variables (construcción, historia, ciudad, tecnología, composición, dibujo, etc.) estarán presentes, de una manera u otra. La complejidad será también compañía.

Aparecerán contradicciones en nuestras exposiciones y comentarios; no las toméis como defectos: serán explicadas para que sean enriquecedoras.

Cada caso y cada alumno requerirán un comentario específico.
Las clases serán colectivas: lo que se dice a un estudiante sirve para los demás.
Aprenderéis a comentar vuestros trabajos en público y a opinar sobre los de los demás compañeros.

En este trabajo, es imprescindible ser muy curioso para conocer y observar mejor.
Para aprender la arquitectura, saber hacerla y proyectarla, basta con mirar a nuestro alrededor. Está todo ahí afuera y aquí dentro.
Todo está ya hecho. Pero, ¿cómo está hecho? ¿Por qué es así y no de otra manera?
Sólo hay que saber distinguir. Vosotros habéis vivido con y en la arquitectura desde que habéis nacido. Pero no sabéis todavía distinguir ni cómo está hecha ni cómo se hace.
De qué están hechas las habitaciones, las paredes, las casas, los vacíos interiores, los exteriores (los espacios), las ciudades, las calles, lo lleno, etc.; de cómo el clima condiciona, la arquitectura.

También habéis visto, oído o leído el éxito social de las obras de arquitectura y de los arquitectos.
Hoy la difusión mediática y la publicidad –del espectáculo sin pudor– están ocultando lo esencial de la arquitectura; su verdad queda substituida por una capa de superficialidad fácil.
Queremos ayudaros a descubrir esa verdad. La verdad es revolucionaria.

La arquitectura es un ritual fundacional.
No hablamos aquí de creatividad, pues pertenece al mundo personal; pero ayudaremos a descubrirla y cultivarla.
La poética de una obra es una consecuencia, no un objetivo. Hay quien puede leerla, apreciarla o descubrirla. Os ayudaremos también en este proceso descubridor.
Tened fe, entusiasmo y optimismo. Es propio de vuestra edad.
Se aprende de la ciudad, de los amigos, de los compañeros, de la familia, de libros, de películas, de todo, de experiencias positivas y negativas.

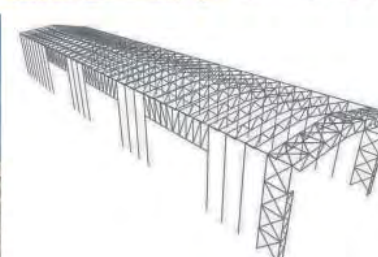
Mezclar la locura radical y absurda con la sabiduría.
Buscar y encontrar.
Seleccionar, rechazar y escoger.
El ingenio para sobrevivir y resolver problemas con lo escaso.
Gastar poco, que tiene que ver con lo sostenible.
La abundancia; lo que sobra y lo superfluo.
Basta con tener y utilizar el sentido común; intentar tenerlo.

Educación, respeto, responsabilidad; innovar y adaptarse.
Lo individual, lo colectivo, su confort.
Buscar el equilibrio entre lo privado y lo público.
Pasarlo bien trabajando y descubriendo.

Os familiarizaréis y aprenderéis a distinguir, a apreciar y a saber cómo y por qué están hechas cosas, que veréis de nuevo o relacionaréis con otras que habéis visto y usado.
Por eso, la realidad en la que estamos, que es más fácil de conocer y comprobar, va a ser el laboratorio de vuestros trabajos: la ciudad de Barcelona y el edificio de la ETSAB (no la llaméis “la uni”).

Será intenso.
Exigir y exigirse; será mutuo.
Pedid ayuda cuando la necesitéis. Estamos para ayudaros.
Hacer bien una pregunta es empezar a resolver un problema.
Y, sobre todo, respeto.





Primer ejercicio

Nombre, *e-mail*, teléfono móvil y/o fijo.

Nota de selectividad. Instituto en el que ha estudiado y ciudad, villa o pueblo donde está.

Título del '*treball de recerca*' de bachillerato.

Si repite curso: nombre del profesor anterior, nota de curso.

¿Por qué ha decidido estudiar Arquitectura?

¿Cuántos cursos de dibujo ha hecho y cuánto tiempo les ha dedicado? (Bachillerato o privadamente). Notas de Dibujo en la ETSAB, si repite Proyectos.

Proyectos I

Dibujar (sin miedo a equivocarse):

- una planta de la ciudad de Barcelona o lo que recuerde de ella
- un edificio que considere significativo, imprescindible para los ciudadanos de Barcelona
- la fachada de la ETSAB
- esta aula: en planta sección y perspectiva

Escribir (con sinceridad):

¿Qué es lo que define esta aula? ¿Cuáles son sus características? ¿Es confortable?:

¿Cómo es esta aula?

¿Qué hay en su exterior y al otro lado de sus paredes?

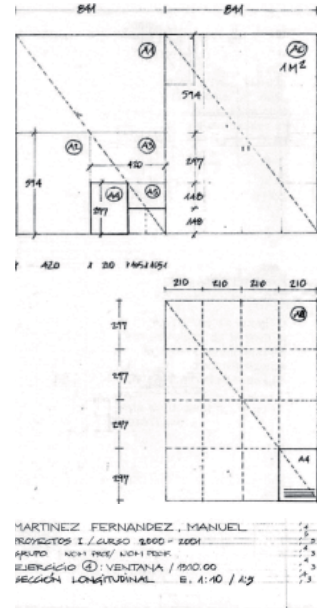
¿Qué altura tiene su asiento o el de su vecino?

Proyectos II

Dibujar (sin temor a equivocarse):

- una planta de la ciudad de Barcelona
- la ETSAB en el contexto de la manzana
- una perspectiva general, desde la(s) calle(s) o desde el aire
- la planta baja
- la planta primer sótano, incluyendo el Edificio Coderch
- una planta del Edificio Segarra
- su asiento en perspectiva o el de su vecino

Escribir un comentario sobre el edificio de la ETSAB.



Formato de presentación. Sistema de medida estándar DIN y sistemas de pliego para formato DIN A4.



Plano de la ciudad de Barcelona previo al proyecto de ensanche, 1855

Segundo ejercicio

A presentar el día 17 de septiembre.

Material a llevar el próximo día de clase:

Bloc de tapas duras, sin espirales y de tamaño DIN A5 (21x14,53 cm), lápiz (mina no fina), goma y doble decímetro. Disponer de cartabón, escuadra y compás, y de un paralel de 60 o 90 cm, montado en casa sobre un tablero o una mesa.

Se entregará siempre en formatos DIN y plegados a DIN-A4 (no se dibujará con el ordenador).

17 de septiembre, Jueves a las 18.30h

Sala de actos

"Barcelona. *between the bars*"

Manuel de Solà-Morales

Rubió, catedrático de Urbanismo de la ETSAB

Proyectos I y II

Se entregan dos planos de la ciudad de Barcelona. Cada uno con una escala gráfica distinta. Se explicará en clase lo que son las escalas gráfica y numérica.

Se pide medir sobre los planos la longitud de la Diagonal, de la Gran Vía, del Paral·lel, de la Meridiana y del CosmoCaixa al mar.

Las dimensiones del recinto de Ciutat Vella: perímetro, superficie y distancias máximas.

Ídem de la montaña de Montjuïc.

La longitud de La Rambla.

Superficie y dimensiones de la antigua ciudad romana.

Perímetro del Port Vell y superficie de agua.

Número de manzanas del ensanche de Ildefonso Cerdá.

Dimensiones de una manzana típica de Cerdá, de la calle (aceras y calzada) y el cruce.

Se puede medir con pasos, baldosas o cinta métrica.

Dibujar un esquema de plano de la ciudad colocando el norte en la vertical del papel.

Para el próximo día 17, cada alumno habrá recorrido a pie la Diagonal desde la ETSAB y por el Passeig de Gràcia, la Plaça de Catalunya, La Rambla, hasta llegar al monumento a Colón. Habrá entrado en la Plaça de Sant Jaume, la Plaça Reial y La Rambla del Raval.

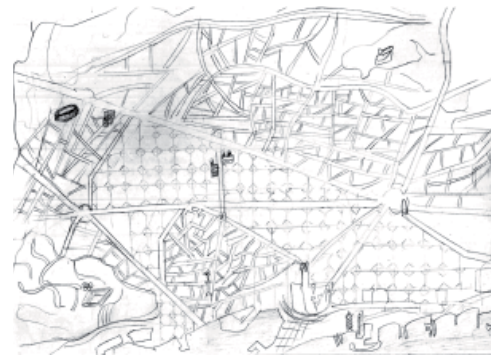
Tomar notas (escritas y dibujadas en el bloc DIN A5) durante el recorrido: altura de los edificios (cada piso mide alrededor de tres metros), sus remates, las medianeras, la anchura de las calles y plazas en diferentes puntos (medir con pasos de un metro), sol y sombra (si el recorrido se hace de noche, imaginarlos según la orientación), aceras y pavimentos, mobiliario urbano, arbolado, quioscos, tiendas, sucursales bancarias, bancos, etc. ¿Qué caracteriza cada calle?

Presentación de esquemas, dibujos y texto sobre hojas DIN A4 a partir de lo observado, recordado y sugerido por el recorrido y las medidas y superficies que se piden.

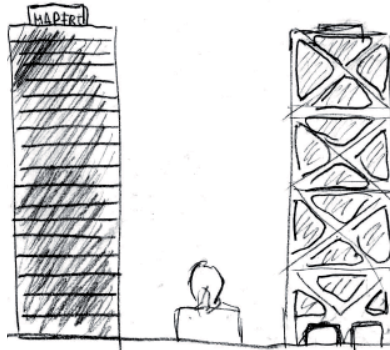
Incluir un plano esquemático de la ciudad con la estructura de vías y recintos que el alumno considere más significativos.

Proyecto de los alrededores de la ciudad de Barcelona. Proyecto de su reforma y ensanche. Ildefonso Cerdá, 1859

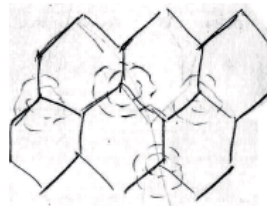




Clara Pumarega Sibina

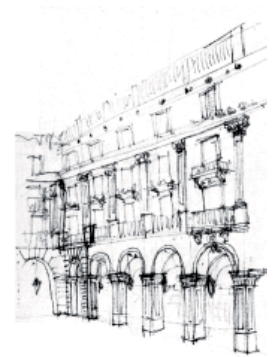
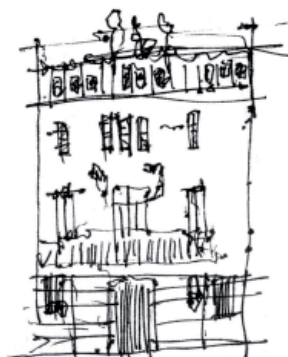


Joaquim Sellas Palat



Clara Pumarega Sibina

Diego Herguera Acosta



Barcelona, *between the bars*

Manuel de Solà-Morales

17 de septiembre de 2009



Central Café



Bar Mut



Tapas y Cañas



Tio Che



La Pineda

- Diga'm Kris, tu que has estat d'Erasmus, com és Barcelona? Aquí a Delft només parlen de Gaudí.

- Sí, és clar, Gaudí, Cerdà, la Rambla, el Camp Nou...

- No, no. Com és la ciutat normal, els carrers, el centre que és viu?

- Mira, el que jo et puc explicar és com mirar-la, els punts de vista per comprendre-la. Et diré un itinerari de punts des d'on fixar-te en les diferències i en les relacions entre les parts de la ciutat, les zones reals dels usuaris de Barcelona.

Between the bars. Coneixes la famosa balada d'Elliott Smith, de final dels noranta? Com l'experiència d'una ciutat pot fer-se anant de bar en bar, rutilants d'eufòria o arrossegats per la depressió, però tenint com a refugi segur la referència d'una barra i un mirall d'ampolles.

M'agradaria convidar-te a l'experiència de Barcelona com el que queda entremig d'una dotzena de bars. És clar que n'hi ha molts més. Però alguns tenen un plus de significació pel caràcter del seu local i del seu ambient (i no pas pel seu disseny) i, sobretot, pel lloc on estan situats. I per l'ús que estableixen entre interior i exterior, com fan entendre el teixit urbà que els envolta.

El Cafè Central de Calvet (el millor cafè), punt de frontera entre Eixample i Diagonal Nord, la ciutat cara; el Bar-Mut (assimilació fonètica de "vermut" en català, punt d'intersecció de la Via Laietana i el Port amb Gràcia al llarg de tot l'Eixample; el Tapas y Cañas, a l'altre extrem de la Diagonal, bar d'arquitectes municipals i executius del centre comercial, vitrina de contemplació de l'explosiva zona de 22@. Per pedigrí urbà el Tío Che, la millor orxateria a la Rambla històrica del Poble Nou, enfront del Casal de l'Aliança obrera, i La Pineda, per a un entrepà de pernil "ibèric - Jabugo - pota negra - extra", en taulell de marbre i vorera de llautó, diàmetre 50cm, per experimentar el cor de la Ciutat Vella. I saltem a la zona més intrigant, mes anònima, més sincerament moderna: l'esquerra de l'Eixample, territori sense figura verificable al Inopia, lloc sofisticat per excel·lència immillorable alimentació de tapes postmodernes, a "no-mans land". O el Bar Galeno en front del Hospital Clínic, bar d'esmorzars de forquilla per metges i infermeres, lloc d'un barri que fou de grans equipaments de la ciutat central (Hospital, Escola Industrial, Mercat del Ninot, Parc de Bombers). I a Sarrià, poble perifèric assimilat però resistent, el Tomàs, les més famoses patates braves de la ciutat, plé d'estudiants i de gent del barri. I al vespre al Marcel, per deixar-se veure, personal femení qualificat (masculí més desorientat) animat fins al toc de queda municipal, etc...

"... drink up with me now, and forget all about the pressure of days... drink up baby look at the stars"

Entremig dels bars, la ciutat. El que hi ha entre els bars això es Barcelona. M'has entès?

Kris de Solà



Bar Inopia



El Tomás de Sarrià



Bar Marcel



- 1 Café Central
- 2 Bar-Mut
- 3 Tapas y Cañas
- 4 Tío Che
- 5 La Pineda
- 6 Inopia
- 7 Bar Galeno
- 8 Bar Tomás
- 9 Bar Marcel

Tercer ejercicio

Se comentarán en clase los textos y dibujos presentados el día anterior.

Proyectos I

Para el próximo martes día 22 de septiembre, el estudiante presentará en clase los dibujos entregados hoy, precisos y a escala 1:1, con medidas y descripción de materiales y su confección, a lápiz (pueden utilizarse lápices de colores), en una hoja DIN A1 doblada según las indicaciones dadas.

Fotografiar la pieza de calzado y el plano que se entrega. Conservar las imágenes digitales.

Proyectos II

A presentar el próximo día 22 de septiembre. Con un plano de piezas, alzados, plantas y secciones en un plano DIN A1. Fotografiar el plano y la silla con una cámara digital antes de la entrega y conservar las imágenes digitales.

Jueves, 17 de septiembre, a las 20h

Sala de actos

“Volúmenes representados en dos dimensiones; patrones”

Manuel Julià Verdaguer

Sesión colectiva en el rellano de la segunda planta del Edificio Segarra, 22 de septiembre

(página siguiente)

Imágenes de la sesión colectiva “Volúmenes representados en dos dimensiones” en la sala de actos.

Proyectos I

Ejercicio a realizar en clase.

Dibujar en una hoja DIN A4 la pieza derecha del calzado que lleva el estudiante.

A escala proporcionada para el papel (usar una escala para medir a partir de un elemento conocido y mensurable en el aula), dos secciones, planta inferior y superior, alzados laterales, frontal y delantero.

Un desarrollo de las piezas que lo componen, extendidas en planta una junto a otra. Descubrir, intuir cómo está construido, qué materiales intervienen, cómo está cosido, soldado, etc.

Dibujar una perspectiva de la pieza de calzado.

Se trata de que el estudiante vea en un zapato un efecto de confort personal, un elemento que le permite moverse; correr (con chanclas es difícil); protegerse de la lluvia, de las imperfecciones del pavimento, del barro, de las alimañas, del frío o del calor, para jugar al fútbol o similar. Un refugio para el pie, una nueva naturaleza artificial para defenderse de las inclemencias y dificultades del medio, para airearlo o para hacer el pie más fuerte, una nueva piel.

Estos dibujos y un mínimo comentario del confort, de lo útil y lo superfluo (adornos) de su calzado, la relación entre precio, utilidad y calidad, y una descripción de los materiales, de su contigüidad, sus juntas y uniones, y de su finalidad.

¿Qué puntos o zonas son más frágiles? ¿Cuáles se estropearán antes? ¿Por dónde entrará el agua? ¿Hacen falta calcetines? ¿Por dónde respiran? ¿Por dónde se ensucian más?, etc.

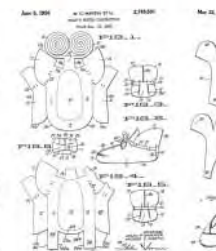
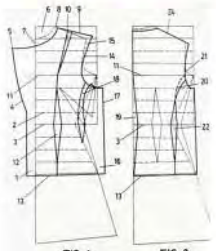
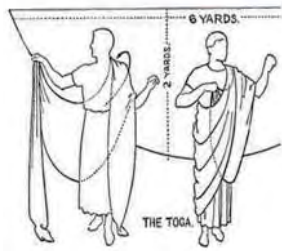
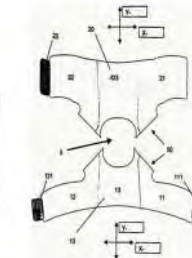
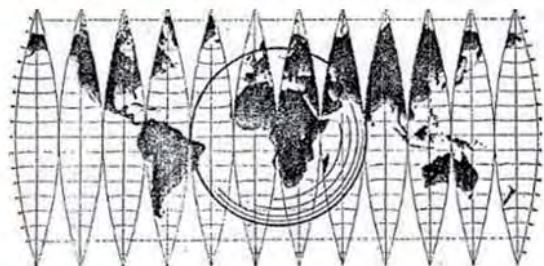
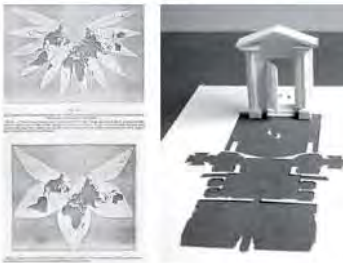
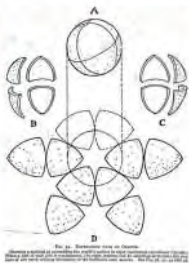
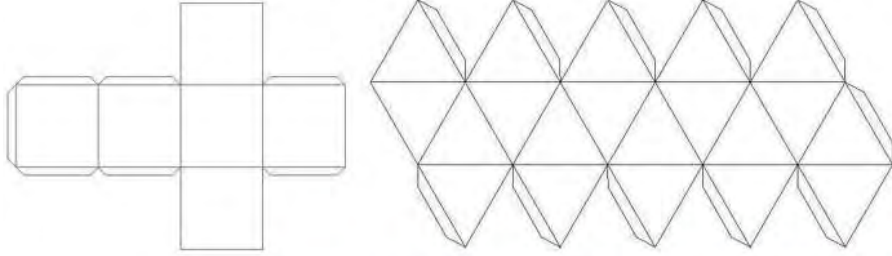
Indicar el precio aproximado y cuánto tiempo hace que lo calza.

Proyectos II

Proyectar y construir una silla de cartón para adultos, plegable o de piezas ensambladas, resistente y confortable, y que no cueste más de 20 euros de material.

Primeros dibujos a realizar en clase (se acompañan imágenes de muebles de cartón para niños) y que serán la base del mueble a construir.





Cuarto ejercicio

Proyectos I

Explicar, en un texto, la mesa donde trabaja cada día.

Describir, en un texto, ordenado por conceptos, claro y conciso, la forma, los materiales, los detalles y todas las medidas necesarias para que un carpintero, cerrajero u otro oficio pueda, a partir de esta descripción, reproducir la mesa.

No se dibujará ningún plano.

Se adjuntarán fotografías de la mesa y de sus detalles constructivos, que el alumno deberá descubrir, para que ayuden a la interpretación del texto.

Tanto el texto como las fotografías se entregarán en hojas DIN A4, impresas por las dos caras.



Proyectos II

Proyectar una silla de juez de tenis o de socorrista de playa.

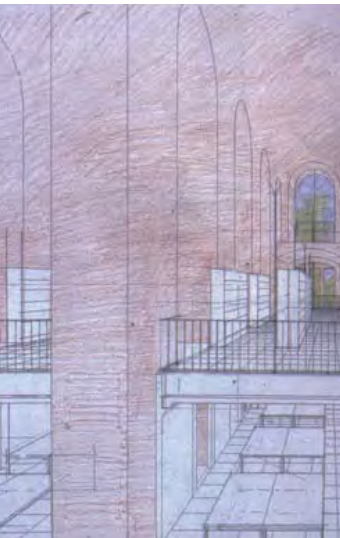
Proyectar una de estas dos sillas elevadas.

La del juez, de 190 cm de altura de asiento, y la del socorrista, de 300 cm.

Habrà que tener en cuenta la estructura, el cimientu (si es necesario), las riostras, la escalera, los materiales, los detalles de construcción, una toldilla para el sol (que va cambiando de posición a lo largo del día) y los elementos que el alumno estime necesarios para la comodidad del usuario.

Dibujar en un DIN A1 a escala 1:10, los alzados, las plantas y secciones del conjunto; a escala 1:2, los detalles de uniones y sujeciones de los distintos materiales, si los hay; una memoria descriptiva del proyecto y el porqué de la solución presentada.

Se puede pensar en reutilizar componentes que ya existan en el mercado, aunque no tengan que ver con la función para la que fueron concebidos originariamente.



Per Lluís Clotet

Cada vegada que veig uns pneumàtics penjats d'un moll i utilitzats com a protecció per a quan atraquen les barques i els vaixells, tinc una alegria i també una enveja de qui va tenir la genial idea. Quina mostra de llibertat i falta de prejudicis per mirar el món de nou! Quina lucidesa per saber utilitzar, d'una altra manera, un pneumàtic que semblava un objecte tan especialitzat i tancat! Quina habilitat per convertir una deixalla en un utensili encara no superat! Quina victòria de l'enginy sobre els diners!

Però qui va dissenyar el pneumàtic no va ser el mateix que va imaginar aquesta intel·ligentíssima aplicació. Perquè tots plegats tenim una tendència infantil a resoldre l'objecte o l'edifici considerant únicament les poques demandes inicials que l'origen. En Fontserè no va fer el mateix mentre treballava, l'any 1874, en el Dipòsit de les Aigües del Parc de la Ciutatella.

Quan l'Ignacio i jo hi vàrem entrar per primera vegada, en vàrem quedar impressionats. Era un dipòsit d'aigua,

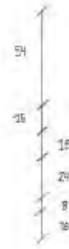
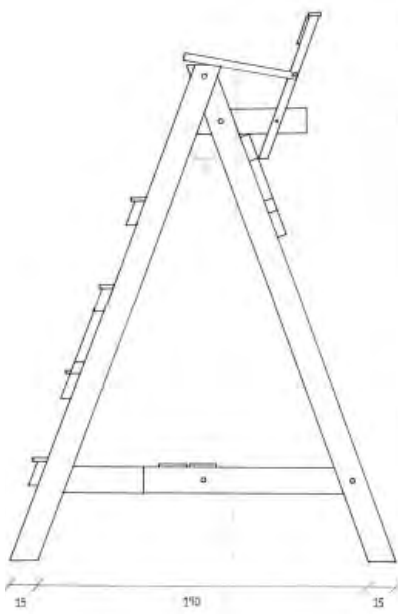
però encara hi havia vestigis de quan havia estat pavelló de la fira internacional, centre hospitalari, magatzem, plató de cinema (un meravellós decorat reproduïa un tortuós carrer del barri xinès), llac amb barqueta per al Sr. Porcioles i la seva néta, punt important de descans d'aus migratòries, terreny abonat de caça amb ballesta per a alguns policies municipals...

Tot respirava una atmosfera vital, complexa i suggeridora que t'empenyia a seguir aquells rastres insinuats que posaven en relleu el marc meravellós que en Fontserè havia organitzat. Un bosc espès i ordenat, rodejat per una llum perimetral que anunciava les clarianes de la ciutat i al qual nosaltres vàrem afegir-ne una de zenital que li faltava. Un bosc que ja havia acollit moltes activitats i que en podia admetre moltes d'altres. Només calia trobar-les. Nosaltres en vàrem proposar de molt diferents, segurs de la seva viabilitat. Finalment, vàrem convèncer a la UPF, no sense dificultats, que aquell vell dipòsit podria ser una bona sala de lectura.

Entre fer de nou o ressuscitar un mort, potser encara és més satisfactori això últim (vegeu *Ordet*, de Dreyer).



Biblioteca de la UPF, dels arquitectes Lluís Clotet i Ignacio Paricio, de 1999, al Dipòsit de les Aigües del Parc de la Ciutatella, de l'arquitecte Josep Fontserè, de 1874

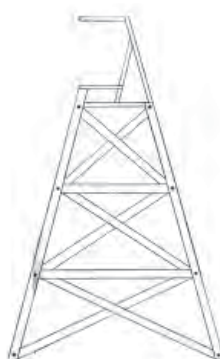


Nicolás Soto Castro

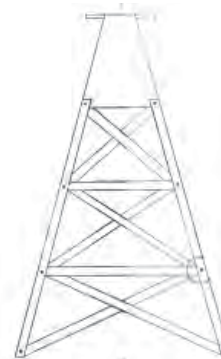
Robert Peiró Carrera



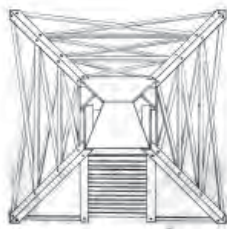
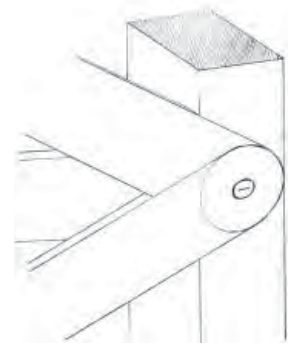
ALÇAT. FRONTAL



ALÇAT. LATERAL



PLA



PLANTA



ALÇAT



ALÇAT

CADIRA DE VIGILANT

La estructura de la silla consta de 4 pines.
 Mide sobre sí sus propias entrecuerdas que dan
 una rigidez al conjunto.
 En su parte trasera consta de dos sistemas de apoyo
 con un pie que permite flexionar a la silla en posición de
 reposo. La estructura de la silla consta de 4 pines
 que dan una gran resistencia a la silla en posición
 de reposo. El material utilizado es la madera de pino
 tratado por métodos de conservación, con una madera
 resistente y por lo tanto resistente.
 No existe ninguna pieza que se quele con el tiempo
 en cuanto a durabilidad.
 He pensado en esta silla porque la silla es una
 silla de una sola forma que resista las intemperias
 de la vida.

Un dels secrets de l'arquitectura

Josep Maria Garcia-Fuentes

29 de setembre de 2009



Antonello da Messina. *Sant Jeroni al seu estudi* (1474-1475).



Albrecht Dürer. *Sant Jeroni al seu gabinet* (1514).

Giovanni Bellini. *Sant Jeroni llegint* (1480-90).



Diuen que a Nicolau Maria Rubió i Tudurí li agradava explicar als joves estudiants d'arquitectura el que ell anomenava “el secret de l'Arquitectura”, que segons l'arquitecte consistia a treballar sempre d'acord amb tres principis: el primer consistia a copiar; el segon també consistia a copiar, i el tercer principi consistia –una altra vegada- a copiar, si bé aquest cop afegia, després d'un breu silenci: “però copiar bé”.

Més enllà de la veracitat històrica o no de la cita –no és aquest el tema que ens ocupa-, l'anècdota subratlla un aspecte important de la producció arquitectònica que sovint s'oblida: l'arquitecte no treballa mai a partir del no-res, sinó que ho fa sempre a partir de referències, d'altres coses, d'altres idees; és a dir, copiant. Però copiar no significa literalment copiar, ni tampoc significa no ser original. Fixem-nos que Rubió, que no es pot acusar justament de ser un vulgar copiator, matisa el tercer –i insistent- principi quan afegeix “però copiar bé”. En aquest context, doncs, copiar és una actitud, una manera de mirar, una manera d'analitzar, en definitiva: una manera d'aprendre. I és que “copiar bé” consisteix a alimentar la memòria, que és la matèria primera amb la qual treballa i crea la imaginació –inclosa l'arquitectònica. Cal precisar també que es pot copiar de tot: d'altres arquitectes i d'altres obres d'arquitectura, però també de la literatura, dels contes infantils, de la pintura, de la música, de l'enginyeria, de les tradicions populars, etc. I, per descomptat, es pot copiar de qualsevol moment històric, de tots els temps, i no tan sols del present. El repte, però, és sempre el mateix: “copiar bé”. És a dir, no reproduir literalment formes, projectes, imatges o poesies, sinó ser capaç d'interpretar creativament allò que copiem en funció del nostre present, en funció de les necessitats del projecte, de la nostra experiència, dels recursos disponibles, etc. Però fer-ho sempre des del present. Una actitud que és vàlida també per treballar amb allò que alguns anomenen el “patrimoni” o el que altres en diuen la “tradició”, que si s'intenta fixar és converteix en un pes insuportable, però que, en canvi, si es treballa de manera creativa des del present, esdevé quelcom realment útil i estimulant. D'aquesta manera, quan “copiem bé”, també aconseguim que la nostra interpretació present –el nostre projecte-, més enllà de les seves qualitats intrínseques, esdevingui, a més una autèntica caixa de ressonància on reverberin una seqüència infinita de relacions –algunes objectives i d'altres de subjectives en funció de l'observador- que incrementen significativament la qualitat del nostre treball.

Aquest procés complex de reinterpretacions i de ressonàncies, de “copiar bé”, el podem il·lustrar, a manera d'exemple, a partir de la comparació d'un quadre del pintor Antonello da Messina del segle xv –*Sant Jeroni al seu estudi*- amb una obra d'arquitectura de Le Corbusier. El quadre representa el sant, rodejat de la seva petita biblioteca i dels seus atributs, concentrat en la seva feina d'estudi (va ser el traductor de la *Bíblia* al llatí, i per això és representat com un estudiós). Però el quadre d'Antonello no és un quadre aïllat, sinó que és un exemple més de les abundants representacions de sant Jeroni que s'han realitzat durant segles. Aquest fet ja situa el quadre de Messina en relació amb les representacions d'altres pintors, que no sempre mostren sant Jeroni de la mateixa manera; si bé tots el representen sempre amb els seus atributs i al seu estudi. D'aquesta manera, en algunes d'aquestes representacions, per exemple, l'estudi no és un moble de grans dimensions sinó una cel·la d'un ermità –com en el cas del famós gravat de Dürer- o una mena de cova natural –com en el quadre de Bellini- o fins i tot directament un seient al bosc al costat d'una soca d'arbre –com en el gravat de Rembrandt. Totes aquestes representacions, però, intenten reproduir la sacralitat de l'estudi de sant Jeroni.

És, sens dubte, aquesta reflexió al voltant de l'estudi com a lloc físic quasi sagrat la que permet establir una relació gairebé directa entre aquests quadres, especialment el d'Antonello da Messina i la petita biblioteca que Le Corbusier projecta per a Ozenfant al seu estudi de París. Aquesta, com l'estudi de sant Jeroni projectat per Antonello, és un petit moble que s'aixeca dintre de l'espai interior on es troba. En tots dos casos s'hi accedeix mitjançant una escaleta. Un accés gairebé iniciàtic. I en ambdós casos, malgrat l'aïllament del sagrat reducte d'estudi, una petita finestra s'obre a l'exterior, al paisatge. Encara més directa –vull dir, de còpia directa- és la relació que existeix entre l'estudi del sant representat per Antonello i el lloc de lectura que Le Corbusier va construir a la casa Sarabhai d'Ahmedabad. Cal dir, però, que aquestes ressonàncies no són un fet aïllat que trobem tan sols a l'obra de Le Corbusier. Sinó que també resulta molt fàcil establir un paral·lelisme, per exemple, entre aquests estudis i els llocs individuals de lectura projectats per Kahn a la biblioteca de la Philips Exeter, als Estats Units. O, també, amb els pavellons que els Smithson van afegir a la Hexenhaus. O també -per què no?- amb els festejadors d'Enric Miralles als despatxos –o potser estudis?- del Parlament d'Escòcia. Aquests, són tan sols uns pocs exemples, però en podríem afegir molts més. Tan sols n'afegirem un altre: l'estudi de la Venice Beach House de Frank Gehry a Califòrnia. Un cas força recent en una casa situada a primera línia de platja. En aquesta ocasió, l'estudi se situa a l'exterior, elevat sobre la terrassa de la sala d'estar, i s'hi accedeix –una altra vegada- a través d'una escaleta, com en el cas d'Antonello i en el de Le Corbusier. Però també com en l'accés a les casetes dels vigilants de la platja. I és que aquest estudi, situat a primera línia de platja -com se situen les casetes dels seus vigilants- també ressona a caseta dels vigilants de la platja. Una resposta irònica de Gehry. Una "còpia" realment brillant. Perquè encara que no ho sembli, i tal com Rafael Moneo va precisar amb motiu de la inauguració del Guggenheim de Bilbao, Gehry és, a més d'un gran constructor d'espais i d'un arquitecte genial –sovint irònic-, un coneixedor profund de la història de l'arquitectura. Una història que ressona a tots els seus edificis, encara que sovint passi desapercebuda sota la potència de les sensacions que provoca la seva obra.

Així, com ens ensenya Frank Gehry, "copiar bé" pot entendre's també cop un driblatge a la tradició. D'aquesta manera -i parafrasejant la recomanació d'Enrique Vila-Matas als joves escriptors-, podríem aconsellar als joves estudiants d'arquitectura que intentin sempre driblar la pesada tradició acumulada i buscar-hi percepcions noves, idees noves. Ara bé, per driblar la tradició és necessari –encara que sembli una paradoxa- conèixer-la a fons. Un esforç que val la pena, ja que l'arquitectura és una carrera de fons i, a la llarga, si l'arquitecte no coneix bé la seva tradició, pot quedar-se sense una bombeta en el seu cervell arquitectònic i convertir-se en un dibuixant de còmics, però no en un arquitecte.

Le Corbusier. Casa Sarabhai (1955)



Le Corbusier. Casa i estudi Ozenfant (1922)



Louis Kahn. Biblioteca de la Philips Exeter Academy (1965-1972)



Enric Miralles, Parlament d'Escòcia, (2004)



Frank Gehry. "Venice Beach House" (1986)

Alison i Peter Smithson. "Hexenhaus" (1986)



Quinto ejercicio

Proyectos I

A partir del texto acompañado de fotografías, redactado por un compañero, se solicitará al alumno siguiente de la lista de clase que dibuje la mesa y sus detalles constructivos explicados en el texto. A dibujar en 30 minutos durante el horario de clase de hoy.

Proyectos II

Cada alumno de Proyectos II pasará su proyecto al alumno siguiente de la lista y este describirá, en un texto conciso y desglosado, la silla de juez o la de vigilante de playa diseñada por su compañero. Para ello, dispone de 30 minutos durante la clase de hoy.

Sexto ejercicio

Se entregará el martes 6 de octubre.

Martes, 29 septiembre, a las 18.30h. Sala de actos
"El secreto de la arquitectura"
José María García Fuentes, profesor de Historia de la Arquitectura, ETSAV.

Jueves 1 de octubre, a las 18.30. Sala de actos.
"Medidas, escalas y proporciones"
Miguel Usandizaga, profesor de Historia de la Arquitectura, ETSAV.

Jueves, 1 de octubre a las 18.30
Sala de actos.
"Cadires"
Albert Clèries Vilamajó

Proyectos I

Construir un taburete de bar. El alumno gastará como máximo 30euros en los materiales. La construcción la realizará él mismo sin ayudas. Se valorará la economía de medios y de detalles constructivos. Deberá ser resistente al peso, a la torsión. Cómodo para sentarse y apoyar los pies. Se podrán reutilizar materiales. "El ingenio frente al dinero" Lluís Clotet.

Proyectos II

Construir una maqueta a escala 1:3 de la silla de vigilante de playa o a escala 1:2 de la silla de juez de tenis. Con materiales resistentes, que simulen la resistencia estructural y los detalles constructivos del diseño realizado por cada alumno.
Se entregará el martes 6 de octubre.



Taburetes



Aldama Blanch, Jorge



Bach Costa, Marc



Correa Merlassino, María



Garrido Duran, Aina



Fernandez Castro, Simón



Ledesma Onetti, Fran



Monzón Domínguez, Javier



Prades Villanova, Marc



Rahola Rovira, Joana



Vilalta Rifà, Joan

Sillas de playa



Agost Gil, Neus



Aznar Tereñes, Pablo



Herguera Acosta, Diego



López Coso, Sergio



Peiró Carrera, Robert



Serra Puig, Guillem



Terradas, Anna

Cadires

Albert Clèries

01 d'octubre de 2009

Una cadira es defineix com un seient, generalment amb respall, que contacta per la part superior amb el cos d'una persona i per la part inferior, amb el terra.

Aquestes dues parts de la cadira responen a principis oposats ja que, d'una banda, intentem que la superfície de contacte entre la cadira i el nostre cos sigui la més gran possible per relaxar la musculatura i obtenir el confort, i, de l'altra banda, busquem minimitzar el contacte amb el terra al necessari per mantenir l'equilibri.

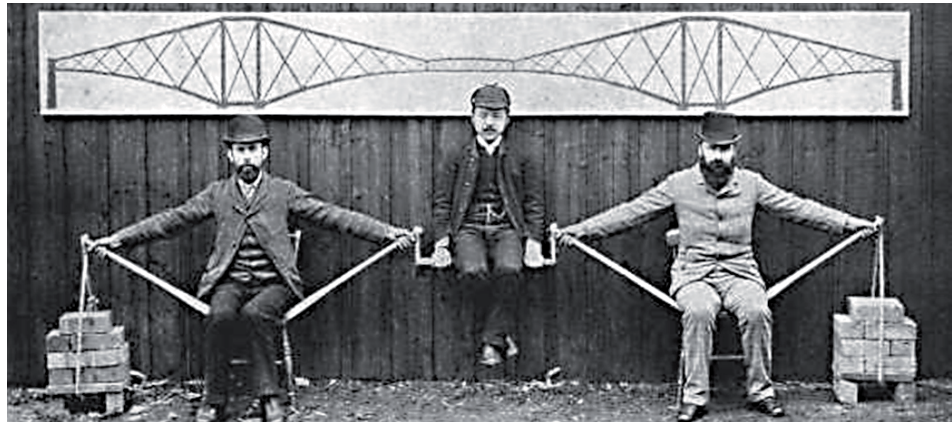
Les dues relacions ("cadira-cos" i "cadira-terra") són, probablement, les primeres decisions que l'estudiant ha de prendre per construir el seu tamboret. Per tant, mostrem un conjunt d'exemples que els poden servir com a base per iniciar l'exercici.

1. La relació cadira-cos es pot classificar segons si es tracta d'un sol pla, com en el cas del tamboret *Tulip*, d'Eero Saarinen; si són diversos plans superposats, com la cadira *Red & Blue*, de Gerrit Rietveld; si és una superfície contínua que conforma alhora el seient i el respall, com la cadira *Ant*, d'Arne Jacobsen, o si també inclou els braços, com la cadira *RAR*, de Charles & Ray Eames.

2. La relació cadira-terra pot ser màxima en un puf o mínima en un gronxador; també es pot classificar segons la petjada que deixa al terra, en forma de traç corb a la cadira *Panton* o d'una X a la cadira *La Chaise*; també segons l'estructura: si es recolza en quatre potes idèntiques, com el tamboret *E60* d'Alvar Aalto; si són un conjunt de barres en forma de creu, com la cadira DSR, també de Charles & Ray Eames, o si és una làmina contínua plegada, com la cadira *Wiggle*, de Frank Gehry.

A part de les relacions "cos-cadira-terra", també existeixen altres factors que determinen l'ús de la cadira, com són: la mobilitat (si és plegable i/o transportable); l'emmagatzematge (si és apilable, encaixable o desmuntable); els esforços (quins elements de la cadira treballen a tracció, flexió o compressió); el confort (quina durada d'ús té i quina és la seva funció prevista); i el pes, en què la contrasta, una imatge de la cadira *Superleggera* de Gio Ponti, sostinguda per un sol dit, contrasta amb les cadires massisses de cartró de Frank Gehry.

Esquema d'esforços a tracció i compressió



Arne Jacobsen. Cadira *Ant chair* 1952



Charles & Ray Eames. Cadira DSR (*Dining Side Rod*) 1950

G. Ponti. Cadira *Superleggera* 1957



Estructures de tamborets i torres

David García
6 d'octubre de 2009

Hom pensa en les estructures com en l'esquelet d'un edifici. El més agosarat pot arribar a considerar les estructures com un edifici en si mateix. No obstant això, no ens parem a reflexionar com els elements més quotidians poden respondre a les mateixes lleis estructurals que qualsevol edifici.

Un tamboret, per exemple, no tan sols té l'exigència de controlar les premisses estètiques i de comoditat requerides per a un element d'aquestes característiques, sinó que també ha de garantir l'estabilitat, l'equilibri, i evitar el col·lapse o la ruptura. Igual que una estructura d'edificació.



Grup d'obriers sobre una estructura paraiga de Félix Candela

En aquest sentit, els dissenys dels elements que componen un tamboret tenen les seccions estudiades per tal d'evitar el guexament, el punxonament, la flexió, el tallant, etc. En alguns casos, apareixen a manera d'estabilitzadors elements d'arriostament a tracció, també com grans bases per tal de transmetre correctament i equilibrar les càrregues que han de suportar.

Entenent com treballa un tamboret podem començar a entendre com treballa l'estructura d'un edifici.



Charles Chaplin



Tamborets



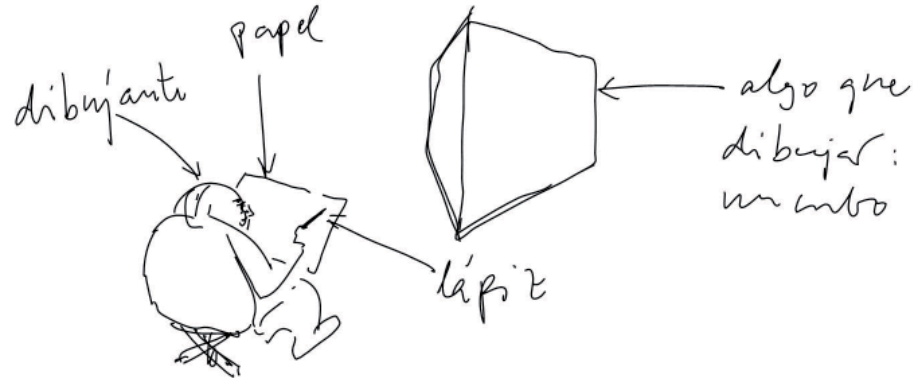
Clau

Perspectiva: conceptos básicos

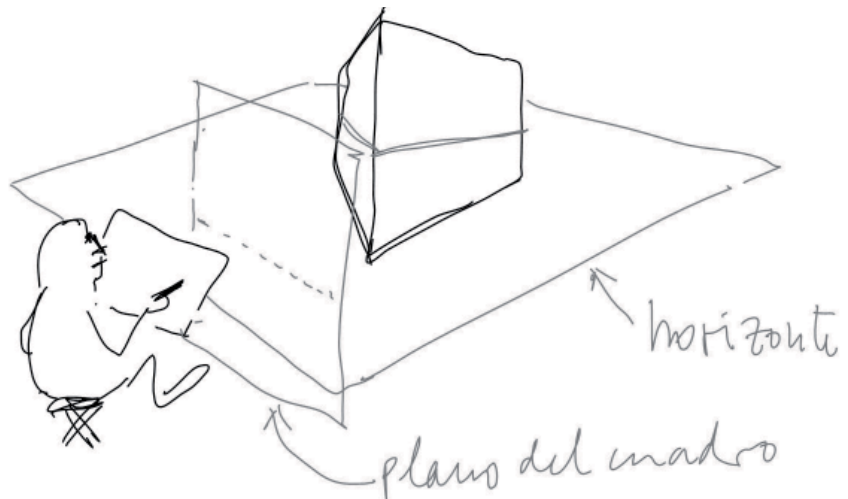
Miguel Usandizaga

1 de octubre de 2009

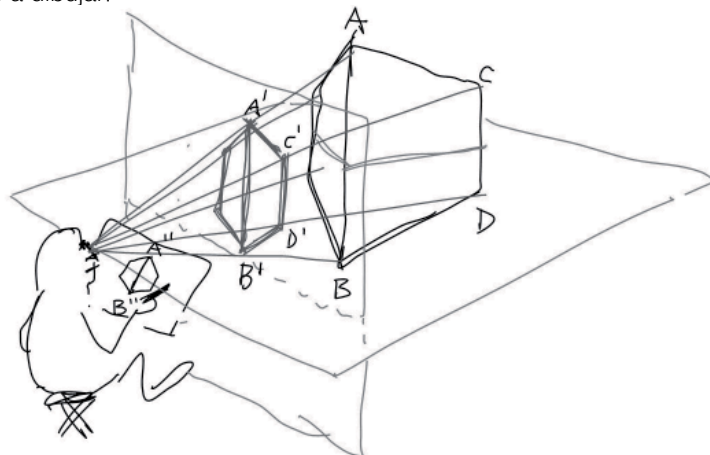
Para dibujar una perspectiva se precisan algunas realidades materiales:



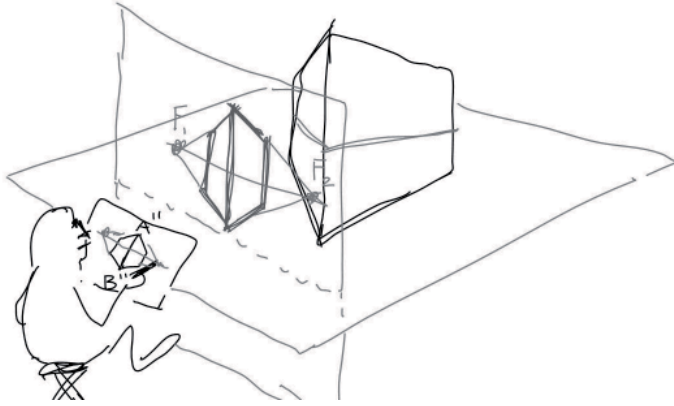
... y otras que son inmateriales, geométricas.



El horizonte es un plano horizontal que pasa por el único ojo abierto del dibujante (el punto de vista). El plano del cuadro es un plano vertical situado entre el punto de vista y el objeto a dibujar.

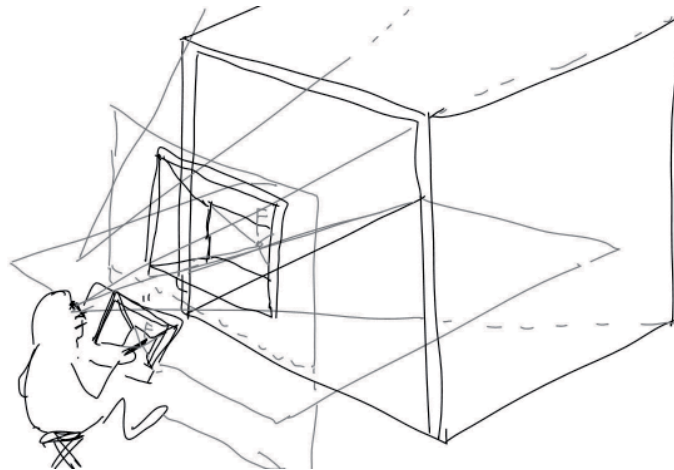


El dibujante dibuja en su papel la intersección de su mirada al objeto con el plano del cuadro. Como la arista AB está más cerca del punto de vista que la CD, la dibuja mayor. Las aristas verticales las dibuja verticales.



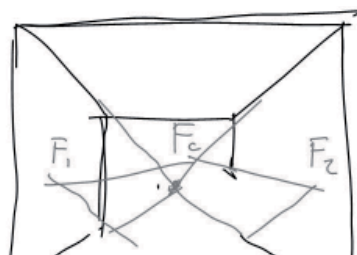
Al unir los extremos superiores e inferiores de las aristas verticales y prolongarlos, resulta que coinciden en dos puntos situados sobre la línea del horizonte en el plano del cuadro y en su dibujo. Esos dos puntos se denominan *puntos de fuga*.

Si, en lugar de dibujar un objeto pequeño, dibuja el interior de una caja mayor (por ejemplo, una habitación) vista desde el lado de una pared que se ha suprimido, sucede más o menos lo siguiente:



Al no ver desde el punto de vista líneas oblicuas, sino solamente líneas paralelas o perpendiculares al plano del cuadro (o a la dirección de la vista), todas las líneas perpendiculares al plano del cuadro convergen hacia un único punto de fuga central.

Y, finalmente, si combinásemos las dos perspectivas explicadas, el dibujo resultante sería, más o menos:



Les coses són com es mouen

Alfons Soldevila

Text resum a cura de Benedetta Rodeghiero

06 d'octubre de 2009

Quan, a les coses, hi afegim les persones que les fan servir, moltes de les nostres certes comencen a trontollar.

Simetria versus asimetria

Tenim tendència a imaginar i a fer coses simètriques, però el cos humà es mou asimètricament.

N'és un bon exemple la litúrgia de la missa, on podem veure un conjunt de postures intencionadament simètriques. Totes les figures es col·loquen de forma simètrica respecte a l'altar i a l'assemblea de feligresos, tant quan estan asseguts com quan es troben drets; els braços i les mans sempre estan en posició simètrica per:

- elevar la "Sagrada Forma"
- resar
- obrir els braços per dir: "El Senyor sigui amb vosaltres"
- etc.

En canvi, el crucifix és una figura asimètrica: peu dret sobre l'esquerra i cap inclinat al costat dret. Si la fusta vertical hagués estat més ampla, els peus s'haurien pogut clavar un al costat de l'altre i la posició hauria estat més simètrica.

Comencem a parlar de cadires amb aquesta mirada...

The Flag Chair

Aquesta cadira neix de la reflexió sobre l'estabilitat. Una cadira de quatre potes necessita dos tirants per quedar estabilitzada en planta. Si en traiem un, superant la simetria de l'esquema, tenim dos triangles equilàters perfectament equilibrats que permeten fer servir les dues potes lliures per col·locar objectes útils per a nous usos: per exemple, un suport per a la bandera o un llum a un costat i un reposapeus a l'altre.

Tractar de solucionar les connexions entre barres dona lloc a diferents sistemes d'unió i a diverses opcions de cadires, amb un ampli espectre d'usos afegits.

És a dir: sortir de l'esquema simètric clàssic permet obrir-se a noves possibilitats. Tot s'entén a partir del moviment.

Les cadires de quatre o tres potes queden estabilitzades amb un usuari inert; les cadires de dues potes, una o cap, en canvi, requereixen un paper actiu de l'usuari.

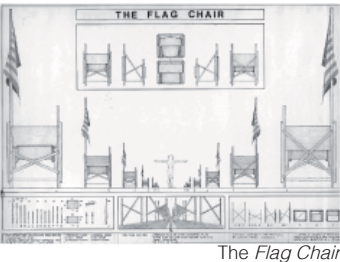
I, a més a més....

Cadira reptadora

Aquesta cadira, tot i no tenir rodes, permet fer moviments de vaivé a partir de l'habilitat de la persona que la manipula i desplaça el pes del cos endavant i enrere. Anàlogament a aquest sistema, les escales utilitzades per treballar a 4 metres d'altura a la construcció de "l'envelat català" permetien una volta d'uns 100 metres sense baixar. El disseny de l'escala consistia a tenir un tram més llarg que l'altre; d'aquesta manera, la persona que l'utilitzava podia pressionar i fer el vaivé necessari per avançar.

Cadira dúplex

La cadira dúplex és molt baixa, de manera que té el centre de gravetat molt a prop del terra i pot tenir una segona plataforma elevada on col·locar objectes o generar un espai de joc per als nens. Les potes amb rodes li permeten moure's lentament perquè, tot i tenir una altura molt acusada, té una gran estabilitat.



The Flag Chair

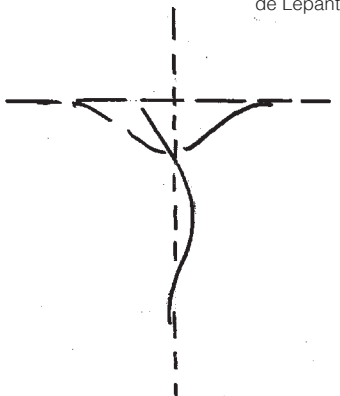


Litúrgia cristiana



Sant Crist de Lepant

Esquema geomètric del Sant Crist de Lepant



Cadira ocupant diferents posicions a l'espai

L'estructura de la cadira penja d'un punt. Desplaçar aquest punt verticalment és relativament senzill (mitjançant politges o amb un polispast molt elemental). Per tenir fixada una posició concreta a l'espai, calen dos punts fixos al sostre amb dues cordes penjant. Aquests dos punts auxiliars controlen les posicions horitzontals. Disposant, en un gran espai, d'una retícula de punts al sostre d'on poder penjar cadires, tindrem un pla totalment ocupat. Manipulant l'altura de cada cadira en funció de les preferències de l'usuari, tindrem tot el volum ocupat.

La forma no és una cosa donada una vegada per totes, sinó un concepte molt adaptable. Sempre és el resultat d'una operació complexa, que consisteix a trobar la mida justa entre la geometria del cos humà i del seu entorn i els moviments que hom vol realitzar a l'espai.

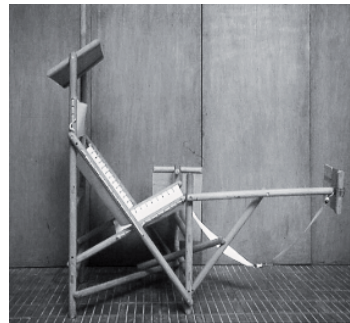
Alfons Soldevila en el prototipus de cadira en moviment



Prototipus de cadires reptadores



Cadira dúplex



The Flag Chair

Séptimo ejercicio

Material a presentar en una hoja DIN A1 plegada correctamente, a escala 1:20, plantas y secciones; perspectivas a lápiz de color y una memoria concisa del porqué de la solución adoptada.

Cada alumno habrá fotografiado el plano que entregue y posteriormente lo enviará a la dirección que se anunciará de la intranet Atenea.

A presentar el 20 de octubre.

Martes, 6 de octubre a las 18.30

Sala de actos

“Estructuras de taburetes y torres”

David García Carreras, profesor de Estructuras de la ETSAB.

“Tamborets i cadires”

Alfons Soldevila Barbosa, profesor de Proyectos de la ETSAB.

Jueves 8 octubre a las 18.30h

Sala de actos

Ejercicio a realizar en los primeros 15 minutos

“Escalas y proporciones”

Miguel Usandizaga, profesor de la ETSAB.

Martes, 13 octubre a las 18.30.

Sala de actos

Comentario a realizar sobre unas imágenes en los primeros 15 minutos

“La Odisea de vivir”

Pedro Azara Nicolas, profesor de Historia y Composición de la ETSAB

Proyectos I

Proyectar una habitación para un estudiante en uno de los módulos de estructura del Edificio Segarra de la ETSAB, en la fachada este u oeste. Entrada por el pasillo actual. Cama, armario, lavabo, mesa de trabajo, estantería, sillas y butaca (si cabe).

Proyectar una habitación para dos estudiantes en dos módulos de estructura, ídem, ídem, ídem. Camas, lavabo, mesas de trabajo, estantería, sillas y butacas (si caben).

Cuatro opciones a repartir entre los alumnos.

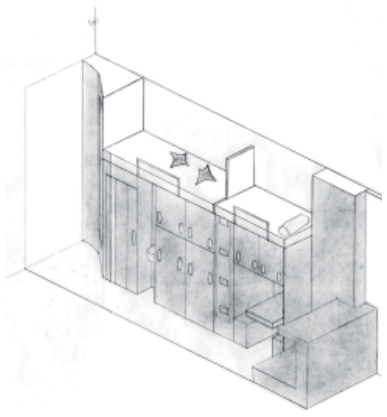
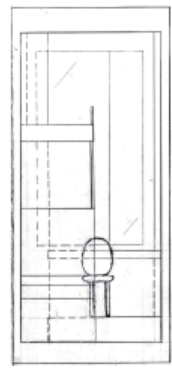
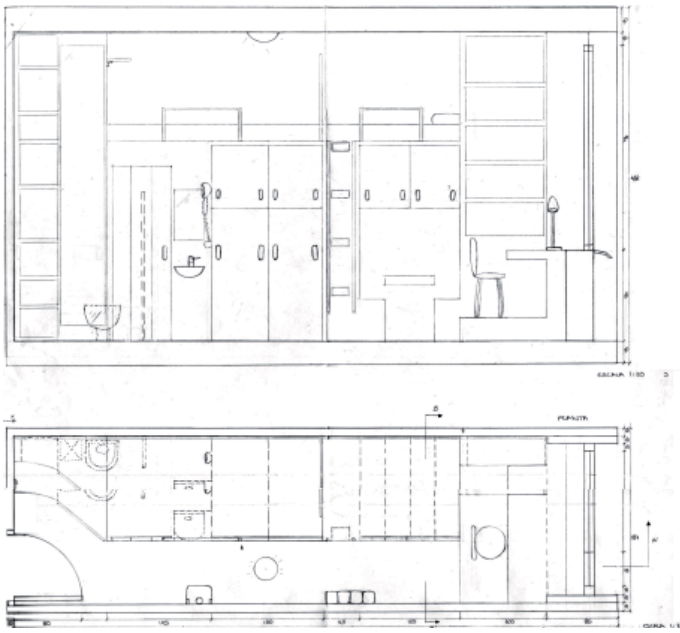
Proyectos II

Proyectar un apartamento de un dormitorio, con cocina-comedor-estar, baño, armarios, etc, en tres módulos de estructura del Edificio Segarra de la ETSAB en la fachada este u oeste. Entrada por el pasillo.

Proyectar un apartamento con dos dormitorios, cocina-comedor-estar, baño, armarios, etc, en cuatro módulos de estructura del Edificio Segarra de la ETSAB en la fachada este u oeste. Entrada por el pasillo.

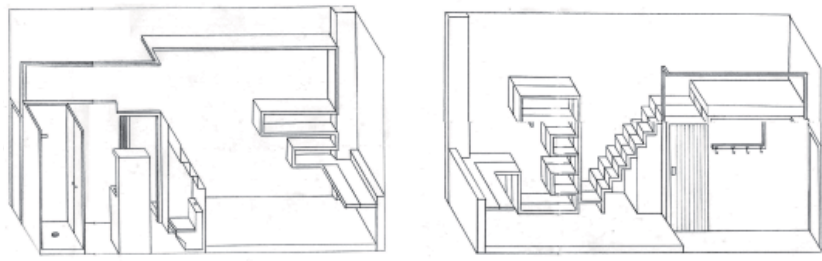
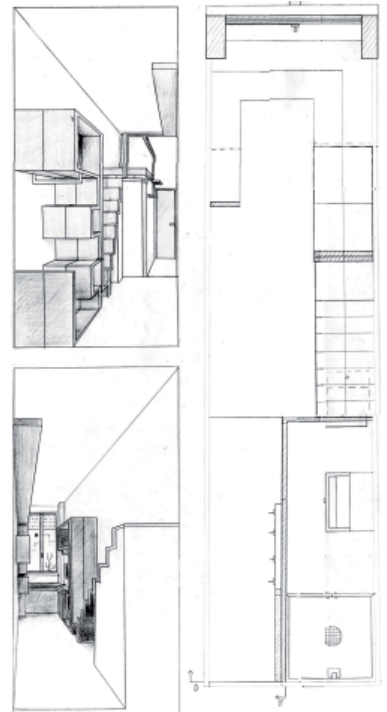
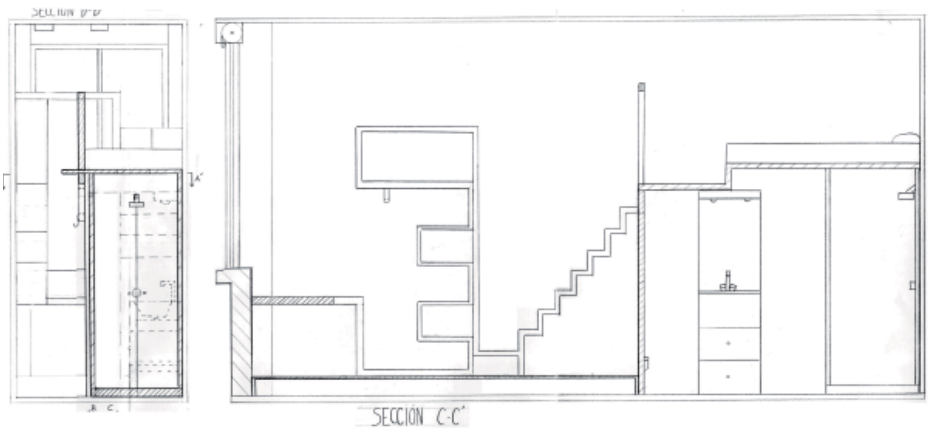
Cuatro opciones a repartir entre los alumnos.

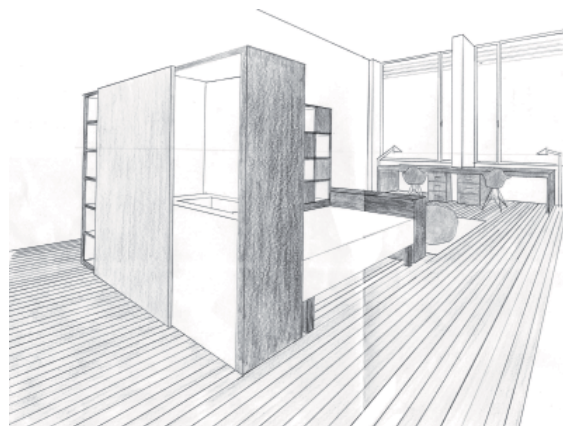
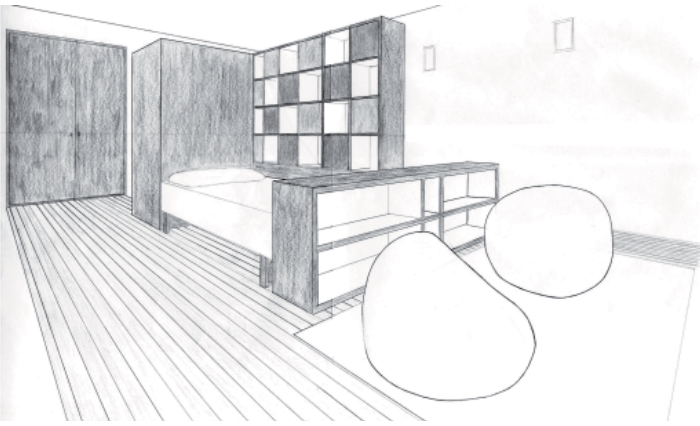
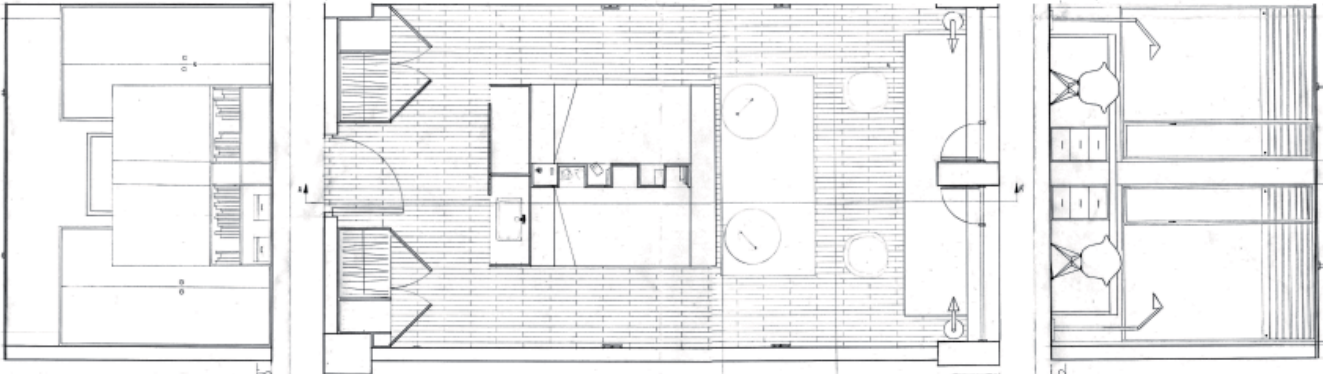




Aina Garrido Duran

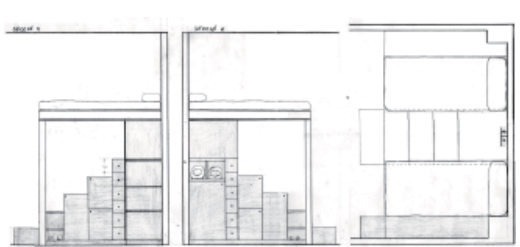
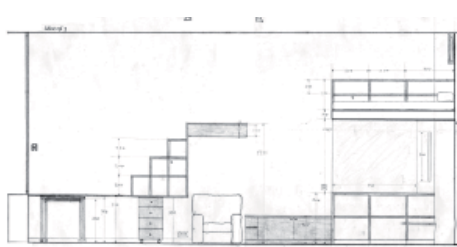
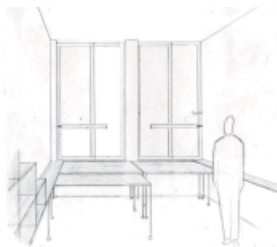
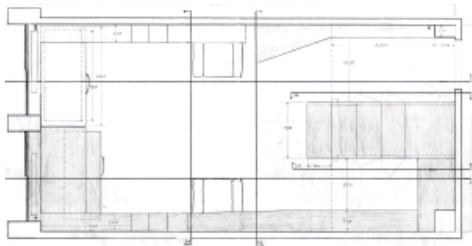
Martin Garcia Sixto

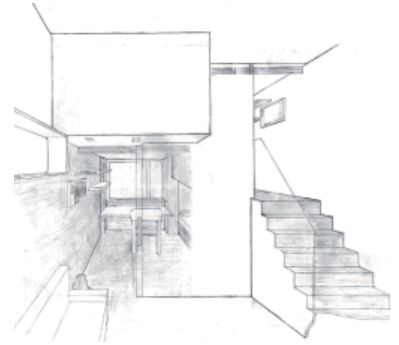
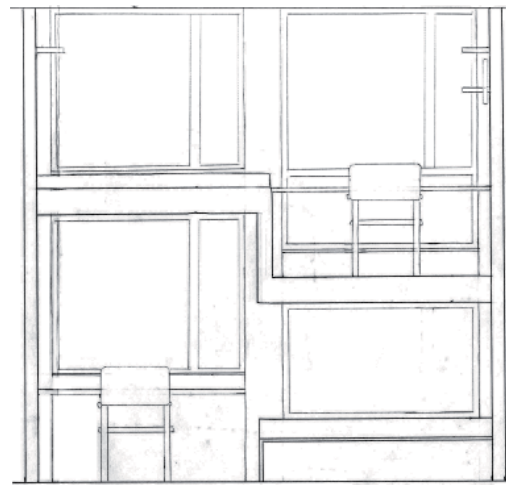
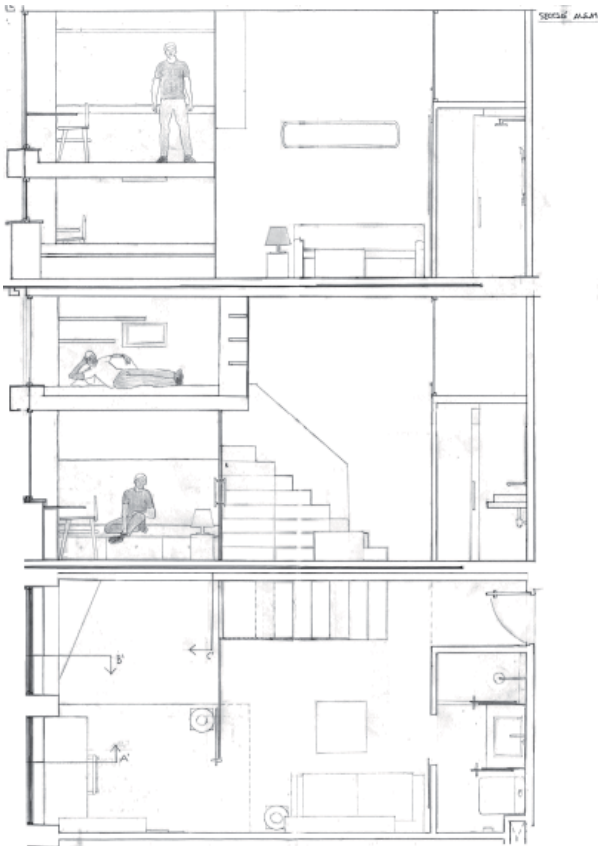




Alba Sanchis Gregori

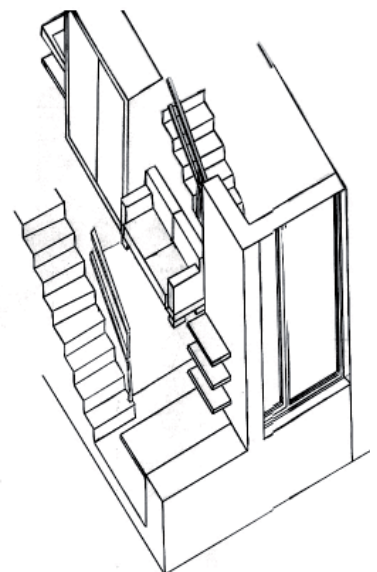
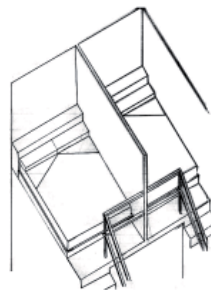
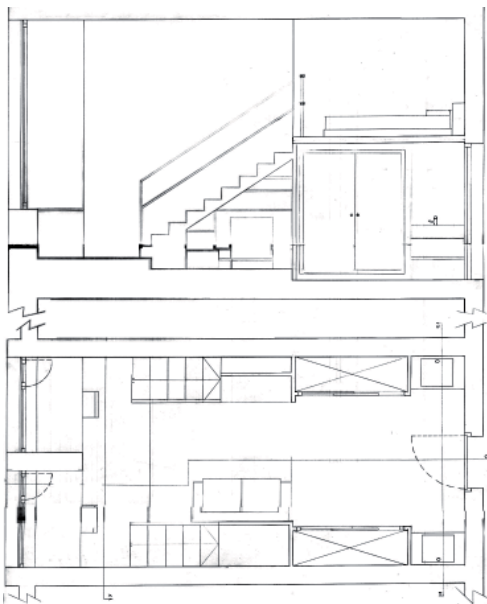
Sergi Navarro Ibáñez





Marcel Homs Sánchez

Marc Bach Costa



Banyar-se

Xavier Llobet



Steve McQueen banyant-se amb la seva dona

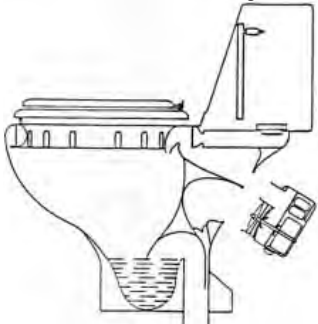


Lluernaris als banyos àrabs de Girona



Esenwein & Johnson, Statler Hotel Buffalo 1905

Alexander Cummings, 1775



Banyar-se és una activitat relacionada directament amb l'aigua, que originàriament s'havia desenvolupat al medi natural: als mars, rius i llacs. Està molt vinculada amb la higiene personal i ha determinat la concepció de les cambres higièniques, però també està relacionada amb la distensió i el repòs, que han generat la construcció de làmines d'aigua, piscines i fonts. Banyar-se pot ser un acte solitari, però també és una manera de relacionar-se amb la resta de la gent. I, sobretot, és una manera d'ocupar un lloc a l'espai.

El bany tradicional

A totes les cultures tradicionals, el bany s'ha convertit en un acte ritual i es pren en un lloc ple de significats. Els àrabs prenen el bany a sota d'una cúpula perforada que representava el cel estrellat de les mil i una nit. Aquest era un espai màgic i inquietant que ens recorda la imatge d'una cova protectora enmig del desert. Els romans, en canvi, convertien el bany en una àgora de debat polític, on fins i tot les latrines s'agrupaven en espais comunitaris per poder continuar discutint. Els japonesos, avui dia, encara tenen una visió molt delicada de la natura i preparen el seu bany com si fos un estany, com una part d'un jardí ornamental.

A la cultura medieval, els monestirs s'abastien de dos canals d'aigua ben diferenciats, un per al lavatori i un altre per a les latrines. El lavatori era una font situada en un claustre enjardinat que representava el paradís i reproduïa els boscos d'Europa. Servia perquè els monjos es rentessin les mans i els peus, els uns als altres, com si fossin apòstols. En canvi, les latrines eren més problemàtiques, perquè generaven olors i calia situar-les a fora de l'edifici per ventilar-les. Això també passava a les ciutats medievals.

El bany eficient

La Revolució Industrial va provocar una massificació tan gran de les ciutats que va posar en perill la salut pública. En contrapartida, van aparèixer moviments higienistes que reivindicaven mesures preventives, com la construcció de parcs i una atenció més gran a la higiene corporal. La ciència i la tecnologia es van orientar a millorar el cicle de l'aigua, i un dels invents que més va revolucionar la concepció del bany va ser el sifó (Alexander Cummings, 1775), que va eliminar el problema de les olors i les epidèmies. El sifó s'ha d'entendre com un tap d'aigua (*water closed*) que tanca hermèticament les olors. Això va possibilitar situar l'"inodor" dins de l'edifici i substituir el concepte de bany disgregat pel de bany compacte, que pot agrupar totes les peces sanitàries a la mateixa cambra.

On primer es va promoure el concepte de bany compacte va ser als hotels, per la necessitat de dotar totes les habitacions d'un bany complet. Això va provocar la racionalització de la distribució del bany i la industrialització de les peces sanitàries, per tal de reduir la superfície útil i el volum de les parts d'instal·lacions. Es van començar a agrupar els banyos en zones humides i a superposar-los verticalment, per tal de simplificar el subministrament d'aigua i el desguàs.

Dormir

Benedetta Rodeghiero

1. Què significa dormir i què significa descansar?

Dormir respon a una necessitat fisiològica però, fins i tot quan sembla que no es necessiti res més que el propi cos, podem veure que, en realitat, incorpora una sèrie de factors bastant més complexos que fan que hom pugui descansar. Això significa que l'acte de dormir i, sobretot el de descansar sempre impliquen un entorn i unes característiques pròpies d'aquest entorn:

2. Doncs comencem a intuir que el fet de dormir i descansar incorporen, d'una banda uns factors de benestar corporal i ambiental (és a dir, lumínic, climàtic, acústic, etc.) i, de l'altra podríem dir que és una qüestió cultural.

Aquesta dialèctica entre l'element fisiològic i el cultural es materialitza en la construcció d'objectes per dormir/descansar, principalment el llit, i la composició d'aquests objectes per formar uns espais per dormir/descansar. Objectes i espais, mitjançant el seu ús, la seva forma i la seva construcció, configuren diferents maneres de dormir i descansar i possibiliten aquest acte complex que és alhora individual i social, privat i comunitari.

3. Ara intentaré ensenyar-vos com, jugant al joc de moure'ns entre mínims i màxims.

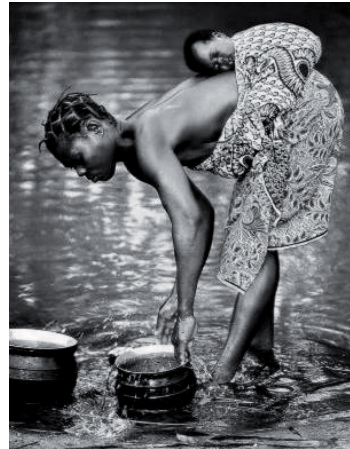
4. Després d'aquesta passejada per les diferents maneres i cultures del dormir i descansar, vull tornar als aspectes més concrets de les característiques físiques dels objectes i els espais per dormir i descansar. I, per fer-ho, tenim un cop més, l'eina de les mides a través de la relació entre escala, dimensió i proporció. Els arquitectes, des de sempre, han tingut aquesta preocupació per geometritzar una necessitat.

Doncs aquí tornem a reflexionar (que ja ho estàvem fent amb les imatges anteriors) sobre quines són les mides apropiades per a un llit o un espai per dormir i descansar? Com s'organitzen (amb quines relacions: distàncies, orientació, etc.) les peces d'un espai per dormir i descansar? Amb quines característiques (llum, soroll, ventilació, clima, altura del sostre, dimensió de l'espai d'ús al voltant del llit, etc.).

I vull fer-ho ensenyant-vos uns pocs exemples (ja que no hi ha temps per a més) d'uns mestres arquitectes que tindreu molt de temps per estudiar i que em sembla que resumeixen molt bé aquesta cerca d'una relació justa i necessària entre objecte i espai, individu i comunitat.



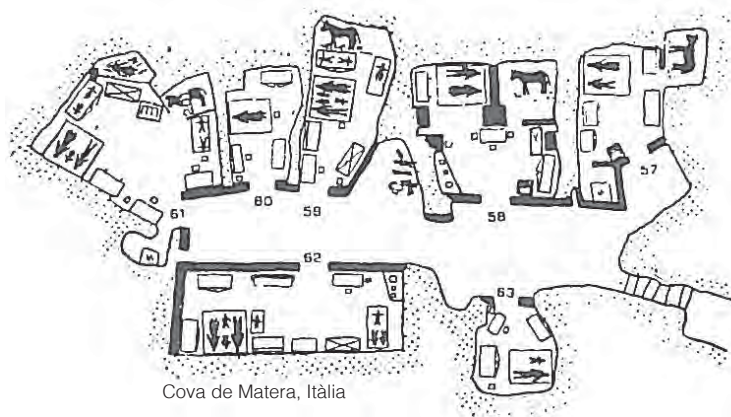
Cowboy fent la migdiada



Descansant a l'esquena

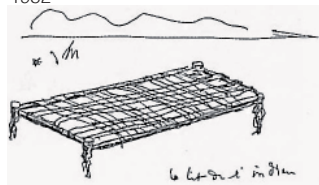


Kisho Kurokawa, Hotel Càpsula, Tòquio 1979



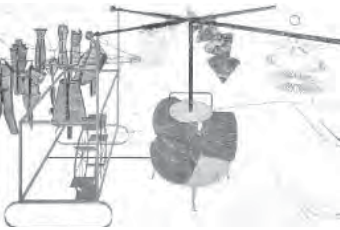
Cova de Matera, Itàlia

Llit de corda, Índia, Le Corbusier 1952



Emmagatzemar

Yolanda Ortega



L'habitatge com a conjunt de béns de consum

Material world, a family portrait,
1994. Peter Menzel

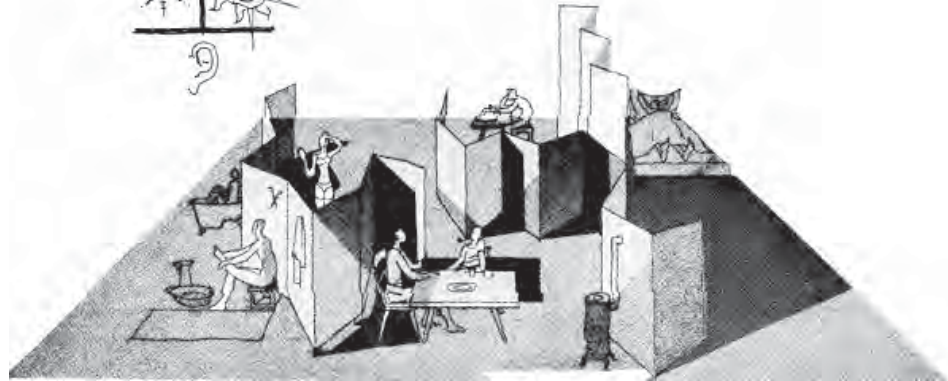


ANS L'ANALITSE DU LOGEMENT NOUS TROUVONS DEUX GRANDES FAMILLES DE CONFUSIONS



LES ELEMENTS DETERMINES

LES ELEMENTS INDETERMINES



L'habitatge com a conjunt d'activitats

L'habitatge, la casa, la llar es defineixen com un recinte protegit, que acull un conjunt d'activitats pròpies de l'ésser humà: dormir/descansar, netejar-se/banyar-se, cuinar/menjar, sala d'estar/lleure, treballar/estudiar... Però, enfront de "l'habitatge com un conjunt d'activitats", i davant de la importància de la presència física del conjunt d'utils i objectes que han de facilitar aquest habitat, s'introdueix "l'habitatge com un conjunt de béns de consum". Si, per una part, els béns de consum asseguren el confort i benestar, per una altra part, s'han d'ordenar/emmagatzemar.

Reunir, recollir, reservar, atresorar, seleccionar, col·leccionar, acumular, amuntegar... Aquest "món material" es reflecteix en el projecte fotogràfic de Peter Menzel, un fotògraf que va viatjar arreu del món retratant trenta famílies amb els seus respectius habitatges i les seves pertinences. Per un moment, l'habitatge, el continent queda buit, i el contingut s'exhibeix a l'exterior. El menjar, els estris de cuina i les eines per llaurar la terra són les principals possessions a les societats amb menys recursos. La música i la cultura ocupen el primer pla als països nòrdics, i els objectes de decoració o de lleure es multipliquen a les cultures llatines.

Amb la globalització del segle XXI, encara és més evident el "somni americà", en què s'equiparen el benestar i el consum. Així, el conjunt d'objectes que ocupen l'interior de l'habitatge són ben diversos: mobiliari, roba de vestir i per a la llar, aliments i deixalles, eines, electrodomèstics, llibres, joguines, material esportiu i de viatge, vehicles...

Doncs, com organitzar/ordenar/guardar aquesta multiplicitat d'elements?

Unitats d'emmagatzematge

Louise Nevelson, a les seves *Sculptural Walls*, ens mostra una diversitat d'objectes de naturalesa i ús diversos que s'organitzen en caixes o nivells superposats, de manera

que aquest univers ordenat esdevé unitari. La disposició dels objectes ha de contribuir a crear una llar: un habitatge ordenat, organitzat i eficaç.

D'aquesta manera, tot i que l'habitatge disposa d'uns espais que es caracteritzen per una gran capacitat d'emmagatzemar, com els trasters, els altells, les golfes o els garatges, són els elements o unitats de capacitat menor, és a dir, les caixes o calaixos i els armaris, els que guarden els objectes i defineixen un espai habitable on es pot "tenir fàcil accés a les possessions sense sentir la seva presència tot el temps." Aquest és l'elogi que el propi Peter Smithson fa d'exposar i ocultar els objectes als calaixos i armaris.

En aquesta relació de proximitat entre activitat i béns de consum, les caixes i els calaixos es juxtaposen a peces de mobiliari, com cadires, taules i llits, i, progressivament, també els acullen les cavitats de les escales, les parets o el terra.

Armaris

Els armaris són unitats o estructures superiors que acullen objectes de més gran dimensió, així com els mateixos calaixos. L'armari i l'habitatge han evolucionat paral·lelament. La disminució progressiva de la superfície dels habitatges ha donat com a resultat que la unitat d'emmagatzematge ha passat d'organitzar objectes a definir i ordenar espais.

En habitatges de gran superfície, cada activitat es realitza en una habitació independent que disposa d'un armari, recolzat en una paret o aïllat i que conté els objectes relacionats amb l'activitat que es desenvolupa. Després de la Segona Guerra Mundial, la demanda creixent d'habitatge fa disminuir la seva superfície i es caracteritza per l'armari integrat. Cadascuna de les activitats conserva el seu espai i l'armari separa les estances però, filtra els límits, alhora alberga o genera activitat, com el moble-escritori o el llit-niu.

Per finalitzar, es convida a reflexionar sobre l'armari-nucli i l'habitatge d'una habitació o espai únic. En aquest, totes les activitats s'alternen i tenen lloc al mateix espai, i l'armari alberga objectes, mobiliari i equipament. La disposició del nucli i l'armari ordena l'habitatge a partir d'aquests plans verticals. Mentrestant, altres propostes recents, com "l'habitatge sense murs o sense mobles", contempen l'espai d'emmagatzemar integrat a l'horitzontalitat del terra.



Sense títol, 1968. Louise Nevelson

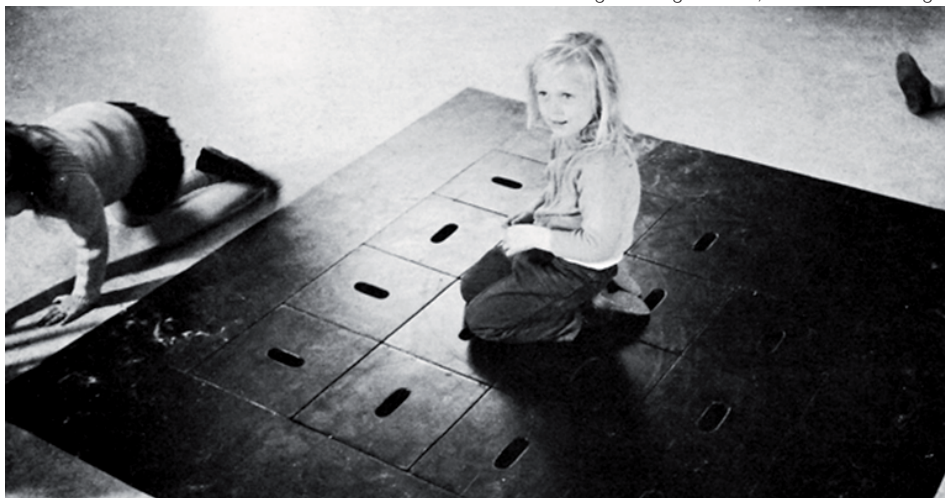


Juxtaposició de caixes i calaixos al mobiliari

Casa sense mobles, Jin Taira i Takayuki Miyoshi



Sistema d'emmagatzematge al terra, Hermann Hertzberger



Estar

Tomeu Ramis



Alison & Peter Smithson.
Rumble Villa,



Archigram. Living 1990, 1967



Sou Fujimoto. Casa de fusta definitiva,
Kukamoto, 2005-2008

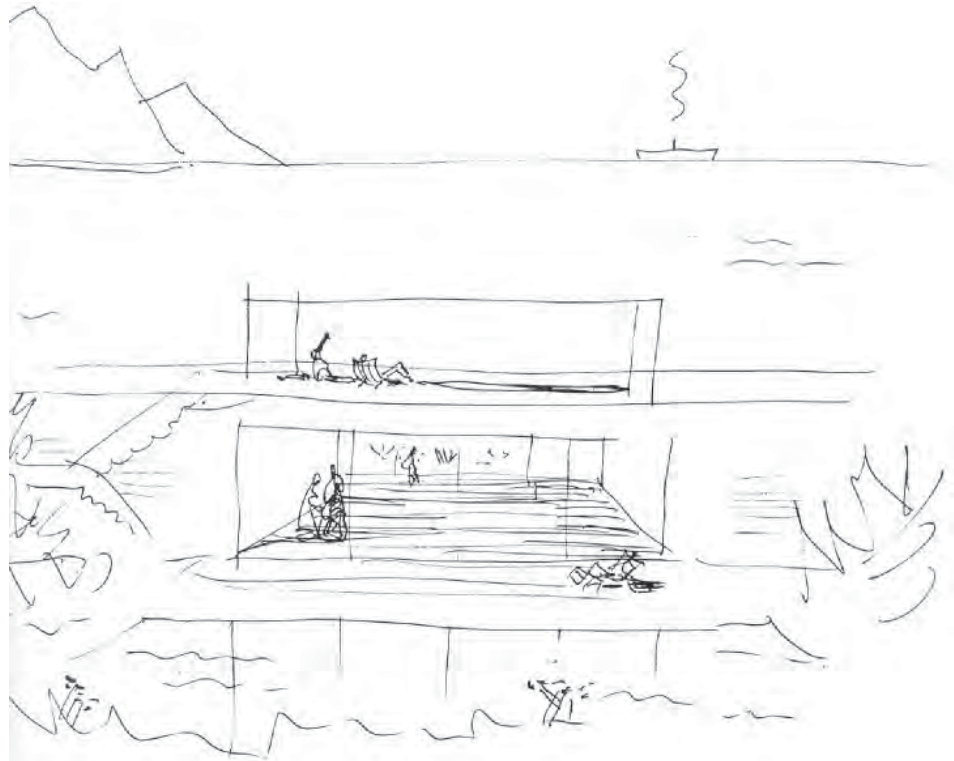


Pablo Palazuelo. Indret

L'any 1936, Ernst Neufert va publicar *El arte de proyectar en arquitectura*, llibre que s'ha traduït a 18 idiomes i s'ha actualitzat en moltes ocasions. En les quinze edicions publicades en castellà, l'última de les quals és l'any 2009, no es troba cap explicació sobre les característiques d'un estar; en canvi, sí que es concreten les mides i característiques d'altres estances de l'habitatge. Així, en diverses pàgines del llibre, es defineixen les mides i els usos que la cuina, el bany, el dormitori o el menjador han de tenir per tal que siguin aptes per a l'ús humà. Aquesta manca de concreció del terme es troba també en l'ambigüitat amb què diferents idiomes es refereixen a l'estar -en anglès-, l'estar és el *living-room* o "habitació de viure-hi"; en francès, l'estar és la *salle de séjour* o "habitació d'estar", però també en castellà i català l'estar manifesta una ambigüitat similar ja que més enllà del nom, "estar" és un verb que indica una acció sense cap relació amb una activitat determinada.

L'estar, per tant, escapa de qualsevol definició concreta. En què consisteix, doncs, un estar? Quines característiques té? Potser l'estar és aquella estança que no essent només un lloc de pas, és el lloc on es poden realitzar múltiples activitats íntimes i col·lectives. La definició d'un estar, la seva significació, ve determinada, per tant, pels graus d'apropiació o pel nombre d'activitats que l'usuari pugui realitzar en l'estança i això té una relació directa amb les seves característiques morfològiques. D'aquesta manera, podríem dividir

Alejandro de la Sota. Alcudia, Mallorca, 1984



els tipus d'estar en tres categories: els genèrics, els específics i els hiperespecífics.

Els *genèrics*, són aquells que no presenten cap grau d'especificitat en la seva morfologia. Es tracta d'estances de caràcter neutre on el mobiliari és l'encarregat d'estimular l'ús i dotar sentit a l'estança. L'estar de les cases d'Alejandro de la Sota a Alcúdia, de la *Rumble Villa* i de les *Appliance Houses* d'Alison & Peter Smithson i del projecte *Living 1990* d'Archigram són exemples d'aquesta categoria.

Els *específics* són aquells que, per les seves característiques morfològiques, conviden i estimulen l'ús. A diferència dels anteriors, el mobiliari no és l'únic responsable en la determinació de les activitats que s'hi han de realitzar. Són exemples d'aquest grup el projecte *indret* de Pablo Palazuelo, la casa de fusta definitiva de Sou Fujimoto, l'habitatge a Portopetro de J. Utzon o els habitatges de Charlottenburg-Nord de Hans Scharoun.

Finalment, l'estar hiperespecífic és aquell on les activitats que s'hi han de realitzar es troben altament determinades amb molt poc marge per a la flexibilitat d'ús per part de l'usuari. En aquest cas, estança i mobiliari formen una unitat indissoluble. A més de les caravanes i els velers, són exemples d'aquest grup l'estar del jet privat d'Hugh Hefner, el de la Casa del futur d'Alison & Peter Smithson o el de la Nakagin Capsule Tower de K. Kurokawa.



J. Utzon. Portopetro, Mallorca

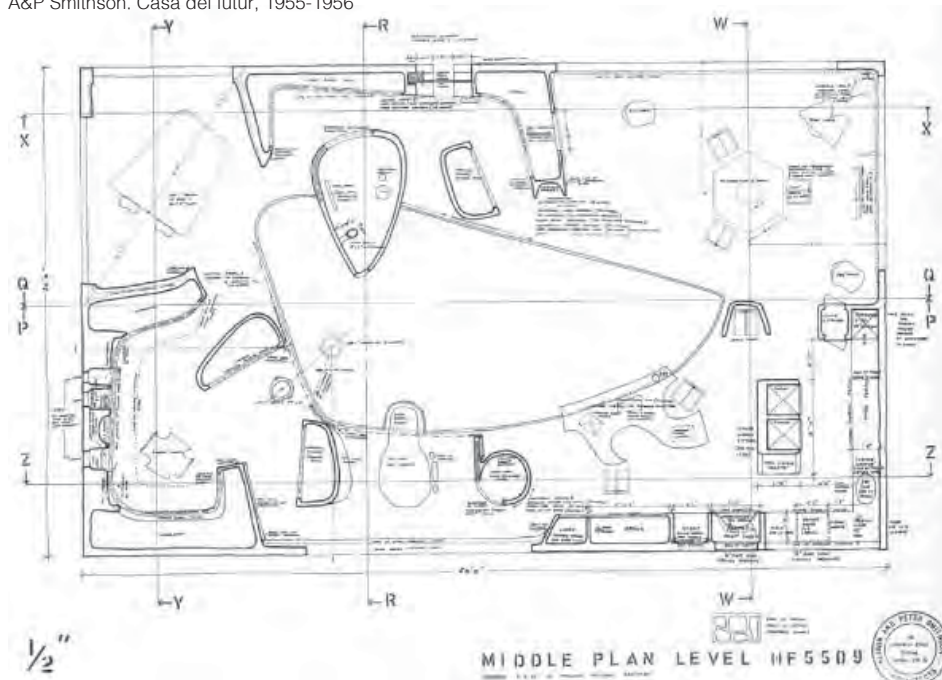


Hans Scharoun. Charlottenburg-Nord, 1956-1961.

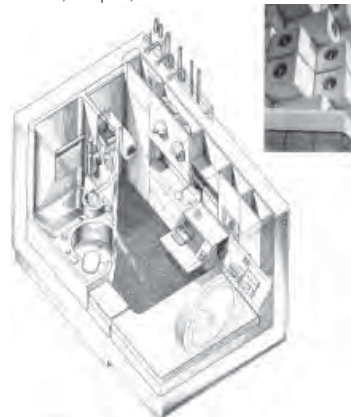


Jet privat d'Hugh Hefner

A&P Smithson. Casa del futur, 1955-1956



K. Kurokawa. Nakagin Capsule Tower, Tòquio, 1972



Cuinar i menjar

Nicanor García



Troglodites al voltant d'una foguera



Esquema de la casa romana

El descobriment del foc aporta a l'ésser humà una sèrie d'avantatges, entre els quals destaquen l'acondicionament de l'entorn proper als hiverns i servir de medi per preparar els aliments.

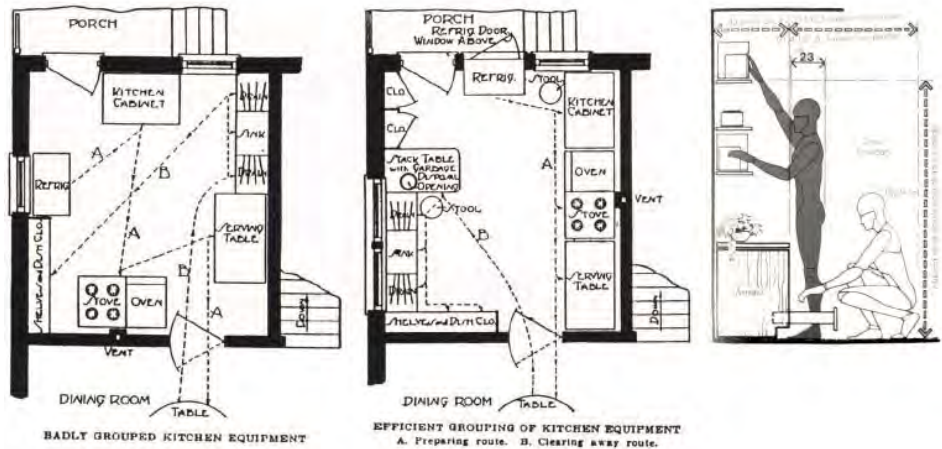
Amb l'evolució, aquestes activitats es concreten entorn a uns espais on el foc adquireix uns usos determinats: es espai de relació social entre els integrants del grup, però també serveix com a punt per cuinar. La primitiva cuina es configura entorn al foc, que en un primer moment, i indistintament, es utilitzada també com a zona de menjar. Aquesta vinculació entre els dos usos es mantindrà per sempre encara que s'anirà especialitzant en dues sales, cuina i menjador.

L'evolució d'aquests espais es pot constatar a l'època romana en què la cuina i el menjador, se situen en el segon pati, el peristil. Als monestirs, el refectori adquireix la importància d'un espai necessàriament ampli pel nombre de comensals, però sempre connectat amb la cuina. Hi apareixen sales accessòries, com el rebost, que indiquen l'inici de l'especialització de les activitats dintre de la cuina: la necessitat de conservar els aliments, emmagatzemar els estris per cuinar, conservar el foc, la proximitat de l'aigua...

L'evolució d'aquestes activitats comporta l'avenç dels seus elements per tal d'organitzar-ne l'ús: el foc es tanca, el fum s'expulsa per les xemeneies, l'aigua es canalitza, apareixen diversos estris...

Christine Frederick. Moviments en una cuina

Cuina medieval



De l'especialització a l'organització que deriva en l'optimització. És a partir de la Revolució Industrial que es fan diferents estudis per fer eficient la cuina, establint, jerarquitzant i optimitzant l'espai, els seus elements i els seus recorreguts. Les fonts d'energia i les seves instal·lacions (llenya, carbó, gas, electricitat, aigua, ventilació, evacuació), n'acceleraran l'evolució al segle xx. Els elements fonamentals que configuren l'espai de la cuina (cuina, frigorífic-embalatge, aigüera, espai d'elaboració) s'estudien per regular-ne la millor disposició en cada cas. L'evolució de cada un d'aquests elements permet coordinar les seves dimensions i encaixar-los els uns amb els altres, tant a la cuina mínima com a la més confortable.

Els casos més extrems d'ajust d'una cuina a un espai vénen donats per la cuina industrial, als restaurants o menjadors vinculats a escoles, hospitals i altres serveis, on potser el límit és l'adaptació als transports, com per exemple el ferrocarril.

En el cas dels menjadors, la seva evolució és molt més subtil atès que aquest espai no està sotmès a uns condicionants tecnològics tan vinculants com els de la cuina. Els condicionants principals vénen donats pel mobiliari i la il·luminació, i per la disposició respecte de la cuina. Als menjadors comunitaris o restaurants és important tenir en compte l'espai entre taules i cadires, per al pas tant dels comensals com dels cambrers, si n'hi ha. Depenent del flux entre cuina i menjador és necessari un espai d'*office* que faci més fàcil el servei de les taules.

A l'habitatge privat, el menjador pot estar configurat com una sala exclusiva, que sol estar relacionada amb la cuina però també amb l'estar. També es pot veure reduït a la mínima expressió en una taula dintre de la mateixa cuina, que, per altra banda, el pot fer més còmode a l'hora de posar i retirar la taula, i això fa que, quan és possible, es disposi de dos menjadors. En altres ocasions, està en un espai només definit per la pròpia taula entre la cuina i l'estar.



Wolfgang Heimbach. *Interior d'una cuina*

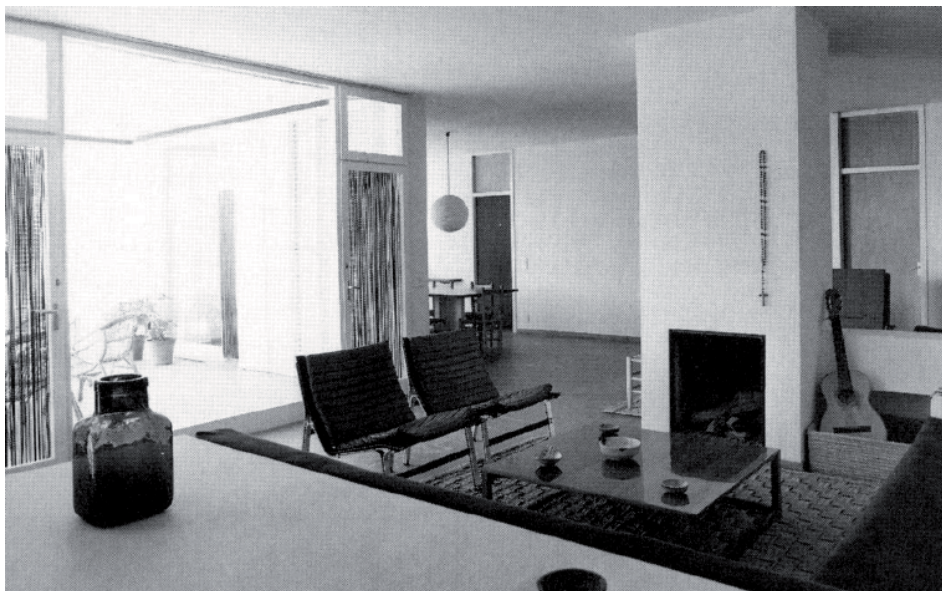


Casa Farnsworth. Cuina



Ville Savoie. Cuina

José A. Coderch. Casa Uriach



José A. Coderch. Casa Uriach



Octavo ejercicio

Proyectos I

Dibujar planta, secciones, perspectiva y alzado o fachada a escala 1:20, sobre hoja DIN A1 plegada a DIN A4.

Proyectos II

Dibujar planta, secciones, perspectiva y alzado o fachada del nuevo apartamento a escala 1:20 sobre hoja DIN A1 plegada a DIN A4

Dibujar una planta completa del Edificio Segarra en la que se situarán los apartamentos iguales, con sus terrazas. Sin modificar las escaleras actuales y los ascensores, dibujar en las áreas sobrantes nuevos tipos de apartamentos. Dibujar también las nuevas fachadas del edificio. Fachadas y planta a escala 1:100, también en DIN A1.

Proyectos I

Incorporar una terraza en la habitación que se ha proyectado en el ejercicio anterior. Deberá sustraerse a la superficie interior, de modo que quede protegida por el forjado del piso superior. El proyecto que se presente deberá, por tanto, modificarse.

La terraza tendrá que permitir colocar una mesa con sillas o una tumbona y una butaca y poder moverse con comodidad.

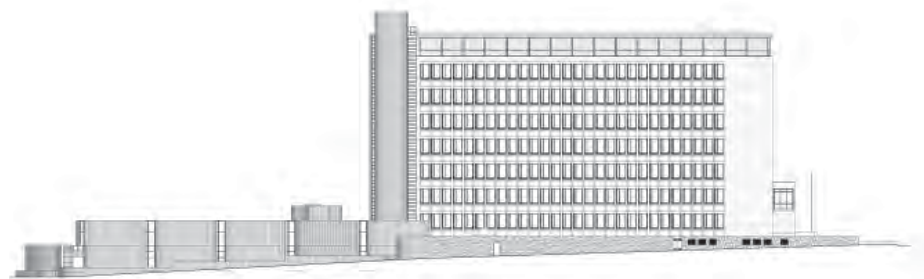
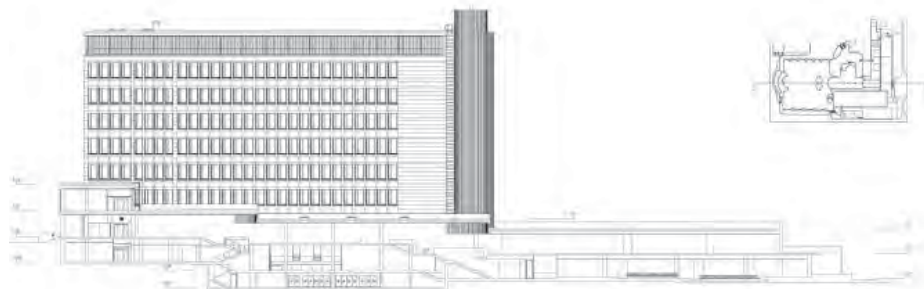
Estudiar el antepecho o barandilla, teniendo en cuenta que no pueden ser escalables según la normativa de seguridad del Código técnico. También deberán incorporarse la protección solar necesaria, el modo de oscurecer la habitación y el tipo de carpintería exterior

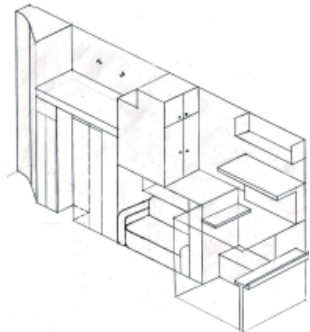
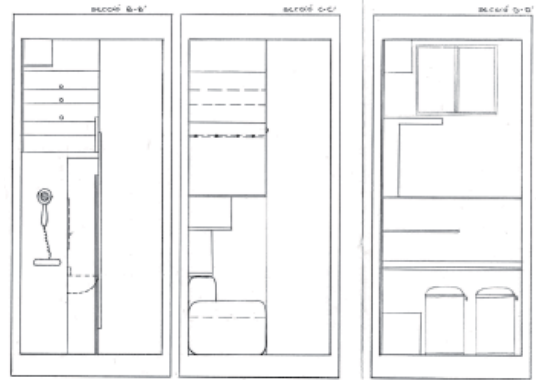
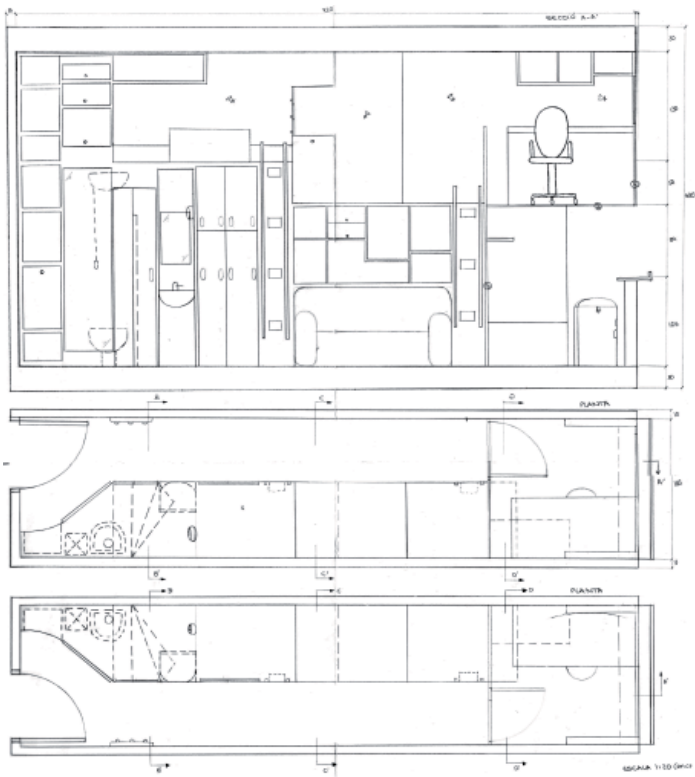
Proyectos II

Incorporar una terraza en el apartamento que se ha proyectado en el ejercicio anterior. Deberá sustraerse a la superficie interior, de modo que quede protegida por el forjado del piso superior. El proyecto presentado deberá, por tanto, modificarse.

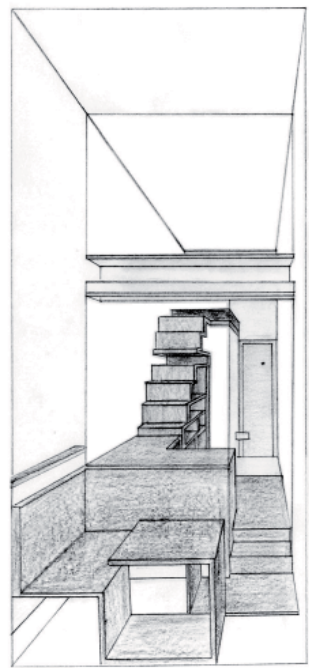
La terraza tendrá que permitir colocar una mesa con sillas, o unas tumbonas o butacas, y moverse con comodidad.

Estudiar el antepecho o barandilla, teniendo en cuenta que no pueden ser escalables según la normativa de seguridad. También deberán incorporarse la protección solar necesaria, el modo de oscurecer la habitación y el tipo de carpintería exterior.

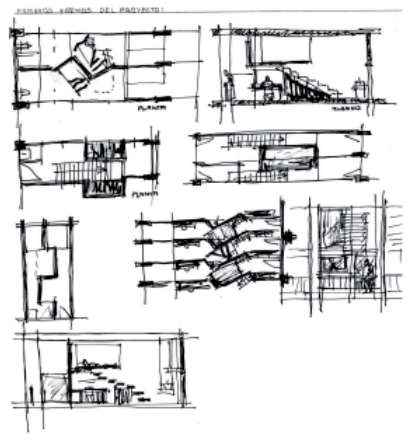
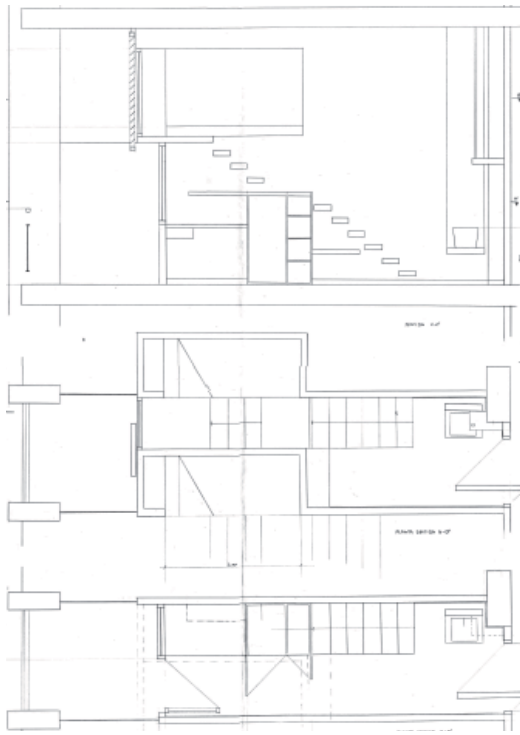




Aina Garrido Duran

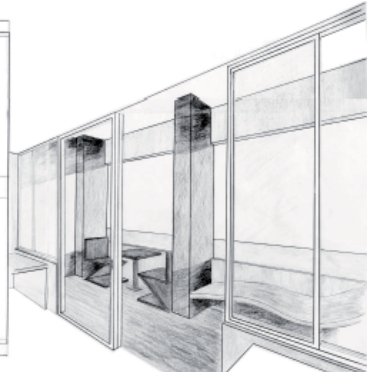
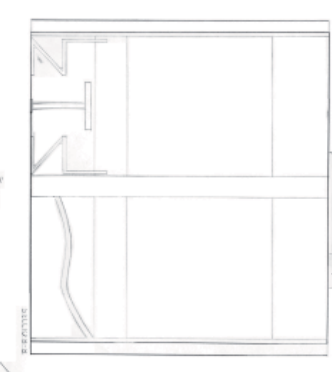
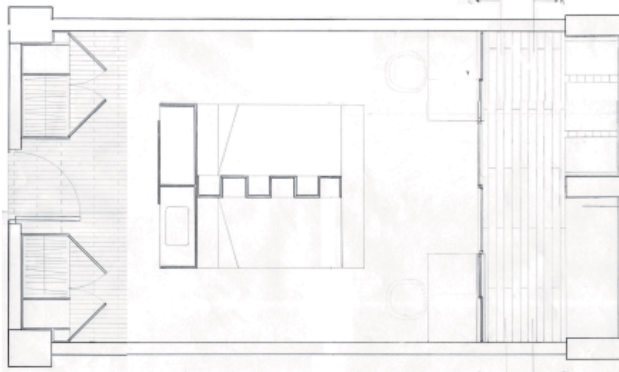


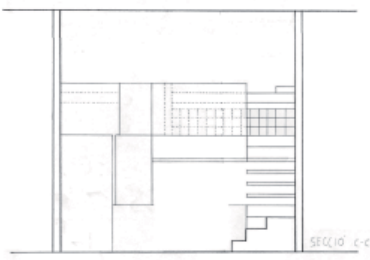
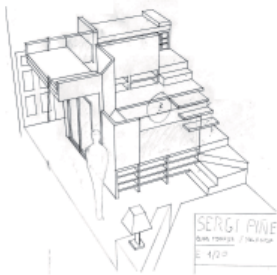
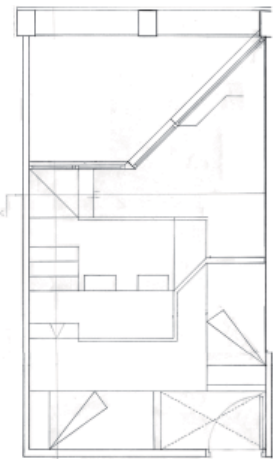
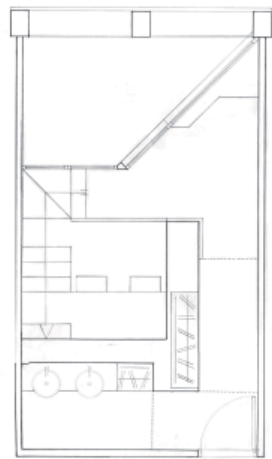
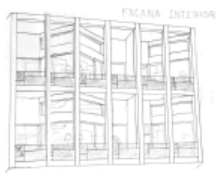
Martín García Sixto



Fabián Sánchez Arroyo

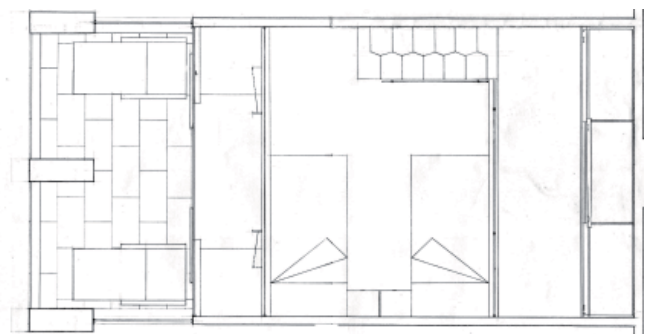
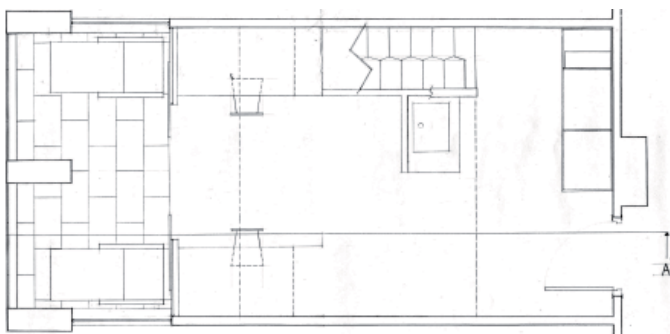
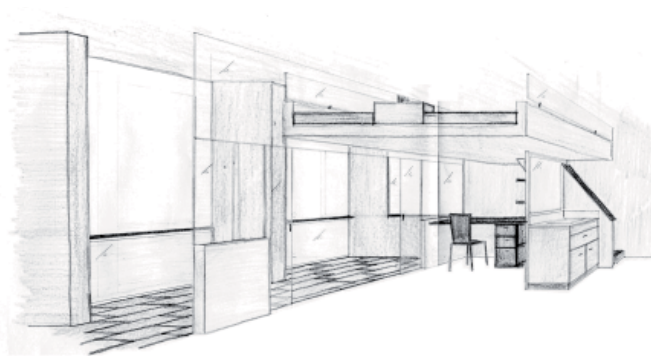
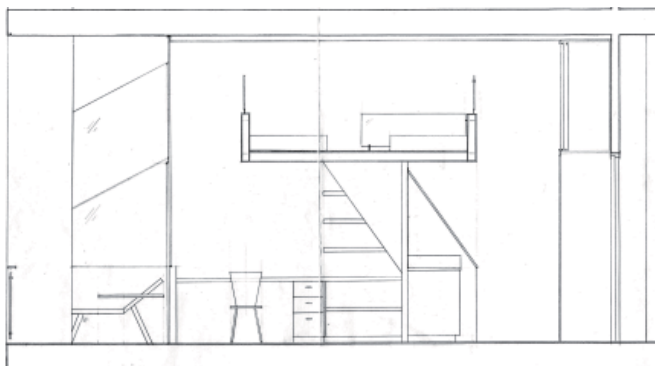
Alba Sanchis Gregori

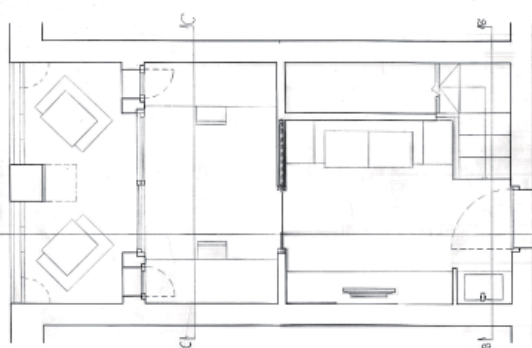
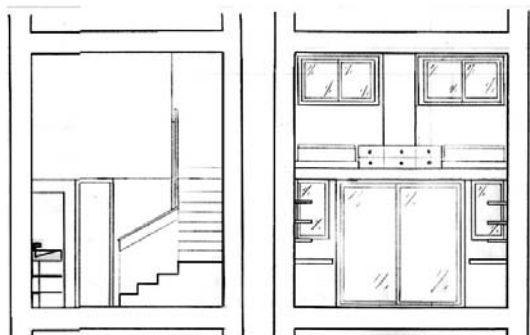
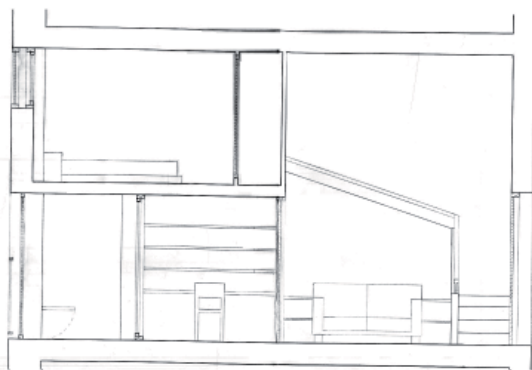
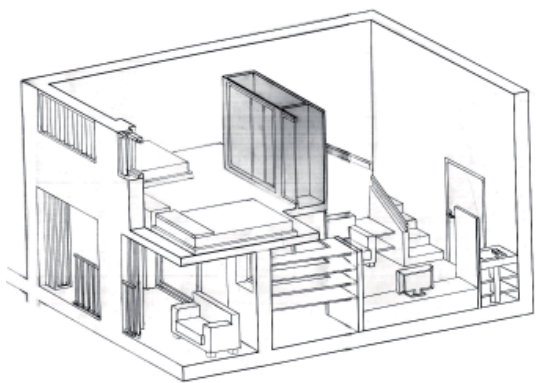




Sergi Piñera Pascual

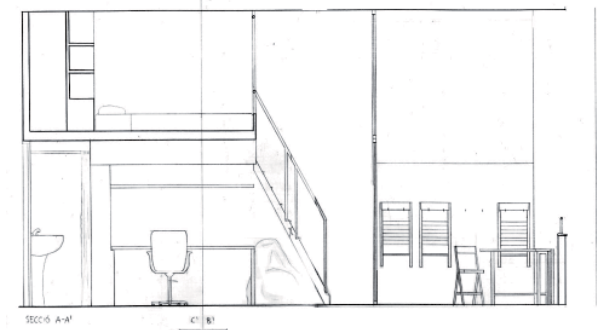
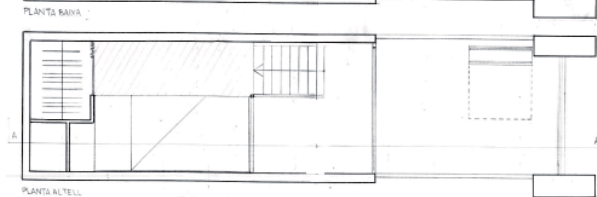
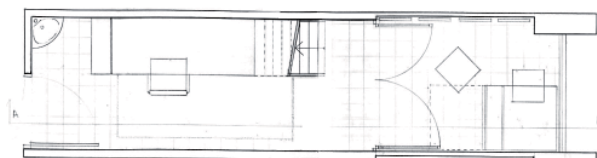
Alfons Vigas Esquis

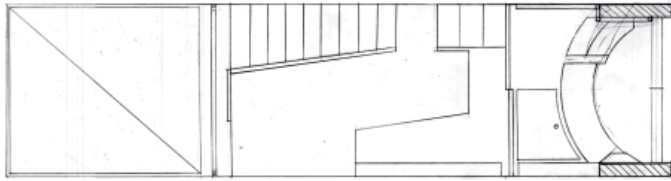
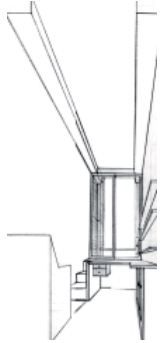
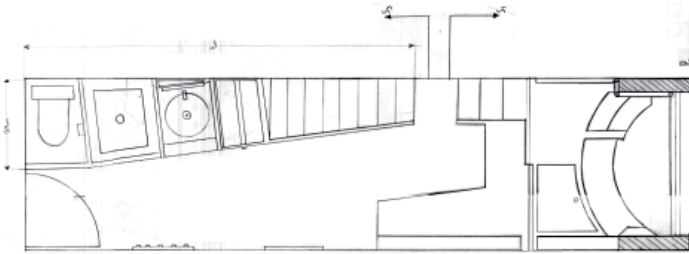




Marc Bach Costa

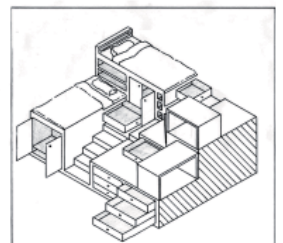
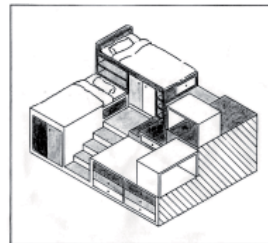
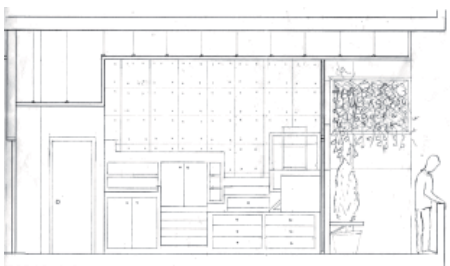
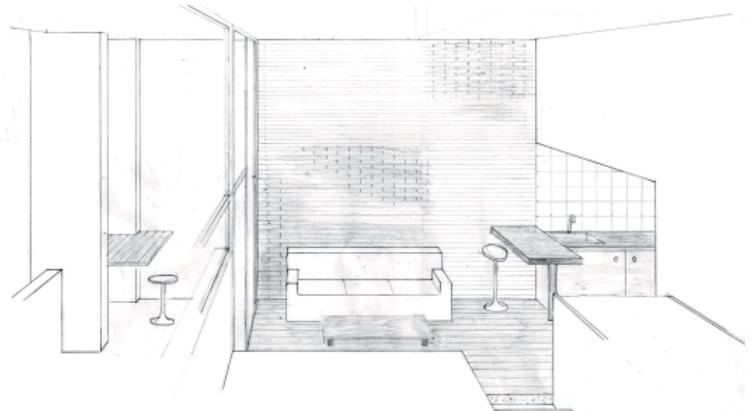
Nil Prats Basset





Simón Fernández Castro

Guillem Serra Puig



El cíclope o la ciudad

Pedro Azara

13 de octubre de 2009

El cíclope o el imaginario del espacio no civilizado.

Aunque Ulises intuía que no tenía que adentrarse en la isla en la que su nave había naufragado, la falta de alimentos y las adversas condiciones le obligaban a explorar lo que parecía un islote desértico y selvático, si no fuera por algunas columnas de humo que aquí y acullá despuntaban.

Junto con algunos compañeros, Ulises se alejó de la playa. Pronto, en medio de un abrupto acantilado, halló una cueva en cuyo interior se almacenaban alimentos. No bien hubían entrado, unos pasos que retumbaban les infundieron terror; apenas tuvieron tiempo de encomerse. Un gigante con un solo ojo entró, junto con un rebaño de ovejas, y tapió la boca de la cueva con una roca que ningún humano podía desplazar. Fue entonces cuando el cíclope descubrió a Ulises y sus compañeros.

En el imaginario griego, bien ilustrado en los textos de Homero -la *Iliada* y la *Odisea*-, la isla de los Feacios, gobernada sabiamente desde una ciudad fundada según el rito adecuado, y bien planificada, dotada de todos los elementos sagrados y profanos que constituyen una urbe (límite, templos, asambleas, viviendas: los tres estamentos que configuran la ciudad que Platón bien describiría), se oponía a la isla del cíclope y a su morada.

El cíclope no era humano: gigante, deforme, dotado de un solo ojo. No cultivaba la tierra; era un pastor, no un agricultor; vivía aislado en una cueva; desconocía el arte de construir pueblos y ciudades, de crear comunidades; como las bestias salvajes, ingería carne cruda. Sabía encender fuego, mas éste no simbolizaba un hogar.

El cíclope pertenecía al orden de la naturaleza; no había sido educado, civilizado; las características de su propio cuerpo y su manera de comportarse eran la prueba visible de su pertenencia al mundo salvaje, ajeno a las pautas del espacio civilizado.

Los griegos también oponían Itaca, la isla y la ciudad de Ulises, a la cueva del cíclope. Al mismo tiempo, en ausencia de Ulises, el desorden que reinaba en Itaca, en la que campaban a sus anchas los pretendientes de Penélope, la mujer de Ulises -que desconocía si su esposo, ausente desde hacía veinte años, seguía aún con vida-, la acercaba al mundo ciclópeo.

El espacio del cíclope, entonces, era el paradigma del espacio del que el ser humano tenía que apartarse. Poseía todos los rasgos inversos a los del mundo del espacio urbano, urbe que había aplacado y ordenado la caótica disposición física y moral del espacio del gigante.

En los cuentos populares, el ogro es la figura antitética del padre. Devora a sus propias criaturas. Vive en el fondo del bosque. Constituye una permanente amenaza y un recordatorio de lo que nos puede ocurrir si dejamos que la ciudad se disuelva en el desorden. El primer ogro fue el cíclope, y su isla, la imagen del espacio de la naturaleza aún no regulada o del mal.

Queda preguntarse de qué lado se halla la ciudad moderna.



Vaso Francés



Polifemo

Mi terraza

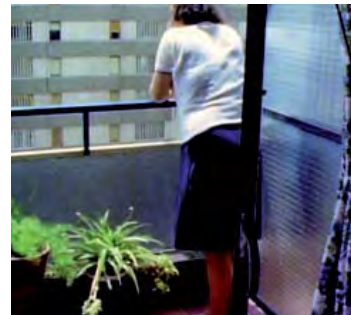
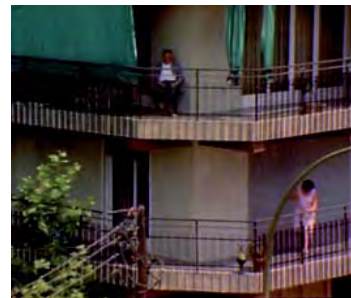
Documental de 1972, por Bonet, Cirici, Clotet, Tusquets y Herralde
27 de octubre de 2009



A partir de una idea de Studio PER, arquitectos
Pep Bonet, Cristián Cirici, Lluís Clotet, Òscar Tusquets

Realización: Gonzalo Herralde
Fotografía: Tomás Pladevall
Montaje: Miguel Bonastre
Música: Toti Soler

Rodada en las provincias de Barcelona y Girona durante el verano de 1973
Laboratorios: Sonoblok y Fotofilm, S.A.
Duración: 15 minutos
Color, 16 mm
Realizada para la XV Triennale di Milano
Patrocinada por Cementos Uniland

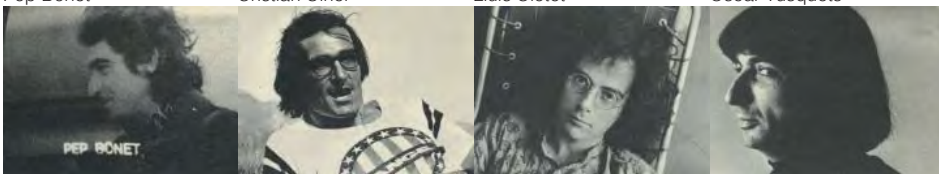


Pep Bonet

Cristian Cirici

Lluís Clotet

Oscar Tusquets



Noveno ejercicio

Martes, 3 de noviembre a las 18.30h. Sala de actos
Presentación del ejercicio noveno
"Exposiciones"
Elías Torres, profesor de la ETSAB

Comentarios en las aulas al ejercicio octavo que se entrega hoy

Jueves 5 de noviembre, a las 18.30h. Sala de actos.
"American bar" (A. Loos),
Josep Quetglas, catedrático de Composición Arquitectónica de la ETSAB

Martes 10 de noviembre, a las 18.30h.
Continuación de los comentarios al desarrollo del ejercicio noveno en las aulas

Jueves 12 de noviembre, a las 18.30h
Entrega del ejercicio noveno

Planta sótano de la nueva biblioteca y planta de la entrada y el bar del Edificio Segarra donde se desarrolla el ejercicio

Proyectos I

El taburete que construyó cada estudiante tenía como única condición que pudiera servir para una barra de bar.

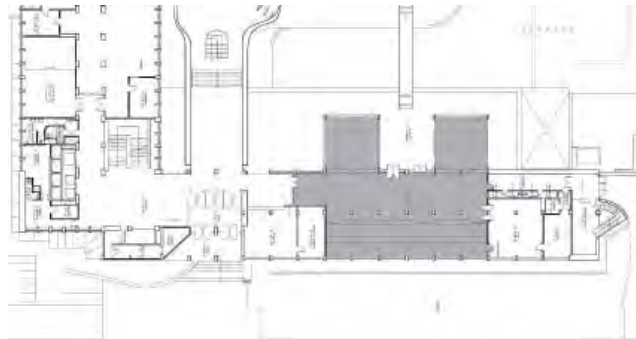
En este ejercicio, se trata de exhibir los treinta y tantos taburetes de todos los estudiantes del grupo, en uno o en los dos cubículos acristalados del bar de la ETSAB (las fotografías de cada taburete están colgadas en la página de la intranet de cada grupo. Es opcional retirar las mesas y las sillas o incorporarlas a la exposición. Como alternativa para exponer los taburetes, se da libertad para elegir otra zona del bar, teniendo en cuenta que parte de las mesas no podrán utilizarse para comedor y que los taburetes no podrán colocarse a lo largo de la barra. No se podrá sentarse en los taburetes y serán observados como objetos a admirar. Un letrero bien visible acompañará la exposición e indicará: "Taburetes del primer curso de Proyectos 2009-2010".

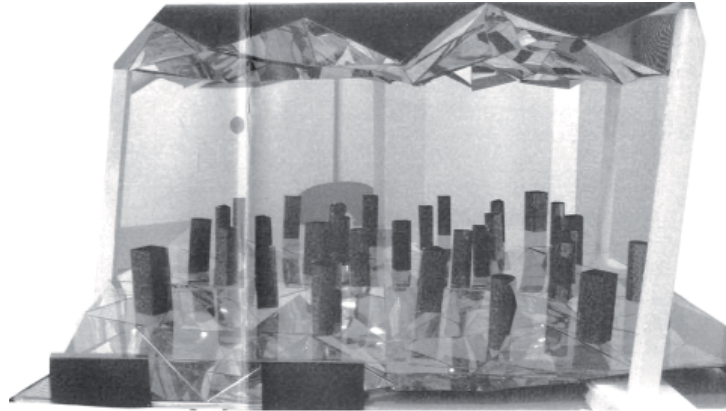
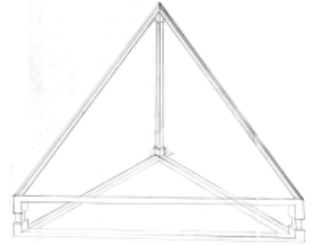
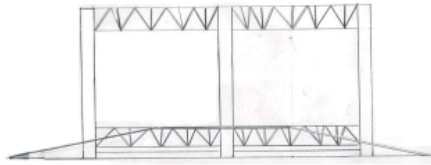
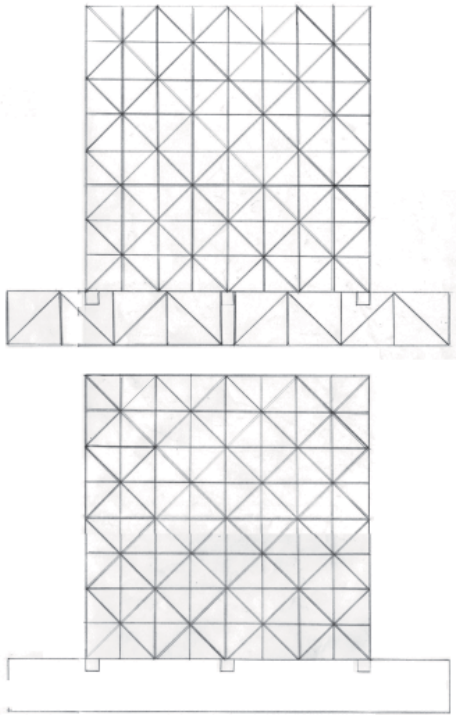
Presentar dos fotomontajes a color (*collages* libres, con dibujos u otras fotos) junto a la planta y las secciones a escala 1:20 y 1:50 en hojas DIN A1 plegadas a DIN A4. La ambientación y el montaje de la exposición son libres y se explicarán en un texto corto incorporado en la(s) hoja(s) DIN A1. Se acompañan la planta y un alzado de la ETSAB (comprobar las medidas en el propio bar)

Proyectos II

Proyectar, en la planta baja de la nueva biblioteca de la ETSAB, la exposición de todas las sillas de juez de tenis y de vigilante de playa, a tamaño real, de todos los estudiantes de Proyectos II. Las fotos de sus maquetas, a escalas reducidas, están colgadas en la intranet en cada uno de los grupos del curso. Los muebles de esta planta deberán permanecer, aunque recolocados según considere cada estudiante en función del montaje y la ambientación que cada uno proyecte. Un letrero bien visible acompañará la exposición e indicará: "Sillas para juez de tenis y para vigilante de playa del primer curso de Proyectos 2009-2010".

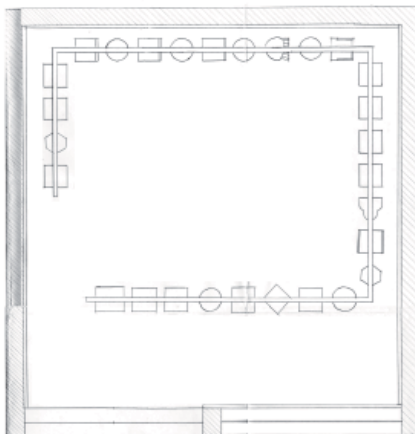
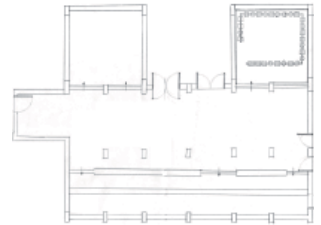
Presentar dos fotomontajes a color (*collages* libres, con dibujos u otras fotos) junto a la planta y las secciones a escala 1:20 y 1:50 en hojas DIN A1 dobladas a DIN A4, junto con un texto explicativo.

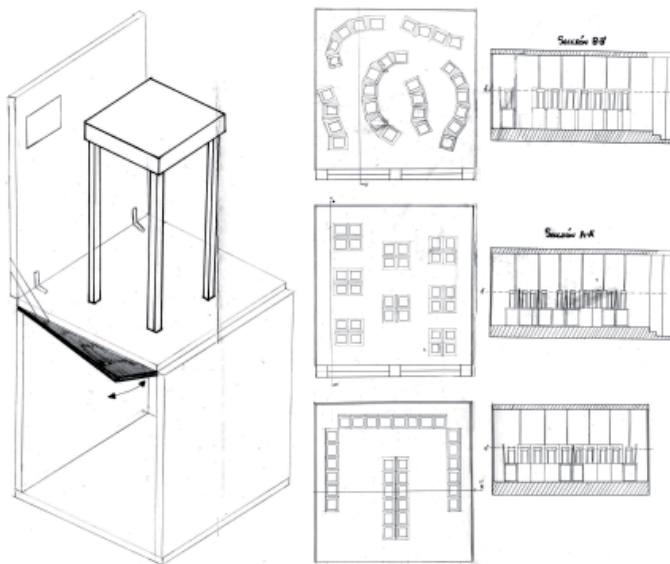




Adriana Aguirre Such

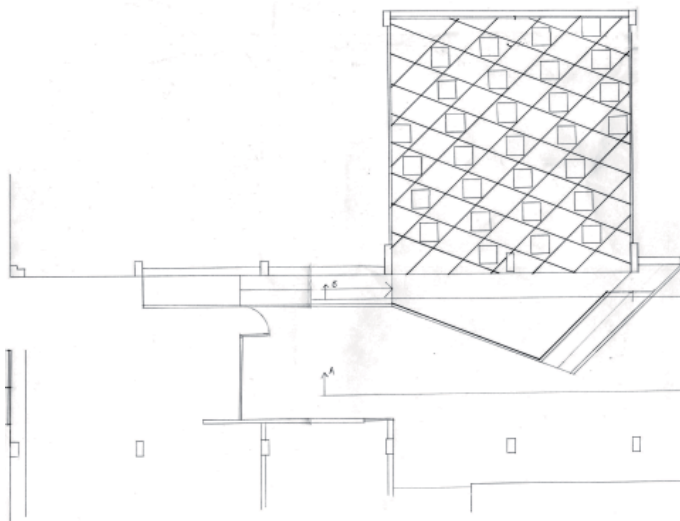
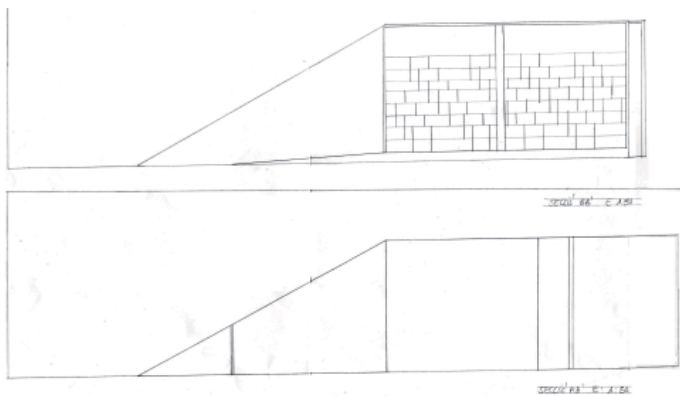
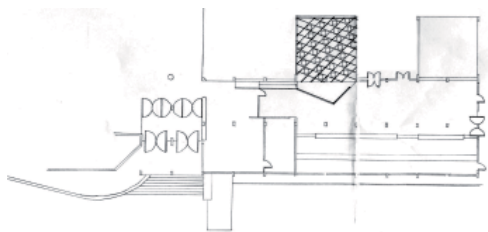
Teresa Rodríguez Pardo

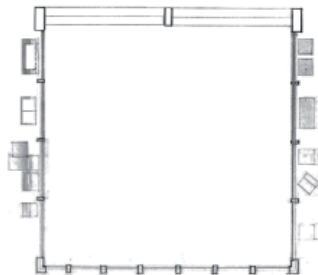
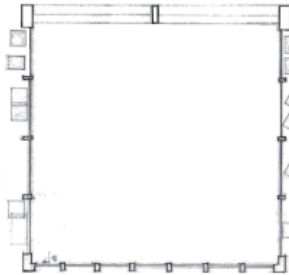




Marta Figuerero Caballero

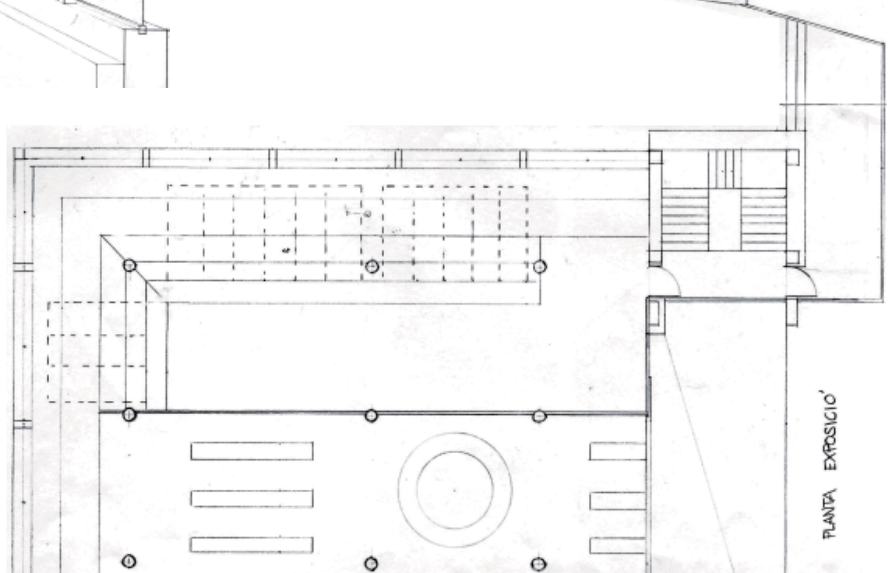
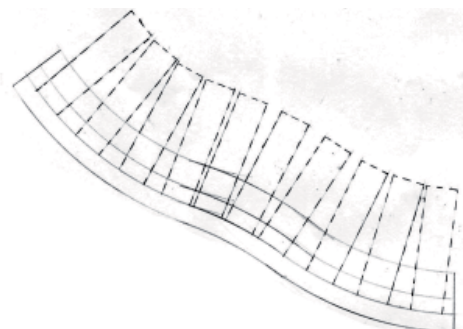
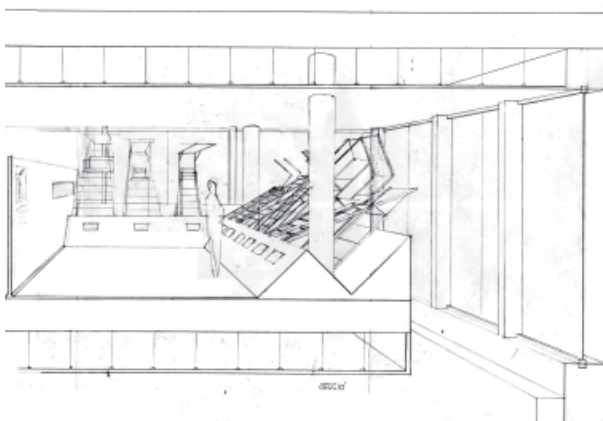
Jennifer Vega García





Carlos Pérez Rullán

Guillem Serra Puig



Exposiciones

Elías Torres

3 de noviembre de 2009

Exposición (definiciones del DRAE):

1. Acción y efecto de exponer.
2. Explicación de un tema o asunto por escrito o de palabra.
3. Representación que se hace por escrito, comúnmente a una autoridad, pidiéndole algo.
4. Presentación pública de artículos de industria o de artes y ciencias, para estimular la producción, el comercio o la cultura.

Una exposición es la construcción de una escenografía-ambientación para exhibir objetos, explicar una idea -los anuncios publicitarios- o una historia, son los decorados u ornamentos que les acompañaran en el interior o el exterior de un espacio.

Suelen ser exposiciones temporales las de los “top manta”, las de los rastros de objetos usados, las de los escaparates o interiores de tiendas para presentar sus colecciones de temporada, las de las propias arquitecturas y sus exhibiciones interiores en las exposiciones universales, las de las ferias comerciales o las de los escenarios para obras de teatro.

Son exposiciones casi permanentes las de los museos -almacenes como el Museo de El Cairo-, las de los zoológicos -los animales se mueven-, las de las iglesias e incluso , las de los interiores de las viviendas con los cuadros y trofeos colgados por las paredes y estanterías. Las exposiciones de objetos que acompañan la representación de una idea, obra o vida de un personaje, acostumbran a construir un ambiente figurativo que evoca el concepto de lo exhibido y permite al espectador entender y seguir el argumento que se quiere explicar.

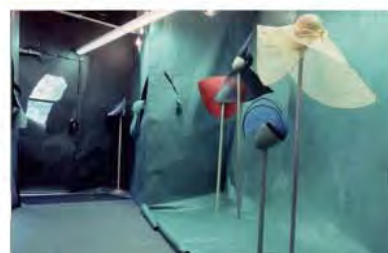
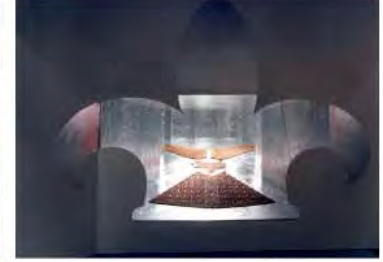
Las obras de los años cincuenta y sesenta de los arquitectos italianos Albini, Scarpa, Gardella, BBPR han sido pioneras en la exhibición de obras de arte en museos y exposiciones temporales por la manera de hacer dialogar piezas antiguas con soportes y ambientaciones contemporáneas.

El arquitecto austriaco Hans Hollein ha sido un inspirado proyectista de exposiciones, cuya componente surrealista ha sembrado y abierto caminos inesperados. Los interiores delicados, esenciales y casi vacíos de la arquitectura japonesa se han difundido por el mundo en versión moderna y exquisita de la mano de diseñadores como Shiro Kuramata. Hoy sus obras han sido copiadas por tiendas de moda de todo el mundo, que exhiben sus colecciones en atmósferas minimalistas hasta la saciedad, como signo de distinción y exclusividad.

La sorpresa en la decoración la ofrecen los escaparates de los almacenes Bergdorf & Goodman en Nueva York, al presentar sus colecciones la imaginación de sus escaparatistas no tiene rival y muchas veces son el contrario de lo mínimo, sorprenden al paseante mirón y reflejan un gran estímulo creativo.

Todo se puede exhibir y exponer, incluso las propias personas y sus obras. La vida es hoy una exhibición propagandística casi impúdica. Aquí tratamos únicamente de la exposición de objetos en lugares determinados, de la forma más comprensible, esclarecedora, sugerente e inesperada. Se debe procurar que la presentación por muy importante que sea ayude siempre a la comprensión de lo exhibido.

Hay mucho de donde copiar.





Adolf Loos, *American Bar*

Josep Quetglas

5 de novembre de 2009

Hi va haver grans arquitectes al segle XIX, com Gottfried Semper, per als quals construir i teixir eren una mateixa operació manual i mental, com a ofici i com a sistema lògic. No és una comparació exacta, si es pensa des de l'arquitectura.

Adolf Loos (1870-1933) va afinar la comparació. Per a ell, l'ofici més proper al de l'arquitecte era el de sastre, perquè un i altre recobreixen a la persona.

Efectivament, un constructor, un enginyer, un aparellador fan edificis, dibuixen detalls constructius. Però un arquitecte dóna lloc a situacions, dins les quals hi ha d'haver gent. I això ho pot arribar a fer, deia Loos, per telèfon.

Segons Loos, arquitecte és aquell que sap recobrir el cos humà amb espai, amb materials, amb formes, per tal de suggerir, permetre, resoldre accions, sentiments i imatges de la gent.

De la mateixa manera que no ens revestim d'una mateixa manera per anar al llit, a la taula o amb bicicleta, no ens revestim del mateix espai en un dormitori, un menjador o el carrer.

L'*American Bar*, el petit local que Loos va construir a Viena l'any 1908, és un bon exemple per comprovar aquest concepte.

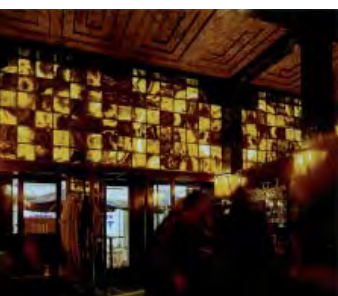
L'espai està dividit en tres estrats horitzontals. El nivell més baix és centrípet. L'espai va cap a les persones. Els materials (cuirs, fustes) són càlids, tous, s'inflen per arribar a adaptar-se als cossos asseguts. Les taules rebaixen els angles, formant cantonades més suaus, octogonals, que tendeixen cap al cercle. La quadrícula del trespòl no arriba als murs: s'atura abans, com una estora, i així recull i tanca l'espai. Aquesta és la situació adequada per a qui està assegut.

Qui està dret a la barra, o qui entra, és en un lloc ben divers. Perquè l'estrat superior és centrífug. Un mirall alt envolta els quatre costats del petit local, fent que la imatge del sòtil de marbre es multipliqui inacabablement i l'espai s'escampi sense límits, en totes direccions. La barra, les butaques, les lleixes de botelles són un discret "biombo" que tanca sense ofegar-lo, i en el petit grup a l'interior del bar mostra la interminable extensió.

L'estrat central (la barra, el revestiment de fusta de les parets) és un intermedi neutre, un pas entre la tensió centrípeta de baix i l'impuls centrífug de dalt.

Fins aquí, l'experiència arquitectònica descrita té lloc com a fenomen tant visual com tàctil, perquè els materials, les dimensions i les formes són sentides en el cos, no únicament en la traducció freda d'una mirada. Aquesta característica (que un interior se senti recobrint el cos de l'espectador) fa que el cos no en pugui sortir i que no pugui imaginar (donar imatge) l'exterior.

Aquí hi ha una altra de les ambigüetats que comparteixen l'arquitectura i la sastreria. Com sentim una sabates, un abric? Sentir-les des de dins i veure-les des de fora són activitats no homologables, no coincidents, que no es poden afegir una a l'altra. És necessari oblidar el propi cos i substituir-lo per una imatge visual, construïda en un mirall, per exemple, per veure "des de fora" el que el cos sent des de dins. Però el que es veu



Interior bar

Detall de cantonada amb miralls



“per fora” no és l’exterior del que se sent “per dintre”. És una altra cosa. (Per cert, l’“altra cosa” també era el títol de la revista d’Adolf Loos).

Peter Handke ho va descriure d’una manera molt vienesa, en un dels seus primers llibres de poesia. “El món interior del món exterior del món interior” n’era el títol.

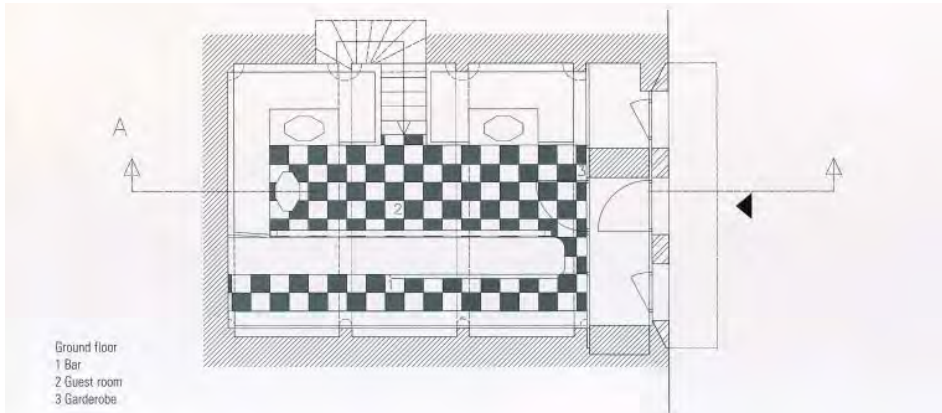
La cara de fora no és l’expressió (la cara) de l’interior. És una altra cosa. Com una altra cosa és l’exterior del bar de Loos: una composició quasi *pop art*, on una gran bandera americana de vidres de colors, amb les estrelles transformades en via làctia, vola damunt d’aplicats de marbre grec.



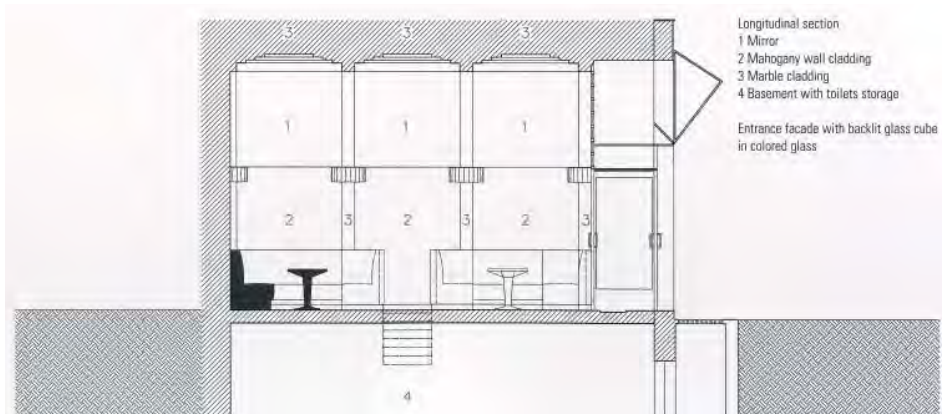
Exterior de Kärntner Bar



Exterior de Kärntner Bar



Planta



Secció

Vista actual de la façana



Décimo ejercicio

Martes 17 de noviembre, a las 18.30h. Sala de actos
"Escaleras"
Carme Ribas, profesora de la ETSAB.

"Lucernarios"
Elías Torres, profesor de la ETSAB.

Jueves 26 de noviembre, a las 18.30h. Sala de actos
"Peldaños, barandillas, pasamanos"
Joaquim Mulà

Proyectos I

Proyectar una escalera exterior que, desde la planta primera del Edificio Segarra, permita acceder a la cubierta de la planta inferior del Edificio Coderch.

Planta a escala 1:500 de la situación de la escalera.

Planta, secciones y alzados a escala 1:20 y un fotomontaje.

Estudiar los detalles de la barandilla, los peldaños, la estructura...

Peldaños de 16x30 cm. Un rellano cada 12 peldaños.

Un pasamanos cada 2,40 m de anchura de escalera.

Presentación en DIN A1.

Proyectos II

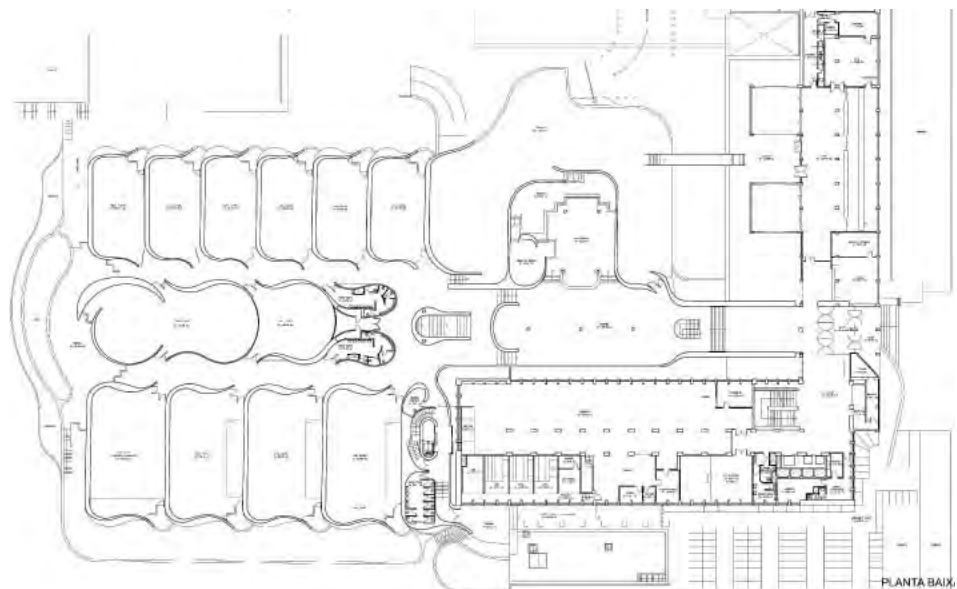
Iluminar con luz natural, mediante lucernarios en las cubiertas, las áreas del Edificio Coderch de la ETSAB que ahora necesitan luz eléctrica antes del anochecer.

Los pozos de luz, que pueden traspasar dos plantas para llegar al semisótano, emergerán en las cubiertas como volúmenes no pisables.

Dibujar a escala 1:200 las dos plantas, la cubierta y las secciones con los lucernarios.

Detalles de los lucernarios en la cubierta a escala 1:20 y dos fotomontajes, uno interior y otro exterior.

Presentación en DIN A1.



Escales

Carme Ribas

17 de novembre de 2009

L'esforç per aconseguir el pla horitzontal és constant en la història de la civilització. L'estabilitat dels objectes i el confort en els nostres moviments es garanteix, habitualment, quan es disposa d'una plataforma perpendicular a la gravetat. L'arquitectura s'ha esforçat per transformar topografies de perfil variable en una successió de plans horitzontals, preparats per rebre activitats diverses.

Una escala és la descomposició d'un perfil inclinat en una successió de plans horitzontals, disposats de manera que permetin unir nivells diferents. És la construcció d'un camí que connecta estrats. Per facilitar el trànsit de les persones, aquest camí s'ha d'adaptar a les mides del peu i de la passa humana. Hi ha una gran quantitat de normativa vigent sobre el disseny de les escales, destinada a garantir-ne la confortabilitat i, sobretot, la seva seguretat.

A banda de la seva primera raó de ser de caràcter funcional, les escales, pel fet d'elevarse sobre la superfície de la Terra o endinsar-se en les seves entranyes, adquireixen significats que van molt més enllà de la seva operativitat. Construeixen itineraris de valor simbòlic, sacralitzant o ritualitzant els espais als quals permeten accedir.

Les escales són també suports esplèndids per a l'exhibició. La seva condició d'alçat compost per petites superfícies planes permet oferir perspectives llunyanes de tots els objectes o les persones situats sobre els seus graons.

Els possibles traçats de les escales a l'espai són múltiples. Són els responsables de la relació visual o l'aïllament entre els diferents estrats. Hi ha escales d'un sol tram, plegades sobre elles mateixes, corbes, helicoidals...

Una escala és també una estructura. Podem veure escales resoltes com una biga o un pont, escales que són la coronació d'un mur, escales suspeses o escales en voladís.

El sistema i el material que s'en empren per a la seva construcció poden ser molt diversos i tenir comportaments diferents pel que fa a la funcionalitat i a la resistència al desgast. Hi ha escales d'un sol material (fusta, pedra...) i escales que combinen diferents materials, distingint els elements estructurals dels que no ho són i subratllant la funció de cada una de les seves parts.

A banda de fer possible la connexió entre nivells, a una escala se li poden assignar altres valors o continguts. La seva condició d'alçat els permet donar forma a amfiteatres i, en estar suspeses a l'espai, a vegades es converteixen en miradors esplèndids. Enteses com a moble, poden també donar lloc a espais per seure o a prestatgeries per dipositar-hi objectes.



L. Barragán. Casa Barragán.
Tacubaya, Mèxic



A. Bonet Castellana. La Rinconada



L. Bo Bardi, Museu d'Art Moderna-
de Bahía, Salvador de Bahía

C. Scarpa. Castelvecchio, Verona



Graons, baranes i passamans

Joaquim Mulà
26 de novembre de 2009

En el moment de projectar una escala, hem de preguntar-nos quins són els elements que la formen, a quines exigències estan sotmesos o els sotmetrem i de quina manera aquests elements poden resoldre els problemes que se'ns plantegen.

Pel que fa als diferents elements d'una escala, en primer lloc tenim els graons, formats a partir de plans horitzontals a diferents altures, que ens permeten salvar desnivells. Per tal de fer-ho còmodament, cal tenir en compte la relació entre la seva altura i la seva llargada. En segon lloc, les baranes ocupen, en el pla vertical, els límits laterals de l'escala, per evitar possibles caigudes de dalt a baix del recorregut i garantir la seguretat de qui la utilitza. Finalment, els passamans, habitualment relacionats amb les baranes en escales estretes, són punts de recolzament on deixem lliscar la mà en circumstàncies normals, però que, en cas d'ensopegar amb algun graó, eviten que perdem l'equilibri.

D'altra banda, cal buscar la forma més enginyosa de dissenyar aquests elements: pensar si es produeixen canvis de material al llarg del recorregut o si és possible que un sol element resolgui tota l'escala; imaginar com arribem als diferents forjats, si els últims graons creixen per ocupar l'entrada o si el tram central és més generós per permetre de contemplar l'entorn; resoldre com s'aguanta l'escala i com s'uneixen els diferents elements entre ells, etc.

Aquests són alguns dels dubtes que sorgeixen en el moment de projectar una escala. Per això, en relació amb el desè exercici, hem mostrat un recull d'imatges on alguns arquitectes han resolt, de forma diversa, problemes semblants als que ara els alumnes han de solucionar.

Eero Saarinen. TWA Aeroport, Nova York. 1956-1962



Sannicandro, Itàlia



Jamlet. Casa Mas. Barcelona, 2000



Alvar Aalto. Villa Mairea. Noormarkku, Finlàndia, 1937-1940

Josep M. Jujol. Torre de la Creu.
Sant Joan Despí, 1913-1916



Lucernarios

Elías Torres

17 de noviembre de 2009

Luz cenital (definición del DRAE)

1. La que en una habitación, patio, iglesia u otro edificio se recibe por el techo. [... o a través de aberturas altas en los muros de estos interiores.]

1. Cuando, primordialmente, la iluminación procede de la parte superior en un interior, se tiene la sensación de que se está enterrado, como en el interior de un pozo. La luz cae hasta el fondo y se desparrama en cascada saltando sobre relieves. Los huecos superiores solamente nos permiten ver el cielo, no el paisaje circundante, como ocurriría con las ventanas de una habitación convencional. Las fachadas exteriores parecen como si no existieran, como si fueran innecesarias.

2. Hay formas del espacio interior de algunos edificios que parecen moldeadas por la manera como la luz cenital llena, hincha o deforma esos interiores, como si un líquido luminoso pudiera crear la forma, el volumen de su espacio.

3. Con la luz cenital, se puede reforzar la teatralidad de una escena, acentuando el carácter dramático o misterioso de la atmósfera. Cuando los rayos de sol penetran por las aberturas superiores, el fragmento iluminado adquiere un carácter mágico, irreal o divino. Hay que ver siempre cómo son los artefactos que construyen estos trucos ilusorios.

4. El polvo atmosférico y la densidad de algunos materiales al ser atravesados por la luz que llega desde lo alto o por rayos de sol hacen que la luz adquiera una apariencia corpórea. Lo mismo ocurre cuando, en ciertas concavidades de las paredes, la luz parece haber quedado atrapada en ellas.

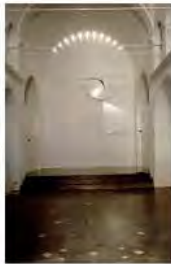
5. La luz cenital ha representado las presencias celestiales y divinas. El Sol, como astro rey por excelencia se ha hecho identificable de lo divino en los óculos. Las cúpulas han sustituido al cielo del que se protegen, recubiertas de escenas de santos, nubes, pájaros-ángeles y arquitecturas celestiales. Las aureolas de los santos y las tonsuras de los frailes son representaciones de astros y de cúpulas por donde penetra la divinidad. Lluvia de estrellas en los fuegos de artificio y confetis lanzados desde lo alto son chisporroteos caídos del cielo.

6. Para construir huecos para dejar entrar la luz a través del techo, este se puede recortar, plegar, perforar, provocarle cortes, hacerle incrustaciones, añadirle artefactos con otras perforaciones. Son instrumentos del iluminador cenital.

7. Entre los elementos estructurales, como las vigas, las losas reticulares, los módulos que se repiten, las juntas gigantes de dilatación, la falta de relleno de la plementería entre nervios portantes, etc., la luz puede penetrar con la libertad deseada: mantillas de pavés de cristal, entramados de pérgolas, arabescos en cúpulas moriscas, ramas y hojas de árboles.

8. La luz cenital repetida sobre edificios de gran superficie, como fábricas, iglesias con muchas naves o capillas adosadas, volúmenes superpuestos en vertical, permiten prescindir casi por completo de la luz de las ventanas en los muros perimetrales.

9. Las calles estrechas de las ciudades densas pueden parecer vaciados o cortes lineales en su masa edificada, haciendo que la luz que penetra entre sus fachadas y patios se vea como cenital.



Undécimo ejercicio

Jueves 10 de diciembre, a las 18.30h. Sala de actos
"Cubiertas, tapas y cobertizos"
Carles Muro y Ton Salvadó, profesores de la ETSAB

Martes 15 de diciembre, a las 18.30h. Sala de actos
"Espacios intermedios",
Lluís Clotet, arquitecto

Martes 22 de diciembre, entrega de notas a los alumnos matriculados de Proyectos I y II. A los alumnos que aprueben Proyectos I, ese día se les entregará el ejercicio de Proyectos II a entregar el 22 de enero.

Los estudiantes de Proyectos I, Proyectos II y ambos habrán tenido que leer para el día 14 de enero el libro: El lenguaje clásico de la arquitectura, de John Summerson (1ª ed., 1963) y escribir un comentario acompañado de fotos de un edificio de su ciudad con lenguaje clásico, interpretado a partir del libro de Summerson.

Proyectos I

Incorporar una cubierta a la escalera y al recorrido que se ha proyectado en el ejercicio anterior.

Como mínimo, deberá proteger del Sol.

Donde el estudiante considere oportuno, la cubierta deberá ser más amplia para acoger una zona de estar exterior más permanente -sillas y mesas.

Escala de presentación, 1:20. Fotomontajes o perspectivas a lápices de color.

Hojas DIN A1 plegadas. Con el texto corto de la idea incorporado

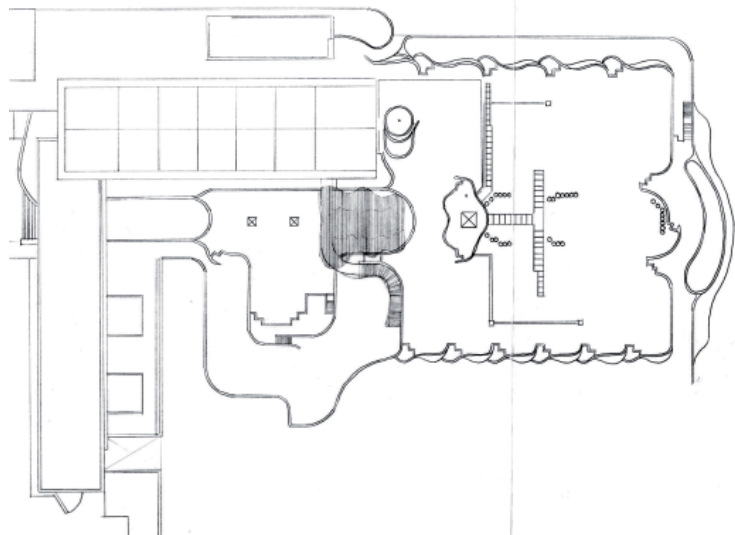
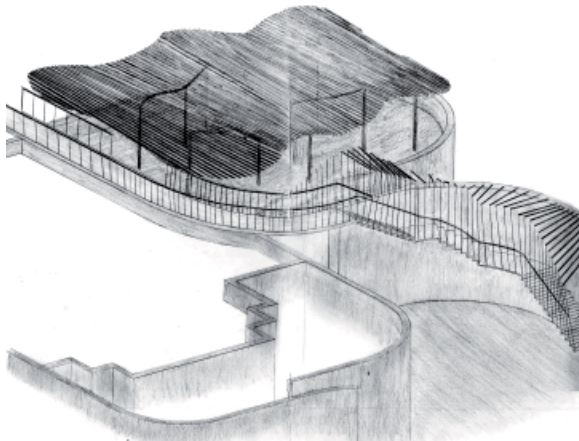
Proyectos II

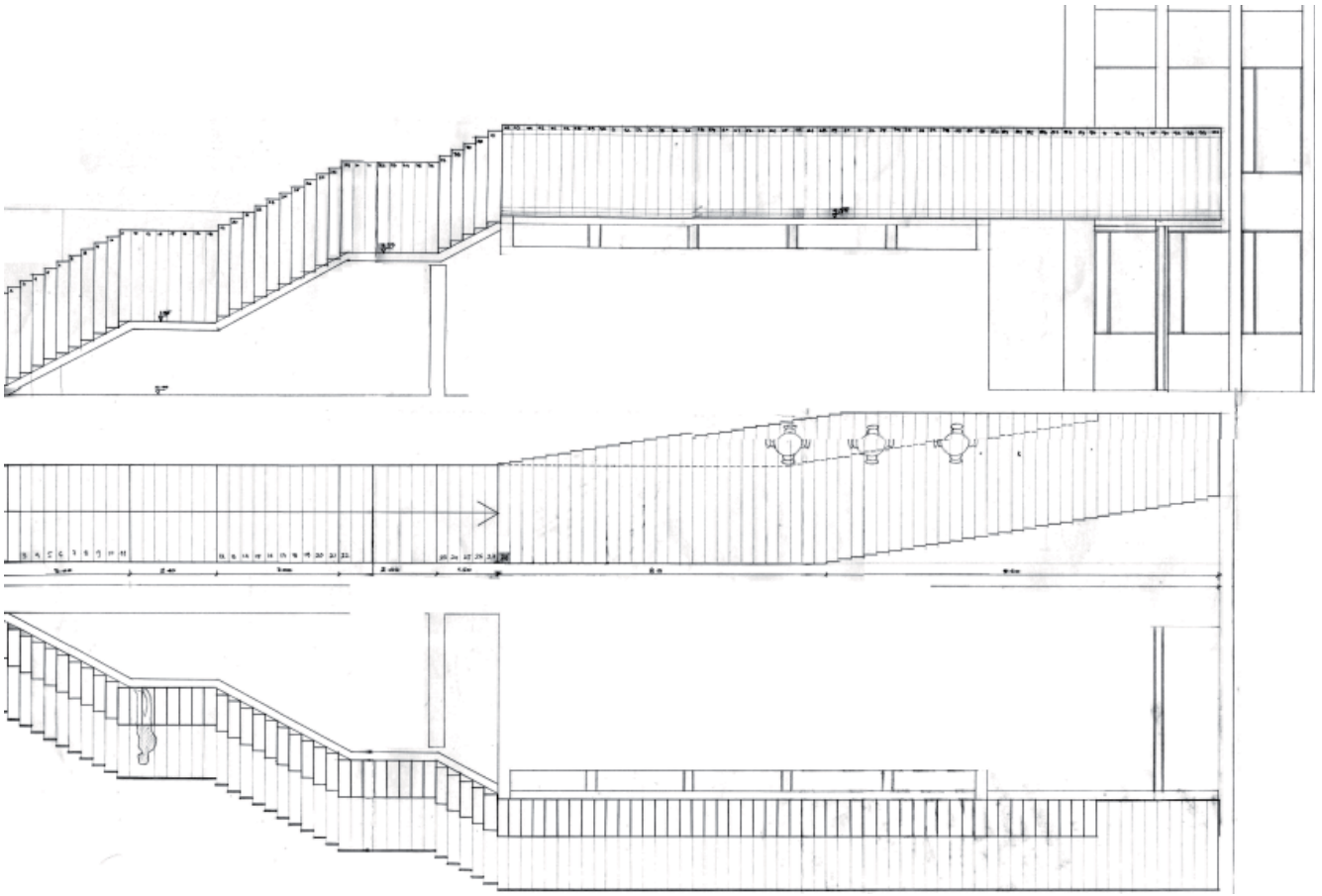
Proyectar un quiosco de madera cubierto para servir bebidas, complemento del bar de la ETSAB, en la terraza pavimentada del Edificio Coderch. Incorporar un umbráculo o pérgola para colocar sillas y mesas.

Los lucernarios del ejercicio anterior pueden servir de ayuda.

Escala de presentación, 1:20. Fotomontajes o perspectivas a lápices de color. Hojas DIN A1 plegadas. Con el texto corto de la idea incorporado.

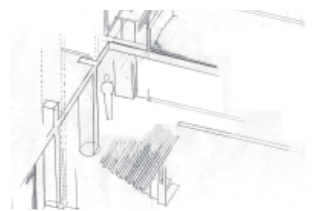
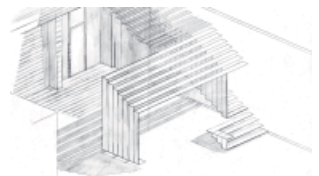
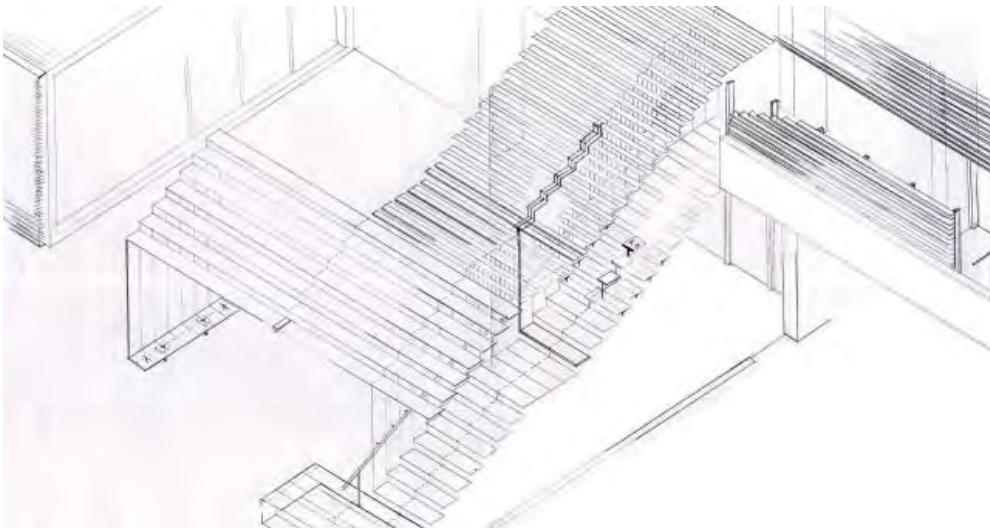
Alba Sanchis Gregori

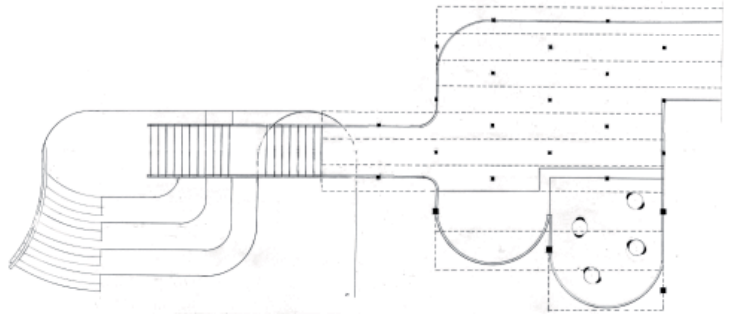
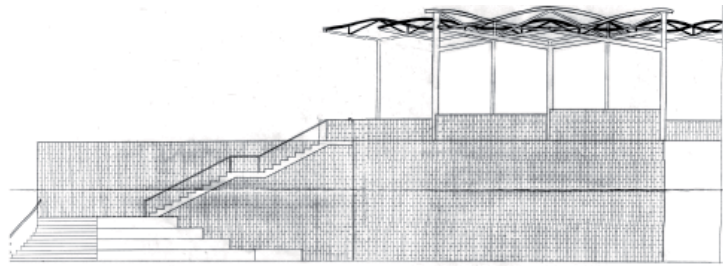
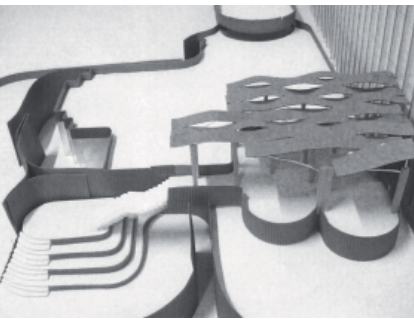




Ricardo Montoya Ramírez

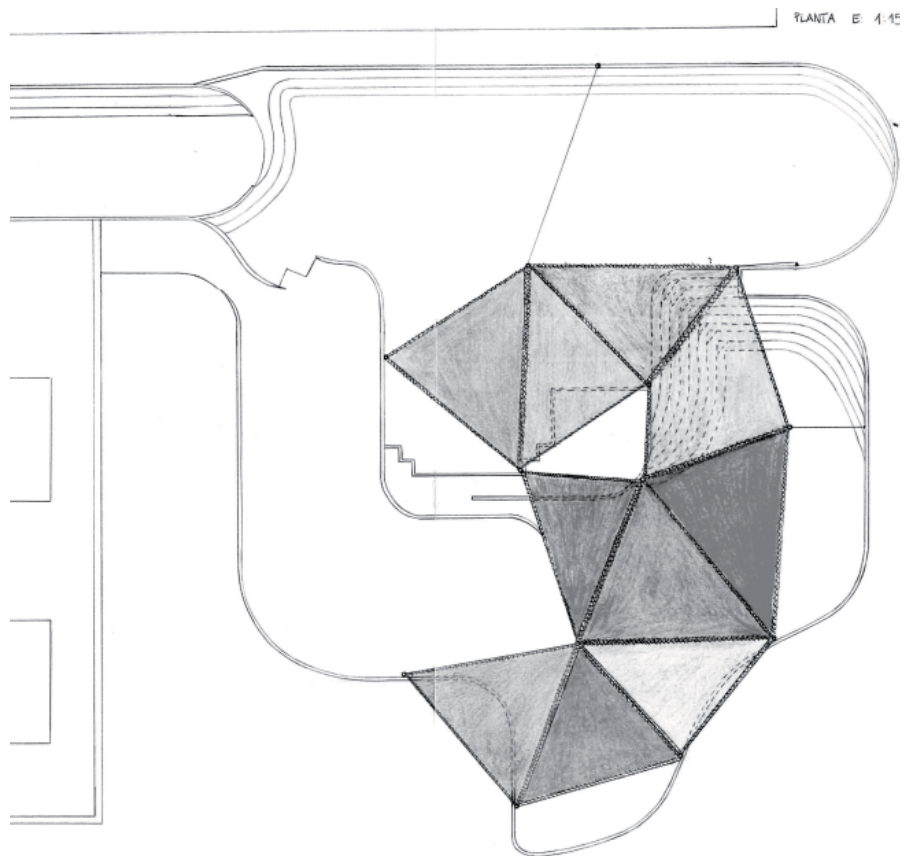
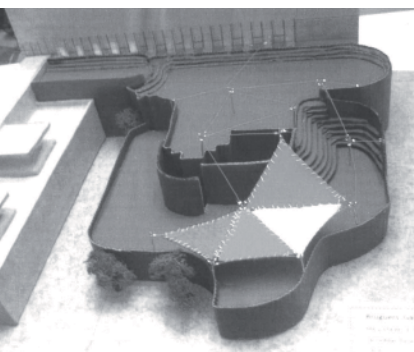
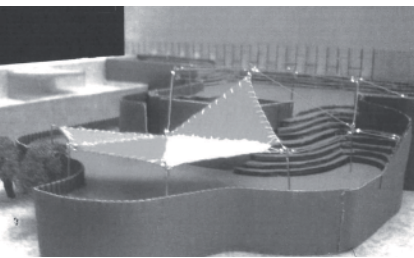
Vladimira Psycheva Peeva

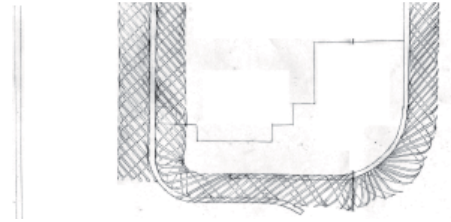
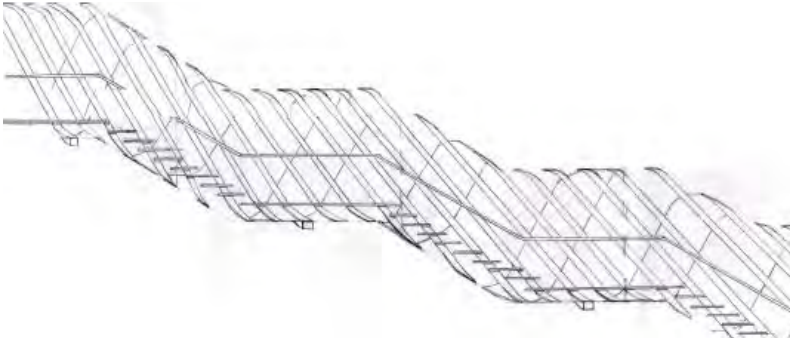
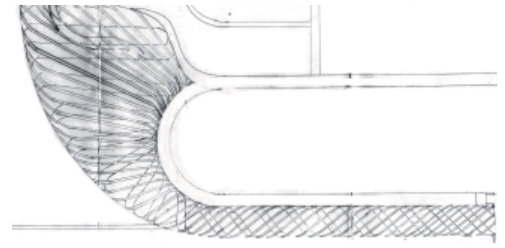




Ana Bermejo Vidaurreta

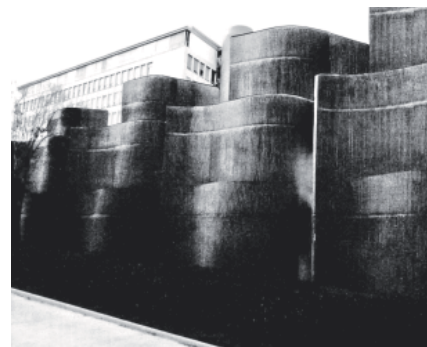
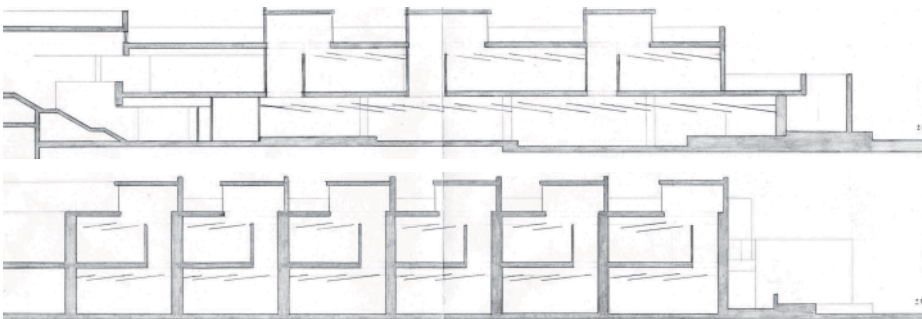
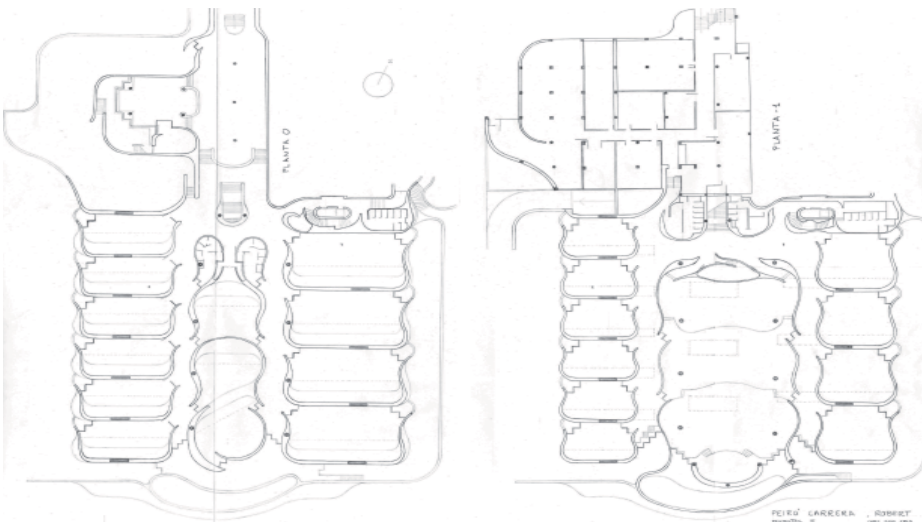
Bruguers Gallego Guiu





Adriana Aguirre Such

Robert Peiró Carrera



Parasoles y paraguas

Carles Muro i Ton Salvadó

10 de diciembre de 2009

La arquitectura tiene que ver con la protección del cuerpo y una cubierta es la expresión más elemental de la idea de cobijo.

Para protegerse de las inclemencias del tiempo y resguardarse del Sol y de la lluvia, el hombre ha inventado unos artefactos que conocemos como parasoles o paraguas. Se trata de superficies ligeramente cóncavas, para expulsar el agua hacia el exterior, soportadas habitualmente por sencillas estructuras de varillas, que se recogen en un elemento vertical terminado en un mango que permite sostenerlo con la mano. Sus dimensiones están, en ambos casos, condicionadas por el peso propio y los esfuerzos de viento que se pueden gestionar con una sola mano, y las diferencias entre unos y otros se concentran básicamente en el material de la superficie de recubrimiento que, en el caso de los paraguas ha de ser, naturalmente, impermeable.

Cuando, en lugar de proteger sólo a un individuo, se quiere proteger a un grupo de personas y las actividades que realizan, se deben llevar los esfuerzos descritos al terreno. Se trata de colocar una superficie a una cierta distancia del suelo, de manera que se puedan desarrollar determinadas actividades bajo su protección, y garantizar su soporte y la expulsión o la recogida de las aguas de lluvia.

Empezamos un paseo que nos lleva desde las formas más elementales de paraguas (Hypar, de Félix Candela) a la conquista de grandes superficies por repetición y adición (Palacio del Trabajo de Turín, de Pier Luigi Nervi), con desplazamientos verticales en paralelo a la topografía que permiten el acceso de la luz natural (Pabellón de España en la Exposición de Bruselas, de Corrales y Molezún) o por superposición (Gasolineras Repsol, de Norman Foster).

A continuación, pasamos a la cubrición de recorridos (Pabellón del Invitados de la Casa Kaufmann, de Frank Lloyd Wright; la Ciudad Universitaria de Caracas, de Carlos Raúl Villanueva; la Universidad de Vigo, de Enric Miralles, o las escaleras de La Granja, en Toledo, de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres...), marquesinas singulares (Fábrica Vitra, de Álvaro Siza; Oficina de Correos en Lucerna, de Santiago Calatrava; Museo Whitney en Nueva York, de Marcel Breuer; Plaza del Patriarca en São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha...), cubiertas que son también pabellones (de Sejima/Nishizawa en la Serpentine Gallery de Londres o de Frei Otto en Montreal) y sistemas de iluminación cenital difusa (de Miguel Fisac en el Centro de Estudios Hidrográficos de Madrid o de Renzo Piano en el Museo para la Menil Collection en Houston).

Las cubiertas también pueden ser el soporte de actividades en su cara superior, como en La Pedrera, de Antoni Gaudí, o en la Unité d'Habitation de Marsella, de Le Corbusier..., pero esta es ya otra historia.



Tapa



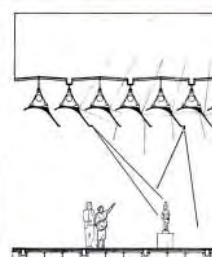
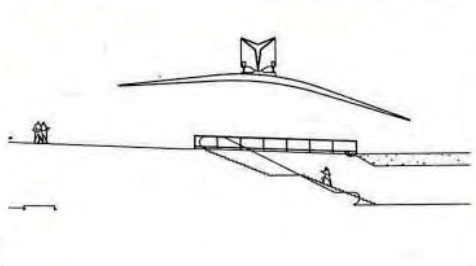
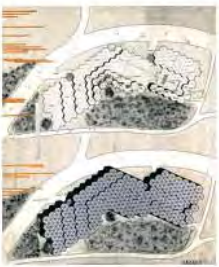
J. A. Corrales y R. V. Molezún, Pabellón de la Exposición de Bruselas, 1962



Enric Miralles y Carme Pinós, Pérgola en Parets del Vallès, 1985

Sanaa, Pavellón de la Serpentine Gallery, 2009





Duodécimo ejercicio



Proyectos I y Proyectos II

Todos los estudiantes de Proyectos I, Proyectos II y ambos deberán entregar el bloc DIN A5 que hayan ido llenando a lo largo del curso, con dibujos, croquis, comentarios e ideas de los proyectos realizados y de las conferencias impartidas.

Deberán incluir, también, el comentario a la última imagen de la charla “Espacios intermedios” impartida por Lluís Clotet el 15 de diciembre.

Cada estudiante deberá añadir en el bloc un comentario, con dibujos o de la manera que considere más conveniente, al sector dedicado a “Clavegueres” y a “Transport subterrani” (subsuelo) de la exposición “Cerdà, 150 anys de modernitat (de Francesc Magrinyà y Fernando Marzá). La exposición, gratuita, pedagógica y entretenida, se encuentra en Drassanes (Museu Marítim de Barcelona). Al mismo tiempo que se visita y se descubre el edificio de Drassanes, se pueden explorar otros aspectos del Ensanche de Ildelfonso Cerdà en los demás sectores de la exposición (Habitatge, Quadrícula, Carrer, Xamfrà, Claveguera, Illa/Indústria, Equipaments, Espais Verds, Transport i Salts de Llidar, Barcelona de Nit).

Proyectos II

Para los estudiantes que han aprobado Proyectos I en el primer cuatrimestre, proyectar una residencia para 100 estudiantes de dos plantas de altura, a partir del proyecto de habitación con terraza realizado en el ejercicio octavo.

La residencia estará localizada en el terreno que queda entre las cocheras Güell de A. Gaudí y los edificios de la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona (edificio con fachada a la Avenida Diagonal, de los arquitectos Giráldez, López Iñigo y Subías, de 1958, y el pabellón anexo del arquitecto J. Llinás de 1996). Se supone que el edificio de la antigua Residencia Ilerdense, que actualmente son dependencias de la Facultad, desaparece.

Será importante considerar el impacto que el nuevo proyecto pueda tener con los pabellones de Gaudí y su jardín y los edificios de la Facultad.

El programa de la residencia comprenderá:

Baños colectivos por planta / Aseos de apoyo a zonas de día

Comunicaciones verticales de ascensores y escaleras.

Vestíbulo-recepción de 30 m² / Oficina de dirección de 30 m²

Comedor de 150 m² / Office y cocina colectiva de 50 m²

Sala de estar y TV común de 100 m²

Instalaciones de 30 m²/ Almacén de 30 m² (pueden ser subterráneos)

Aparcamiento subterráneo para 50 coches / Rampas

Terraza jardín comunitaria exterior

La planta baja debe estar levantada 1 m del terreno / Incorporar rampa de acceso

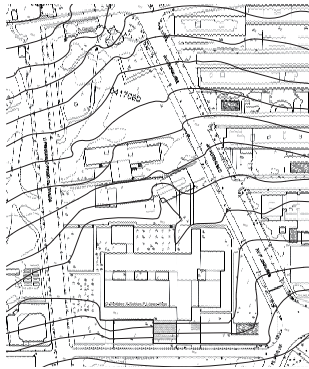
Las entradas para coches y personas debe también decidir las el estudiante.

Dibujar plantas, secciones y fachadas a escala 1:200.

Planta de situación en el terreno con los edificios contiguos existentes a escala 1:500

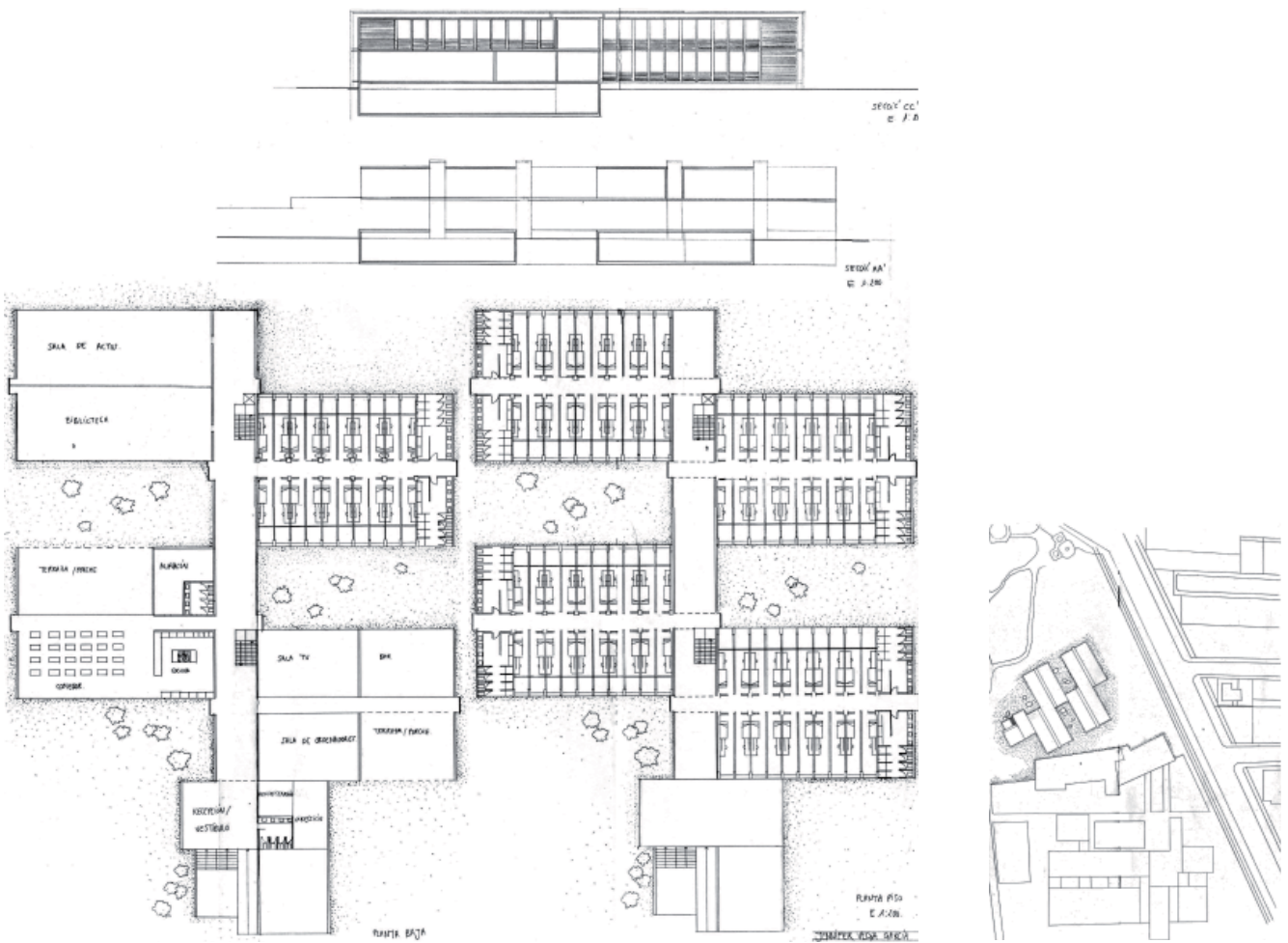
Dos perspectivas-fotomontajes a color en las que se vea la relación del nuevo edificio proyectado con el entorno.

Dos perspectivas de los espacios comunes interiores. Todo en hojas DIN A1.



A presentar el jueves 21 de enero de 2010 a las 18.30h Se acompañan ejemplos de residencias significativas (el estudiante puede completar la información en la biblioteca de la ETSAB).

El 14 de enero, también se tendrán que presentar el bloc DIN A5 con el comentario a la última imagen de la conferencia de Lluís Clotet, el comentario a “Clavegueres” y “Transport subterrani” de la exposición “Cerdà 150 anys de modernitat” en Drassanes de Barcelona y el texto y las imágenes de análisis de un edificio con lenguaje clásico, seleccionado por el estudiante, que explique los conceptos que se exponen el libro de Summerson *El lenguaje clásico de la Arquitectura*.



Espais intermedis

Lluís Clotet

15 de desembre de 2009



Sir Joshua Reynolds.
Autorretrato 1780

A l'exterior i sense cap mena de protecció podem resistir vius poques hores.

Al llarg del temps, hem hagut d'anar imaginant i provant com superar la nostra debilitat enfront d'una naturalesa sempre indiferent i moltes vegades hostil.

Les bones arquitectures sempre han tingut com a objectiu prioritari defensar-nos del vent, de la pluja, dels lladres, de la calor, de l'enlluernament, del soroll, dels tafaners..., i fer-ho de la manera més enginyosa possible, que evidentment és també la més emocionant.

Les bones arquitectures han convertit aquell exterior inhòspit en un interior amable, on la vida és possible perquè totes les variables les hem dominat a la nostra voluntat.

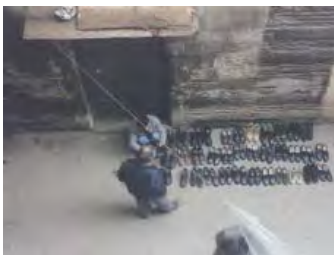
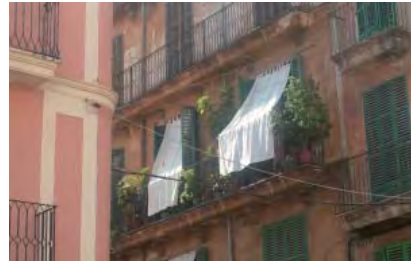
Moltes vegades, però, en tenim prou a controlar-ne algunes, o fins i tot una de sola, i deixant que les altres facin el que vulguin, perquè no ens molesten.

Aquesta modificació parcial de la naturalesa qualifica el lloc on l'hem produïda i ja no podem dir que estem del tot fora ni tampoc que estem del tot dins. Tampoc no tenim del tot clar quan sortim i quan entrem, perquè els seus límits no són precisos. Diem que estem en un espai intermedi.

Al llarg de la xerrada, hem projectat unes 100 imatges per il·lustrar el que comentàvem, imatges de gestos, vestits, objectes, fites, plans verticals, plans horitzontals, envolvents.... I també imatges d'arquitectures i d'espais urbans que s'han proposat, des dels seus plantejaments més inicials, la creació d'espais intermedis com a objectiu prioritari.

Uns espais econòmics, versàtils, que proporcionen unes seqüències riques i complexes en el traspàs interior-exterior i faciliten que l'edifici es prolongui en l'entorn i que l'entorn penetri dolçament en l'edifici. Un mecanisme per procurar continuïtat entre tots els elements construïts, per tal d'acompanyar el ciutadà en tot moment. Tot el contrari d'una arquitectura totèmica, ensimismada i aïllada enmig d'un món massa complex perquè el pugui entendre.





Decimotercer ejercicio

Martes 9 de febrero, a las 19.30h. Sala de actos
"Proporciones y...",
Miguel Usandizaga, profesor de la ETSAV

Jueves 11 de febrero, a las 18.30h
Comentario de ejercicios en cada aula.

Martes 16 de febrero, a las 18.30h. Sala de actos
"Aparcamientos varios",
Manuel Julià

Proyectos II

Proyectar un aparcamiento subterráneo en la Plaça de la Gardunya de Barcelona (detrás del Mercat de La Boqueria)

Dos plantas en las que se dispondrán 310 plazas de aparcamiento.

Situar las rampas de entrada y salida; garitas de control y pago subterráneas; salidas de emergencia peatonales con ascensores y escaleras; salidas en superficie de volúmenes de ventilación forzada. Cumplir con las medidas que se indican en carriles, rampas, giros, plazas, distancia entre escaleras...Será importante el sistema estructural elegido.

Tener en cuenta las direcciones de circulación de las calles de L'Hospital y del Carme, que serán las de entrada y salida. Considerar también las circulaciones de las demás calles alrededor del espacio libre que aparecerá al suprimir el actual aparcamiento en superficie.

El aparcamiento subterráneo que ahora existe en La Gardunya será objeto de una remodelación inminente y con un programa más complejo. No le servirá al estudiante para su proyecto, ya que las medidas de las plazas y su número varían.

Cada estudiante deberá visitar los aparcamientos de Passeig de Gràcia, Plaça de la Catedral, L'Illa y Hospital Clínic. Tomar notas en el bloc DIN A5 de materiales, estructura, iluminación, gráfica, etc..., y fotografías.

Entregar en DIN A1, plantas y secciones acotadas a escala 1:200, un emplazamiento con entorno a escala 1:500 y dos perspectivas, una del interior y otra del exterior, con las rampas y el entorno.

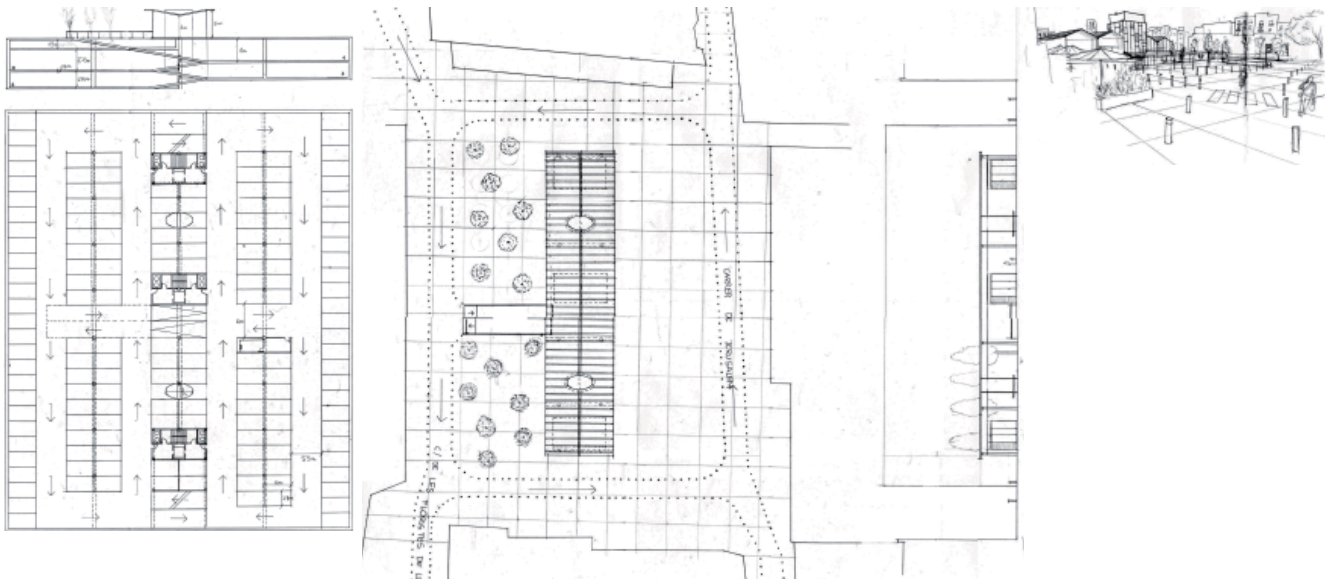
Dibujar plantas, secciones y fachadas a escala 1:200.

Planta de situación en el terreno, con los edificios contiguos existentes a escala 1:500

Dos perspectivas-fotomontajes a color en las que se vea la relación del nuevo edificio proyectado con el entorno.

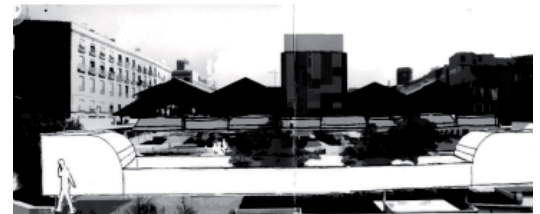
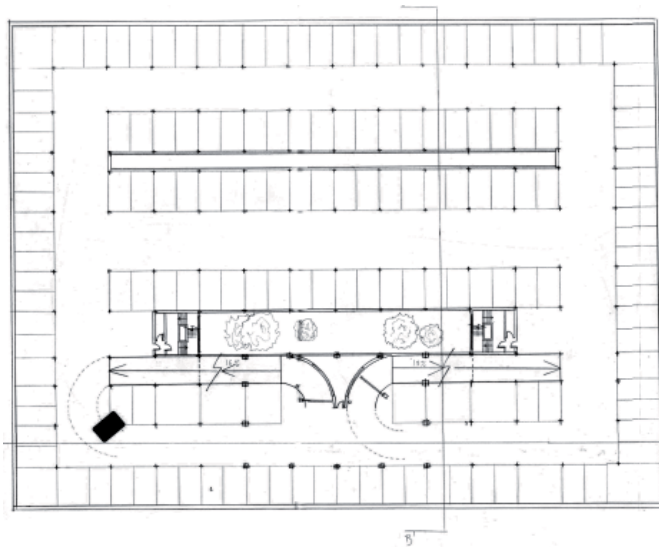
Dos perspectivas de los espacios comunes interiores.

Un texto explicativo de la estrategia del proyecto. Todo en hojas DIN A1.

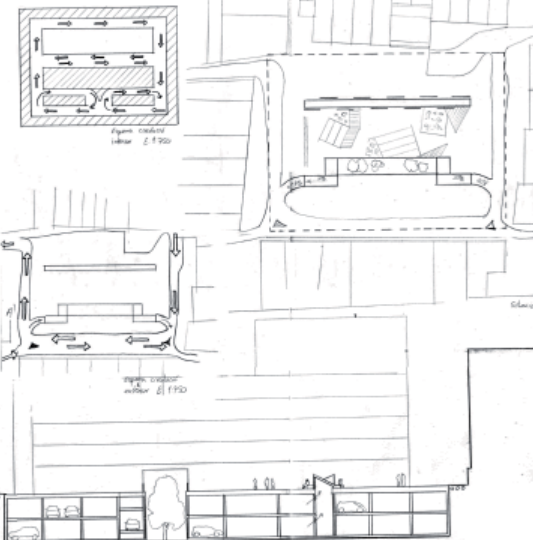


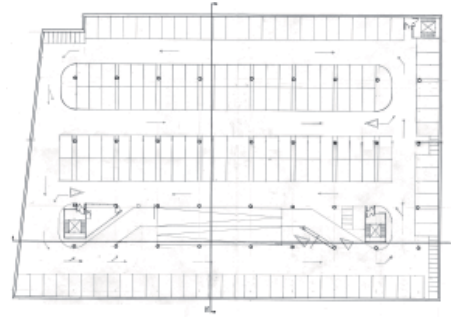
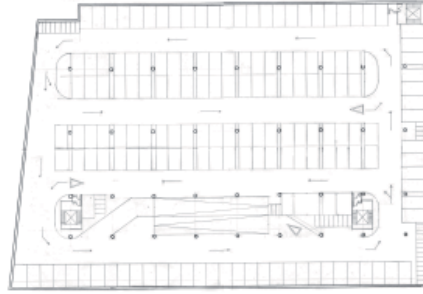
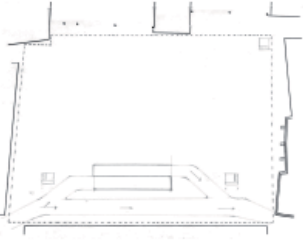
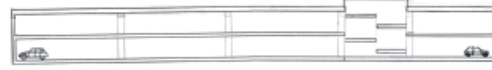
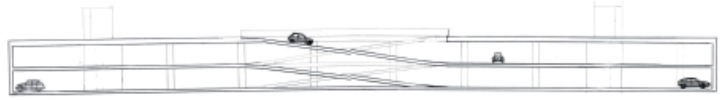
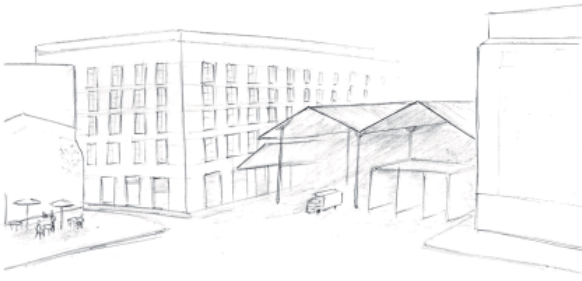
Ana Badenas Izquierdo

Miguel Martínez Cibrán



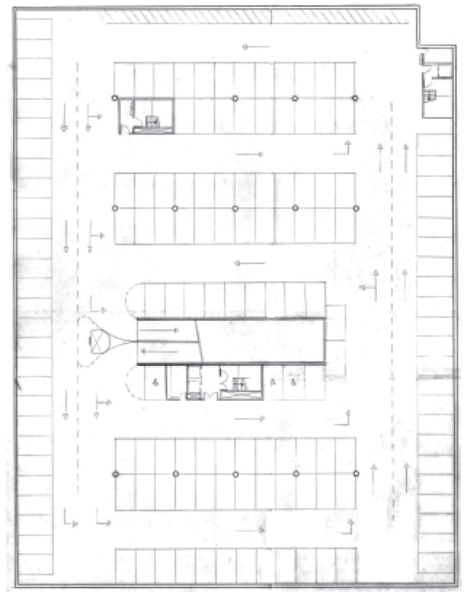
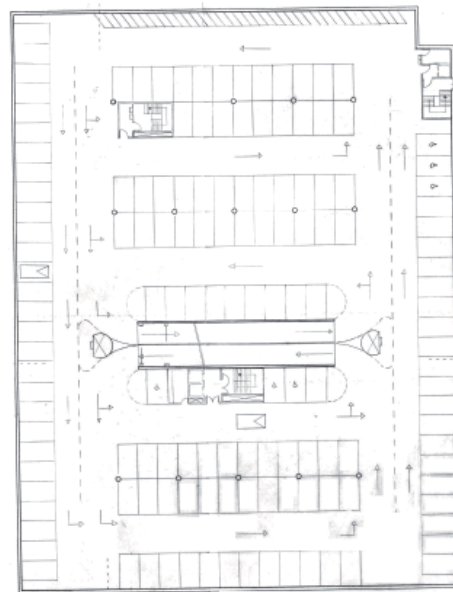
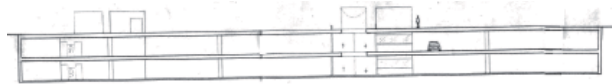
300 plazas + 12 plazas por manzana

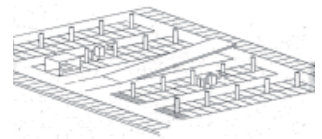
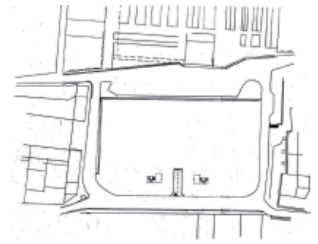
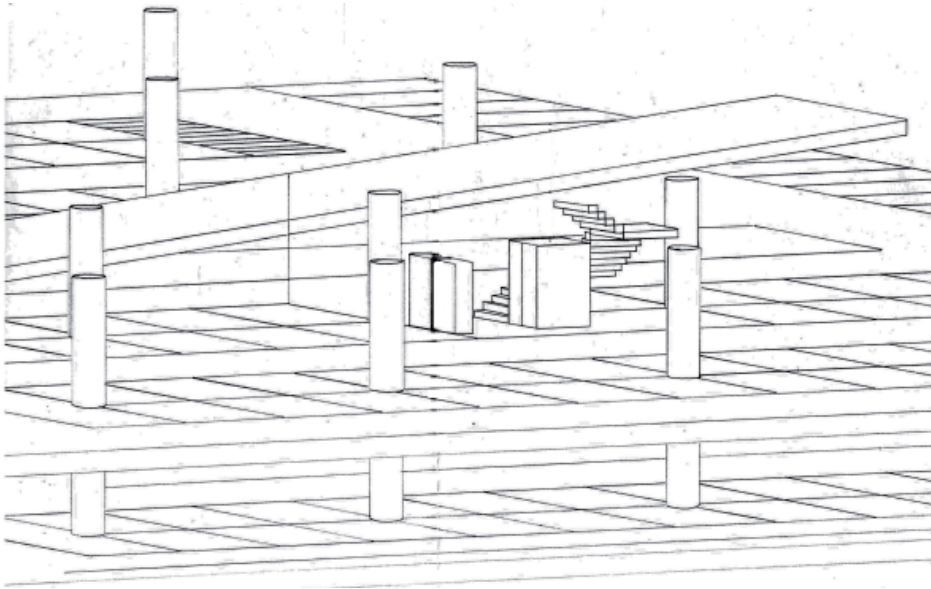




Sergi Navarro Ibañez

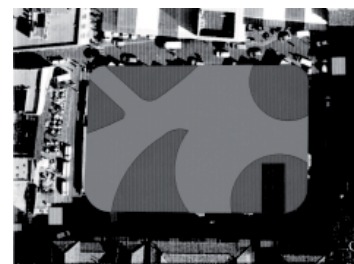
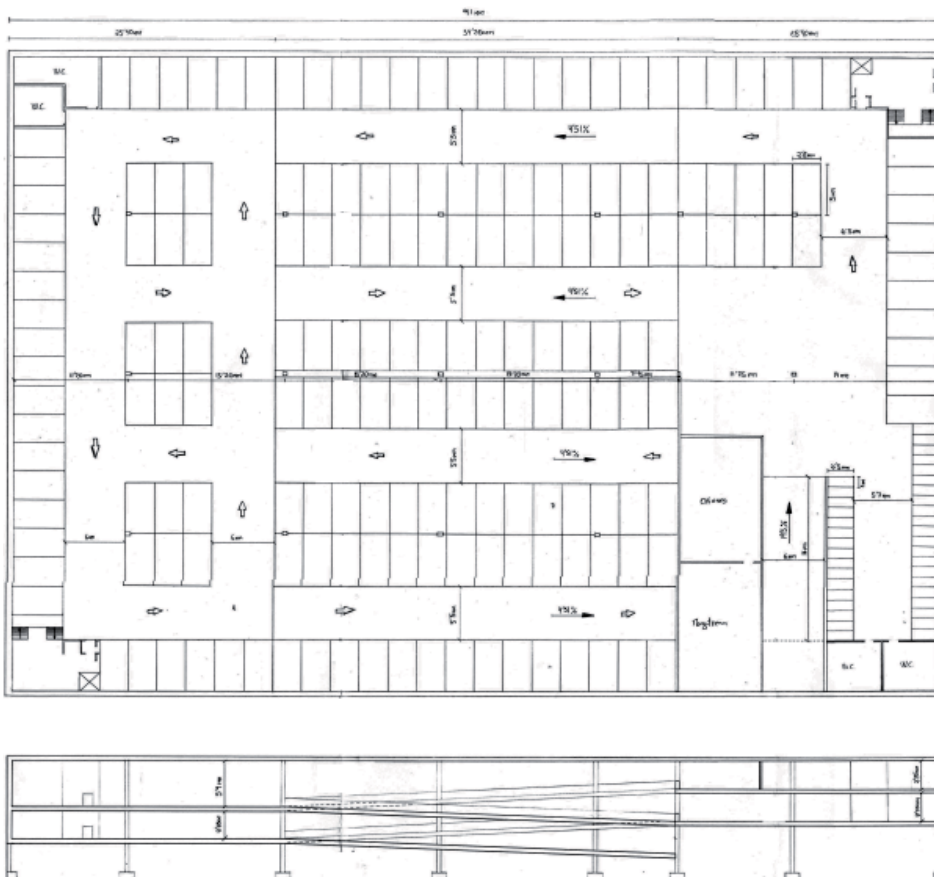
Eric Valladares Sanchez





Miguel Rami Guix

Aleix Álvarez Ortega



Proporciones

Miguel Usandizaga

9 de febrero de 2010

$$\frac{a}{b} = 1 \quad (\text{unidades})$$

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{2a} \quad (\sqrt{2})$$

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b} \quad (\Phi)$$

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{3a} \quad (\sqrt{3})$$

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{4a} \quad (\text{distintas unidades})$$

Algunas proporciones típicas

Sigue habiendo, aunque parezca imposible, gente que cree que la belleza se encuentra en las proporciones.

Hay, también, quien busca la belleza de La Gioconda en la sección áurea.

La Wikipedia en inglés, más prudente, cita en el artículo "Golden ratio" a Mario Livio: "Many books claim that if you draw a rectangle around the face of Leonardo da Vinci's Mona Lisa, the ratio of the height to width of that rectangle is equal to the Golden Ratio. No documentation exists to indicate that Leonardo consciously used the Golden Ratio in the Mona Lisa's composition, nor to where precisely the rectangle should be drawn."

La clave está en el adverbio *precisely*: con precisión. Es una cuestión de precisión. ¿Dónde exactamente debemos situar el rectángulo de la sección áurea alrededor de la cara de La Mona Lisa? Cuando decimos "aproximadamente en la proporción..." rompemos lo esencial de las proporciones, la precisión.

Por esa misma razón, es más fácil encontrar proporciones en arquitectura que en pintura. Porque la arquitectura necesita mucho más la precisión que la pintura.

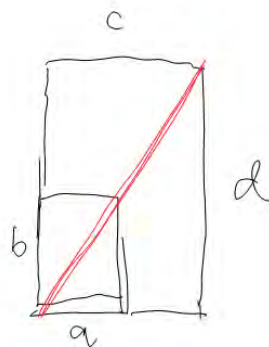
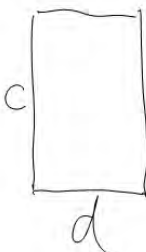
¿Qué es una proporción?

Un número: 0,7, por ejemplo, es, al parecer, la proporción entre la cintura y las caderas de Jessica Alba. Por tanto, una proporción es también una razón, una división de dos números: perímetro de cintura / perímetro de caderas. Y cuando decimos que los lados de dos rectángulos están en la misma proporción, damos la definición tradicional de proporción: la igualdad entre dos quebrados.

Si dos rectángulos están en la misma proporción, comparten una diagonal.

Las proporciones de uso más frecuente son las más simples, las que menos términos tienen.

$$\frac{a}{b} = \frac{c}{d}$$



Rectángulos proporcionales

Aparcaments

Manuel Julià

16 de febrer de 2010

La primera consideració que s'hauria de fer entorn de l'acció d'aparcar no tan sols té a veure amb el procés purament mecànic d'apagar el motor i abandonar el vehicle. S'ha d'entendre i relacionar, també, l'ús massiu que es fa del vehicle en la majoria de ciutats actuals i el seu context urbà. Els exemples que es comparen són dos carrers: Sunset Boulevard, a Los Angeles, i el carrer del Consell de Cent, a Barcelona.

En el primer exemple, es destaca la baixa densitat i dispersió del teixit urbà, molt pròpies de ciutats americanes. Aquesta realitat és la que ha fet imprescindible l'ús del vehicle per a la gran majoria d'activitats i desplaçaments quotidians. Aquest fenomen és també el que ha comportat que hi hagi una gran presència de bosses d'aparcament construïdes o en superfície, annexes als edificis.

En el segon cas, i en contraposició a l'exemple anterior, el model de ciutat mediterrània, compacta i molt més densa, com és ara Barcelona, ens fa replantejar l'ús del transport privat. La saturació de trànsit en molts centres històrics ha fet necessària una política de recolonització de l'espai col·lectiu per al ciutadà. La progressiva expulsió dels vehicles de les superfícies ha passat tant per la peatonalització dels carrers de menor dimensió o amb més aflluència de vianants, com per la construcció de grans edificis d'aparcament soterrat.

No es pot concebre un edifici d'aparcament o emmagatzematge de vehicles sense abans esmentar de les condicions mínimes que s'han d'assolir per a aquest fi. Aparcar vol dir estacionar un vehicle de forma adequada. S'ha d'adequar a l'usuari particular, és clar, però també s'ha de considerar l'interès col·lectiu de tots els seus usuaris. En aquest sentit, la correcta disposició dels espais de circulació és fa tant o més necessària que la pròpia agrupació dels àmbits d'estacionament. Els espais de circulació s'han d'ajustar a unes dimensions mínimes, relacionades amb la dimensió dels vehicles. S'han de preveure girs i encreuaments a les vies de pas, que els vehicles puguin entrar i sortir correctament i, per descomptat, intentar ocupar amb rendiment òptim la superfície destinada a l'estacionament.

La superposició dels espais d'aparcament i circulació són també elements cabdals que cal tenir en compte. A dia d'avui, existeixen des de mecanismes elementals de plataformes amb rampes fins a complexos sistemes d'elevadors que permeten agrupar els cotxes en un espai de dimensions molt reduïdes. La indústria automobilística n'és un exemple clar. Aquesta sempre ha optat per optimitzar tant el transport (a fi d'aconseguir el màxim rendiment econòmic en el transport del producte), com l'emmagatzematge (a fi d'agilitar les tasques d'endrega i subministrament dels vehicles).

Al llarg de la història, abunden els exemples d'arquitectures que s'han projectat considerant la presència de vehicles de tota mena al seu interior. Aquesta observació no tan sols apunta requeriments de tipus estructural o d'instal·lacions, sinó també l'aspecte formal que aquests edificis adopten. Allunyant-nos del tòpic, cal assenyalar que la condició de molts edificis com a contenidors de vehicles pot ser, és i ha de ser també un tema profundament arquitectònic. De fet, s'hi poden reconèixer molts ingredients que fomentin un ús més coherent, pràctic i confortable de l'edifici. Molts exemples ho posen de manifest, des d'aquells en què s'han treballat de forma intensa la ventilació i il·luminació natural dels espais, fins als que en reformulen els tancaments de la façana, fan més comprensibles la retolació i la senyalètica, o encaixen de forma més astuta tant la geometria de la planta com la secció.



Embús de trànsit



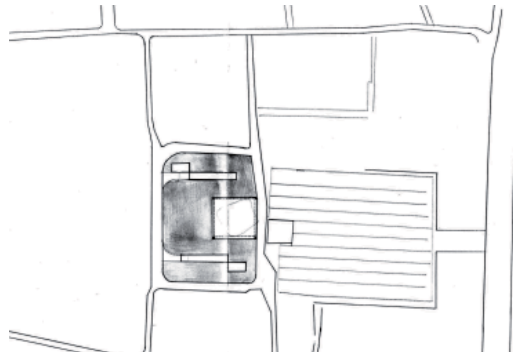
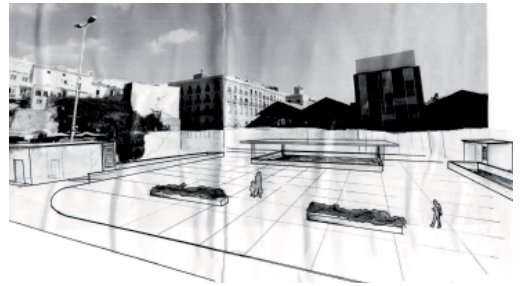
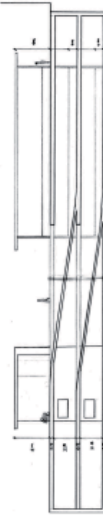
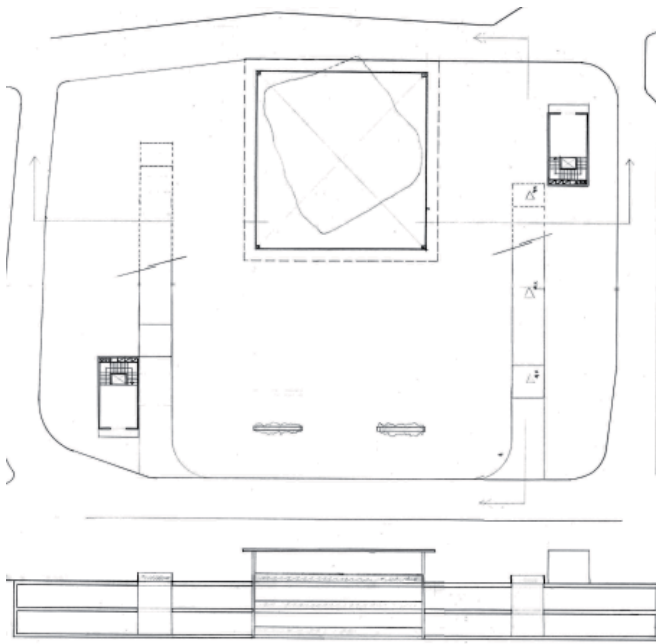
Bertrand Goldberg. Marina City Towers. Chicago, 1964.



Esquemes d'aparcament

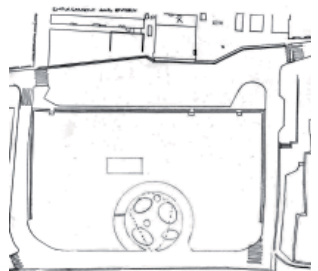
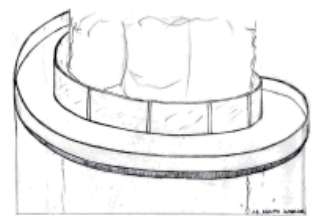
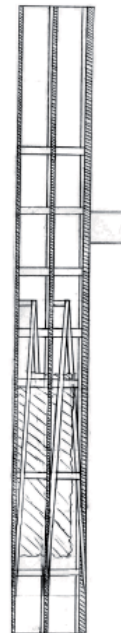
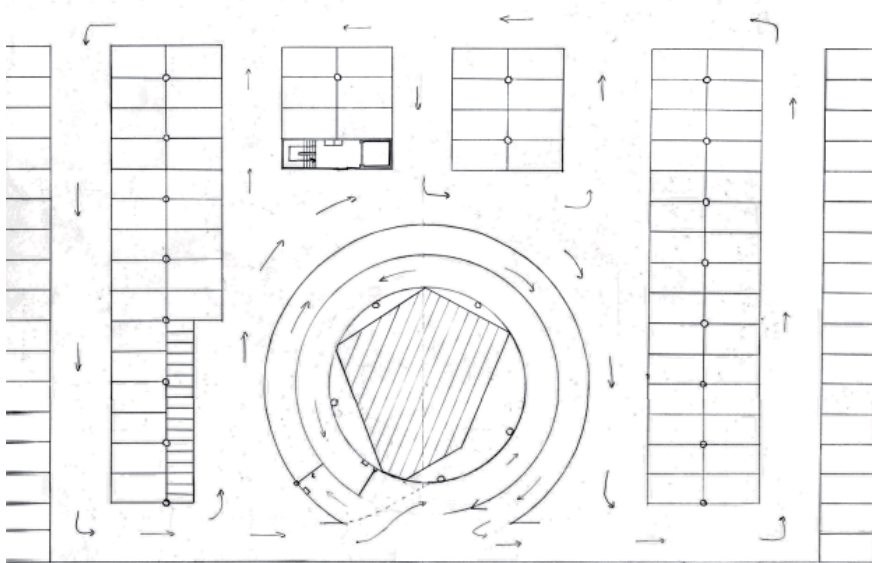
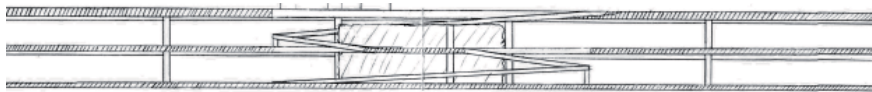
Giacomo Matté -Trucco Fàbrica de la Fiat, *il Lingotto*, Torí.





Ricardo Montoya Ramírez

Clara Pumarega Sibina



Decimoquinto ejercicio

Martes 23 de febrero, a las 20.00h. Sala de actos

“Despedida y cierre cunngus”
Félix de Azúa, catedrático de Composición Arquitectónica de la ETSAB.

Jueves 26 de febrero, a las 18.30h. Sala de actos.

“Mercados”
Miguel Usandizaga, profesor de la ETSAB.

Proyectos II

Proyectar un mercado de casetas temporales y desmontables para la venta de artesanía o productos similares, sobre la cubierta del aparcamiento del ejercicio anterior.

Incorporar las salidas de emergencia, las rampas, los lucernarios, las ventilaciones y las ruinas romanas con cubierta y barandilla para poderlas ver desde la plaza. Incluir las pendientes y los desagües de la plaza, así como el tipo de pavimento y farolas.

Las casetas de 4 m² con parte de su cubierta y sus paredes móviles, para construir un mostrador y un toldo protector.

Las casetas deben poder ir adosadas, por lo que el número será el máximo posible. Entre ellas, las calles serán de 3,5 m de anchura. Proyectar dos tipos distintos de agrupaciones.

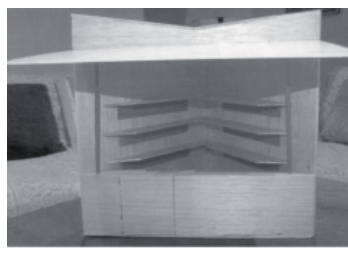
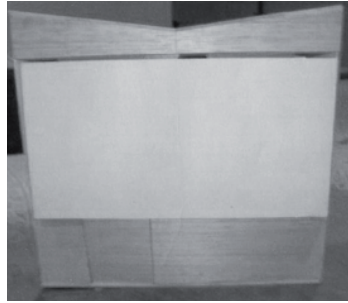
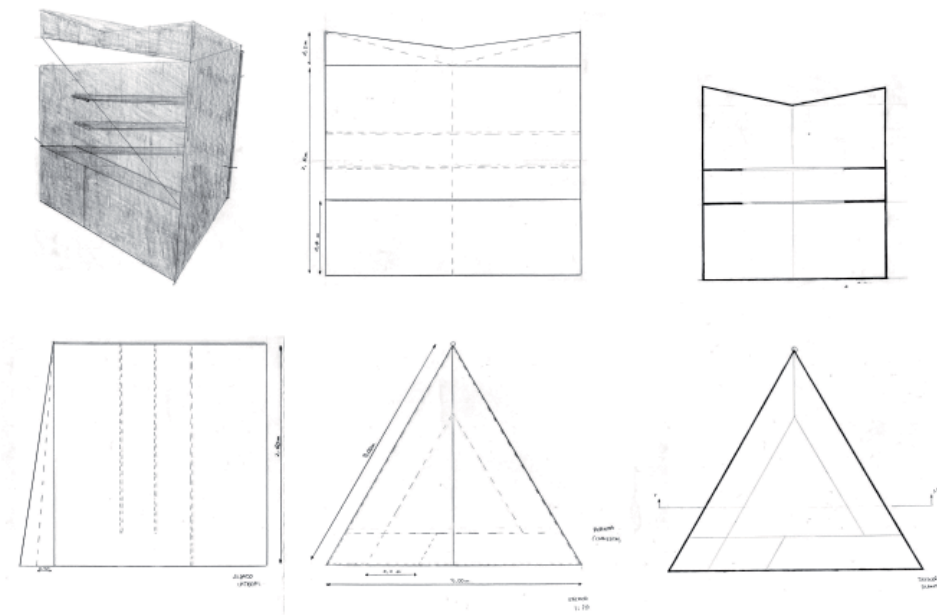
En la zona noreste del mercado de La Boquería, hay una plaza para mercado “payés”. Proponer un sistema de entoldado y mesas para la venta de hortalizas y frutas.

Dibujar a escala 1:20 los planos y detalles constructivos de la caseta o quiosco (alzados, secciones y plantas + cubierta), con descripción de los materiales. Plano de planta del mercado a 1:200.

Perspectiva del conjunto y de las calles con las casetas abiertas y cerradas.

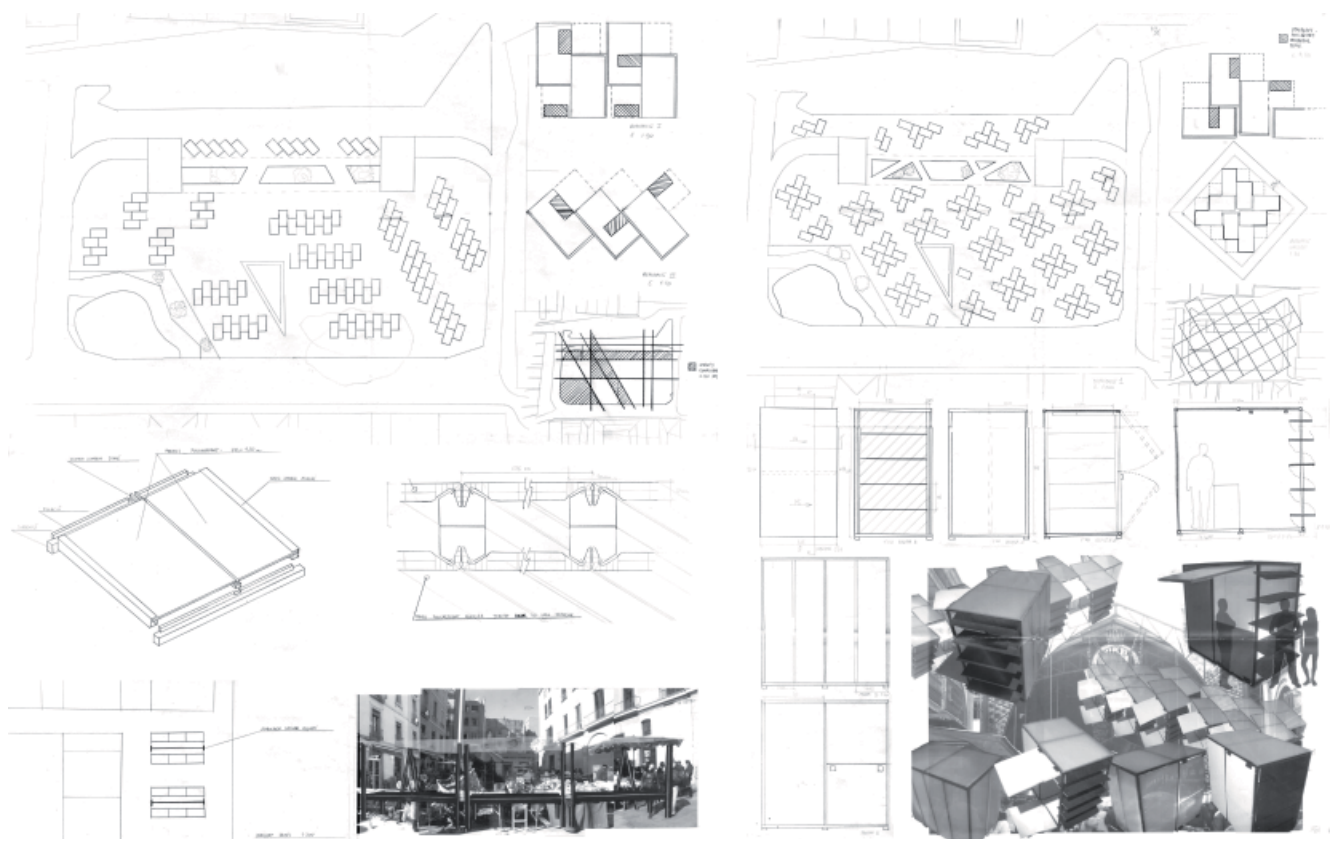
Todo incorporado en hojas DIN A1.

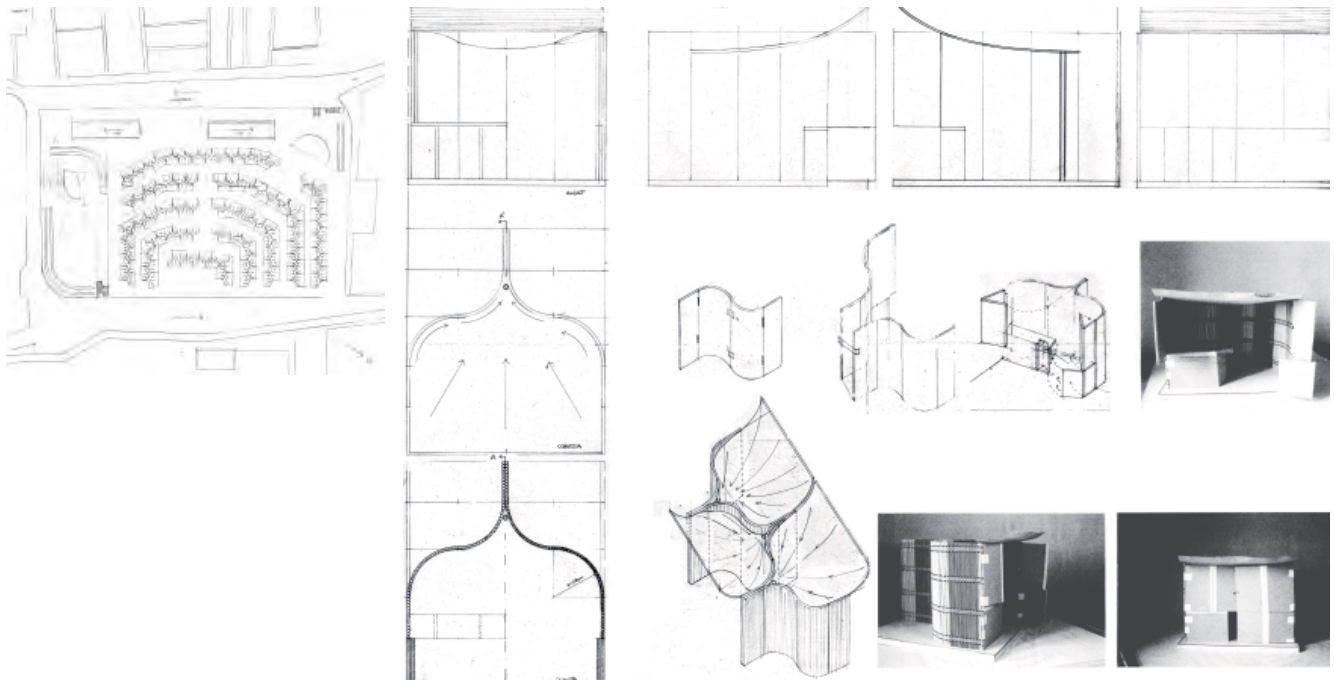
Presentar una maqueta del quiosco a 1:10, con las puertas, las paredes y los elementos móviles, procurando que no se desmonten (los materiales deben “parecerse” a los reales).



Laura Nomen Verdú

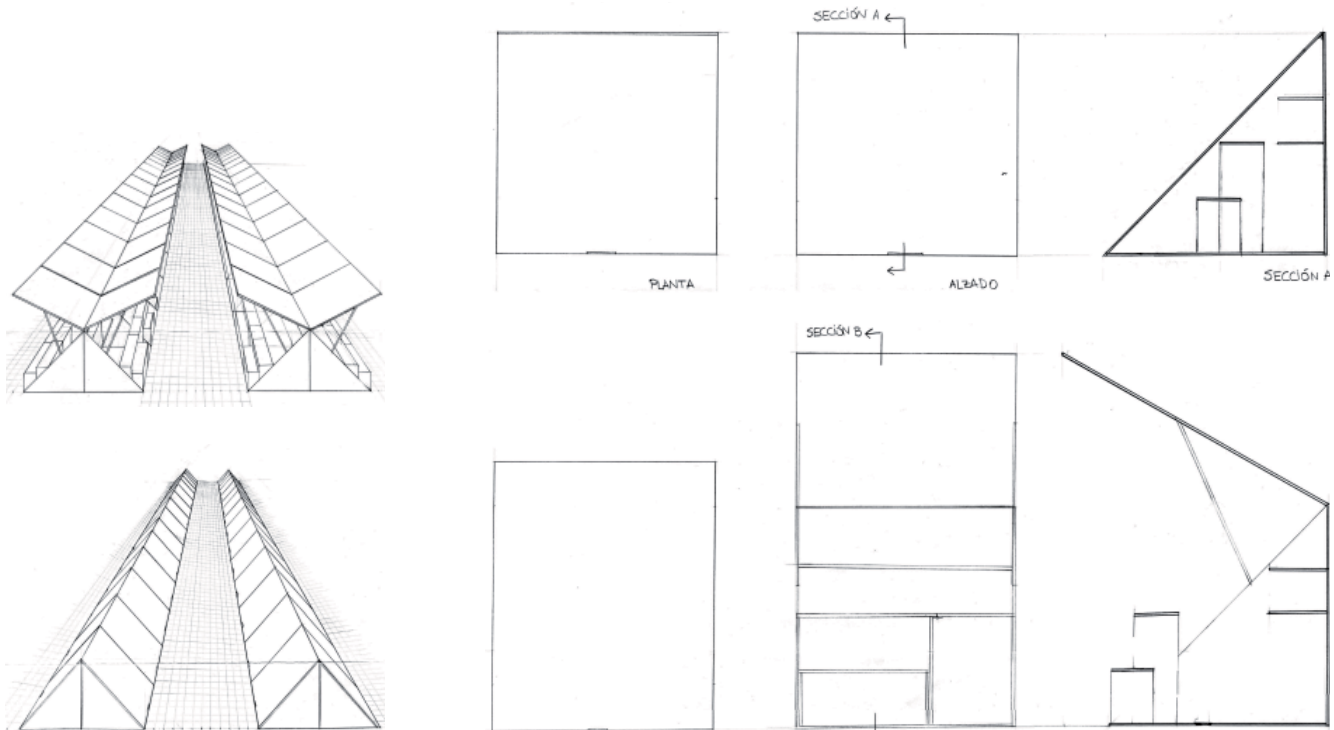
Miguel Martínez Cibrián





Anna Conde Pueyo

Eugenia Pizarro Bonnin



Despedida y cierre

Félix de Azúa

Carta de Xumeu Mestre a Félix de Azúa

Querido Félix:

Elías me ha pedido que escriba algo para ti sobre la última lección que impartiste en nuestra común escuela. Lo hago con gusto. Como leo lo que escribes, tengo una referencia para interpretar, y considero que la lección es muy importante -ya quisiera yo que además fuera trascendente, pero hoy en día no se puede asegurar que lo que importa trascienda. Se hará lo que se pueda.

No haré una transcripción; no voy a hablar de lo que dijiste, sino de lo que yo escuché. Ya sabes que es así. No hace mucho, leí un artículo de Emilio Lledó acerca de la necesidad de la lectura, de algo que nos libera de la alienación porque permite la intervención del juicio del lector. También tú has escrito sobre este asunto. *Te'n faré cinc cèntims*.

Voy a empezar por el final, que es el título. Citaste a José M. Valverde, y se entiende, no es casualidad. Apaga y vámonos es una aclaración a "Despedida y cierre". Entiendo que Valverde dijo *Nulla est Aesthetica sine ethica* y un corrector de estilo puso en mi pluma *aesthetica*, agradecí que explicaras que la palabra *estética* es del siglo XVIII. También hablaste de Arte y arte. Hoy ya no podemos quitar la mayúscula para que no se confunda con las malas artes o las artes de pesca.

Me parece importante que dijeras que el Arte o las cinco Artes son un invento reciente, del Romanticismo, de 1830, y de algún modo explicaste cuán nefasta fue para nuestro oficio y para otros la letra mayúscula. Citaste a Thomas Mann que en *Doktor Faustus* -que no he leído, y por expresa recomendación no voy a hacerlo-, versión del mito de Fausto, lo que da el diablo al doctor a cambio de su alma es una inmensa broma. No podía ser de otro modo, No es sólo la opinión de Mann, sino un clamor: el malvado Duchamp se burla de Dios exponiendo un urinario, y me parece que fue Alban Berg quien compuso un concierto de piano explicando que el silencio es música. Si no dijiste Berg me da igual, no cambia el sentido; parece ser que la música terminó con Schönberg.

Creo haber entendido que la A mayúscula del Arte es lo que ha matado los bellos oficios y en mi malicia -porque soy perverso-, aparece una herejía que me fascina: Dios es una creación diabólica para dar legitimidad moral al mal; es herejía que el diablo pueda crear, pero el dogma procede de su criatura, parece consecuencia del complejo de Edipo.

En este punto, me desvié de tu discurso, me abandoné a la magia de la lectura, que es como un germen que engendra en el lector; desde que el Arte se hizo divino se transformó en pura basura, en inmundicia. El Arte -creo que citaste a Baxandall-, no tenía un valor que pudiera medirse con variables económicas; el coste de una pintura procedía del precio de los materiales empleados y el salario del pintor.

No dijiste lo que estoy diciendo; digo lo que me pasaba por la cabeza. Llevamos mucho tiempo viviendo una crisis de valores éticos y culturales; ahora les ha tocado a otros vivir una crisis financiera. Se ha empobrecido el mundo; unos pandilleros ilusos creyeron que la pobreza ajena les enriquece, e inventaron el modo de detener la actividad económica invocando a Dios. La economía especulativa, la que aumenta las cifras sin producir bienes, se vale de muchos medios y uno de ellos es atribuir el Arte a Dios, lo cual permite

subir arbitrariamente el precio de objetos que ya existían, y, como Dios es misterioso, cualquier basurilla vale si se declara Obra de Arte.

Eso pensaba yo mientras hablabas otros pensarían otras cosas. Propusiste un pregunta; dijiste que a una nueva generación le queda la esperanza, empezar de nuevo, volver a los oficios ya se puede saber que no tiene sentido la fe en el Arte.

Hace unos días, pensaba en una frase de Alejandro de la Sota, que no la puedo citar con exactitud, más o menos decía que a los arquitectos nos pagan por resolver unos problemas, y, si en ello hay arte, el arte es gratis. Yo añadiría, que si no es gratis, no es arte.

Las variables –o parámetros- que se utilizan en la economía son estupefacientes; parece que se utilicen como engaños. Si se construye un edificio ilegalmente, alguien lo denuncia, el juez dicta sentencia y hay que derribarlo, aumenta el PIB y la renta per cápita, o sea que nos hace más ricos. Si en los países donde la prostitución está legalizada y los ricos van de putas -porque eso de las putas es cosa de ricos-, como las putas declaran a Hacienda, eso nos hace más ricos. Se ha producido una crisis financiera que perjudica a los especuladores porque la gente es muy pobre, no hay dinero en la calle y enflaquece la curva de demanda; nuestra genial ministra de Economía retira más dinero de la calle por medio de impuestos regresivos, los que pagan los pobres; como los precios suben no hay deflación y estamos superando la crisis; así salimos de la crisis, al mismo tiempo que evitamos que baje la renta de los políticos. Mata dos pájaros de un tiro.

¿Qué papel juega el Arte en esta historia? Se transforma en un recibo cuya cifra aumenta según convenga; permite mantener un elevado índice de paro y a la vez, que aumente la inflación, lo cual invalida la teoría económica de Keynes. Para hacer esto, se inventaron una recta estrambótica llamada, NAIRU o índice natural de desempleo, que es el índice natural de terror a quedarse en el paro y conseguir una esclavitud “a leasing” que acepta cualquier condición de trabajo y cualquier salario. Esos burros no se han dado cuenta de que la disminución de la producción y la falta de dinero en la calle son la causa de la crisis y siguen en sus trece. Una cita de nosequién que leí en un artículo de Krugman dice: Es imposible que una persona comprenda algo si cree que, para su beneficio, es esencial no comprenderlo.

En la encíclica *Caritas in veritate*, el Papa dice que es totalmente falso un grado de pobreza para que la economía funcione, en clara referencia al NAIRU, y le han sacado al escenario el coro de pederastas para avisar de que no van a tolerar que la criada les salga respondona. La función de la Iglesia es dar legitimidad moral a sus fechorías; darles legalidad corresponde a los políticos.

No sé si lo he explicado bien, pero creo que en tu despedida hay una cuestión ética, como la hubo en la de Valverde. No puedes alimentar la patraña que es hoy el arte para arruinar a la humanidad.

Yo no me puedo ir. Tomaré como excusa cultivar la esperanza en que esa cosa explote y todo cambie.

Un abrazo:

Xumeu

Despedida y cierre (II)

Félix de Azúa

Comentario de Félix de Azúa a la carta de Xumeu

El resumen del profesor Bartolomé es muy exacto. Solo añadiré esto: dos son las actitudes que pueden mantenerse con cierto fundamento con respecto al arte actual, es decir, a la actual producción político-económica del espectáculo "arte".

La primera es marginarse de la producción artística como tal y procurarse herramientas técnicas que permitan un buen trabajo artesanal como el que llevan a cabo Gursky, Kiefer, Richter o incluso Viola, el cual, aunque no sea una opción seria, es el modelo mediático para el uso del vídeo. Explorando las diversas técnicas de representación y aspirando a una artesanía de calidad, aún es posible añadir anotaciones a lo ya conocido.

La segunda es mantenerse en el territorio artístico real, pero en este caso no es relevante la producción como tal sino los ejemplos o copias (*tokens*) ilustrativos del concepto. Solo la teoría garantiza el valor y la seriedad del objeto. En esta segunda opción, es posible (aunque extremadamente difícil) producir objetos relevantes sobre un arte inexistente, como muchos de los que se produjeron en la herencia de Duchamp durante los años setenta. Lo más sensato, sin embargo, es mantenerse a la espera y alerta para un comienzo que, en cualquier caso, es inevitable y del que no tenemos la más remota idea.

En muy pocas palabras: puede uno trabajar el acabamiento del arte o estar listo para su repetición, pero no ambas cosas al mismo tiempo.

Mercados

Miguel Usandizaga
26 de febrero de 2010

Debemos partir de la constatación que la condición más peculiar de los mercados en cuanto al espacio es que se basan siempre y en todas partes en la máxima densidad de uso del espacio. Si en un mercado no hay algo más es sencillamente porque no cabe. Partiendo de esa afirmación, esta lección –que no es, por lo que me dicen mis amigos historiadores, un ejemplo de rigor histórico, pero que me parece útil para la formación de los estudiantes de arquitectura –pretende diferenciar los mercados de los extremos oriental y occidental del Mediterráneo europeo. Y para esa comparación, toma dos ejemplos claros de esos diferentes mercados. Los occidentales, como los de las *bastides* francesas de los siglos XIII y XIV. Y los orientales, según los modelos turcos o griegos.

Las *bastides* fueron concebidas como ciudades de colonización y de nueva planta, que alojaban a gentes de una sola cultura y religión, agrupadas bajo el orden general definido por las *chartes*, las cartas de fundación y leyes fundamentales que regulaban su funcionamiento. En esas ciudades, el mercado es único y alberga los instrumentos de medida para el comercio de bienes y alimentos.

Las *bastides* se construían a partir del orden de una cuadrícula cartesiana que definía las medidas y la posición de sus diferentes partes. El mercado ocupaba ahí una posición central como pabellón (*halle*) porticado y abierto, colocado a menudo bajo los locales del gobierno de la ciudad para permitir su control por las autoridades. Y la relación entre la iglesia y el conjunto del mercado y el gobierno local solía ser, por así decirlo, oblicua. En cambio, las ciudades orientales del Mediterráneo europeo son típicamente ciudades donde convivían –o coexistían– diferentes comunidades religiosas y culturales: griegos, turcos, francos, judíos en Salónica, por ejemplo. Son ciudades “policéntricas”, que no se construyen a partir de un orden geométrico preestablecido, sino por la yuxtaposición, más o menos conflictiva, de edificios que constituyen fragmentos de ciudad autónomos entre ellos. Esos edificios cuya agregación forma sin más la ciudad se basan en el otro arquetipo arquitectónico, junto al pabellón: el patio. Cada comunidad tenía sus propias reglas y normas para el consumo y la alimentación, lo que era también una cuestión de seguridad frente a posibles agresiones de otras comunidades.

Los distintos tipos edificatorios de la arquitectura comercial de esas ciudades (*han*, *hanul*, *arasta*, *bedesten*, *çarsi*...) son todos ellos derivaciones del *caravanseray*, el albergue en forma de patio rodeado de edificación enteramente vuelta a su interior y encerrada en su perímetro, donde las caravanas comerciales solían descansar y protegerse de un entorno hostil. Así pues, estas dos formas del pabellón cubierto pero abierto en su perímetro y del patio, cerrado perimetralmente, pero abierto hacia el cielo, constituyen los modelos o tipos edificatorios condicionados por la relación con su contorno en los que se basan los mercados del oeste y este del Mediterráneo europeo.

En las *bastides*, el orden va de lo general a lo particular; en las ciudades del Mediterráneo europeo oriental, va en la dirección contraria, y no pasa más allá de lo particular: de ahí que no haya plazas en esas ciudades, sino solamente patios. Las relaciones entre lo público y lo privado son también muy diferentes. En Occidente, el orden público se impone, no así en Oriente.

Por su parte, los mercados españoles parecen nacer bastante directamente del cruce de esos dos tipos. Plazas cubiertas, pero perimetralmente cerradas, o también las corrales, corrales, alhóndigas o fondas, que tan claramente traslucen su remoto origen árabe.



Mercado de Vic

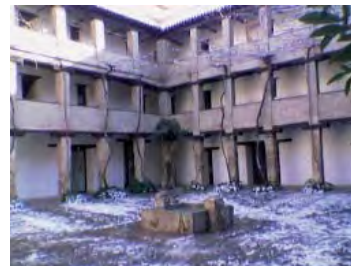


Bastide de Villeréal: vista aérea de la *halle* con las dependencias municipales y de la iglesia. S. XIII



Kapalıçarşı, el Gran Bazar de Istanbul. S. XV-XIX

Corral de carbón. Granada. S.XIV



Decimosexto ejercicio

Jueves 4 de marzo, a las 20.30h.
Aula CB-2

“De lo que se habla en las escuelas siempre hace acto de presencia en el trabajo del arquitecto”

Rafael Moneo, catedrático de la GSD de la Universidad de Harvard.

Jueves 11 de marzo, a las 18.30h. Sala de actos

“Clima artificial, tubos para bajar y subir, subsuelos, etc.”

Felix Pardo, profesor de Acondicionamientos y Servicios de la ETSAB.

Jueves 18 de marzo, a las 20.30. Aula CB-4

“Dudas razonables”

Dani Freixes, arquitecto.

Martes 23 de marzo, a las 20.00h. Sala de actos.

“Qué es eso del patrimonio”
José Ramón Sierra, catedrático de Expresión Gráfica de la ETSAS.

Proyectos II

Proyecto de puerta, escalera (tramos de 12 peldaños de 16x30 cm) y rampa (pendiente de 7%, tramos de 20 m máx.) para acceder a una exposición temporal en la primera planta de los edificios siguientes:

Basílica de Santa Maria del Mar (1329-1384), de Berenguer de Montagut, Guillem Metge y Ramon Despuig. Entrar por la ventana lateral en eje con el Fossar de les Moreres, respetar la antorcha.

Palau de la Virreina (1772-1778), de Manuel Amat y Josep Ausich; Carles Grau (fachada y patio). Entrar por el balcón central de la fachada de La Rambla. Se puede ocupar parte del paseo.

Edificio de la Universidad (1859-1873), de Elias Rogent. Entrar por el cuerpo central. Se puede ocupar parte de la Plaça de la Universitat.

Edificios de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis (1917), de Enric Sagnier. Entrar desde la plaza triangular en Via Laietana a los dos edificios a la vez.

MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) (1985-1987), de Richard Meier. Entrar por un hueco a abrir sobre el volumen ondulado, tipo vaso A. Aalto, desde la plaza.

Edificio Forum (2004), de Jacques Herzog y Pierre de Meuron. Entrar desde el espacio frente al Centro de Convenciones Internacional de Barcelona (CCIB) y junto a la calle del Taulat y llegar a la cubierta de agua. Se entrará a la exposición por uno de los agujeros-patio.

La exposición estará dedicada a un arquitecto, de la lista que se facilita más abajo, por lo que los elementos que configuren la puerta y los accesos deberán tener una referencia a su obra y ser el reclamo publicitario.

La subida y la bajada a la exposición se superpondrán a la fachada existente como elemento yuxtapuesto, de modo que se utilizarán los huecos del piso principal para la entrada al interior del edificio y su salida.

La estructura de soporte de la escalera y/o rampa será de mecano-tubo o similar (andamios), para facilitar el montaje y desmontaje. Los elementos simbólico-pictóricos, escultóricos... serán de tableros de madera, hinchables, telas, etc., siempre y cuando dejen francos los accesos en la planta baja.

La instalación temporal de escalera y rampa en las fachadas modificará el espacio público exterior frente a los edificios. Se conservarán las entradas de metro, monumentos, mobiliario urbano y arbolado. Tomar medidas aproximadas.

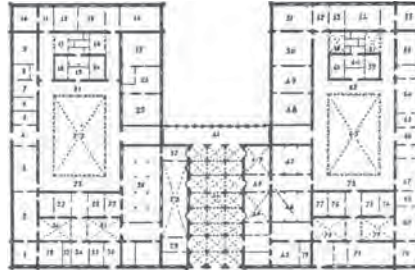
Lista de arquitectos a los que se dedica la exposición:

Gerrit T. Rietveld, Alvar Aalto, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Louis Kahn, Frank Lloyd Wright, Konstantin Melnikov y Josep Maria Jujol.

Dibujar en planos DIN A1 a color con técnica libre: *collage* (3D no), fotomontaje, perspectivas, bocetos, etc.).



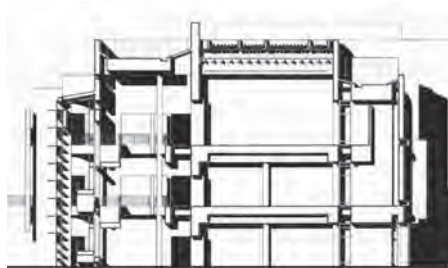
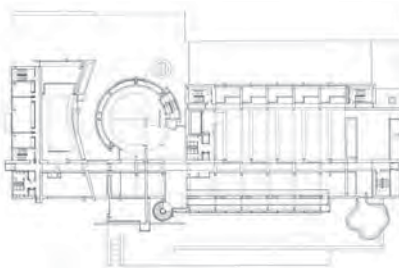
Palau de la Virreina
Carles Grau, 1772-1778



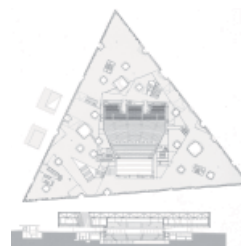
Universitat de Barcelona
Elias Rogent, 1863-1872



Caja de Pensiones para la Vejez y
de Ahorros
Enric Sagnier, 1917

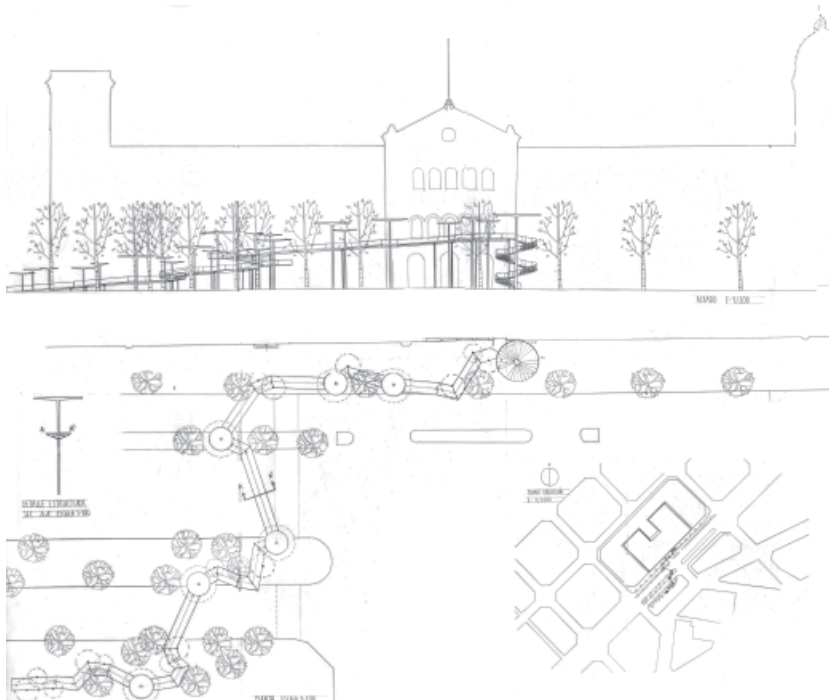
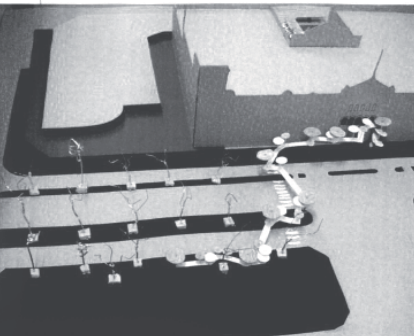
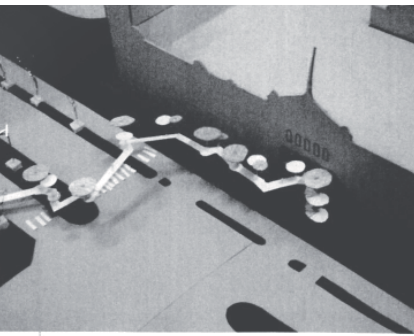


MACBA (Museu d'Art Contemporani
de Barcelona)
Richard Meier, 1990-1995



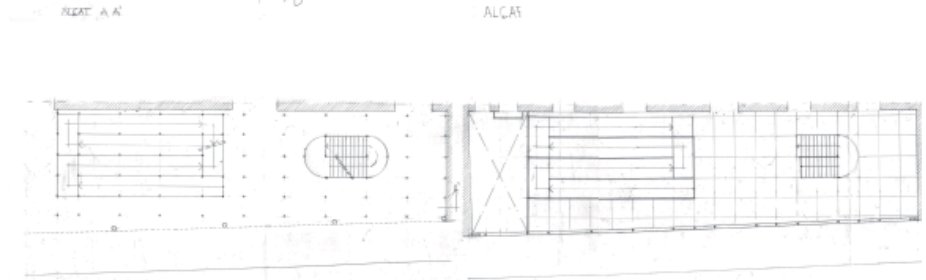
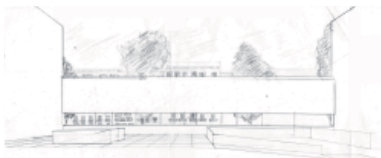
Edificio Forum
Herzog & de Meuron, 2004

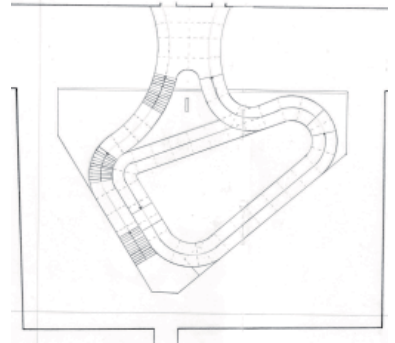
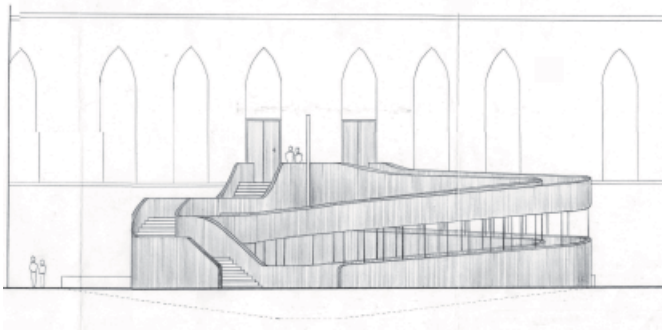
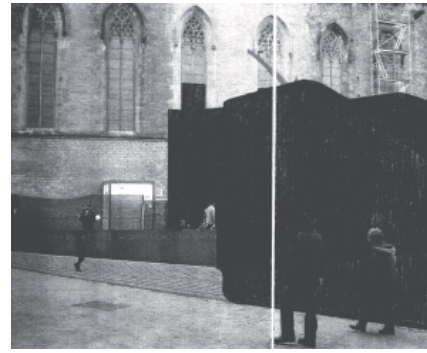
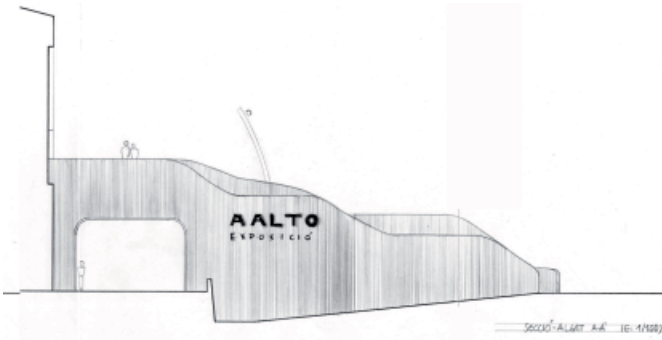




Ana Bermejo Vidaurreta

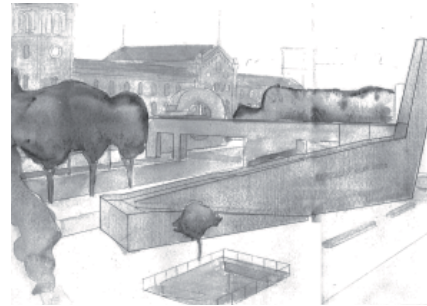
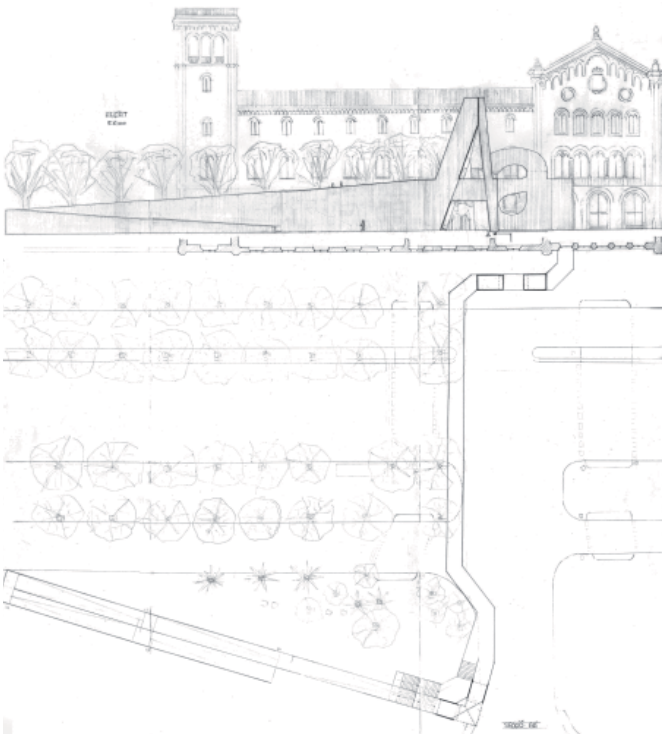
Anna Badenas Izquierdo





David Peláez Nicolás

Joan Vilalta Rifà



Dudas razonables

Dani Freixes

18 de marzo de 2010



Dani Freixes, Bar Seltz



Dani Freixes, Bar Sza-Sza,



Dani Freixes, Parc del Clot, 1989



Dani Freixes, Escola Blanquerna

Este papel estaba en blanco antes de irme a pasear. Me había sentado una hora antes y tenía la cabeza en blanco. ¿Cómo voy a escribir sobre una idea, si no tengo la idea?

Siempre me ha sucedido lo mismo cuando tengo que empezar un proyecto y me siento, con el papel en blanco, junto a la mesa, con el lápiz, la goma de borrar, los colores, el paralex y la lámpara Arma. Si no tengo una idea, si no tengo un deseo, es imposible que llegue a transformar una realidad. Y entonces, cuando esto ocurre, es cuando salgo a pasear. A trabajar paseando.

Paseando, uno no piensa en líneas, sino en lugares, en rincones, en espacios. Y uno no piensa en cotas, sino en medidas, en tamaños, en proporciones. Uno no piensa en blanco y negro, sino en colores. Pero, sobre todo, uno no piensa sólo en las funciones que tendrá que acoger este espacio en abstracto. Uno piensa en las personas que van a vivir y pasear por él, y sus sensaciones.

Paseando, uno recuerda lugares cálidos, brisas marinas, sombras reconfortantes, ventanas con vistas, paredes de colores y olores, que se van mezclando en la cabeza, con las personas, las medidas, las proporciones, los rincones, los espacios que ya teníamos antes, hasta formar un deseo. Un deseo de que algo sea, de que algo pase.

Paseando, me doy cuenta de que me he pasado la vida mirando, dudando y escogiendo momentos, trazos y palabras para desear que pase algo. Al final del paseo, uno vuelve a la mesa con una ensalada de vida, historia y deseo en la cabeza. Y, al recordar todo esto después, el papel va dejando de estar en blanco y empiezan a aparecer líneas y dudas. Y, de éstas, te vas quedando con las más razonables, las que te van haciendo el proyecto.

Para mí, la arquitectura no nace en una mesa o dentro de este monitor amigo que dibuja por nosotros y que se denomina ordenador.

La arquitectura suele nacer en este punto de nuestro cerebro que nos da placer y que está tan cerca a este otro punto que nos hace mover las manos.

Dani Freixes



Las condiciones adversas como estímulo y fundamento del interés del proyecto

Rafael Moneo

4 de marzo de 2010

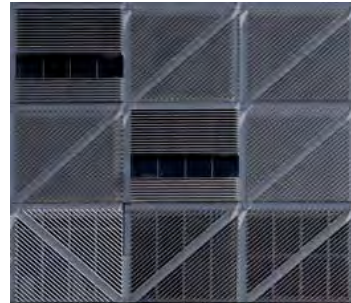
Uno cree y tal vez no pueda ser de otro modo que la última obra que nos ocupa es aquella que mejor recoge todo lo que es nuestra experiencia, todo lo que uno ha aprendido acerca de la arquitectura a lo largo de la vida. De ahí que, cuando Elías Torres me pidió que acudiese una tarde a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona para hacer una presentación de mi trabajo, pensase que el último proyecto, aquel que ni tan siquiera está terminado -unos laboratorios para la Universidad de Columbia en Nueva York-, era el que mejor reflejaba lo que entiendo que son las metas de mi ejercicio profesional hoy.

Leí una vez en Louis Kahn que aquello que caracterizaba el trabajo de proyecto de los arquitectos era "el continuo ajustarse a lo circunstancial". Las circunstancias, los condicionantes, lo contingente. En una palabra, las dificultades son, a mi modo de ver, el fértil suelo en el que crece la arquitectura. Bien entendido que estas dificultades no impiden que el arquitecto se mueva haciendo uso de la libertad que proporciona el conocimiento disciplinario. En el proyecto que presentaré esta noche, estas dificultades son obvias y cabe verlas desde dos puntos de vista diversos: por un lado, teníamos que construir un edificio que diese término al campus que proyectaron McKim, Mead & White; por otro, conseguir que el edificio saltase sobre un gimnasio existente y mantuviera incólume su integridad.

Verme como arquitecto dando respuesta, a partir de lo que he aprendido a lo largo de los años, a los precisos y bien definidos problemas que plantean los edificios, es lo que en estos momentos trato de hacer con mi trabajo, aquello que me atrae y me interesa. Confío en que así resulte evidente en la presentación del proyecto de que me ocuparé ahora.



Vista desde el exterior



Vista desde el exterior

Jasper Johns, Cross Hatch, 1977



Las condiciones adversas como estímulo y fundamento del interés del proyecto

Crónica de la lección de Rafael Moneo a cargo de Xumeu Mestre

Resolver un proyecto sin otras condiciones que el programa y la ubicación, o con pocas condiciones, es de una extrema dificultad. Es algo que sabemos los que tenemos el hábito de proyectar, pero es difícil que un estudiante lo aprecie. Tal vez, cuando iniciamos nuestro aprendizaje, imaginábamos un método universal para proyectar que admitiera introducir “aquello” que entendíamos como el gusto personal. En otras actividades, hay métodos de trabajo en que las excepciones son poco frecuentes, pero quien se inicie en el aprendizaje de la arquitectura se verá limitado por métodos constructivos o tipos estructurales que solo le permitirán elegir el que considere idóneo a medida que los domine y un total desamparo al tratar de definir las pautas que marcarán el desarrollo del proyecto. Cuando sea consciente de ello, aprenderá a valorar las limitaciones que le imponen esas dificultades, que le resultaban tan antipáticas. Los prototipos o las expresiones idealizadas de un concepto de arquitectura que proyectan arquitectos que saben muy bien lo que hacen y lo que quieren hacer a primera vista pueden parecerle algo que puede hacer cualquiera. Valorar las limitaciones que el propio arquitecto se impone le costará más.

El objetivo explícito de la disertación de Rafael Moneo en la lección objeto de este escrito es explicar que las dificultades con que se enfrenta el arquitecto pueden ser el andador con que el estudiante da sus primeros pasos, y la apertura de una vía que permita al arquitecto apartarse de la facilidad para obtener, como recompensa, una solución más interesante. La lección no trata de inspiraciones geniales ni de metáforas que adulan a empresarios y políticos, habla del oficio de arquitecto y describe la arquitectura desde sus valores permanentes y desde el respeto al carácter de la institución y al espíritu de la ciudad.

El edificio que proyecta en Nueva York es típicamente neoyorquino, y también rigurosamente arquitectónico en concepción y expresión. Moneo habla de la arquitectura del mismo modo que el profesor a quien conocimos en los años setenta, con un discurso sencillo y claro que tiene como objetivo lograr la comprensión de los estudiantes, aún muy jóvenes, y que la exposición sea provechosa para ellos. La lección tiene enunciado; el estudiante sabe, desde el principio, que el profesor hablará del valor de la dificultad como instrumento.

Es absolutamente indispensable -siempre lo es, pero sobre todo para los estudiantes de primer año- explicar los edificios como parte de un lugar y de una ciudad a cuya forma contribuyen, y no es porque el asunto principal sea la integración, sino porque los medios de divulgación tratan de la arquitectura como si se tratara de objetos desubicados. Una vez enunciada la lección, no hay prisa. Moneo no es avaro al establecer relaciones entre la ciudad, la universidad, su historia y el solar en que debe situar el edificio, para introducir finalmente las dificultades del emplazamiento y la solución adoptada. La arquitectura como testimonio inmóvil de la evolución de una universidad con solera, con edificios de distintas épocas que construyen un lugar unitario sin traicionar la historia; cada edificio es de su tiempo.

La parcela que ha correspondido a Moneo es, por privilegiada, muy comprometida. La dificultad explícita que constituye el núcleo de la explicación es de tipo estructural: el edificio debe situarse sobre otro que alberga varias pistas de baloncesto, y la ordenanza antisísmica no permite ningún contacto entre ambos. En palabras de Rafael Moneo, su edificio debía saltar sobre el otro.

Salvar una gran luz entre dos apoyos situados sobre áreas visualmente reducidas. De un modo u otro, la estructura del edificio contribuiría a la expresión final, tal como ocurre en los puentes. El salto queda patente porque entre ambos edificios aparece un boquete horizontal cuya altura permite utilizar la cubierta del edificio deportivo como terraza que se asoma al exterior. La altura del boquete no solo expresa el salto; también permite, por sus dimensiones, que el espacio cubierto no se vea como un accidente, sino como un importante espacio arquitectónico al aire libre, proyectado como tal.

Me permito hacer unas observaciones personales que la lección insinúa pudorosamente, hay algo que se deja ver pero no se cita. Siempre hay un riesgo de haber interpretado mal, pero hay que interpretar. El edificio se podría interpretar como un paralelepípedo apoyado en el terreno; el cerramiento del edificio deportivo es parte de una de sus caras. La abertura de la terraza parece tener como dintel una gran viga en forma de viga Pratt; no importa que los nudos sean rígidos. Todo el edificio expresa, mediante una retícula exterior, la disposición de sus plantas, retícula que incluye la falsa viga Pratt, y muy posiblemente, determina la altura del hueco de terraza. Las plantas superiores no están apoyadas en la viga Pratt; contribuyen solidariamente con ella a dar el salto. El canto del dintel llega, en realidad, a la coronación del edificio, pero es necesaria una mirada atenta para advertirlo.

El edificio ocupa una esquina muy visible de la universidad. Se convertirá en un hito que la identifique y, aunque la superficie que ocupan las comunicaciones verticales y un posible vestíbulo es muy inferior a la proyección del paralelepípedo sobre el terreno, Moneo lleva la arista hasta el suelo. La coartada será ofrecer una cafetería a la ciudad. Se evita todo alarde estructural para obtener la apariencia discreta y educada de un edificio más de Nueva York. Si no hubiera habido dificultades técnicas, no se alteraría el carácter y la apariencia del edificio. Pero, lejos de ser un estorbo, dotan al edificio de unos espacios y unas zonas de singularidad que añaden interés a la solución y, por supuesto, al objeto resultante.

La estructura del edificio se podría describir como un entramado que da forma a la zona de mayor extensión de la fachada. Este entramado se sitúa sobre un puente formado por una viga Pratt, apoyada en dos apoyos. Así se ve el edificio, pero la parte oculta esconde una gran cruz de San Andrés en un plano interior paralelo a la fachada, y en la propia fachada aparecen unas diagonales de escaso interés visual, algo enmascaradas –que no ocultas– por medio de unos paneles opacos de cerramiento que les restan protagonismo. Moneo explicó la aparición de estas diagonales, de apariencia un tanto pintoresca, por la precisión en el cálculo que hoy permite la potencia de los ordenadores; para explicarlo, mostró una imagen del Palacio de Congresos de Mies van der Rohe, particularmente atractiva. La explicación es que, antiguamente –en los años de Mies–, por falta de medios se debía simplificar.

Me permitiré un comentario arriesgado. Lo hago porque entre la claridad –que es lo que comprende el ciudadano– y la exactitud –que provoca unas formas esotéricas que gustan a los ingenieros por misteriosas– yo siempre optaré por la claridad. La arquitectura es para compartir. Viendo algunas imágenes anteriores del proyecto, parece evidente que Moneo ha conseguido minimizar la expresión de la exactitud.

A la vista de las actuales joyas de la arquitectura, se intuye que a los ingenieros les entusiasman las megaestructuras, esas que se refieren al volumen total e ignoran la organización espacial del edificio. Hablo de entusiasmo porque los ordenadores serán exactos pero, para que se pongan a calcular, hay que darles un proyecto de estructura y unas hipótesis tensionales. No me parece justo ni elegante que el ingeniero traspase la responsabilidad de las propias decisiones a un trasto lleno de chips. Insisto en que lo que digo es una conjetura.

¿Qué es eso del patrimonio?

Jose Ramón Sierra Delgado

23 de marzo de 2010

Se trata de un texto resumen del libro que aparecerá a finales de este año, titulado *Arquitectura, patrimonio y dadá*, acompañado de un numeroso repertorio de imágenes, que recoge dos líneas de investigación del autor, relativamente independientes entre sí pero cronológicamente coincidentes.

Por una parte, el conjunto de trabajos y experiencias docentes desarrolladas en paralelo a su función como profesor de un módulo de proyectos en el Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico, en todas sus ediciones desde su creación en 1995, y como responsable de la práctica de musealización en el mismo Máster, con especial referencia a las ideas de patrimonio cultural, historia y contemporaneidad, y sus diversas maneras de entenderlas y tratarlas desde la docencia y la creación arquitectónica.

Por otra parte, los trabajos desarrollados desde los diversos cursos de doctorado impartidos en la ETSA de Sevilla sobre "Arquitectura y dadá", en los que se intentaba una descripción del intenso y caótico conjunto de experiencias artísticas señaladas y reconocidas como dadá, con la intención de identificar hilos, por leves que fuesen, que establecieran relaciones entre el mundo del arte y con la arquitectura del momento que pudieran servirnos para identificar otros contactos con el universo de la creación contemporánea de arquitectura, en la medida en que este universo pueda ser entendido como heredero o consecuencia de aquel momento trastornador de la mirada y el sentimiento.

Algunas de las ideas de la primera parte fueron parcial e inicialmente esbozadas en un texto para *Neutra* (n.11, 2004), siendo esta la primera ocasión en que se presentaban unidas, aunque fragmentariamente.

Este trabajo es el resultado del reconocimiento de la idea de patrimonio como nexo vital entre ambos ámbitos de pensamiento. *Patrimonio* como amplio conjunto de visiones y entendimientos contradictorios, como imprecisa frontera del territorio de las afectivas selecciones personales; como frágil fortaleza asediada de *ready-mades* y papeles recortados, como referente para pretenciosas y vacías declaraciones defensivas de clausura y protectorado y, también, como camino y puerta abierta al horizonte del arte.

Este ha sido el único panorama posible donde el palpito dadá -considerado como la más importante revolución de las artes de la modernidad, de la que proceden tantas cosas, desde la fascinación por la máquina y el cuestionamiento de la autoría, al reconocimiento de un único y transversal espíritu interdisciplinario que ata sonidos, palabras, gemidos y gestos -se reconoce y se percibe como el espacio donde nace y del que se alimenta la arquitectura contemporánea. Y donde el ímpetu de la vanguardia se acerca a las herencias de la tradición y las toca. Patrimonio y valor, patrimonio y producción, precio y regalo, don y bien, préstamo y apropiación, gasto y plusvalía. Consumo, desaparición, muerte y resurrección. El arte de la basura, del deshecho, del reciclaje, de la reutilización. Recompuesta, reforma, rehabilitación. Viejos fantasmas imborrables, ahora más nítidos y fuertes que nunca.

Sevilla, mayo de 2010



Francis Picabia. *La Sainte Vierge*. 1920



Marcel Duchamp



Le Corbusier

Piero Manzoni. *Merda d'artista*. 1925



Trastos y tubos en la arquitectura de hoy

Félix Pardo

11 de marzo de 2010

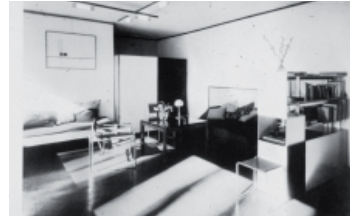
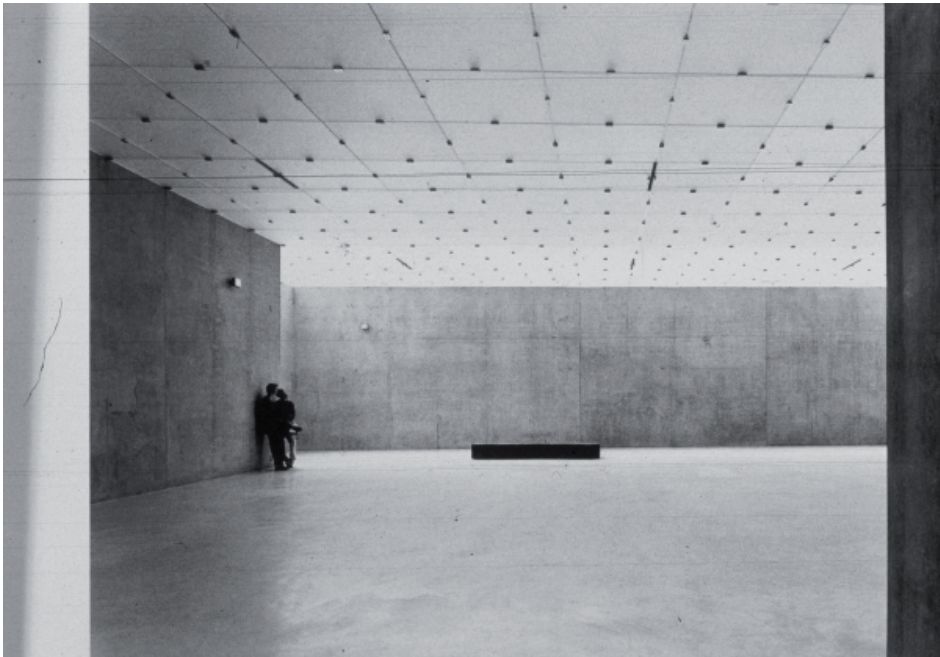
Las construcciones que imaginamos, los edificios, deben cumplir, entre otras, una importante finalidad: su habitabilidad. Responderán al uso al que estén destinadas, serán confortables, nos protegerán de las condiciones exteriores adversas o nos permitirán disfrutar de ellas cuando valga la pena.

La historia de la arquitectura nos muestra que nunca estas construcciones han conseguido, por ellas mismas -es decir, gracias tan solo al concurso de sus paredes, ventanas, protecciones- configurar espacios o estancias suficientemente habitables, confortables. Han necesitado y seguirán necesitando la ayuda y la colaboración de tecnologías que, incorporadas a los edificios, facilitarán su uso y su disfrute. Desde situar la chimenea-hogar en las primeras y más simples construcciones hasta integrar los más variopintos aparatos y sistemas en la arquitectura más reciente.

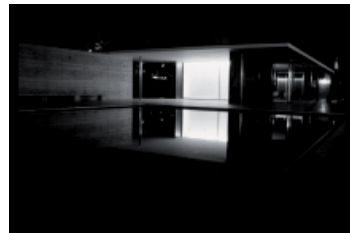
“Trastos y tubos en la arquitectura de hoy”, el título de estas notas, hace referencia a esta circunstancia y, en su formulación, destaca su naturaleza ajena a lo más específicamente arquitectónico, y, por tanto, alude a su condición de objeto extraño que, en su relación con el edificio, plantea la necesidad o el reto de resolver su integración: aparatos de aire acondicionado, calderas, colectores solares, todo tipo de tubos y conducciones, deben encontrar su lugar en el proyecto de arquitectura, y hacerlo con rigor y precisión.

Indudablemente, la forma de resolver esta integración en el proyecto no es única y, en todos los casos, la solución adoptada responde a una cierta noción sobre la identidad de su condición técnica.

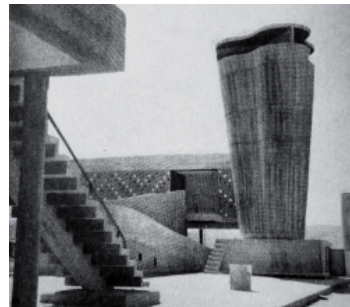
Peter Zumthor. Museo de Arte de Bregenz. 1997



Walter Gropius. Sala de estar de Moholy-Nagy. Dessau, 1926



M. van der Rohe. Pavellón de Alemania. 1929



Le Corbusier. Unité d'Habitation de Marseille. 1947-1952

Richard Rogers i Renzo Piano. Centre Georges Pompidou. 1977



Decimoséptimo ejercicio

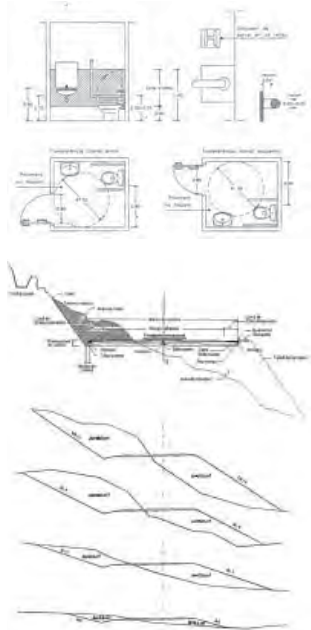
Martes 6 de abril, a las 19.30h
Sala de actos.
"Presentación del ejercicio 17
(Anfiteatros al aire libre en Montjuïc)"

Martes 6 de abril, a las 20.00h
Sala de actos
"La Catedral (Mezquita) de Córdoba"
Gabriel Ruiz Cabrero, catedrático de Proyectos de la ETSAB.

Jueves 8 de abril, a las 20.30h
Aula CB-4
"Montjuïc" Estanislao Roca, profesor de Urbanismo de la ETSAB.

Martes 13 de abril, a las 18.30h
Sala de actos
"Comentarios y presentación de ejercicios seleccionados de la rampa y escalera del ejercicio 16".

A presentar el 22 de abril de 2010.



Proyectos II

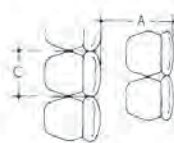
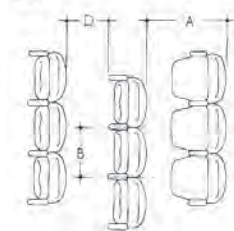
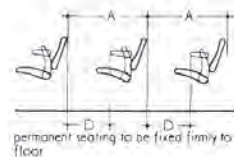
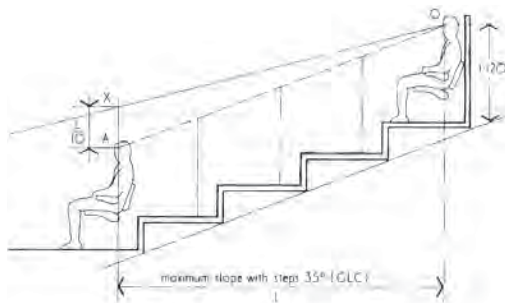
Proyectar un anfiteatro al aire libre para 1.000 personas en Montjuïc, en uno de los emplazamientos que se indican y que serán asignados a cada estudiante. Las gradas deben orientarse, aproximadamente, al norte.

El actual Teatre Grec de Montjuïc tiene un aforo de 2.105 espectadores. El salón de actos de la ETSAB, 600 asientos.

Se debe incorporar un espacio cubierto para vestuarios y un pequeño almacén de 30 m² y unos aseos públicos también de 30 m². Se debe poder acceder con rampa al nivel inferior de las gradas con una pendiente máxima del 6%.

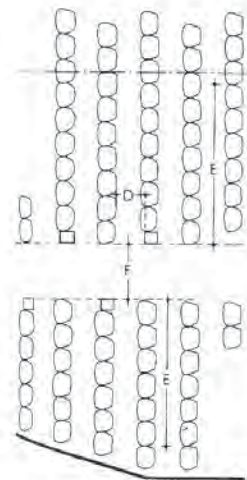
Las excavaciones y los taludes correspondientes para modificar la topografía no pueden suponer transporte alguno de tierras al vertedero. El volumen de tierras que se excave debe incorporarse al del conjunto. Los desniveles han de generarse sin muros de contención.

En la Torre de Calatrava y en el foso norte del Castillo de Montjuïc, las gradas se orientarán al noreste.



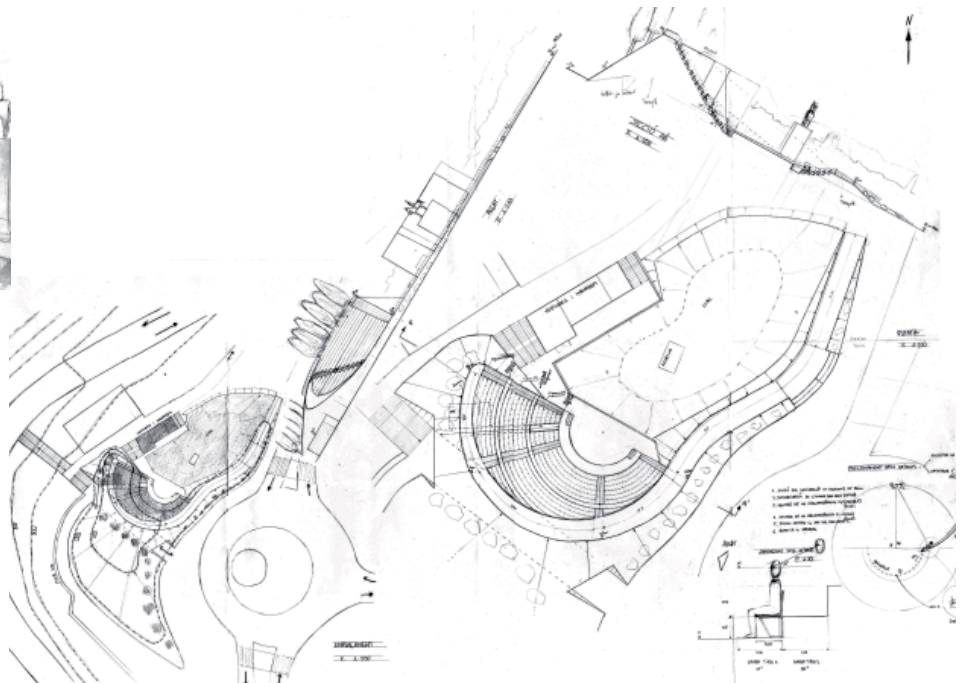
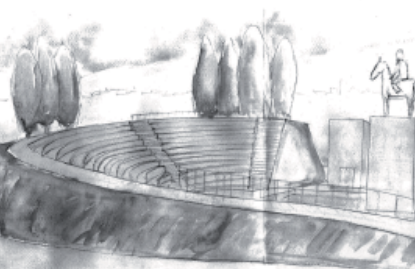
Minimum dimensions

- A** Back-to-back distance between rows of seats: 760 mm (min)
- B** Width of seats with arms: 510 mm (min)
- C** Width of seat without arms: 460 mm (min)
- D** Unobstructed vertical space between rows (seatway): 305 mm (see table III)
- E** For normal maximum distance of seat from gangway see table III, but rows with more than 22 seats could be possible, provided the audience was not imperilled
- F** Minimum width of gangway: 1070 mm.



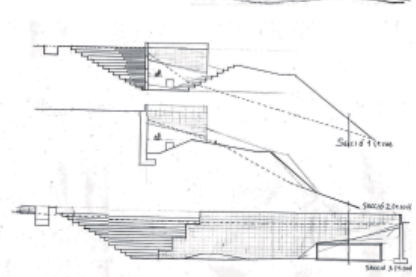
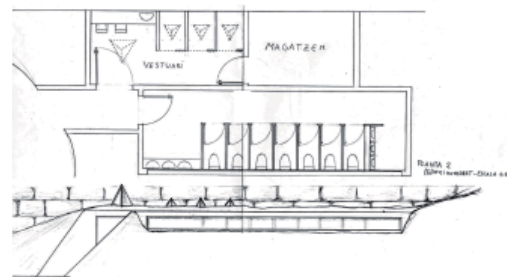
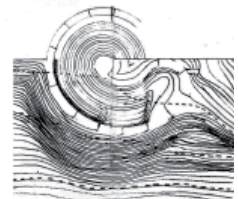
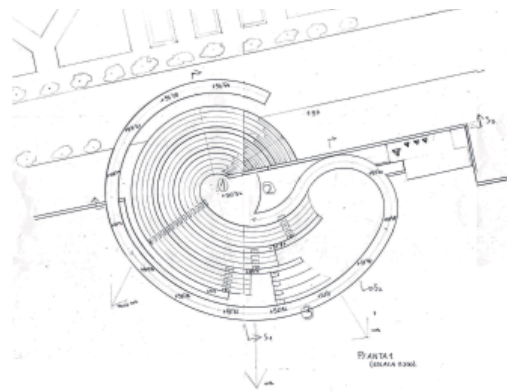


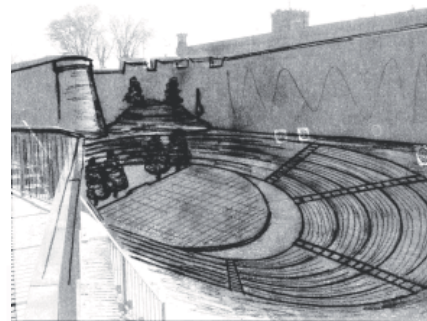
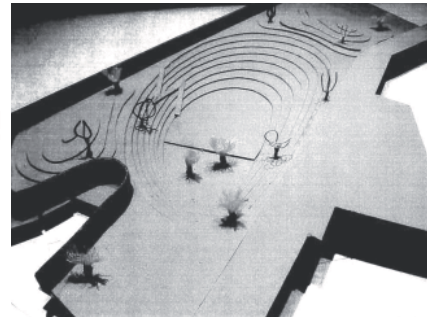
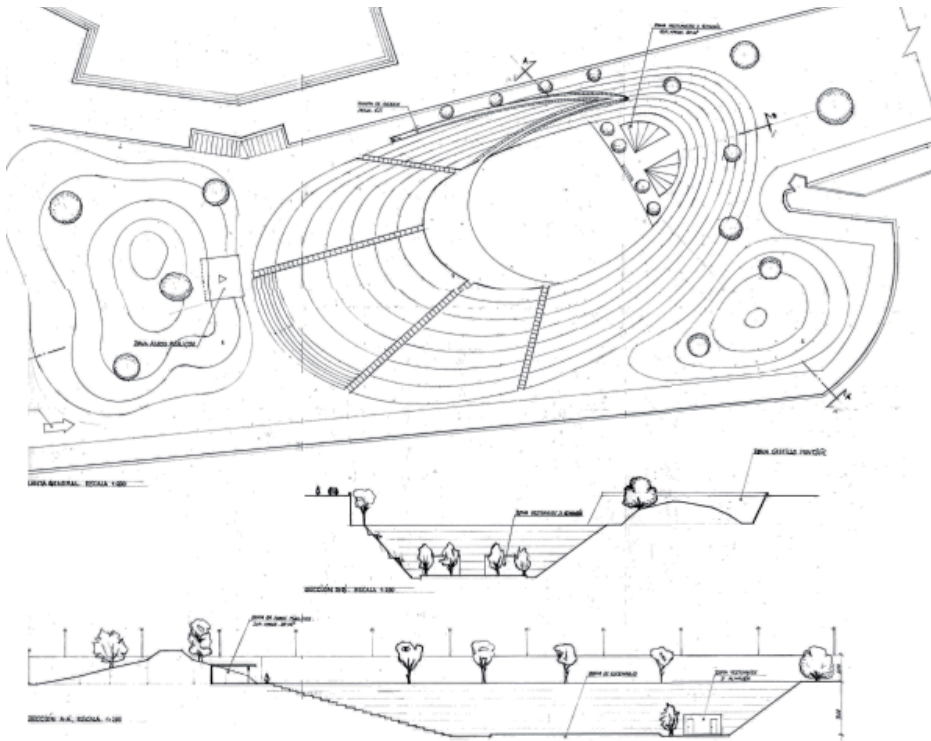
- 1-Plaça de Sant Jordi
- 2-Pabellón Ciutat de Barcelona
- 3-Bajo las escaleras de Miramar
- 4-Sustitución de la antena de Calatrava
- 5-Foso norte del Castillo de Montjuïc



Joan Vilalta Rifà

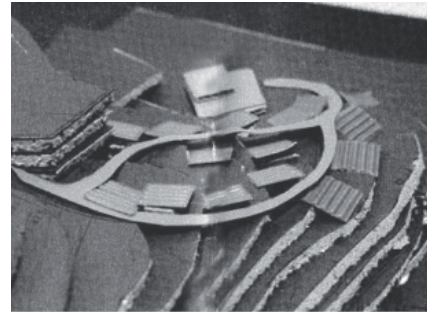
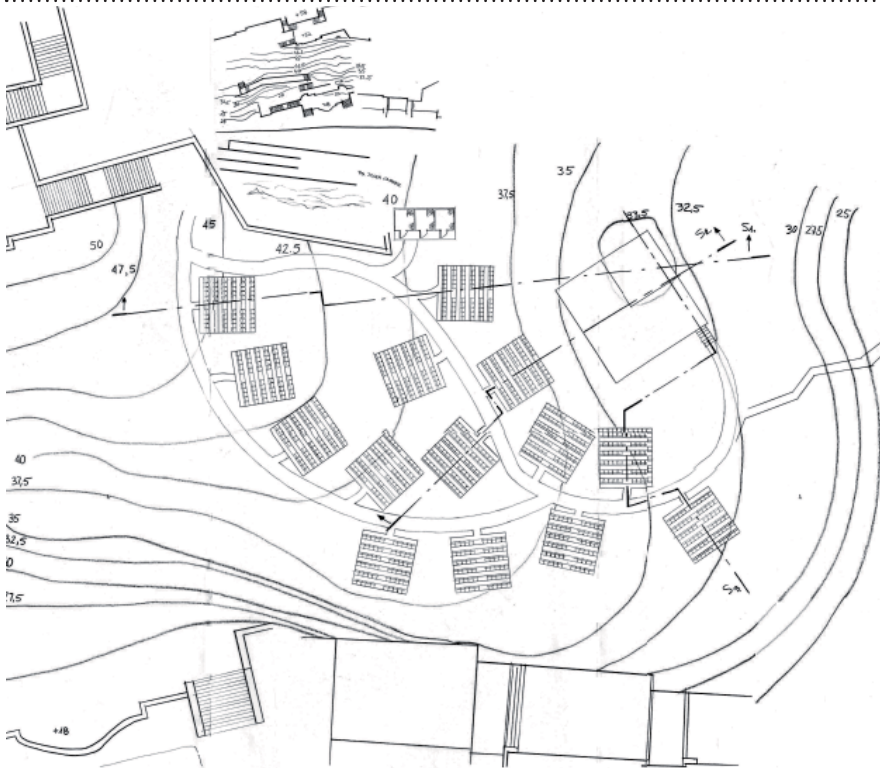
Oriol Gasà Colom





Alejandro Pascual Peaguda

Miriam Castel Cierco



Sobre la Catedral de Córdoba

Gabriel Ruiz Cabrero

6 de abril de 2010

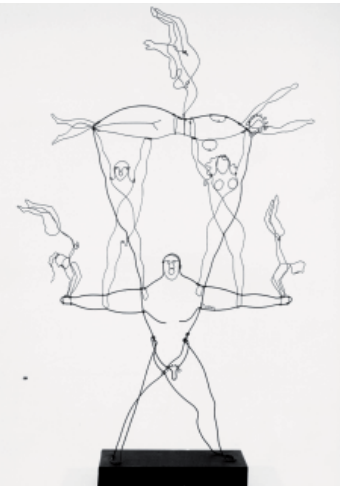
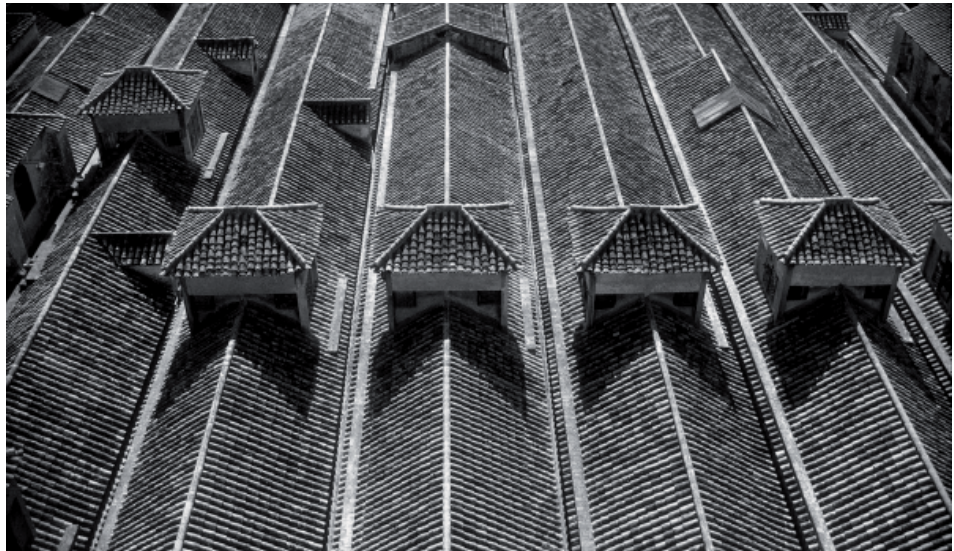
La Catedral es un edificio grande, antiguo y complejo, porque se ha construido durante más de catorce siglos de trabajos ininterrumpidos, a través de tiempos, de estilos, de religiones y de sistemas políticos diversos. Algo, sin embargo, cose tantas diferencias: estuvo dedicado siempre a la oración.

La Catedral es un edificio único y entero, a pesar de contar con partes muy distintas. Es un edificio vivo, porque siempre sin interrupción se ha dedicado a lo que hoy. Y es un edificio contemporáneo, porque existe ahora y tiene un uso cotidiano que obliga a su continua adecuación.

La Catedral se alza ocupando entera la mayor mezquita de su tiempo, la cual, a su vez, se edificó sobre los restos y con los materiales de una basílica romana anterior. Si algo caracteriza a lo construido durante tanto tiempo es que el edificio siempre se copió a sí mismo; el modelo siempre estuvo entre sus muros.

El arco de herradura de entibo libre de cargas en sus enjutas u hombros, que es su signo más característico, se inventó en la mezquita que levantó el arquitecto de Abderramán I en el año 785. Fue una solución constructiva dada por un arquitecto nativo a las exigencias del cliente, quien quería un tipo de edificio nuevo en el lugar, el cual debía expresar su función por medio de un programa decorativo recién inventado: se trataba de construir una mezquita con los materiales de la basílica y con sus mismas técnicas constructivas. Podría decirse, en la jerga contemporánea, que se “deconstruyó” lo que había, para dotar las mismas palabras, una vez sueltas (basas, fustes, capiteles, cimacios y arcos, cimientos y muros, en nuestro caso), de un significado nuevo. Naturalmente, los materiales físicos no fueron lo único reutilizado; las técnicas constructivas, de medición, de replanteo, de aparejo, las técnicas compositivas y las técnicas decorativas y simbólicas también eran las de siempre, reutilizadas.

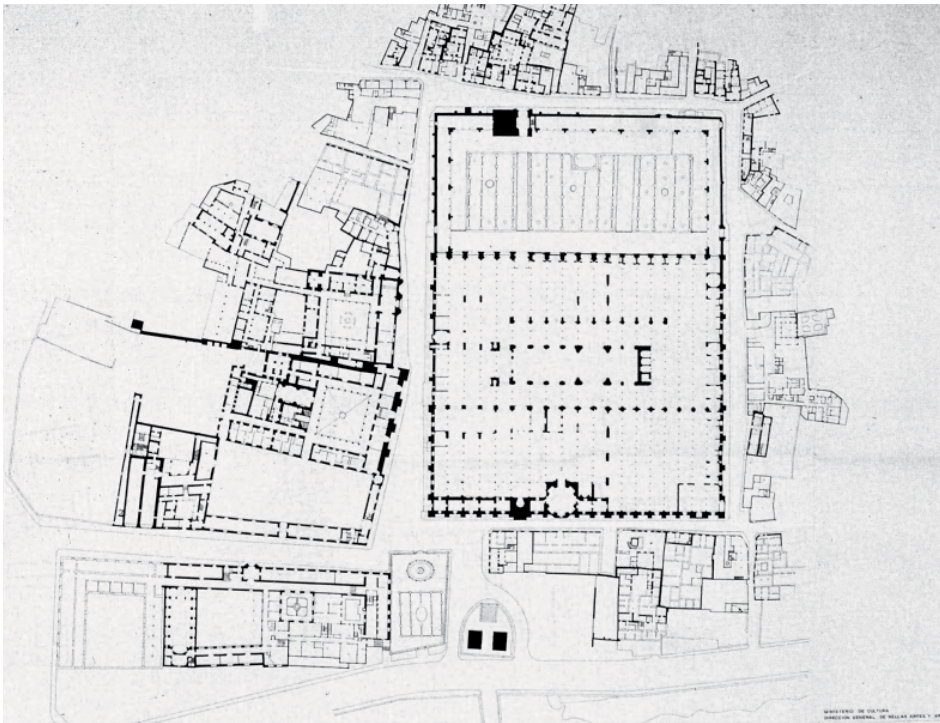
Las cubiertas desde la cúpula de la Catedral



Alexander Calder . *The Brass Family*. 1927

Interior de la Mezquita





Planta de la Mezquita



Muro perimetral de la Mezquita

En este largo proceso, lo único que variaba eran las herramientas para trabajar los materiales, -las herramientas están sujetas al progreso, mientras que la materia es siempre la misma.

Esa primera mezquita, que tanto se repitió y se extendió y se copió hasta dar con lo que hoy vemos, tiene su origen, su ADN, en un edificio anterior, perdido en la memoria, que solo podemos concebir como fue apoyándonos en atrevidas hipótesis. Este edificio antiguo se está haciendo todos los días.

Una serie de decisiones arquitectónicas geniales se pueden relacionar cronológicamente: la invención del arco libre en tiempos de Abderramán I; la invención de las cúpulas nervadas de Alaquén II a finales del siglo x; la decisión de no derribar la Mezquita tras la reconquista de 1236; la plantación de naranjos del patio tal vez en el siglo xiv, y la traza de la planta del crucero gótico del xvi. Estos momentos geniales se alternaron con épocas de decadencia. Cada obra, cada generación, dejaba un edificio terminado y nuevo, una mezquita nueva o una catedral nueva, obra entera que alguna generación posterior habría de cambiar.

Hemos tenido momentos magníficos y otros vulgares. Los peores se han caído solos porque estaban mal contruidos. Quedan en pie cosas torpes pero eficaces, pero todas son parte de lo que tenemos, son la historia. Los arqueólogos dicen: es monumento y es documento. Podríamos especificar: documento vivo, texto que sigue escribiéndose.

Comprender la Catedral de este modo, entender que su originalidad está en que desconocemos su origen, nos permite aceptarla como una metáfora de toda la arquitectura, la cual siempre se levanta con materiales antiguos, físicos y conceptuales, reutilizados y reinventados con nuevas herramientas, a la luz de nuevos programas.

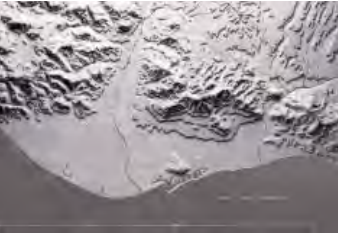
Interior de la Mezquita



El Montjuïc que ens ocupa

Estanislau Roca

8 d'abril de 2010



Maqueta topogràfica del delta del Llobregat i del pla de Barcelona



John Scott. Gravat de Barcelona. 1808



Pedrera a Montjuïc



Teatre Grec de Montjuïc

Vista aèria de Montjuïc



Montjuïc és molt més que una muntanya per Barcelona. La seva condició geològica és causa directa de la formació del pla on es basteix la ciutat, tal com diu el poeta, fruit de les seves entranyes.

Sovint, en voler-la interpretar, sembla que ens amagui secrets. Sobta la frescor de jardins modèlics a la vora d'espais indeterminats o senzillament desatesos, la presència de creixements erràtics contraposats a accions d'urbanització, més d'una solipsista; la millor arquitectura del segle xx confrontada a assentaments mediocres... En fi, un cúmul de contrastos que presenten al visitant un Montjuïc sota sospita. Ara bé; si fem un tomb per la història, veurem com tot aquest trencaclosques té a veure amb la diferent relació entre muntanya i ciutat a cada moment. Un seguit d'encontres i desafectes, accions d'apropament i de rebuig, amb major o menor intensitat, tenen un abans i un després des que el poder opressiu de Madrid, poc després de la Guerra dels Segadors, n'ocupa el cim i s'inicia un llarg període de domini i control fins als nostres dies, resistint-se a abandonar la muntanya definitivament.

D'aquí ve que Montjuïc sigui la muntanya odiada durant segles. La ciutat ressentida hi projectarà el cementiri, en una posició privilegiada arran de mar, i hi abocarà escombrieries i barraques, entre parcs i equipaments, mentre hi va disposant algun servei i ocupació residencial sense ordre ni concert, sense una planificació integral ni cap idea clara de cohesió urbanística amb la ciutat. És el Montjuïc dels malendreços, que en temps de pau acull l'esbargiment de la mesocràcia i de les classes populars barcelonines que s'apropen als costers de llevant, a una distància còmoda de la ciutat, fugint del brogit urbà per gaudir de miradors privilegiats al costat de fonts populars i balls de patacada.

Per tal de posar-hi ordre, fa uns quatre anys, mitjançant un pla director i ara amb un pla d'usos emmarcat en l'objectiu de transformar Montjuïc en el Gran Parc Central de la ciutat metropolitana, crec que s'ha emprès una actuació decidida. Només desitjo que vagi de debò i que Barcelona es faci seva la muntanya d'una vegada per totes, i es culmini la reconquesta iniciada amb l'esplendor de l'Exposició de 1929 i continuada amb els celebrats Jocs Olímpics de 1992.

Cal, però, que tota actuació tingui molt presents els valors mediambientals i paisatgístics de la muntanya i els projectes siguin atents a aquesta condició. Altrament, se'n podria malmetre la imatge, que és patrimoni i identitat de la ciutat.

També cal que s'hi estableixi un eficaç sistema integrat d'accessibilitat amb la coordinació logística adequada, que fomenti l'apropament dels ciutadans, de manera que Montjuïc sigui la muntanya de tothom.

Cómo se hace un camino

Miguel Usandizaga

Homenaje a una de las personas que más me ha enseñado de arquitectura. Tal vez la que más me ha enseñado a proyectar arquitectura: José Antonio Martínez Lapeña. Es una persona de pocas palabras, cachazuda, lo que coincide muy bien con sus aficiones agrícolas. Voy a desarrollar la explicación de hoy sobre cómo se construye un camino a partir del recuerdo de dos frases de José Antonio Martínez.

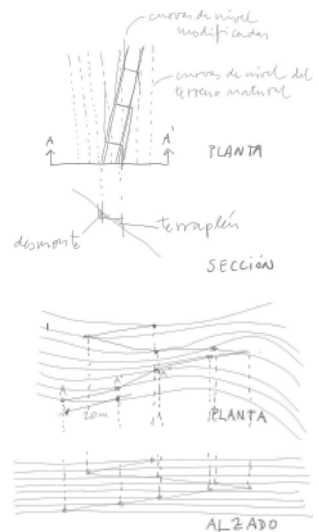
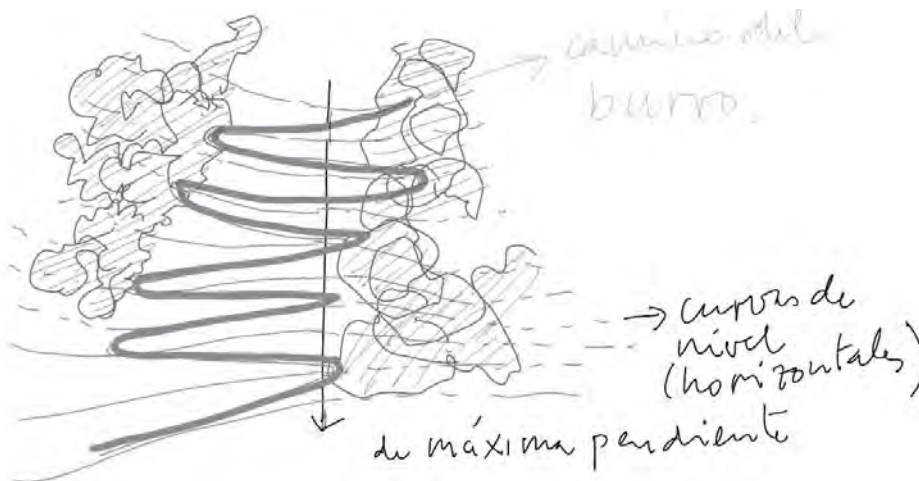
Primera frase: “En la montaña, paso de viejo para llegar joven.” Se la oí en Sant Pere de Rodes, cuando buscábamos no sé qué restos más arriba del monasterio. Quiere decir que, en la montaña, hay que caminar despacio, con pasos cortos y sin prisa. Si no se obedece, el cansancio del esfuerzo excesivo nos impedirá llegar a nuestro destino. Nunca hay que andar en el monte con prisas ni dando grandes zancadas. Los caminos tienen que ayudarnos a poder andar de esa manera. Lo tienen que hacer, sobre todo, con la pendiente, que debe ser siempre pequeña, para permitirnos dar pasos de viejo.

Segunda frase. Me preguntó: “¿Tú sabes cómo se trazaban desde siempre los caminos?” y, ante mi ignorancia, me lo explicó: “Cargaban un burro y lo arreaban monte arriba. El camino que seguía el burro era el bueno.”

Hay una diferencia anatómica fundamental entre los cuartos traseros de los burros –y de los mulos– y los de los caballos. Los caballos pueden galopar y encabritarse (levantar a la vez las dos patas delanteras y saltar sobre las traseras), y los burros, mulos y burdéganos, no. No pueden más que andar al paso y, a lo sumo, trotar. Por esa razón, en lugar de intentar saltar monte arriba, tienen que seguir un camino con poca pendiente. Por eso, sirven para trazar caminos, y los caballos no.

Los que sean esquiadores entenderán que vienen a hacer –con perdón– lo mismo que los burros, pero cuesta abajo: no bajan nunca con los esquís en la dirección de la pendiente, sino trazando diagonales y curvas más o menos largas o cortas, según su técnica y estado de forma física.

Si cortamos un terreno no horizontal con un haz de planos horizontales equidistantes, obtendremos una serie de rebanadas horizontales de terreno, de altura constante, y las líneas de corte del terreno serán también horizontales y son lo que denominamos *curvas de nivel*. Esa es la base de la representación topográfica del territorio. Piénsese, como ejemplo, en las máquinas para cortar el pan de las panaderías...



Hipótesis:
Pendiente 5% (cada metro sube 5 cm, cada 20 m sube 1 m)
Curvas de nivel cada metro.

Con centro en A y radio de 20 m trazamos un arco de círculo. Donde ese círculo corta con la curva de nivel superior (A'), volvemos a repetir la operación, etc.

Trazado de la sección transversal

Trazado de la planta de un camino

Anfiteatros

Elías Torres

6 de abril de 2010

Anfiteatro (definición del DRAE)

(Del lat. amphitheatrum, y este del griego)

1. Edificio de forma redonda u oval con grada alrededor y en el cual se celebran varios espectáculos, como los combates de gladiadores o de fieras.
2. Local con gradas, en forma semicircular y destinado a actividades docentes.
3. En cines, teatros y otros locales, piso alto con asientos en gradería.

La construcción de planos horizontales es propio de la arquitectura: mesas, suelos de habitaciones, huellas de peldaños,...

Las pendientes en la topografía natural del paisaje se pueden convertir en terrenos cultivables cuando se las transforma en terrazas horizontales soportadas por muros verticales.

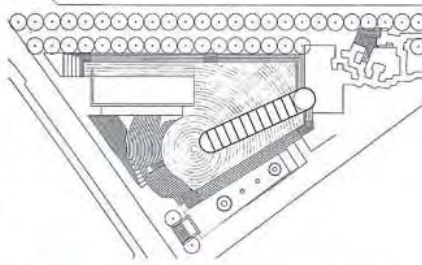
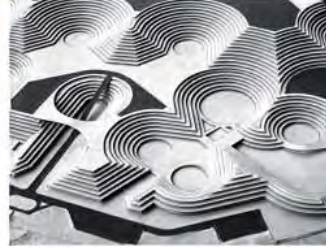
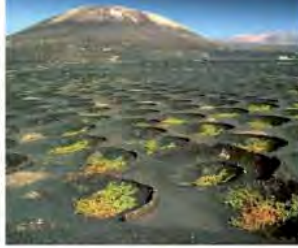
Las escaleras son una secuencia de pequeños planos horizontales desplazados entre sí en altura y que forman una pendiente. O un plano horizontal cortado en trozos iguales que se desplazan en vertical a una distancia igual entre cada uno de ellos.

Las gradas son una secuencia de peldaños o asientos que siguen una pendiente con una curvatura vertical que permite la visión de un espectáculo por igual a todos los espectadores. Las gradas de los teatros griegos y romanos se construían geométricamente en forma de círculo u óvalos para concentrar la mirada hacia la escena y que desde esta la voz de los actores se distribuyera uniformemente hacia toda la audiencia.

Las escalinatas públicas, tanto en interiores como en exteriores, sirven y han servido a lo largo de la historia para escenificar sobre ellas -ascendiendo o descendiendo- actos o ceremonias solemnes, para impresionar a los espectadores. También para hacer que las fachadas de edificios públicos situados sobre montículos o puntos elevados se extendieran hacia los puntos bajos de la topografía, y aumentar su presencia de modo más impresionante. Estas escalinatas también se pueden utilizar como graderíos improvisados para ver algo que suceda en su zona más baja.

Se han proyectado y construido edificios con plantas escalonadas que, por mimetismo al paisaje del lugar o por seguir la topografía existente, se ven como terrenos cultivados en terrazas. En el caso de los proyectos del arquitecto Fernando Higuera en Lanzarote, que se asemejan a los hoyos-craáter de lava volcánica donde se cultivan las vides, en un deseo de tener una conversación formal con un paisaje emblemático de la isla. Hay otros edificios que disponen de una cubierta que sigue la forma del anfiteatro interior, como es el caso del aula magna de la Universidad Politécnica de Helsinki en Otaniemi, del arquitecto Alvar Aalto.

En algún momento, podríamos pensar en un paisaje donde desaparecieran las pendientes y en ellas viéramos solamente planos horizontales superpuestos. Algo de esto sucede con los edificios construidos en ciudades con pendientes, como Hong-kong, San Francisco, o con las favelas de Rio de Janeiro: las calles, de todos modos, tienen pendiente para salvar los desniveles entre edificaciones y siempre poder desaguar la lluvia en dirección al mar.



Decimoctavo ejercicio

Jueves 22 de abril, a las 20.15h
Aula CB-4
"Viviendas". Lluís Nadal Oller,
arquitecto

Martes 27 de abril, a las 18.30h,
Sala de actos
"Remontas". Elías Torres

A presentar el 11 de mayo de
2010.

Proyectar una remonta para una vivienda de 70 m² útiles

Cada estudiante deberá proyectar una remonta que incluya: un dormitorio con cama de matrimonio y armario, otro dormitorio con cama individual y armario, una cocina, un baño completo para discapacitados (inodoro, bañera de 170cm, lavabo), un estar, un comedor, terrazas cubiertas o descubiertas. Se deben tener en cuenta los sistemas estructurales (pilares o paredes de carga). Se continuarán la escalera y el ascensor existentes para resolver los accesos. Los desagües de los baños y de la cocina podrían o deberían coincidir con los de los pisos inferiores.

Se deberán visitar los edificios propuestos por lo menos desde el exterior.
Cabe tener en cuenta la presencia de las medianeras de los edificios colindantes.

Emplazamientos:

Casa Planells. Josep Maria Jujol. Av. Diagonal, 332.

Se supone que el ascensor que falta se instala en el hueco de la escalera. La remonta se puede organizar en dúplex.

Edificio de viviendas. Antoni de Moragas. C. de Gomis, 32. Dos viviendas iguales y simétricas o no.

Banco Vitalicio de España. Lluís Bonet Garí. P. de Gràcia, 11 / Gran Via de les Corts Catalanes, 632. Se prolongan una escalera y un ascensor.

Edificio de viviendas. José Antonio Coderch. P. de Joan de Borbó, 43. Se supone que se suprime la ampliación actual.

Casal Sant Jordi. Francesc Folguera. C. de Casp 24-26 / C. de Pau Claris, 81. Dos viviendas iguales, simétricas o no. Añadir dos ascensores junto a las cajas de escaleras.

Edificio de viviendas. Germán Rodríguez Arias. Via Augusta, 61. Dos viviendas, simétricas o no. La remonta se puede organizar en dúplex.

Viviendas para trabajadores de una factoría metalúrgica. Oriol Bohigas, Josep Martorell.

C. de Pallars, 299-317. Una vivienda por escalera. Presentar el conjunto de las seis unidades de escaleras, con sus remontas respectivas.

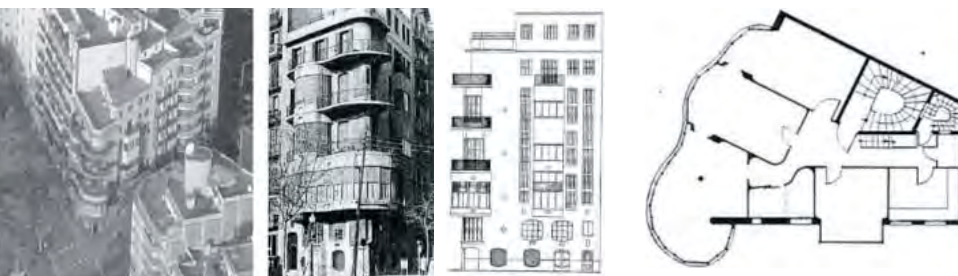
Documentos a entregar:

Planta y fachadas a 1:50.

Fotomontaje a color sobre las imágenes que se entregan, procedentes de Bing Maps (cada alumno buscará su emplazamiento).

Fotomontaje desde la calle con fotos propias, de tamaño bien visible.

Todo en formato DIN A1.



Casa Planells
Josep Maria Jujol, 1923-1924

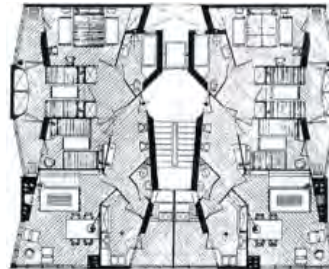
Edificio de viviendas
Antoni de Moragas, 1953



Banco Vitalicio de España
Lluís Bonet Garí, 1942-1950



Edificio de viviendas
José Antonio Coderch, 1951-1954



Casal Sant Jordi
Francesc Folguera, 1929-1931

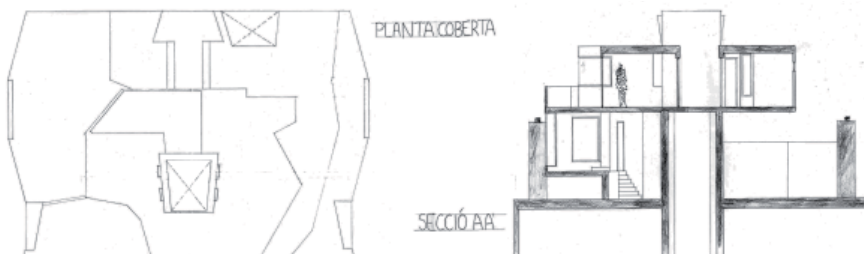
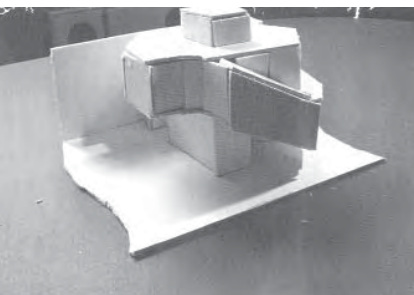
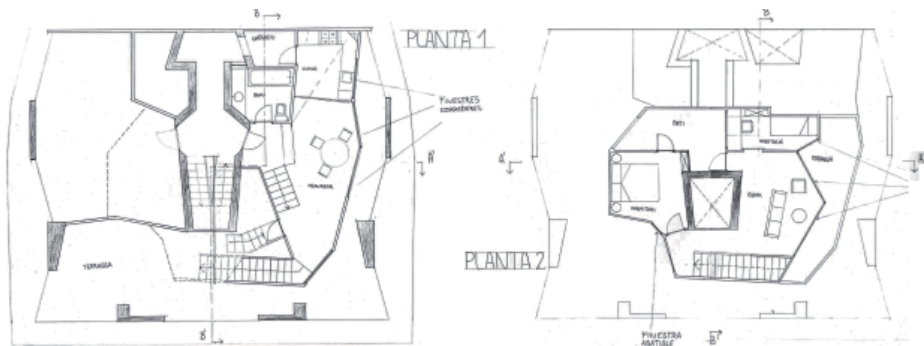
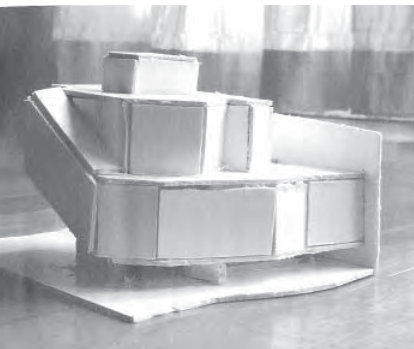


Edificio de viviendas
Germán Rodríguez Arias, 1931



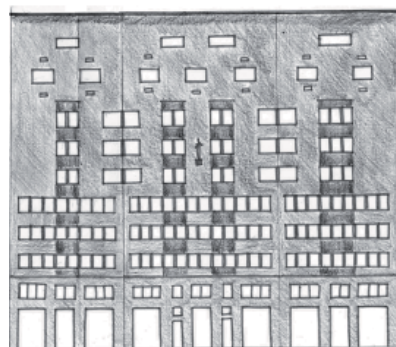
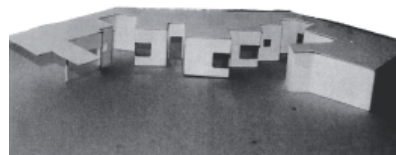
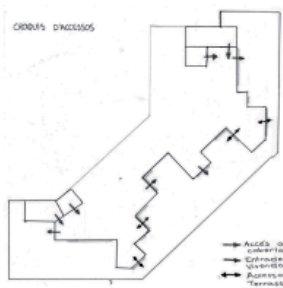
Viviendas para los trabajadores de una factoría metalúrgica
Oriol Bohigas, Josep M. Martorell, 1958-1960

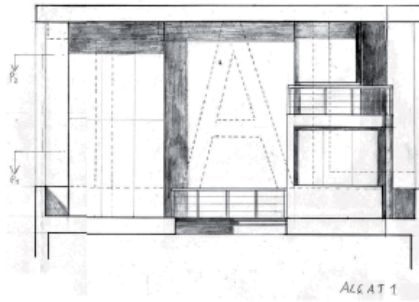
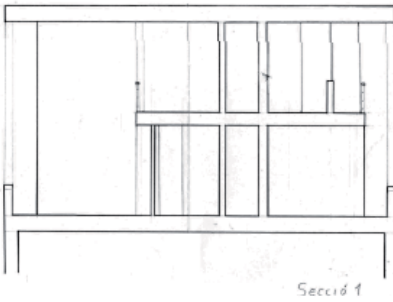
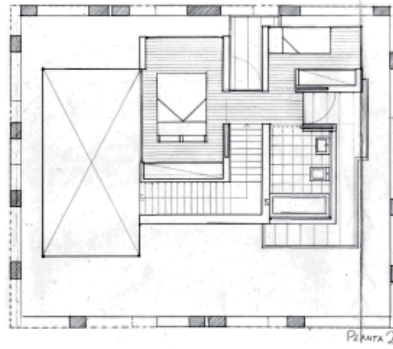
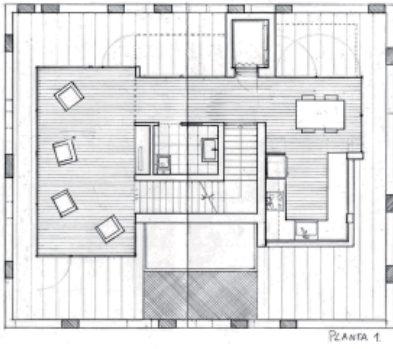




Joaquim Sellas Palat

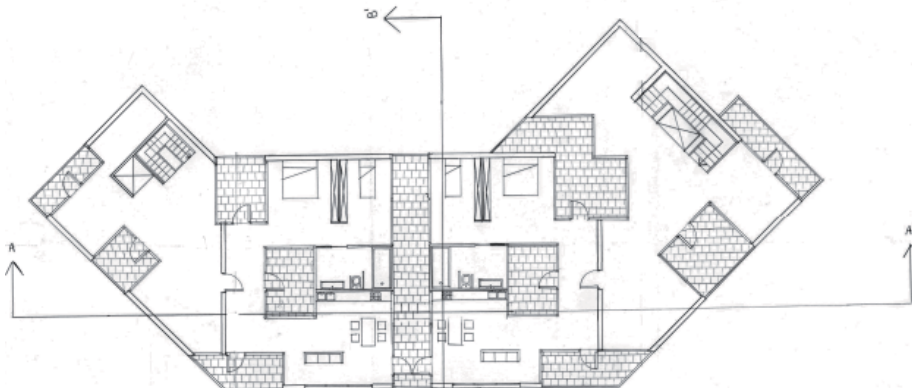
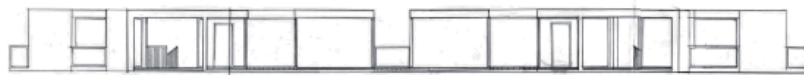
Mar Ferreras Fernández

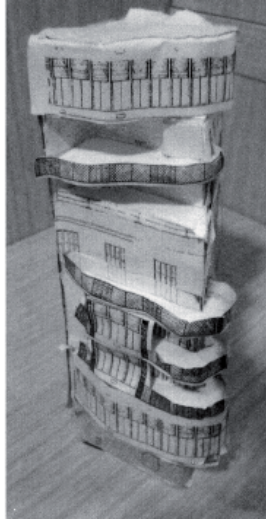
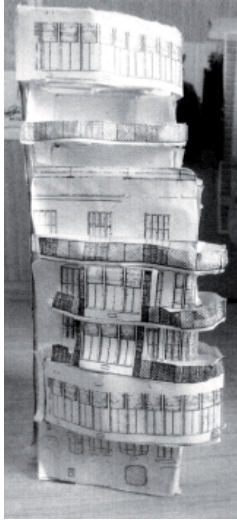




Oriol Gasa Colom

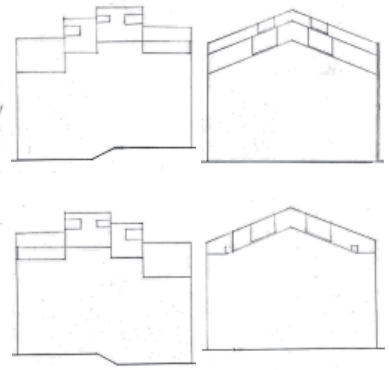
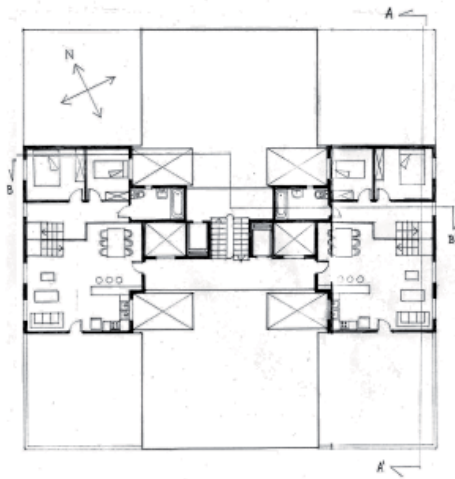
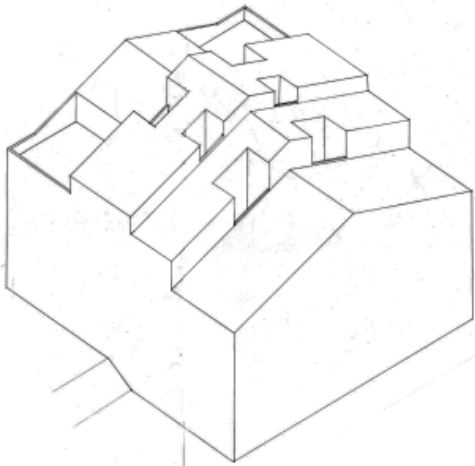
Teresa Rodríguez Pardo





Íngrid Morancho Tardà

Steeven Puerta Mendieta

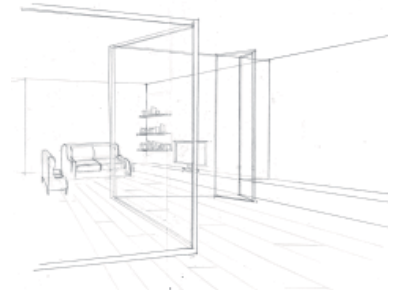




PLANTA 0

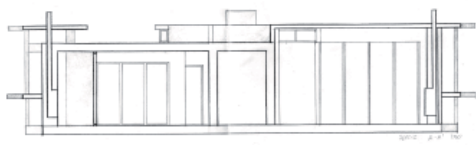
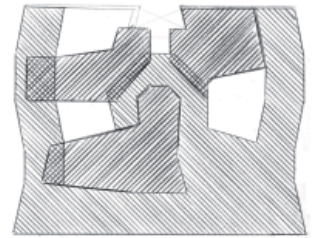


PLANTA 1



Ana Badenas Izquierdo

Miguel Martínez Cibrián



Habitatge

Lluís Nadal Oller

22 d'abril de 2010

La planta de l'habitatge és un exercici de rigor intel·lectual i, al mateix temps, d'imaginació.

La idea ho és tot; és l'argument, és l'ànima.
Un projecte sense ànima no val res.

La progressiva exigüitat dimensional de l'habitatge social exigeix al projectista administrar sàviament la superfície disponible atenent no tan sols el concepte de funcionalitat sinó també el benestar psíquic i sensorial dels seus habitants.

La compartimentació rigorosament estanca de les peces de l'habitatge nega radicalment la fluència i l'ambigüitat dels espais, la possibilitat d'itineraris alternatius, la dràstica reducció de les superfícies destinades exclusivament a circular i, en definitiva, tot el que provoca que la planta sembli més gran del que és.

Per mi, la virtualitat de la seva grandària és el repte més interessant que planteja l'habitatge social (v. figures 5, 6, 7).



Edifici d'habitatge a les Tres Torres.
Barcelona, 1966



Lluís Nadal. Conjunt d'habitatge, les
Bòbiles. Barcelona, 1999

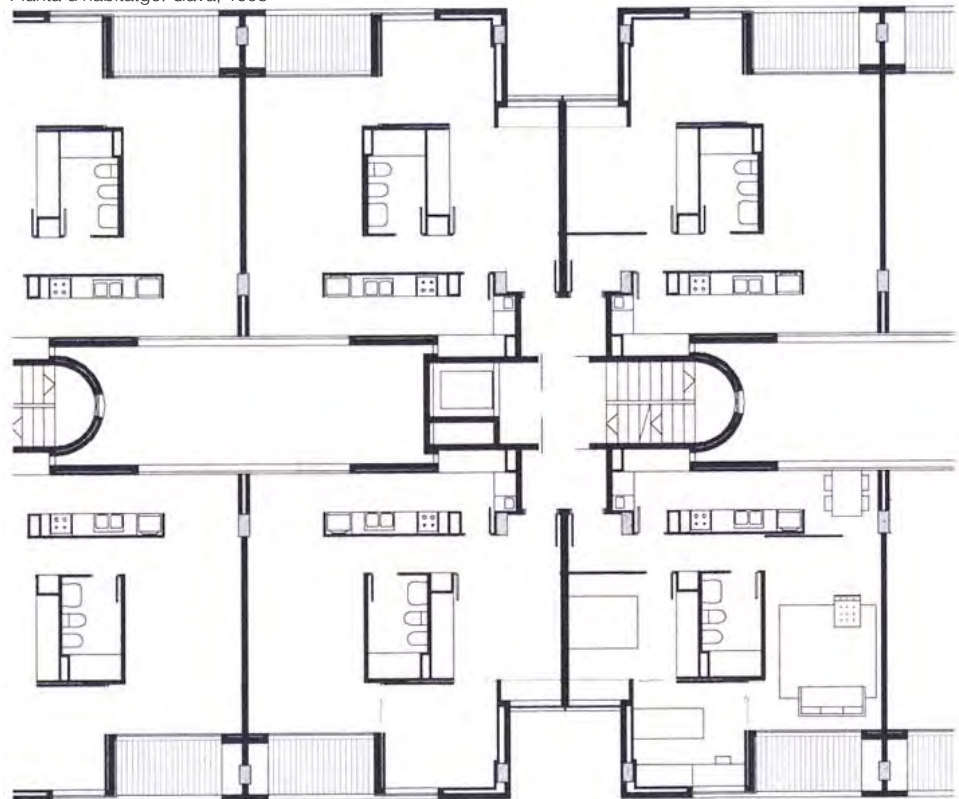


Lluís Nadal. Edifici d'habitatge a les
Tres Torres. Barcelona 1974

Lluís Nadal. Edifici d'habitatge a
Martorelles. 2004

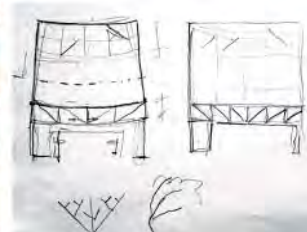
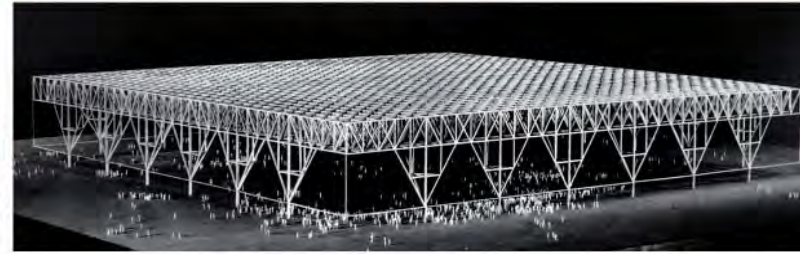
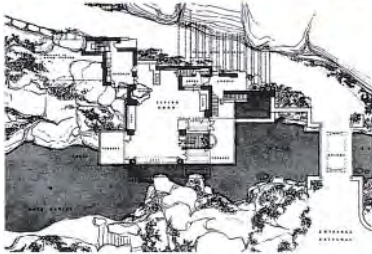
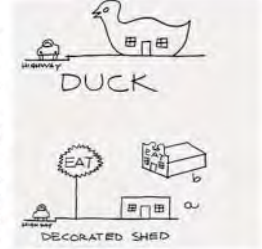
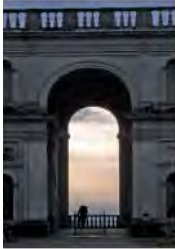


Planta d'habitatge. Gavà, 1995



¿Cómo una clase teórica puede ser útil para proyectar?

Xumeu Mestre



Remontas

Elías Torres

27 de abril de 2010

Remonta (definición del DRAE):

1. Compostura del calzado cuando se le pone de nuevo el pie o las suelas.
2. Rehenchido de las sillas de las caballerías.

Sinónimos: remontar, subir, ascender, escalar, elevarse, encumbrarse.

Los edificios que configuran las ciudades parecen y son el resultado de superponer una planta sobre otra. Incluso la planta baja se superpone a la planta (plano) vacía del terreno. Se podrá crecer en altura siempre que las ordenanzas municipales lo permitan y que la estructura inferior tenga capacidad para sustentar las nuevas plantas.

En comunidades donde la economía no permite completar las casas de una vez -y a la espera de que la familia crezca y nuevas generaciones la terminen-, aparecen las armaduras de una estructura de hormigón a la intemperie; brotes de casa con la esperanza de una nueva planta.

En el nivel de la calle con trazados urbanos de geometría ordenada, o reconocible, donde las plantas bajas con sus actividades acompañan al ciudadano en su recorrido, no es evidente que las plantas superiores se correspondan a la unidad que se genera desde el suelo urbano. En muchas ocasiones, vemos que las últimas plantas son añadidos figurativamente ajenos, a la presencia formal de las plantas inferiores y no dialoguen con ellas.

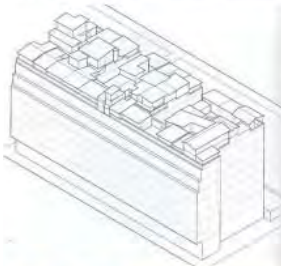
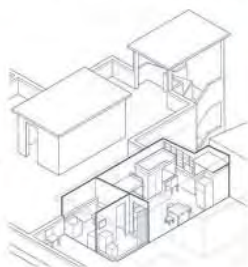
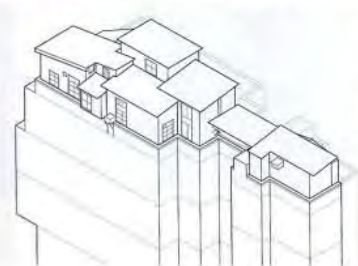
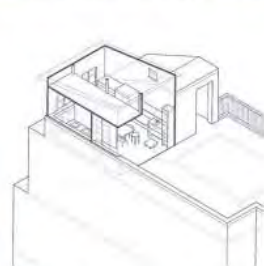
En las ciudades mediterráneas, donde se puede terminar la cubierta con un tejado plano, vemos aparecer construcciones -algunas de ellas ilegales- de áticos y sobreáticos retrasados, palomares, trasteros, salidas de escaleras y volúmenes de ascensores, instalaciones que, vista desde puntos de vista más elevados parecen pertenecer a otra ciudad diferente a la que nos describe la calle: un "sobremundo" indisciplinado, libre e individual, porque "desde abajo no se aprecia".

Esta libertad ha llegado a asumir, en muchas culturas, como la americana, un mundo de figuras y volúmenes a modo de bodegones inesperados que rematan, con alegría colorista, edificios de épocas anteriores. Los rascacielos también se han rematado muchas veces con birretes superpuestos a la forma más ordenada y estructuralmente comprensible de sus plantas inferiores.

Esta ocupación de las últimas plantas y se convierte, en ciudades como Hong-Kong, en una colonización ilegal de los espacios vacíos de las cubiertas, que da lugar a un mundo de barracas y volúmenes de materiales inesperados muy singulares: viviendas mínimas y pobres, de gran interés para entender el aprovechamiento del espacio cuando éste es muy escaso y de tal libertad figurativa que llega a transformarse en una tipología urbana más.

En climas que requieren arquitecturas con cubiertas inclinadas, este desorden es mucho más difícil que se produzca. En Venecia aparecen, sobre cubiertas inclinadas de teja, terrazas soportadas por estructuras palafíticas de madera que continúan como pérgolas que actúan de parasol y soporte de plantas.

La Torre Velasca en Milán se autorremonta desde el inicio del proyecto para no ser, con su nueva altura, totalmente irrespetuosa con los edificios que la rodean, y se presenta como una superposición irónica de dos palacios milaneses o como una gigantesca y antigua torre de defensa medieval.



Decimonoveno ejercicio

Proyectos II

Proyectar un aulario para la Facultad de Derecho en la avenida Diagonal

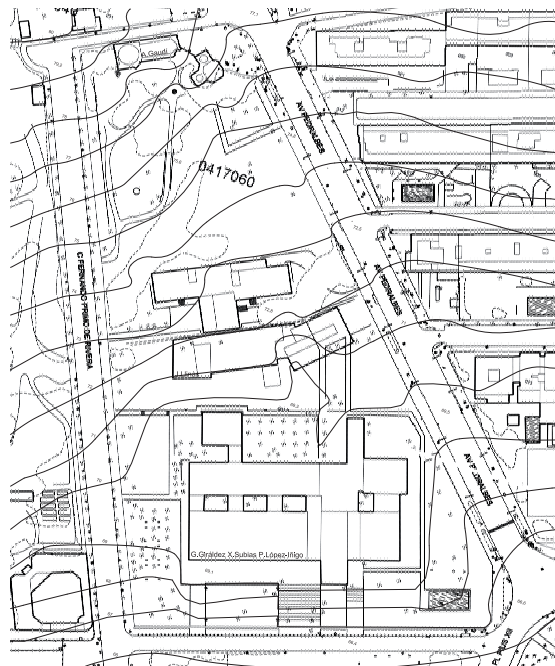
El aulario estará localizado en el terreno que queda entre las cocheras Güell de A. Gaudí y los edificios de la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona (el edificio con fachada en avenida Diagonal, de los arquitectos Giráldez, López Iñigo y Subías, de 1958, y el pabellón anexo, del arquitecto J. Llinás, de 1996). Se supone que el edificio de la antigua Residencia Ilerdense, actualmente dependencias de la Facultad, desaparece.

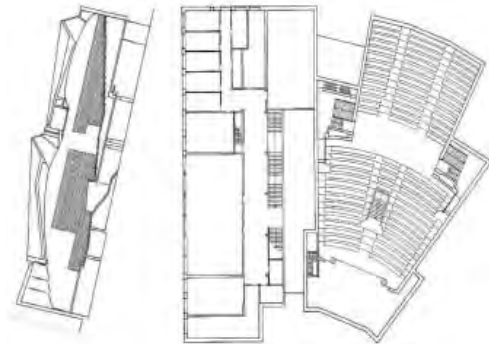
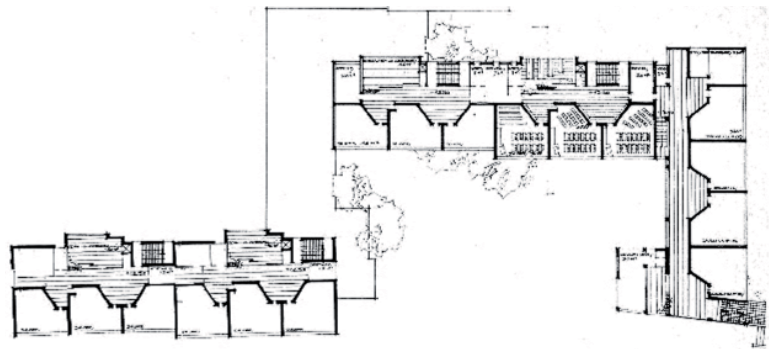
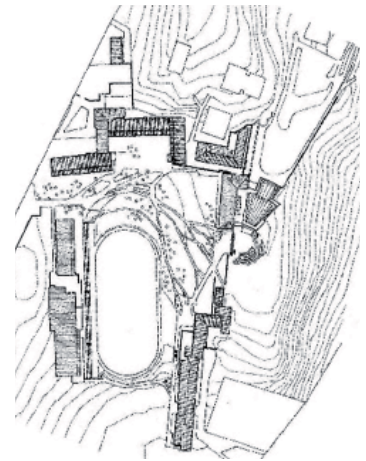
Será importante considerar el impacto que el nuevo proyecto va a tener con relación a los pabellones de Gaudí y su jardín, y los edificios de la Facultad.

El programa del aulario, organizado en 2 o 3 plantas, comprenderá: aparcamiento de 50 plazas (5x2,50 m) / 6 aulas grandes para 80/100 estudiantes (120 m²) / 6 aulas medianas 40/50 estudiantes (75 m²) / aula magna 200 estudiantes (260 m²) / cafetería (100 m²) / WC de 25 m² por planta / comunicaciones verticales de ascensores y escaleras / pasillos

La planta baja debe estar levantada 1 m del terreno / Incorporar una rampa de acceso
Las entradas para coches y personas debe decidirlas también el estudiante.

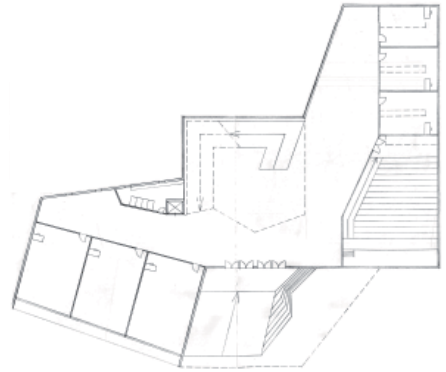
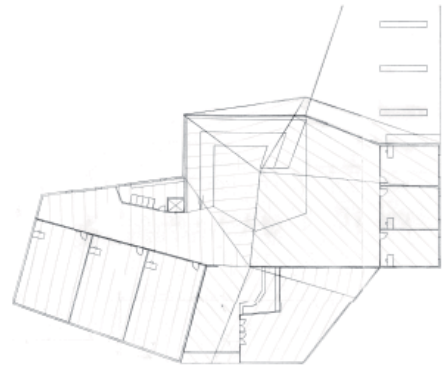
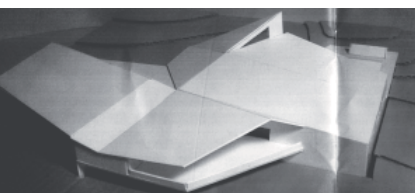
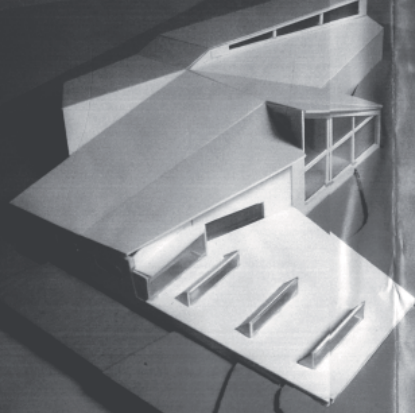
Dibujar plantas, secciones y fachadas a escala 1:200 / planta de situación en el terreno con los edificios contiguos existentes a escala 1:500 / 2 perspectivas-fotomontajes a color en las que se vea la relación del nuevo edificio proyectado con el entorno / 2 perspectivas de los espacios comunes interiores / un texto explicativo de la estrategia del proyecto. Todo en hojas DIN A1





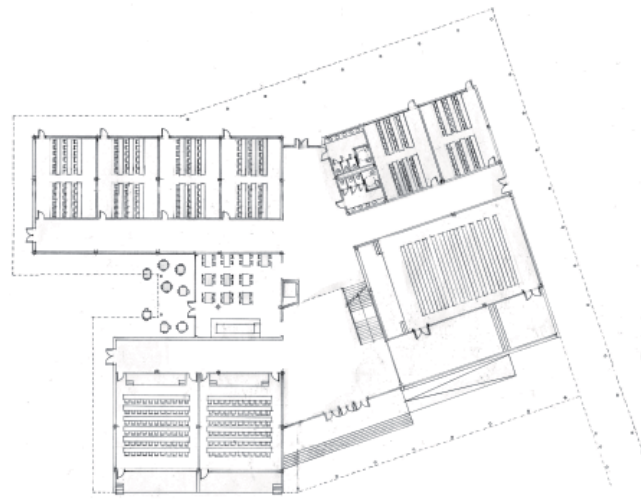
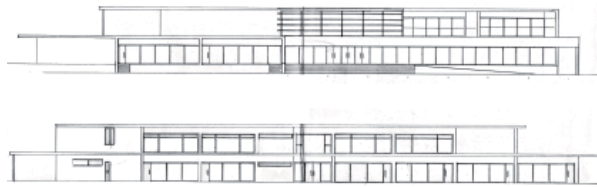
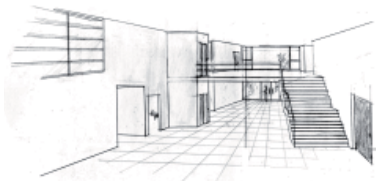
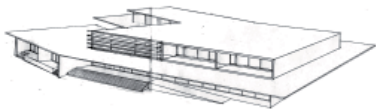
Alvar Aalto. University of Education, Jyväskylä. Concurso de 1950, construida en 1953-1956

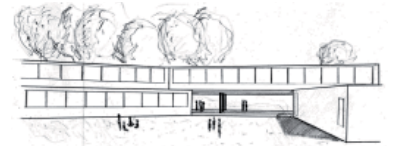
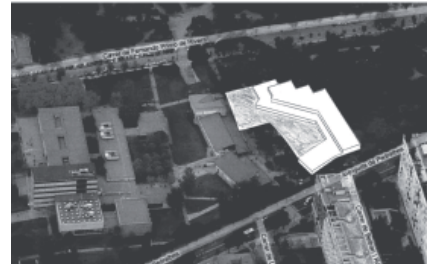
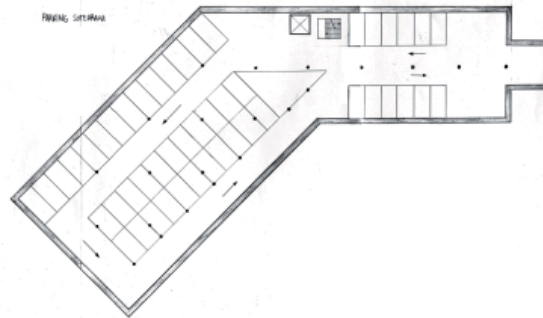
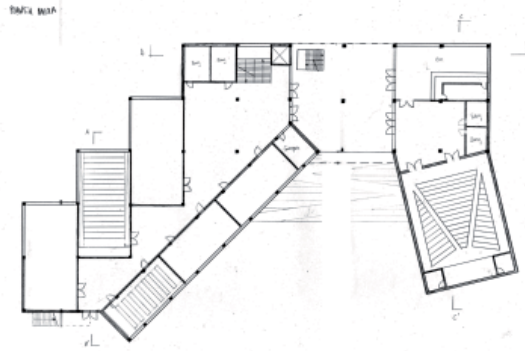




Facundo Fusco Mon y Schidt

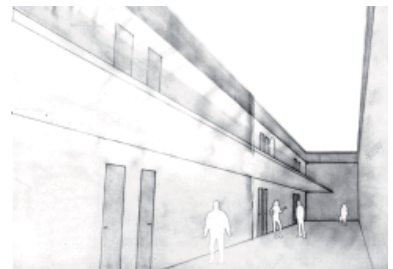
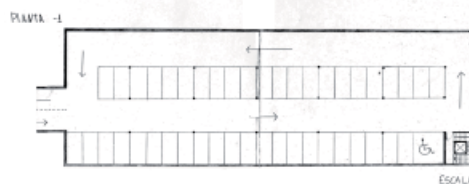
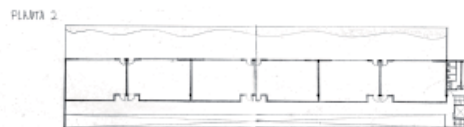
Ana Badenas Izquierdo





Bartomeu Mateu Estrany

Carlota Siverio Pampin



La visió de la gran ciutat de Baudelaire

Jordi Llovet

11 de maig de 2010



Charles Baudelaire per Nadar, 1855



A la meua xerrada a l'Escola d'Arquitectura, vaig parlar de Baudelaire com a poeta de la ciutat.

És cert que ja hi havia hagut, a la segona meitat del segle XVIII i la primera meitat del XIX, poetes, i especialment prosistes, que havien parlat de la ciutat en la mesura que aquestes ja s'havien convertit en el paisatge natural d'enormes capes de la població europea, però cap poeta no havia agafat la gran ciutat com a emblema de tota una "poètica" i de tot un poemari com *Les flors del mal*.

Com succeeix amb tots els autors de la seva generació, Baudelaire va rebre una empremta molt clara dels ideals romàntics; però, en comptes de continuar per la via de l'enaltiment de la natura i els grans ideals del Romanticisme literari, el poeta francès es va agafar a la gran ciutat, amb totes les seves contradiccions, les seves lacres i les seves misèries.

Va influir en això el fet que Baudelaire va viure la gran transformació urbanística de la ciutat, endegada durant el II Imperi, que és, també, el període de la gran hegemonia de la classe burgesa a França. Si Flaubert havia fet riota dels ideals mesquins d'aquesta classe, Baudelaire, potser amb una mica més de pietat, va agafar els temes més punyents de la metròpolis del voltant de 1857 per exaltar-ne, i de vegades simplement presentar-ne, els aspectes més sòrdids.

L'*spleen*, aquesta categoria pròxima a la malenconia de la qual ja havia parlat Diderot, va ser, juntament amb l'*ennui*, o avorriments, el tema central d'aquesta poètica, o el seu rerefons.

Desfilen per la seva poesia borratxos, prostitutes, adúlter, ninfòmanes, drogaadictes i altres tipus d'allò més comuns en aquella ciutat. I Baudelaire, com he dit, els exalta o els eleva poèticament. En comptes de fixar-se en el caràcter perdurable del que sempre havia estat considerat "etern" —l'amor, la mort, les grans visions de la natura, etcètera—, Baudelaire es va agafar a coses molt efímeres, sempre producte del caràcter mutable, canviant d'una ciutat en plena transformació i efervescència.

Per això vam analitzar el poema "À une passante", en què un home i una dona es creuen pel carrer sense que tinguin la possibilitat —a diferència del que sol passar en els medis rurals— de tornar-se a veure, i, doncs, de perllongar una sensació inicial que podria portar a un amor de gran calibre. En aquest poema tot hi és efímer, i ja no hi és present res del caràcter sublim que dominava la presentació de l'amor en la poesia romàntica.

I així va anar passant l'estona, mentre jo introduïa en la meua conferència tot d'anècdotes i *faits divers*, em sembla que per a goig de l'assemblea, la qual estava poblada de nois i noies guapos i guapes, intel·ligents i enormement amables.

Vet-ho aquí.

CHARLES PIERRE BAUDELAIRE

Neix a París el 9 d'abril de 1821, mor a París el 31 d'agost del 1867. Poeta, crític d'art i traductor francès.

Selecció d'obres: *Les flors del mal* (1857), *Els paradisos artificials* (1860), *Petits poemes en prosa* (1862), *El pintor de la vida moderna* (1863)

Poemes entregats als estudiants i alguns llegits a classe per J. Llovet.

CANT DE TARDOR

Les flors del mal

No trigarem a caure en les tenebres fredes;
adéu, claredat viva del nostre estiu tan breu!
Ja sento caure, entre topades fúnebres,
en patis empedrats, la llenya ressonant.

L'hivern tornarà a entrar-me a dintre: l'horror,
l'odi, la ràbia, esgarrifances, treball pesat i dur;
i, com el sol al seu infern antàrtic,
el cor no serà més que un bloc glaçat i roig.

Escolto, tremolant, l'estella en picar a terra;
cap cadafal, quan l'alcen, no fa un soroll més sord.
El meu esperit és una torre que s'enfonsa
als cops d'un ariet molt obstinat, feixuc.

Gronxat pels xocs monòtons, crec sentir
algú que clava a corre-cuita un fèretre.
Per a qui? — Ahir era estiu, i ja és tardor!
Aquest soroll impenetrable sona com un destí.

EL SOL

Quadres parisencs

Al llarg del barri vell, amb casolons on pengen
les persianes, obric per a luxúries secretes,
quan bat el sol, cruel, amb redoblada força
als camps i a la ciutat, als blats i a les teulades,
corro a exercir-me sol en il·lusòria esgrima,
flairant per tot arreu les atzaroses rimes,
topant amb les paraules com sobre els empedrats,
potser topant amb versos llargament somniats.

Aquest pare nutrici, enemic de clorosis,
desperta versos en els camps com hi desperta roses;
escampa, cel enllà, un qualsevol neguit,
i omple els cervells i els abellers amb mel.
Rejoveneix el qui camina amb crosses
i el torna alegre i dolç com una noia,
i ordena a les collites de créixer i madurar
en el cor immortal que sempre vol florida!

Quan, com ho fa un poeta, penetra a les ciutats,
ennobleix el destí de coses molt banals
i es fica com un rei, sense criats ni brama,
a dintre dels palaus i en tots els hospitals.

EL CIGNE

A Victor Hugo
Quadres parisencs

Andròmaca, penso en tu! Aquest riuet
tan trist, pobre mirall on temps enrere va brillar-hi
la immensa majestat del teu dolor de viuda,
aquest Simois fals que creix amb els teus plors,

ha fecundat de cop la tan fèrtil memòria
meva, en travessar aquest Carrousel tot nou.
El vell París ja no existeix (ja forma d'una ciutat
canvia més, ai las!, que el cor de qualsevol mortal);

només de pensament veig el camp de barraques,
el munt de capitells en esbós, i tot de fustos,
les herbes, i llambordes amb verdet dels bassals,
i el batibull confús que brilla als finestrals.

Allà hi va haver una fira d'animals, fa temps;
allà vaig veure, un bon matí, quan sota cels glaçats
i clars la feina recomença i els vials
formen un tèrbol huracà dins l'aire silenciós,

un cigne, que s'havia escapat del gabial,
fregant el paviment eixut amb peus palmats,
arrossegant el blanc plomatge damunt el terra sec.
A prop d'un rierol sense aigua la bèstia, obrint el bec,

banyava neguitosa les ales en la pols, i deia
amb ànima enxopada del seu estany natal:
"Quan plouràs, aigua? Tu, llamp, quan tronaràs?"
Veig aquest desgraciat, estrany mite fatal,

que alça sovint l'àvida testa, damunt el coll convuls,
ai cel, com l'home de què Ovidi va parlar
— un cel tot ironia, d'un bàrbar color blau —,
com si adreçés molts de retrets a Déu!

II

París canvia!, però res no ha canviat en la malenconia
meva. Ravals antics, bastides, palaus nous,
carreus, tot esdevé per a mi una al·legoria,
i els meus records volguts són més pesants que els rocs.

També davant del Louvre una imatge em carrega:
penso en aquell cigne gran amb gestos de follia,
ridícul i sublim, talment com exiliats,
menjat per un desig que no s'atura!, també en tu,

Andròmaca, del braç d'un gran espòs caiguda,
vil bestiar sota el domini de Pirró, soberg,
prop d'una tomba buida per l'èxtasi vençuda;
vídua d'Hèctor, ai las!, després muller d'Helen!

Penso en la dona negra, física, esprimatxada,
que patolla en el fang, buscant amb ulls salvatges
els cocoters que enyora de l'Àfrica superba
darrere la muralla immensa de la boira;

en l'home que ha perdut allò que mai no torna,
mai!, i en tots aquells que es satisfan amb plors
i mamen del dolor com d'una bona lloba;
en orfes esquistats pensant-se com les flors!

Així, en el bosc en què el cor se m'exilia,
un vell record ressona com trompes ressonants.
Penso en els mariners que hom va deixar en una illa;
en presos i vençuts... i en tanta i tanta gent!

ELS CECS

Les flors del mal

Mira'ls, ànima meva; són de debò horrosos,
semblants als maniquis, ridículs vagament;
com els somnàmbuls, singulars i terribles;
clavant no se sap on els globus tenebrosos.

Abandonats del tot per la divina espurna,
com si miressin lluny, van amb els ulls alçats
al cel; no els veureu mai que al paviment
inclinin, somniadors, els caps afeixugats.

Així van travessant el negre il·limitat,
germà de l'eternal silenci. Oh, ciutat!,
mentre tu cantes, crides i rius al voltant nostre,

enamorada del plaer fins a l'atrocitat, mira!
Jo faig igual com ells, però més embajant
em dic: què hi busquen, en el Cel, tots aquests cecs?

A UNA DONA QUE PASSA

Quadres parisencs

Xisclava al meu voltant l'eixordador carrer:
prima, alta, de dol, dolor majestuosa,
una dona passà, amb la mà fastuosa
gronxant el fístol, alçant-se la vora,

àgil i noble, amb actitud d'estàtua.
Crispat com un extravagant, bevia jo
als seus ulls — cel lívid que gesta l'huracà —
la dolçor que fascina i el plaer que mata.

Un llamp... després la nit! — Fugitiva bellesa
d'una mirada que, de sobte, m'ha fet tornar a la vida,
no t'he de tornar a veure sinó en l'eternitat?

En altre lloc, molt lluny d'aquí, molt tard! O potser mai!
Ni jo sé cap a on vas, ni tu saps on m'adreço,
tu, que jo hauria estimat; oh tu, que vas saber-ho!

Bon dia post Llovet i plou

Collage del que varen recordar els professors de la conferència de J. Llovet



Estudi de Nadar a Paris

En Lluís Clotet deia ahir que era una llàstima que no s'hagués gravat la memorable xerrada d'en Jordi Llovet (JLL); tan fàcil que era.

“*A toro pasado*”, podríem substituir-ho per un *collage* de records del que va dir, com una suma (una reconstrucció) de les idees que va anar llançant i intercalant dins d'un fil Baudelaire, o *leitmotiv* musical (hi podem incloure també records d'alguns estudiants que s'ofereixin, si us sembla bé).

Aquests records, textos curts, podríem després sumar-los i construir un text final que enviaríem a en JLL.

Envieu tot el que us sembli, encara que ens repetim. Tothom ho podrà consultar i anar-n'hi afegint, per si uns textos fan record a d'altres idees plantejades a la xerrada. Fins que arribin a una suma més o menys satisfactòria.

11 de maig de 2010. Conferència Jordi Llovet. Sala d'actes, ETSAB

18.10: Baixo des del despatx de la 6a planta per avisar al director de l'Escola, en Ferran Segarra, perquè baixi a la xerrada, tal com m'havia dit que volia fer.

18.12: Trobo a l'ascensor de PB en Lluís Clotet que va cap a algun WC superior perquè el de PB el fan net. L'espero al bar.

18.14: Assegut a una taula del bar (gairebé buit) hi ha en JLL amb un vestit jaqueta marró, camisa blanca i corbata de barreja a joc; menja un donut i beu un cacaolat, i parla gesticulant tot sol (assajant).

Parlem de la seva sobtada sordesa d'una orella des de fa uns quants anys; jo li explico que és el mateix que li ha passat a una cosina meva d'Eivissa.

18.18: Arriba en Clotet (fa quatre anys vàrem assistir junts amb Carme Ribas i Fernando Villavecchia a una conferència al CCCB d'en JLL sobre Les flors del mal, de Baudelaire, i després, sopant, li vàrem proposar de donar una xerrada a l'ETSAB, però fins avui no ho hem aconseguit; no es trobava bé aquella nit, pel vertigen de la sordesa), i el deixo parlant amb en JLL. Jo vaig al Departament de Projectes a resoldre la factura dels mínims honoraris per a en JLL.

18.25: Quan torno, en JLL i en Clotet estan parlant de com és d'important que els professors de més edat ensenyin al primer curs de les carreres. JLL diu que és el que més li agrada i en Clotet afegeix que també és el més difícil.

18.30: M'avanço. Trobo en Ferran Segarra i en Miguel Usandizaga xerrant d'escoles i plans d'estudis al vestíbul. En JLL no arriba perquè està fumant a la terrassa del bar.

18.33: En JLL saluda Segarra, dient-li que coneix la seva família i sobretot un germà seu. Anem cap a la sala d'actes. Li presento la resta de professors i els becaris.

Uns minuts de preàmbul i entrada dels estudiants... Avui sembla que hi són tots (estaven insistentment avisats). Hem repartit als estudiants una selecció de poemes de Baudelaire que ha enviat en JLL aquest matí.

18.45: Presento breument JLL i comença «La gran ciutat i Baudelaire». La megafonia de la sala no va bé, com de costum.

Sóc sord.

Què cal preguntar per fer una casa, curiositat indiscreta: vent predominant, orientació, vistes (d'això, els pagesos en saben més que ningú), música moderna o clàssica, apreciar o no la natura, obertures al nord (Empordà), nombre de dormitoris, llits separats. Fills que gasten molta llum i calefacció. Van néixer quan ja feia molt de temps que no hi havia cartilles de racionament.

Els arquitectes, per fer els projectes, han de tenir curiositat per moltes coses i fer moltes preguntes als clients i també als habitants del lloc on construiran. Per on bufa, aquí, el vent?...

A l'Empordà, bufa del nord i, per aquesta raó, les finestres al nord les feien molt petites, com aquest full de paper (el mostra). Ara, quan veig per allà aquestes cases restaurades amb vidrieres enormes al nord... es moriran de fred... I a l'estiu tindran molta calor. Algunes preguntes han de ser indiscretes, però per fer bé una casa s'han de saber: Vostès dormen junts o separats?... Això és important...

Un amic arquitecte s'acaba de fer una casa. Els dormitoris dels fills s'enllacen l'un amb l'altre sense passadís; per arribar al tercer has de passar pel primer i pel segon; és que els seus fills -diu- fan l'amor amb tota naturalitat, a la vista dels seus germans i de qui calgui. Costums moderns...

Relata el cas d'un amic seu (arquitecte) que té una casa en forma de "L", amb una ala de tres habitacions, una darrere l'altra, sense passadissos. Li sembla una barbaritat però el seu amic li explica que els fills són molt "tolerants" i no tenen problemes d'intimitat. Vist així, la casa es mira amb uns ulls molt diferents; en qualsevol cas depèn molt de qui hi haurà de viure.

M'agrada molt l'arquitectura d'en Mies, Alvar Aalto (era un arquitecte humanista) i idees de Le Corbusier. D'aquest m'agraden les seves idees, tan sols les idees...

Joves i besàvies tenen una visió del temps molt dilatada, com si les coses haguessin passat sempre -cas Gurtel: "D'estafadors, sempre n'hi ha hagut."

Arribat aquí, com es diu en llatí, "*captatio benevolentiae*", breu introducció per captar l'atenció i/o "benevolència" de l'audiència.

Ara que ja m'he ficat el públic a la butxaca, començaré la xerrada.

En fi...

Baudelaire és el primer escriptor modern i s'ha d'entendre al París de Haussmann. Cap a 1850, París comptava amb un milió d'habitants. Napoleó III volia esventrar la ciutat i Haussmann, que era urbanista, es va posar a enderrocar tot el que va caldre. Va canviar tota la ciutat.

Haussmann es carrega, esventra París, i queden poques coses dels segles passats; entre aquestes, les deixies de l'Abadia de Cluny, que inclou una col·lecció magnífica de tapissos amb el tema de *La Dame à la Licorne*, que presenta una bona part dels mites de la cultura occidental, com succeeix en la major part dels quadres que es poden visitar als museus, abans de l'eclosió del camp-i-pugui de l'art abstracte... És clar que, amb el que us han ensenyat al Batxillerat, em fa l'efecte que ja no sabeu gaires coses dels mites bíblics i pagans de Grècia i Roma... Llegiu la Bíblia, Homer i Ovidi, feu-me el favor.

Antonin Artaud, enganxat a l'opi...

Flaubert, Baudelaire, Mozart i la sífilis [JLL fa digressions a balquena, cada vegada que se li acut alguna cosa que tingui a veure, poc o molt, amb el discurs principal.]

Baudelaire és el primer poeta modern: escriu sobre dones rares i amb paraules gens romàntiques. La passió de Baudelaire per les dones, però sobretot per les dones no 'sophisticades' sinó més aviat 'esguerrades'.

Rimbaud i aventura, prostíbuls, rareses amoroses...



Foto de l'avinguda de l'Opéra a París, 1855

"Ball at the Barrier" a Montparnasse, París





Foto del Palau de la Indústria. París.
1855



Foto de la Place des Innocents.
París, 1855

El poeta Arthur Rimbaud, que va escriure dels 15 als 18 anys, quan va abandonar l'escriptura perquè havia acabat tot el que havia de dir, va començar una vida de viatger, que va acabar amb un accident a l'Àfrica, que no li van saber curar; al final li van tallar una cama, i al cap de poc temps es va morir... Aquesta poesia és tan radical que us acostuma a agradar, als joves... També us agradarien les marranades de Catul i de l'*Antologia Palatina*, si les llegieu!

Napoleó III, tirania. Els tirans sempre volen deixar marques a la ciutat. A Barcelona, Primo de Rivera va fer la via Laietana i es va carregar un tros de barri, com ara el Born. El que va passar a París és com si només deixessin en peu la Catedral i Santa Maria del Mar, i es carreguessin la resta.

En fi...

Un professor em va dir que s'ha de parlar de tot en una classe. Cordar-se les sabates; accidents clínics per no dur-les cordades. Em va preguntar un antic mestre si ensenyava als estudiants tot el que podia; jo li vaig respondre que sí. I a cordar-se les sabates també?... I un dia els vaig ensenyar a cordar-se les sabates. Sembla ser que no saben fer-ho, per això les duen deslligades. I això és perillosíssim; pots entrebancar-te i caure... Li vaig preguntar a un amic meu, que és metge, si no s'ha constatat un major nombre de lesions en joves per aquest motiu, i em va dir que sí, és clar... Les sabatilles esportives, juntament amb l'skating, seran la ruïna del nostre sistema de santitat pública.

Què dir d'anar ensenyant els calçotets! Però això, segons em van dir, és moda. Ah!, si és moda, ja no m'hi fico. I ara, a l'estiu, les noies ensenyant el melic. Hi ha aquella cita llatina que diu "Pars pro toto", cal veure una part per imaginar-se el tot, la globalitat. En-senyar el melic és una metonímia... Menciona les platges nudistes i no nudistes...; dona nua o veure'n una part, etc. Com excita més la part que el tot.

Enllaça també amb flirtejar (lligar) a l'actualitat..., comparat amb el seu temps, etc. Les dones sàvies no van a les platges nudistes...; és molt millor la insinuació... Abans, per lligar (ara ja no es fa servir aquesta paraula), havies d'esforçar-te molt: parlar, ser graciós...; ara ja no...: els nois i noies es miren i s'oloren, i ja està... Sembla que les categories verbals, en l'art d' enamorar, van a la baixa.

En fi...

Via Laietana (dictadura de Primo de Rivera) i *sventramenti*. Església gòtica transportada, avui a la Rambla de Catalunya. París esventrat a "lo bestia" durant el II Imperi. Quan es va obrir la via Laietana, Cambó era ministre de Foment i de Finances. Can Cambó, a la via Laietana, amb jardins babilònics (vaig poder visitar-lo perquè vaig estudiar amb diversos dels seus néts).

A Barcelona, tot eren camps i no estava molt esventrada. L'Eixample es va fer de nova planta, sense haver d'enderrocar res, només les muralles. El que va passar a París no ho acabem d'entendre, els de Barcelona; a la zona de l'Eixample no hi havia res, masies i conreus...

En fi...

Llambordes i sorolls. Manifestacions. Revolucions. Comuna del 68 a l'ETSAB. La Guàrdia Civil ens va fer fora i a aquells de qui van agafar els carnets d'identitat se'ls va impedir d'estudiar a la universitat durant dos anys...: què hi farem! Les llambordes són armes llancívols de primera magnitud. Arrenques la primera i les altres surten soles. Ara, amb la Diagonal asfaltada, l'únic que es pot fer és tallar-ne la circulació. Abans es podia ser més contundent. Fins a Mitterrand, les llambordes de París no es van començar a substituir per l'asfalt (macadam, paraula que ve de l'escocès Mc Adam). Es va posar l'asfalt només al centre de París, allà on hi havia perill de manifestacions.

Continuo estudiant; he estudiat tota la vida, i si em conviden a participar en qualsevol frivoltat, no hi vaig: "He d'estudiar", els dic. Medievals: no en sabia gaire. Vaig preguntar

als meus col·legues medievalistes quins llibres eren els més importants per entendre l'edat mitjana. Ui, com a mínim cent, em van dir. Doncs me'ls vaig llegir tots. Ara en sé una mica...

A Baudelaire, li va anar força malament; el seu padastre va ser cap de policia de París: Baudelaire es va manifestar contra l'ordre imposat pel seu padastre, i va anar a la presó. Baudelaire va ser enviat a l'Índia pel seu padastre, suposo que per treure-se'l de sobre una temporada. Fa escala en una illa (és la illa Réunion, al Pacífic, a sobre de Madagascar), on es va enamorar d'una dona casada. Li demana al seu marit si li pot lliurar un poema a la seva dona, i aquest li respon, amb tota naturalitat, que cap problema si s'embarca immediatament una altra vegada cap a casa.

Més tard, rep l'herència del seu pare, que malgasta comprant una casa que decora amb mobles exquisits, catifes, cortines... fins que el seu padastre intervé i li controla la disponibilitat econòmica. Baudelaire es manifesta contra el seu padastre (Revolució de 1848), cap de la policia de París, amb pancartes (evidentment, no hi ha fotografies, però sí cròniques).

A Flaubert, li va anar més bé, va ser més llest: Madame Bovary es mor d'una manera atroç, pagant pel seu llibertinatge. Quan Baudelaire va poder rebre l'herència del seu pare es va parar una casa amb tota mena de luxes: objectes magnífics que venien d'Àfrica, cortinatges, catifes...

Haixixins-assassins. Tribu que prenien haixix i que va donar origen a la paraula assassins.

En fi...

Parlar amb els amics. Estar sol, estudiar, escriure.

Varietat de coneixements. Compartir.

Menys iPods... Li he preguntat a una noia com s'anava a la cafeteria de l'ETSAB i s'ha tret un auricular. Li he demanat que per què només un: i si m'envies a un altre lloc?... M'ha mirat desconcertada i m'ha respost que era ben fàcil anar a la cafeteria. Mòbils i sempre voler estar acompanyats. Edgar Allan Poe, "L'home de la multitud". (Explica el relat fent èmfasi en aquesta condició de l'home que busca estar sempre rodejat de gent, com si no en pogués prescindir i temés la solitud.)

(*Transiit classificando*) Morir estudiant. Hi va haver més llatínades.

Com era de lletres havia de ser acurat i precís amb el llenguatge. Com a actitud.

S'ha de parlar de tot: això de l'especialització no ens fa gens de bé; els arquitectes teniu la sort que la vostra carrera és molt variada. Ens cal l'obertura dels humanistes.

"No deixeu de veure els amics que vau fer al batxillerat (com es diu, ara?). Deuen estudiar medicina, o bé dret, filosofia, enginyeria, exactes, física, antropologia, literatura...

Parlar amb ells és l'única possibilitat que teniu de continuar vivint aquella original idea d'universitat, que ara ja no existeix: interdisciplinària.

No teniu amics biòlegs, metges...? Jo volia estudiar medicina i vaig començar la carrera. Quan cau un jugador de futbol, ja sé què s'ha trencat abans que ho diguin. Ara estic pensant de tornar-me a matricular a medicina... perquè no em refio dels metges, especialment si fan cara de tenir poca salut.

A mi, el que sempre m'ha agradat més és estudiar... A casa van voler que estudiés medicina, i és més, vaig començar a fer-ho... Vaig aprovar-ho tot el primer curs: anatomia, fisiologia, histologia... Potser, ara que tinc temps, m'apunto a continuar els estudis (rialles)... L'anatomia, la vaig estudiar tan bé que encara avui, quan veig per televisió una caiguda d'un futbolista, immediatament sé quina ha estat la lesió. Això és el tríceps extern! I al dia següent, als diaris: el tríceps extern..

En fi...



Le Pont-Neuf, 1855 París



Bundestag i Cambra dels Comuns (els primers molt espaiats, els segons enxubats; lluny i a prop en la vida parlamentària), massa espai i a tocar-se. Com pronuncien els anglesos. Sí i No a la Cambra dels Comuns.
La cúpula d'en Foster, bé.

París va canviar tant; Barcelona, gairebé gens.

Àtics i sobreàtics del Porcioles. Un turista sensat no visitaria mai una ciutat dominada per aquest acte de criminalitat arquitectònica. Les magnífiques cornisses i balcons dels carrers del centre de París: quina enveja! No hi ha turistes sensats; en especial aquells que es deleixen per visitar la Sagrada Família.

Barcelona era també molt regular fins que va tenir un alcalde (José María de Porcioles)... És clar que, dels morts, solament se'n pot parlar bé (ho va dir en llatí: *De mortuis nihil nisi bene*)... Però és que no puc; en aquest cas, no puc. Perquè aquell alcalde va autoritzar que aixequessin als habitatges un àtic i un sobreàtic (justament el darrer exercici que es va proposar als estudiants...) i, amb aquests afegits, Barcelona es va tornar horrible...

La Sagrada Família i en Joan Rigol, president del seu Patronat. Posar-se d'acord amb Adif —que construeix el túnel de la Línia 9— perquè la Sagrada Família caigui sola. Persignar-se. (Comentari: No fa massa, en Bohigas va dir que aquests de la Sagrada Família vigilessin; no fos cas que el túnel de l'AVE l'enfonsés. Suposo que ho desitjava, com jo.)

Jo vinc d'una família d'enginyers i em van explicar algunes de les condicions d'estabilitat de la construcció, així com vectors, hipèrboles, paràboles, etc. Després d'estudiar les propostes d'en Gaudí, vaig preguntar si, al cap i a la fi, ben pensat, no era millor la solució del pòrtic, com els temples grecs amb columnes...

Anys enrere: recapta anual de diners per reconstruir la Sagrada Família: el meu pare només donava diners si li asseguraven que es recollien per enderrocar-la.

Estilites (de *stylos*, "columna") i la pel·lícula de Buñuel (*Simón del desierto*). Meditació i estudi.

Els estilites, dalt de la columna, quinze dies o tot un any recolzats solament sobre una cama. És clar que en tenien una altra, però es passaven molt de temps recolzats solament sobre una d'elles... és fascinant...

(Arquitectura i ornament, decoració)

El Teatre Nacional de Catalunya. El criteri del gust. Cartes al director queixant-se perquè a JLL no li agradava el TNC. Si un té opinions, ha d'entomar el que vingui.

Fa esment de les termes de Peter Zumthor (equivocadament, va donar-li l'autoria a Koolhaas) i fa una crítica a l'ampliació del Prado a càrrec de Rafael Moneo, que li serveix per introduir un projecte arquitectònic com a "obra total", com passa amb les òperes de Wagner: decidir sobre l'edifici i tots els detalls, fins els panys de les portes). Decidir-ho tot. Mies i el mobiliari del Pavelló de Barcelona. No t'imagines el pavelló amb una cadira victoriana.

En fi...

Vida dissoluta de Baudelaire. Entrellaçant-se al discurs. Semblava que havia perdut el fil...

Flaubert, novel·la. Madame Bovary és una gran novel·la molt fàcil de llegir. Baudelaire escriu poesia; la poesia és difícil... Literatura fàcil per arquitectes: per exemple Franz Kafka; vaig anar al registre de la ciutat de Viena a comprovar els plànols de la casa de Franz Kafka, que ja no existeix, per comprovar si coincideix amb la descripció que en fa a *La metamorfosi*. Efectivament, és exacte: l'habitació de Gregor Samsa es troba en un lloc de pas, com en el cas de l'habitatge d'aquell amic meu de l'Empordà. Però és que Kafka el que volia era tenir intimitat, no que la seva habitació fos una rambla!

Us recomano Kafka, que és molt més fàcil de llegir que Baudelaire. La prosa curta sempre és més fàcil de llegir que la poesia. El personatge de *La metamorfosi* era un senyor

que es va convertir en un escarabat. Algun amic arquitecte em va dir que això era pel pis en què vivia i vaig anar a Praga a cercar els plànols de la casa de Kafka a l'arxiu municipal. Coincidien totalment amb la descripció de la novel·la. Vosaltres, els arquitectes, teniu aquest avantatge: llegint literatura, tot això ho veieu de seguida. El drama de Gregor és que viu en una estança sense passadís, que és un espai de pas.

Una vegada, Kafka va dir que dedicar-se a l'escriptura havia estat, tota la vida, una estratègia per aconseguir quedar-se sol. Però, desgraciadament, un només té tranquil·litat quan es mor...

En fi...

La poesia de Baudelaire és radical. És el primer poeta que fa poesia urbana. La seva poesia només pot entendre's des de la ciutat, i d'una ciutat que comença a ser dominada per una nova classe, la burgesia, la classe que correspon al burguès modern i contemporani. La poesia dels Barral, Gil de Biedma... no és cap invenció, l'origen es troba a Baudelaire.

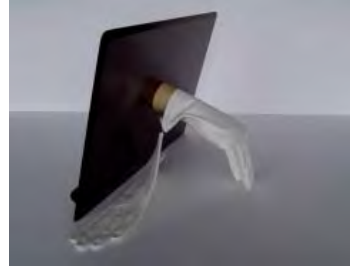
(Lectura dels poemes facilitats als alumnes. S'atura en algunes paraules en català, d'ús poc freqüent, com "fistó" (festón) un brodat a la vora del teixit; ens recorda l'estructura del sonet i les rimes finals traduint-les al francès). El cigne del poema s'ha assecat perquè ha perdut la seva ciutat, el seu paisatge original. Ja no queda aigua i està abandonat. És la transformació de la ciutat, l'aparició de la vida moderna. Tot està canviant. Ens hem d'imaginar com si ara enderroquessin tota la Barcelona Vella i només deixessin la Catedral, Santa Maria del Mar i el Pi.

Cap pregunta? També em podeu fer preguntes personals: a quina hora m'he llevat o si m'he fet el llit. Coses sentimentals, no, si us plau.

Cap pregunta. És igual; si les coses no surten naturals, no s'hi ha d'insistir més... Que sigueu molt feliços.

20.30: Acabada la conferència, els estudiants marxen cap a les aules. A JLL li regalem el tauler que quedava a BD Madrid del faristol de taula dissenyat per Clotet i que s'ha "pixicatetjat" de mà (articulada de fusta, amb guant blanc de pell) com a peu regulable. Ho confon primer amb una escultura. Com que ha dit tant que continua estudiant i llegint, creiem que el regal li ha agradat. La caixa de tòner reciclada que el protegeix és de cartró tipus "semi embollica-que-fa-fort", amb una protuberància per acollir la mà-peu. Ens acomiadem i marxem amb Lluís Clotet.

Postdata: «Del que no es pot parlar, és millor callar»
(Tractatus: § 7). Ludwig Wittgenstein.



Entrega del faristol "maneta" a J. Llovet després de la seva classe



El espíritu del lugar

Xumeu Mestre

13 de mayo de 2010



Nueva York



Roma



Barcelona

“... se ve que, si casi todo ha cambiado desde 1870 y apenas se mantiene todavía el monumento a Washington en la Union Square, ese algo difícilmente definible, pero fácil de percibir, que sería el espíritu del lugar, perdura a través del tiempo y de cuantas mudanzas el tiempo trae consigo”.

Francisco Ayala “Tercera”, *ABC*, noviembre de 2009)

Este texto tiene por objeto dejar constancia de una lección cuyo título es “El espíritu del lugar”. El título procede del último artículo escrito para *ABC* por Francisco Ayala en una sección llamada Tercera, reproducida en el mismo diario con ocasión de la muerte del escritor en noviembre de 2009, a la edad de 103 años. La lección trata de un concepto esencial de la arquitectura, de la ciudad y de la comunidad humana, cuya íntima relación es indiscutible.

La palabra espíritu es un acierto de Francisco Ayala para denominar un invariante del lugar a lo largo del tiempo y de los cambios de forma. Para explicarlo, toma como ejemplo la ciudad de Nueva York, pero no debe verse como un concepto moderno y urbano. En la Grecia clásica, los helenos reconocieron la presencia de Apolo en Delfos, la de Asclepios en Epidauro o la de Poseidón en el cabo de Sunión; quien haya visitado estos lugares sabe por qué. Es un alivio que sea un escritor, y no un arquitecto, quien ha descubierto el nombre que corresponde a este concepto; de pintor de brocha gorda, entrenador de fútbol, camarero y arquitecto todos saben; es conveniente que un arquitecto hable exclusivamente de cuestiones técnicas para no pasar por un pedante y, aunque el arquitecto pueda, modestamente, resolver problemas que van más allá de la pura práctica, es útil para el profesor poder exigir la prosaica técnica para apeara a los estudiantes de los pedestales con que les engaña la propaganda de los genios arquitectónicos que ensalzan a los grandes ediles y consejeros delegados. No son un invento actual las series profesionales A y B. En la Grecia clásica, la pintura era serie A; Atenea castigó a una hilandera que se atrevió a utilizar el hilo como técnica pictórica. En los tiempos del pintor de *Las Hilanderas* la pintura era un oficio manual y por lo tanto inferior. Para poder conceder a Velázquez la Cruz de Calatrava, fue esencial que un noble presentara una carta de Felipe IV en la que el Rey explica que el pintor no es pintor sino criado suyo, pero pinta para complacerle porque sabe que le gusta.

El artículo de Ayala es fruto de un hecho casual, la lectura de un libro de cuentos de Henry James en un período de convalecencia y la posterior visita de un joven español

que acaba de llegar de Nueva York. Uno de los cuentos que atrae especialmente su interés, "An International Episode", trata de la visita de dos jóvenes aristócratas ingleses a Nueva York, y el escritor se plantea la difícil, ambigua y, a veces, penosa relación entre sus compatriotas y el Viejo Mundo, es un asunto que Henri James trata con frecuencia –*Los Europeos* o *Las Bostonianas*, serían dos ejemplos. En el cuento que lee Francisco Ayala, hay una descripción de la ciudad que descubren los ingleses en el trayecto desde el puerto hasta Union Square. Con pocas pinceladas, James describe un ambiente que corresponde exactamente a la ciudad. Francisco Ayala, después de excusarse con modestia, traduce el párrafo; sería inexcusable no leerlo:

"Hace cuatro años –en 1874-, dos jóvenes ingleses tuvieron ocasión de ir a los Estados Unidos. Mediado el verano, cruzaron el océano y, llegando a Nueva York el primer día de agosto, recibieron el choque de la alta, tórrida temperatura. Desembarcaron en el muelle y subieron a uno de los elevados coches que llevan pasajeros a los hoteles, y entre empujones y traqueteos siguieron por Broadway adelante. Sin duda que el aspecto de Nueva York en mitad del verano no es el más atractivo, aunque quizá no hay nada que pueda llamar más una atención despierta. De muy otro color y sonido que los de una calle inglesa era el interminable y brusco canal, lleno de incongruencias, por el que avanzaban nuestros dos viajeros –mirando a ambos lados la áspera animación de las aceras; la heterogénea arquitectura de tonos vivos; las gigantescas fachadas de mármol blanco que, acicaladas con letreros áureos, parecían reverberar a la crudísima luz; los diversos toldos, estandartes y flámulas; el extraordinario número de omnibuses, carros de caballos y otros democráticos vehículos; los vendedores de líquidos refrescantes; los blancos pantalones y sombreros de paja de los policías; el paso ligero sobre el pavimento de los muchachos a la moda; la común impresión de brillo, novedad y frescor que daban tanto la gente como las cosas. Los jóvenes habían cambiado pocas observaciones, pero al cruzar Union Square, frente el monumento a Washington, en la sombra misma proyectada por la propia imagen del *pater patriae*, uno de ellos le indicó al otro: "Horrible extraño lugar."

Francisco Ayala observa lo mucho que ha cambiado Nueva York desde entonces, no solo los pantalones y los sombreros de paja de los policías, los jóvenes a la moda o los coches de caballos, sino la práctica totalidad de los edificios, según se puede observar en viejas fotografías; solo el monumento a Washington instalado en el mismo lugar desde 1856 permanece, y también que todo aquello que la fotografía no puede reflejar lo describe con colorida vivacidad el talento del gran escritor. Me permito acentuar esta última observación de Francisco Ayala, por la importancia que debería tener para un arquitecto. Sin duda alguna, la forma es el medio por el cual se expresa el arquitecto y, como tal, el arquitecto debe esforzarse en comprender el sentido de la forma, pero la forma por sí misma no es la arquitectura; para describir la forma, basta un conjunto de dibujos y fotografías, pero un escritor y, a veces, un pintor o un fotógrafo pueden expresar lo que es arquitectura –y la ciudad lo es-, más allá del punto adonde llega la pura descripción gráfica.

La visita del joven español a que he hecho referencia da lugar a otras reflexiones importantes: una le conduce a dar un nombre a "eso" que acostumbran a tener las ciudades –y otros lugares- que los hace únicos y supuestamente inmutables; otra sería la sensación de que tal vez "eso" no sea inmutable. Mejor que otra cosa será reproducir parte del texto; las conclusiones son algo personal:

"Y aunque tanto la literatura como las artes plásticas han familiarizado a todo el mundo con la realidad de este país, y el mundo todo tiende a homologarse haciendo que las ciudades se parezcan cada vez más las unas a las otras sin que pueda darse ya el contraste que tanto chocó a los personajes jamesianos, habituados a las típicas

calles inglesas de su fecha, el Broadway de hoy produjo un impacto en mi joven visitante curiosamente análogo, a juzgar por sus palabras, al que se desprende no tanto de las expresiones un poco teñidas de esnobismo de los jóvenes ingleses como la descripción que el novelista hace en la página traducida por mí. Las palabras del muchacho español reflejaban cierta sorpresa admirativa ante el no intencionado atrevimiento de los contrastes, ante la fresca energía del conjunto, ante la bronca vitalidad del ambiente. Se ve que, si casi todo ha cambiado desde 1870 y apenas se mantiene todavía el monumento a Washington en la Union Square, ese algo difícilmente definible, pero fácil de percibir, que sería el espíritu del lugar, perdura a través del tiempo y de cuantas mudanzas el tiempo trae consigo.”

Francisco Ayala juzga el artículo como reflexiones vanas, tal vez porque sus lectores están acostumbrados a otros asuntos. Para quien está interesado en la ciudad y su arquitectura, tienen mucha importancia.

En otras descripciones de Nueva York, como la de E.B. White de 1949, o la de E. Mendoza de los años ochenta, es fácil advertir la misma ciudad, singularidad se explica no solo en aspectos formales sino a partir de sus habitantes, procedentes de cualquier lugar del mundo, sin ningún rasgo que los una, si no es la propia ciudad, una ciudad que permite la soledad y la intimidad, donde es muy raro enterarse de los sucesos importantes que allá ocurren si uno no tiene un interés especial, donde todo lo que uno puede desear está precisamente allá, donde uno siente la historia que le interesa, puede saber en qué edificio fue asesinado John Lennon, en qué manzana Ernest Hemingway golpeó a Max Eastman en la nariz o en cuál Harry K. Thaw disparó a Stanford White; en los años cuarenta era posible descubrir a Fred Stone comiendo a quince centímetros de uno, y comentar con el camarero qué sensacional película fue *El mago de Oz*. En todas las descripciones las frases son cortas y se citan los hechos y las circunstancias a un ritmo frenético, como si sus autores tuvieran prisa en explicarlo todo antes de que se acabaran las palabras disponibles. Todos son conscientes de que en el momento de la publicación, la ciudad ya empieza a ser otra, y comentan como Ayala que el mundo todo tiende a homologarse haciendo que las ciudades se parezcan cada vez más las unas a las otras. Es como si temiéramos que desaparezca el espíritu. Uno no tiene más remedio que preguntarse dónde reside el espíritu, y si es realmente indestructible o aún no se ha encontrado su talón de Aquiles. Yo me inclino a suponer que el espíritu de la ciudad es el de sus habitantes; que son sus habitantes quienes determinan las mudanzas que la conlleva el tiempo, y que las formas arquitectónicas y urbanas son la urna que contiene este espíritu. Si así fuera, para destruir el espíritu habría que extirparlo a sus habitantes, y reconstruir la ciudad con objetos totalmente ajenos a ella

El mundo, hoy, carece de distancias y de fronteras; las antiguas fronteras son similares a los aeropuertos, simples controles para proteger nuestra seguridad, lo cual favorece que los arquitectos de la serie A puedan prodigar su talento por todo el globo y homologar ciudades. Por fortuna, el espíritu del lugar queda, como siempre, encomendado a la serie B.

La lección incluyó un análisis sobre el espíritu de Barcelona y la influencia de su transformación en la conservación del supuesto invariante que parecía indestructible. Los tiempos han cambiado mucho; nada se puede asegurar si no es nuestra seguridad, y no es que a todos guste.

EL ESPÍRITU DEL LUGAR

Como informamos en portada, ayer falleció en Madrid, a los 103 años de edad, el novelista, catedrático, pensador y académico don Francisco Ayala y García-Duarte. Colaborador de ABC desde diciembre de 1981 publicamos, en su memoria, a continuación, la última Tercera que nos envió

Días atrás, en la perezosa desgana de una convalecencia, hojeando libros diversos, cayeron mis ojos en un tomo de cuentos de Henry James, sobre el titulado «An International Episode», y, sin ánimo de enfrascarme en él, me detuve por un momento a leer su comienzo. Es éste un relato donde, una vez más, el escritor norteamericano se plantea el tema de la difícil, ambigua y a veces penosa relación entre sus compatriotas y el Viejo Mundo. Aquí, en el cuento a que me refiero, imagina el primer encuentro de dos jóvenes aristócratas ingleses con la gran urbe transatlántica, y, por lo pronto, en la primera página del cuento describe el espectáculo ofrecido por su calle mayor, la vía transversal que cruza Manhattan, tal cual lo percibiría la mirada de esos dos caracterizados europeos. A través de esa mirada extranjera traza el neoyorquino James una estampa deliciosa de su propia ciudad, cuyo texto me entraron ganas de traducir de inmediato; y así lo hice —con perdón— en los términos que siguen.

«**H**ace cuatro años —en 1874—, dos jóvenes ingleses tuvieron ocasión de ir a los Estados Unidos. Mediado el verano cruzaron el océano y, llegando a Nueva York el primer día de agosto, recibieron el choque de la alta, la tórrida temperatura. Desembarcaron en el muelle y subieron a uno de los elevados coches que llevan pasajeros a los hoteles, y entre empujones y traqueteos siguieron por Broadway adelante. Sin duda que el aspecto de Nueva York en mitad del verano no es el más atractivo, aunque quizá no hay nada que pueda llamar más una atención despierta. De muy otro color y sonido que los de una típica calle inglesa era el interminable y brusco canal, lleno de incongruencias, por el que avanzaban nuestros dos viajeros —mirando a ambos lados la áspera animación de las aceras; la heterogénea arquitectura de tonos vivos; las gigantescas fachadas de mármol blanco que, acicaladas con letreros áureos, parecían reverberar a la crudiísima luz; los diversos toldos, estandartes y flámulas; el extraordinario número de omnibuses, carros de caballos y otros democráticos vehículos; los vendedores de líquidos refrescantes; los blancos pantalones y grandes sombreros de paja de los policías; el paso ligero sobre el pavimento de los muchachos a la moda; la común impresión de brillo, novedad y frescor que daban tanto la gente como las cosas. Los jóvenes habían cambiado pocas observaciones, pero al cruzar Unión Square, frente al monumento a Washington,

en la sombra misma proyectada por la propia imagen del «pater patriae», uno de ellos le indicó al otro: «Horrible extraño lugar».

Todavía se encuentra en esa plaza, en ese que puede seguir pareciéndole un «extraño lugar» al visitante, el monumento a Washington, que había sido instalado ahí en 1856, pero, sin duda, que cuanto lo rodea ha de haber cambiado mucho de entonces acá. Y, sin embargo... Viejas fotografías de Nueva York, cuyo museo municipal preserva y exhibe cuidadosamente sus recuerdos, nos permiten reconocer, en vistas tomadas durante una época lejana aunque quizá no tan remota como aquella, los altos, abarrotados

... Es éste un relato donde, una vez más, el escritor norteamericano se plantea el tema de la difícil, ambigua y a veces penosa relación entre sus compatriotas y el Viejo Mundo ...

... Se ve que, si casi todo ha cambiado desde 1870 y apenas se mantiene todavía el monumento a Washington en la Unión Square, ese algo difícilmente definible, que sería el espíritu del lugar, perdura a través del tiempo ...

coches del servicio público, los carros de caballos, el variado atuendo de los transeúntes deambulando por las calles de esta metrópolis; pero lo que la fotografía de épocas pasadas pudo recoger mediante los matices que van del blanco al negro carece de esa colorida vivacidad que el talento literario del gran escritor ha infundido a su descripción: el abigarrado y chillón desfile de heterogéneos edificios, el resplandor agobiante del estío y, en medio del confuso tráfico, esos inverosímiles policías con pantalón blanco y grandes sombreros de paja.

Sin duda, que todo es hoy muy diferente; y, sin embargo... Precisamente en esos mismos días, cuando en mi ociosa mente daba vueltas la página de Henry James, acérrro a venir a verme en casa un joven español recién llegado a Nueva York, y me comunicaba su impresión de la ciudad, y de esa Broadway, vista por él, no bajo los rigores de agosto, como la vieron hace ciento veinte años los ficticios ingleses de James, o como yo mismo la vi hace cuarenta, sino en el clima placentero de un otoño templado. Y aunque tanto la literatura como las artes plásticas han familiarizado todo el mundo con la realidad de este país, y el mundo todo tiende a homologarse haciendo que las ciudades de cualquier parte se parezcan cada vez más las unas a las otras sin que pueda darse ya el contraste que tanto chocó a los personajes jamesianos habituados a las típicas calles inglesas de su fecha, el Broadway de hoy produjo un impacto en mi joven visitante curiosamente análogo, a juzgar por sus palabras, al que se desprende no tanto de las expresiones un poco teñidas de esnobismo de los jóvenes ingleses como la descripción que el novelista hace en la página traducida por mí. Las palabras del muchacho español reflejaban cierta sorpresa admirativa ante el no intencionado atrevimiento de los contrastes, ante la fresca energía del conjunto, ante la bronca vitalidad del ambiente. Se ve que, si casi todo ha cambiado desde 1870 y apenas se mantiene todavía el monumento a Washington en la Unión Square, ese algo difícilmente definible, pero fácil de percibir, que sería el espíritu del lugar, perdura a través del tiempo y de cuantas mudanzas el tiempo trae consigo.

Son éstas, ya lo sé, reflexiones vanas; pero no siempre va a procurarse uno ocuparse de graves cuestiones.

FRANCISCO AYALA
de la Real Academia Española

desde 1973

O'CALDIÑO
Taberna Bar Restaurante

Cocina tradicional gallega
en pleno barrio de Salamanca

Venga a deleitarse con nuestros platos típicos

Pescados frescos, carnes gallegas, mariscos

Extensa barra para disfrutar de copiosas raciones

C/ Lagasca 74 - Tel: 91 575 14 48/91 431 99 67
www.ocaldino.es

Jerusalén

Enric González
25 de mayo de 2010



Vista de la ciudad vieja. Cúpula de la Roca



YMCA, Jerusalén



Sinagoga de Hurva o de la Ruina



Vista aérea de Jerusalén

¿En qué se convierte la arquitectura cuando se la somete a presiones violentas, se la despoja de elementos superfluos y se la integra en un conflicto? En algo parecido a la arquitectura de Jerusalén, probablemente.

La ciudad ha conocido tiempos gloriosos y alberga joyas extraordinarias, como la cúpula de la Roca, uno de los edificios más sencillos y elegantes del mundo, o las mismas murallas; cuenta también con notables piezas contemporáneas en los barrios modernos, como la sede de la Knesset (Parlamento) o la del Tribunal Supremo. En cualquier caso, cuesta imaginar un perfil urbano -o, si se prefiere, un *skyline* -tan impresionante, conmovedor y reconocible como el de la Ciudad Vieja. Sólo el de Manhattan, en un ámbito muy distinto, podría ser comparable.

Lo esencial aquí, sin embargo, es la presión. Dos pueblos, dos culturas, dos religiones, la judía y la musulmana, se disputan Jerusalén, con una tercera religión, la cristiana, como observadora muy interesada.

La ciudad, al igual que toda la antigua Palestina británica, está desde 1967 en manos de Israel, sin que eso haya favorecido la convivencia. Al contrario.

Fuera de la pequeña Ciudad Vieja, el meollo histórico y religioso, ciertos factores definen el choque. Los israelíes han mantenido la antigua ordenanza británica que obligaba a revestir de piedra todas las fachadas, que da una sobria uniformidad al paisaje; los palestinos del sector oriental, en parte por falta de recursos (suelen construir ilegalmente porque no consiguen permisos) y en parte para distinguir su propio territorio, suelen optar por el encalado. Ya en el exterior, en los suburbios orientales, en parte de la Cisjordania ocupada, la relación entre arquitectura e identidad se hace muy obvia: las colonias



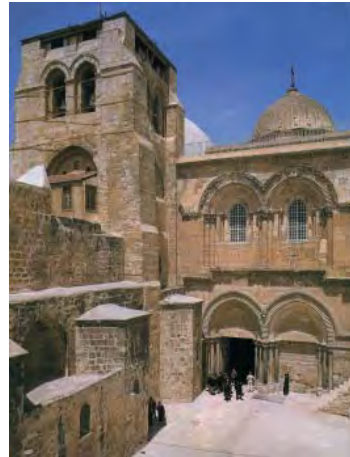
Edificio del asentamiento Silwan

judías son un ordenado conjunto de casas cubiertas con tejas rojizas e iluminadas con faroles amarillentos; los pueblos palestinos tienen menos orden, azoteas planas y faroles blancos. No hay confusión posible.

Dentro de la Ciudad Vieja, o en sus alrededores inmediatos, en barrios como Sheikh Jarrah o Silwan, las cosas son más sutiles y más esenciales. Sobre un trazado urbanístico relativamente neutral (los romanos, tras arrasar el Templo y el resto de la ciudad en el siglo I, hicieron una nueva Jerusalén a su manera, cuyas calles perviven aún), israelíes y palestinos convierten cada casa, cada esquina, cada ínfimo detalle del mobiliario urbano, en símbolo de su lucha. Los israelíes son muchísimo más fuertes. Los palestinos son más numerosos (la Ciudad Vieja está en el este, en lo que, según la ONU, es territorio palestino). Mientras los colonos israelíes pagan fortunas por casas pequeñas y lóbregas o se atrincheran en sótanos insalubres, protegidos por patrullas militares, los palestinos se limitan a quedarse y sobrevivir.

En ese recinto, no caben demasiadas distinciones arquitectónicas. Es imposible introducir ahí el estilo Bauhaus que caracteriza buena parte de Tel Aviv y que simboliza el nacimiento del Estado judío. Hay lo que hay: lo que queda tras siglos de sucesivas destrucciones, dos de ellas (1948 y 1967) en el siglo xx. Salvo en casos muy rimbombantes, como el de la casa que adquirió el ex primer ministro Ariel Sharon, cuya fachada fue discutiblemente adornada con una gigantesca *menorah*, el candelabro de siete brazos, los colonos se limitan a marcar cada conquista con banderas israelíes.

Banderas al margen, la arquitectura se reduce a su mínima expresión en la Ciudad Vieja. Son los detalles los que cuentan, como en los campamentos del contiguo desierto de Judea. El dintel de una puerta, una cerradura, una maceta, una ventana, una cierta forma de aprovechar la luz o, en lo más elemental, una determinada silueta humana determinan si un edificio es de unos o de otros. Las diferencias son mínimas. E inmensamente significativas.



Templo del Santo Sepulcro, Jerusalén



Villa Harun ar-Rashid (número 18 de Marcus Street)

Complejo Holy Land



Chords Bridge, Santiago Calatrava



Selección de comentarios de estudiantes sobre el curso

Guillem Cabanach Calaf

Quants caps de semana em truquen per sortir i dic: No! Que tinc entrega. Quantes vegades he hagut d'escoltar els gols del Barça des de l'aula perquè... tenia projectes! Quantes vegades la (ex)dona em reclamava per anar a dormir i jo em quedava a l'estudi fins ben tard fent projectes?... Han estat hores i hores, i no m'ha importat gens dedicar-m'hi, per molt que els meus amics, els amics més barcelonistes o la pròpia Laia no entenguessin aquesta dedicació.

Alguna cosa dins meu ha canviat des de fa nou mesos. He començat a mirar la vida i el món amb uns altres ulls, amb ulls totalment analítics que sempre busquen el perquè de tot, on totes aquestes preguntes han de tenir resposta. Per mi, el projecte és això; donar resposta a moltíssimes preguntes, on tot, absolutament tot ha de tenir un argument. Mitjançant la pregunta i la resposta, resoldrem els problemes dels fluxos de la gent, la situació d'un edifici, detalls a vegades tan imperceptibles però tan necessaris a la vegada que fan que el projecte sigui molt i molt òptim.

Estic content d'haver adquirit aquesta visió del tot, perquè m'agrada; em genera inquietuds, una mirada que ja no perdré mai.

Miriam Castel Cierco

Acostumbrada a ver la vida en blanco y negro, parpadeo y, al volver a abrir los ojos descubres un mundo de color ante el cual la única reacción posible es la curiosidad.

Después de mi primer año de Arquitectura, me siento afortunada por poder jugar a moldear la realidad, ver mas allá de lo aparente al caminar por la calle, toparme de sorpresa con calurosos dilemas como la colocación de una ventana...

La valoración del curso es muy positiva. Creo que la transmisión de la arquitectura como algo grande que engloba pequeños detalles importantes; escuchar diferentes ideas acerca de un mismo proyecto, buscar la pregunta idónea e intentarla resolver, escuchar a personas con un gran camino andado..., ha ido suponiendo para mí todo un reto personal, apartado de cualquier obligación.

No puedo negar momentos de desorientación, dudas e intranquilidad, pero esto lo guardo para disfrutar de las satisfacciones.

Espero seguir aprendiendo a proyectar con las manos.

Oriol Gasa Colom

El plantejament de les classes teòriques mitjançant xerrades el trobo molt encertat. Permeten conèixer les vivències, inquietuds, dificultats i resultats finals (bons o dolents) dels arquitectes que han projectat obres importants.

Trobo un encert que el primer any de carrera ens visitin grans arquitectes, que potser serán un referent durant tota la nostra carrera professional (Lluís Clotet, Dani Freixas, Rafael Moneo...).

Els exercicis plantejats han estat interessants, tot i que una de les dificultats afegides al

projecte és el poc temps entre entregues. Crec que projectar no és feina d'una nit i necessites temps per madurar les idees. El fet de tenir una setmana i poc per fer-los provoca que, si el plantejament inicial del projecte no és correcte, no tens temps per variar-lo. Les correccions dels exercicis cada dia a les aules són una bona manera de veure com pots millorar el projecte amb el que plantegen els altres. Jo crec que abans d'entregar un projecte hi hauria d'haver, com a mínim, dues correccions prèvies; això és difícil perquè molts dies abans de l'entrega, hi ha xerrada i es perd mitja classe; crec que els dies abans de l'entrega haurien de ser les tres hores correccions.

En la correcció que fan els nostres professors, es valoren molt els aspectes bons del projecte, i això ens ajuda a trobar noves solucions als punts més fluixos basant-nos en la part que sabem que està millor.

Jordi Llin Micó

Són les 5.00 del matí; escric aquest comentari sense haver dormit ni tinc intenció de fer-ho, ja que tinc entrega. Tinc l'habitació plena d'esbossos, de cartrons, de pega; desordenada a més no poder, un gran caos, i és que tinc entrega. Em fa mal el cap; el tinc ple de dubtes sobre el que estic fent, de ràbia perquè ho hauria pogut fer millor, d'incertesa per si allò que he fet val la pena... No sé si he menjat, si allò últim que m'he posat a la boca es deia sopar o esmorzar. L'únic en què penso és en projectar i entregar. I..., a pesar de l'infern aparent, a mi... m'il·lusiona.

I crec que m'il·lusiona perquè, per mi, entregar és més que donar un paper bonic. M'il·lusiona perquè sé que en aquell dia va el meu projecte, le meves idees, el meu treball, els meus arguments, el meu aprenentatge.

I és que crec que és això el que he anat aprenent durant el curs: a valorar un projecte, comprendre que cada detall és important i ha de ser argumentat. Que una simple idea pot convertir-se en tot un maldecap que, una vegada solucionat, sempre ofereix més dubtes. Però per mi, projectar és sobretot argumentar, saber perquè es pren cada decisió i saber-ne les conseqüències.

M'atreviria a dir, fins i tot, que aquest curs he après a mirar el món d'una altra manera, amb uns altres ulls, i n'estic agraït. Agraït de poder tenir aquesta nova mirada, que crec que ja no perdré mai més.

Joan Oller Garcia

Mi objetivo en el siguiente escrito es plasmar mi evolución en la clase de Proyectos, con la genialidad que dicho desarrollo se ha dado en varios frentes: el académico, el personal y el "vital", por llamarlo de alguna manera. Así pues, me propongo exponer un recorrido completo, aunque breve, por algunos de los aspectos más determinantes del proceso.

El día en que empezamos la asignatura tuve la certeza de que me iba a comer el mundo, ya que era uno de los alumnos mayores y, además, creía que sabía algo, distinto y mejor. Pero, a los pocos días, me dí cuenta de que no sabía nada y que me quedaba mucho por aprender. Concretamente, con la nota del primer cuatrimestre tuve una desagradable sorpresa, aunque a partir de ese momento vi lo que estaba haciendo, lo que se me pedía, que no sólo contaba el trabajo hecho y que todo tiene que tener un porqué. A lo que se nos empuja es a pensar; a desechar prejuicios; a concretar ideas; a darles forma, muchas vueltas, y a conseguir calidad en aquello que hacemos.

Pese a la decepción inicial, actualmente sé que ese "chasco" me ha ayudado a descubrir que este trabajo es sufrido pero que es lo que quiero hacer y conocer, a lo que me quiero dedicar.

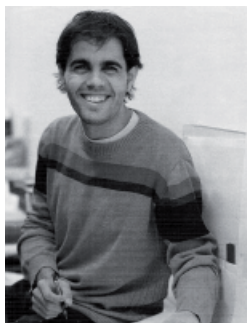
Por otra parte, tengo el convencimiento de que he elegido el momento y, sobre todo, el lugar adecuado para alcanzar mi meta de la mejor manera. Es un placer estar rodeado y aprender de gente que tiene tanto que decir y a la que merece la pena escuchar.

**Conferenciantes
invitados**

primer cuatrimestre



Manuel de Solà-Morales



José M. García Fuentes



David Garcia



Alfons Soldevila



Pedro Azara



Josép Quetglas

segundo cuatrimestre



Lluís Clotet



Félix de Azúa



Rafael Moneo



Félix Pardo



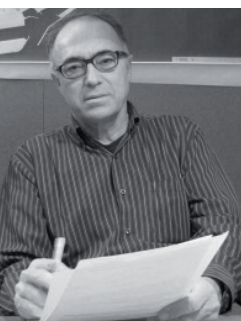
Dani Freixes



José Ramón Sierra



Gabriel Ruiz Cabrero



Estanislau Roca



Xumeu Mestre



Lluís Nadal Oller



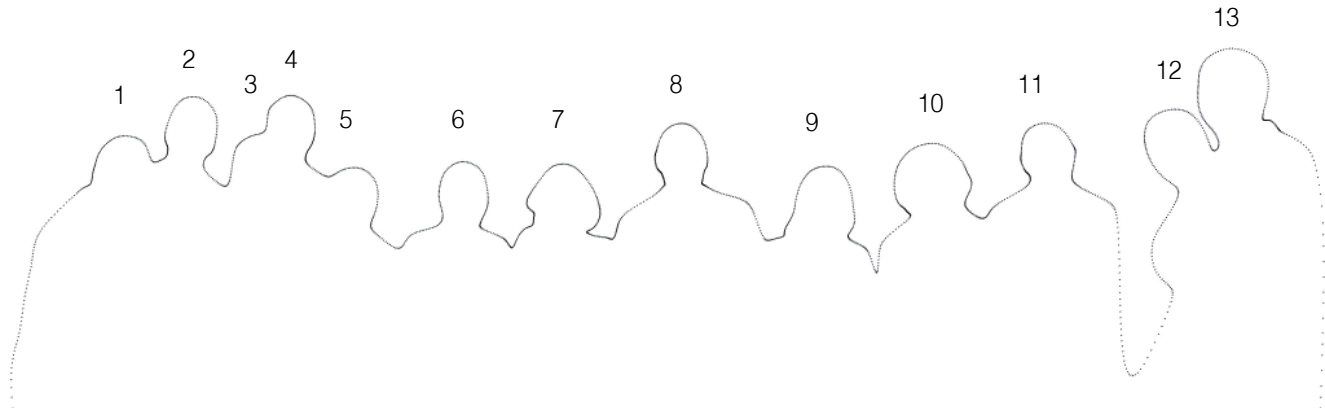
Jordi Llovet



Enric González

Profesores y becarios

1 Nicanor García, 2 Albert Clèries, 3 Joaquim Mulà, 4 Manuel Julià, 5 Yolanda Ortega, 6 Elías Torres, 7 Benedetta Rodeghiero, 8 Xavier Llobet, 9 Carme Ribas, 10 Ton Salvadó, 11 Miguel Usandizaga, 12 Carles Muro, 13 Tomeu Ramis



Estudiantes

Matriculados de Proyectos I y II

Curso 2009-2010

Agost Gil, Neus
 Aguilár Lizana, Patricia
 Aguiriano Aizpura, Inés
 Aguirre Noguera, Mireia
 Aguirre Such, Adriana
 Alba Martín, Raquel
 Aldama Blanch, Jorge
 Alfonso Bastida, Andreu
 Alonso García, Anna
 Alonso Rodríguez, Inés
 Alonso San Román, Javier
 Álvarez García, Rosalía
 Álvarez Gómez, Sílvia Elena
 Álvarez Ortega, Aleix
 Arderiu Pérez, Maria
 Arjonilla Sánchez, Eduardo
 Artero Abraira, Mireia
 Artusi, Iara Giselle
 Azcarate Sánchez, Gregorio
 Aznar Tereñes, Pablo
 Bach Costa, Marc
 Badenas Izquierdo, Ana
 Barreda Agustí, Laura
 Benseddik, Laila
 Bermejo Vidaurreta, Ana
 Bernet Vilaplana, Arnau
 Bilbao Letemendia, Lucía
 Bordes Mir, Mireia
 Bosch Aguiló, Bruguers
 Caballero Castillo, Alejandro
 Cabanach Calaf, Guillem
 Camargo Porro, Olga
 Canellas Lardiés, Carlos
 Carmona Fernández, Eva
 Carrillo Fernández, Rubén
 Castañón Perandres, José Antonio
 Castel Cierco, Miriam Itziar
 Castrillo Ruiz, Oihane
 Caudevilla García, Alicia
 Centelles Villalonga, Christel
 Cester Foz, Violeta
 Chen Cheng, Minzhe
 Cimpeanu, Rares
 Civit Pont, Eloi
 Conde Pueyo, Anna
 Correa Merlissino, María Ana
 Cunduri Gualli, Geovanny
 Dammann, Vincent
 De la Red de la Coba, Noelia
 Escandell Bagues, Jaume
 Esclarín Iñiguez, Clara
 Espinosa García, Pablo
 Farreras Fernández, Mar
 Feddali, Fouad
 Fernandez Castro, Simón
 Fernandez Fontelo, Amanda
 Figuereo Caballero, Marta
 Figueres Sierra, Andrea
 Fusco Mon y Schidt, Facundo
 Galicia Balboa, Teresa
 Gallego Guiu, Bruguers
 García Álvarez, Daniel
 García Camps, Silvia
 García Pich, Gerard
 García Pomares, Laia
 García Samon, Victoria
 García Sixto, Martín
 García-Ruiz Nicolau, Jaime
 Garreta Betriu, Estel·la
 Garrido Duran, Aina
 Garrido Requena, Carolina
 Gasas Colom, Oriol
 Gauxachs Cuervas, Albert
 Giménez Grau, Maria
 Gómez-Salazar Hoyos, Macarena
 Gregg Masferrer, Alexander
 Grimberg Golijov, Julieta
 Guitart Villa, Gemma
 Gutiérrez Martínez, Adrián
 Herguera Acosta, Diego
 Hernández Montell, Nuria
 Herrero de la Fuente, Cristina
 Holmgren, Lina Anna
 Homs Sánchez, Marcel
 Horas González, Andrea
 Huanca Fuentes, Cindy Jhenny
 Izquierdo Andrés, Juan Carlos
 Jiménez Sánchez, Raquel
 Jiménez Volkerink, Sara Nienke
 Jovellar Segarra, Andrea
 Juan Guasch, Noemí
 Kelly Simon, Jaime
 Kim, Hyeon Kyung
 Kyriazopoulou, Eleni
 Lambrache Cheznoiu, Malina
 Ledesma Onetti, Francisco
 Legido Vázquez, Lucía
 Llin Micó, Jordi
 Lobet Cervilla, Blai
 Llorca Rubiales, Laura
 Lope Pérez, Carles
 López Coso, Sergio
 López Fernández, Natalia
 López Hernández, Jordi
 Lucena Angulo, Rafael José
 Luque Navas, Alba
 Marques Figarola, Miquel
 Martí Tulleuda, Anna
 Martín Molina, Albert
 Martín Sandonis, Isabel
 Martínez Cibrián, Miguel
 Martínez Marquina, Alejandro
 Martínez Ramírez, Lluís
 Martínez Roig, José Javier
 Martínez Varela, Alicia
 Martínez Vicente, Daniel
 Masdeu Jiménez, Nuria
 Mateu Estrany, Bartomeu
 Mejía Córdova, Marcos
 Melero Ribot, Tatiana
 Méndez Melillas, Elisabet
 Michalkova, Petra
 Mirabete Marco, Roger
 Montoya Ramírez, Ricardo Andrés
 Monzón Domínguez, Álvaro Javier
 Morancho Tardà, Ingrid
 Mosto Zavala, Paloma
 Muñoz Suñé, Cristian
 Nadal Bonafoux, Baltasar
 Navarro Ibáñez, Sergi
 Nebot Colom, Leticia
 Nieto Martín, Javier
 Nomen Verdú, Laura
 Oller García, Joan
 Orta Quinto, Carlos
 Ortega Monzonis, Daniel
 Ortiz Sol, Ivan
 Otero Ruiz, Begoña Pilar
 Pasamón Tobajas, Graciela
 Pascual Peaguda, Alejandro
 Pavon Martí, Adrià
 Peiró Carrera, Robert
 Peláez Nicolás, David
 Perales Medina, Luis
 Pérez Di Polito, Virginia Nazare
 Pérez Noguero, Lara
 Pérez Romero, Arturo
 Pérez Rullan, Carlos
 Peycheva Peeva, Vladimira
 Pino Esteve, Eva
 Piñera Pascual, Sergi
 Pizarro Bonnin, Eugenia
 Pla Fernández, Ferran
 Pons Guàrdia, Anna
 Prades Villanova, Marc
 Prats Basset, Nil
 Puerta Mendieta, Steveen
 Pulido Rivero, Daniel José
 Pumarega Sibina, Clara
 Puyuelo Huguet, Marc
 Rami Guix, Miguel
 Ramon Planells, Anna
 Retuerto Rodríguez-Moldes, Ana
 Rodríguez Pardo, María Teresa
 Roig Femenias, Catalina
 Romero Cane, Jesús
 Rosselló Peña, Marina
 Ruiz Maixenchs, Joan
 Sabater Picañol, Marta
 Sáez Villar, Gloria
 Sahún Berges, Javier Fco.
 Sales López, Marcel
 Samperi Luna, Albert
 Sánchez Arroyo, Fabián
 Sánchez Diago, Manuel
 Sánchez Domínguez, David
 Sanchis Gregori, Alba
 Sande Avedaño, Duarte
 Santos Escalona, Irene
 Sanz Lucea, Adrián
 Sanz Rodríguez, David
 Seco Gago, Lucas
 Segura Ubieta, Jordi Agustí
 Segura Zamora, Albert
 Sellas Palat, Joaquim
 Serra Bosch, Pere
 Serra Pla, Gala
 Serra Puig, Guillem
 Serrano Querol, Marc
 Shmaguina Gomes, Susana Antonina
 Siverio Pampin, Carlota
 Solé Tristante, Anna M.
 Solsona Duran, Víctor
 Soto Castro, Nicolás
 Tarrat Peruchet, Jonathan
 Tebar Castillejo, Marta Isabel
 Terradas Moreno, Anna
 Touriz Plua, Christian Danie
 Trullàs Rivero, Silvia
 Urrea Rivas, Víctor
 Valladares Sánchez, Eric
 Vallejo Casals, Ignacio
 Vall-Liebrera Panadès, Jeny
 Vaz Parada, Soraya
 Vega García, Jennifer
 Vélez Heras, Laia
 Vera Pastor, Georgina
 Vígas Esquis, Alfons
 Vila Burgas, Miquel
 Vila Serra, María
 Vilalta Rifà, Joan
 Viñas Forcadell, Marc
 Wang, Lixin
 Ximenis Sánchez, Anna



Alumne comparant la sabata esportiva amb el seu dibuix



Comprovant l'estabilitat de les cadires de cartró



Exposició dels tamborets i de les cadires de platja





iniciativa
digital politècnica
Publicacions Acadèmiques de la UPC

ETSAB



Escola Tècnica Superior
d'Arquitectura de Barcelona