

Aalto

Cementerio de Lyngby
Cemetery of Lyngby

P. 4

Duiker

Cineac de Amsterdam
Amsterdam's Cineac

P. 14

Kiesler

La casa sin fin
Endless House

P. 24

Asplund

**Exposición
de Estocolmo 1930**
Stockholm Exhibition

P. 6

Fisac

Ensamble con vacíos
Vacuum Assembly

P. 16

Le Corbusier

Villa Savoye
"Les heures claires"
Villa Savoye
"Les heures claires"

P. 26

Candela/Pérez-Piñero

**Cubierta del Velódromo
de Anoeta**
Anoeta Velodrome
Cover

P. 8

Gropius

Teatro Total
Total theatre

P. 18

El Lissitzky

Wolkenbügel
Wolkenbügel

P. 28

Cordech

Torre Valentina
Valentina Tower

P. 10

Jacobsen

**Restaurante-mirador
en Hanover**
The Belvedere
Restaurant in Hannover

P. 20

Loos

Villas en la Costa Azul
Villas on the Côte
d'Azur

P. 30

Corrales/Molezún

**Pabellón en Expo 58
de Bruselas**
Pavilion for the 58
Brussels Exhibition

P. 12

Kahn

**Palacio de Congresos
de Venecia**
Venice Conference
Centre

P. 22

Melnikov

**Aparcamiento para
1.000 autos**
Parking for 1000 autos

P. 32

Mendelsohn

**Interior
del Cine Universum**
Interior
of Cinema Universum

P. 34

Mies van der Rohe

**Café de terciopelo
y seda**
Silk and Velvet Café

P. 36

Oiza/Romaní

**Capilla en el Camino
de Santiago**
A Chapel on the Way
of Saint James

P. 38

Sert/GATCPAC

**La Ciudad del Reposo
y Vacaciones y la
caseta desmontable**
The Parallel City
for Rest and Recreation
and the Portable
Bungalow

P. 40

Sota

**Viviendas
en la bahía de Alcudia**
Dwellings
of Alcudia Bay

P. 42

Terragni/Lingeri

Danteum
Danteum

P. 44

Utzon

Museo de Silkeborg
Silkeborg Museum

P. 46

Wright

Memorial Masieri
Masieri Memorial

P. 48

Zuazo/Torroja

Frontón Recoletos
Ball Court, Recoletos

P. 50

Arquitecturas Ausentes del Siglo XX

Es el paso del tiempo lo que va convirtiendo algunas de las obras del ser humano en *clásicas*, es decir, en referentes para la actividad de otros. La arquitectura no se libra de este sino, al que por otra parte es tan difícil acceder. Para los edificios que forman esta muestra, edificios y construcciones que nunca se llegaron a realizar, que fueron pronto demolidos o tan transformados que es imposible guardar memoria clara de su identidad original, esta condición de convertirse en referencia para otros ha sido, en general, una condición imposible.

Antes de ser construida, la arquitectura tiene la cualidad de poder ser *vista* antes de existir plenamente y ser discutida cuando se encuentra aún en papel; puede, por lo tanto, influir en el devenir del pensamiento de un colectivo, de una sociedad, sin haber siquiera llegado a existir; puede proponernos nuevos modos de utilizar nuestro entorno, aún sin haberlo modificado todavía.

Las edificaciones transforman nuestras ciudades, y nadie duda de la capacidad de la arquitectura para ayudarnos a transformar el entorno que en el futuro necesitamos. En el momento actual, en el que es tan necesario replantearse cómo nos relacionamos con nuestro medio, nuestro territorio, cómo podemos utilizar mejor nuestros recursos y, en definitiva, nuestra energía, volvemos la mirada a algunas de aquellas propuestas que alentaban estos cambios, ahora tan necesarios. El hecho de que se trate de arquitecturas que ya no existen, o que nunca llegaron a existir, trasciende necesariamente el desgaste que produce su uso, tanto desde el punto de vista material como conceptual. Pero podemos percibir las propuestas subyacentes de un modo de intervenir en la ciudad que nos conduce hacia una interpretación novedosa y seguramente muy útil.

Además de su "ausencia", lo que tienen en común las veinticuatro obras que forman esta exposición es su gran calidad y su capacidad de influencia en el pensamiento arquitectónico posterior, llegando ésta hasta nuestros días. Recogemos su testigo para prolongar conscientemente su interés, utilizando las propuestas para elaborar una nueva cultura sobre la arquitectura y la ciudad.

Entre las obras expuestas se incluyen varias de arquitectos españoles y, entre ellos, merecidos Premios Nacionales de Arquitectura: Félix Candela y Emilio Pérez Piñero, José Antonio Coderch, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, Miguel Fisac, Francisco Javier Sáenz de Oiza y José Luis Romani, José Luis Sert, Alejandro de la Sota o Secundino Zuazo y Eduardo Torroja. Obras españolas, engastadas en un panorama internacional de arquitectura de altísimo nivel, y que constituyen un especial testimonio de la eminente capacidad propositiva que la arquitectura española mantiene desde hace ya casi un siglo.

No quiero dejar de agradecer la colaboración de todas las personas, organismos e instituciones que han hecho posible esta excepcional exposición, y la dedicación y el trabajo realizados para poder contemplarla hoy aquí.

Beatriz Corredor

Ministra de Vivienda

Absent Architectures of the 20th Century

It is the passage of time which turns some of the works of the human spirit into classics and transforms them into paradigms for the creations of others, a goal difficult to achieve. Architecture is no exception to this norm. The buildings which have been included in the exhibition were either never constructed, soon demolished or transformed to the point that it is impossible to retain a clear memory of their original identity, and therefore it was almost impossible for them to satisfy the condition of becoming a reference for others.

Before being constructed and coming into full existence, architecture can be seen and discussed while it is only on paper; it can, therefore, influence the development of a collective, of a society, even without having existed; it can propose new ways to use our environment, even when it has not altered it.

Constructions shape our cities and undoubtedly architecture has the capacity to help us shape the environment that we will need in the future. At the present time, when there is a strong need to rethink the way we relate to the environment, to our territory and the way we use our resources—in a word, our energy—we look back to some of the proposals which promoted such changes, so necessary nowadays. The fact that we talk about architecture that does no longer exist or that has never existed, makes it transcend, both materially and conceptually, the exhaustion caused by its use. Besides, this architecture implicitly invite a new way of intervening in the city, which leads to a new, surely useful interpretation.

Apart from their "absence", the twenty-four works which make the exhibition have in common their high quality and their capacity to influence subsequent architectural thought down to the present time. We want to follow suit to disseminate their interest and to use their proposals to create a new culture of architecture and city planning.

Among the exhibited works there are several by Spanish architects and, among them, some well-deserved winners of the National Architecture Award: Félix Candela and Emilio Pérez Piñero, José Antonio Coderch, José Antonio Corrales and Ramón Vázquez Molezún, Miguel Fisac, Francisco Javier Sáenz de Oiza and José Luis Romani, José Luis Sert, Alejandro de la Sota or Secundino Zuazo and Eduardo Torroja. These works, set in the context of international architecture of the highest quality, bear witness to the outstanding capacity of innovation of the Spanish architecture since almost half a century.

I would like to thank the individuals, organizations and institutions that have contributed to this exhibition. Their work and dedication, which make it possible to see it here today are also appreciated.

Beatriz Corredor

Minister of Housing

Alvar Aalto

Cementerio de Lyngby

Dinamarca 1951–1952

Cuando Alvar Aalto concibe su proyecto para el cementerio de Lyngby introduce claves de naturaleza romántica que transforman tanto la dimensión del proyecto como incluso la realidad física del lugar. Así, Aalto resume las intenciones de su proyecto bajo la calificación del mismo como una *città dei morti*. Este dato resulta fundamental para entender la naturaleza del cementerio que pudo haber sido: un verdadero complejo para albergar la “residencia” de los muertos, donde los recorridos adquieren el significado de lugares hacia un estado sin retorno.

Las ceremonias que vinculan los patios de las capillas del edificio de despedidas con las dos vaguadas adquieren la condición de guiones no escritos que materializan lo que la arquitectura propone en su organización y forma. Cada capilla se enlaza con un recorrido hacia una de las vaguadas y lo que, en la explicación del concurso, es una justificación funcional sobre la duplicada capacidad ceremonial del recinto, se entiende más bien como la única salida a la existencia de dos circuitos naturales en la transformación metafísica que el arquitecto realiza sobre el lugar.

Toda esta atmósfera es la que hemos querido materializar en la reproducción tridimensional. Tres son sus características principales: de una parte, la abstracta condición de la representación empleada, donde ni siquiera hemos querido que participara la vegetación que discretamente acompaña a la propuesta del concurso: Por otra, la fría apariencia de la misma, empleando materiales que tradujeran esa condición onírica, que nos parece presente en todo el proyecto, incorporando al tiempo el dramatismo y la frialdad del proceso al que debería servir y que resume el apelativo de *città dei morti*. Finalmente, el modo de aproximarse a la contemplación del objeto, apreciando en primer lugar la intensidad topográfica del lugar al modo en que Aalto lo entendió —realzando la topografía real— y ascendiendo luego según una secuencia procesional alrededor del modelo para, de un modo ritual semejante al que el proyecto propone para su organización, contemplar de modo más objetivo la cualidad del trazado general y de cada una de las partes.

Al entendimiento del proyecto han contribuido muy notablemente la investigación realizada fundamentalmente sobre los fondos del Archivo Alvar Aalto de Helsinki y los documentos conservados en el Ayuntamiento de Lyngby-Taarbæk. En ese proceso nos han sido desveladas actitudes y comportamientos que no pertenecen a otras obras del maestro finlandés, más cercanas a su apasionada percepción de su territorio natal: en Lyngby aparecen explícitas actitudes y sensibilidades que pertenecen, más bien, a la profunda tradición romántica de los maestros nórdicos en los que Aalto basó su aprendizaje.

Angel Luís Fernández

Cemetery of Lyngby

When Aalto conceived his project for Lyngby Cemetery, he introduced elements of a Romantic nature which modify the dimension of the project and also the physic reality of the place. Aalto summarizes his intentions on the project under the label *città dei morti*. This fact is crucial to understand the nature of the cemetery which could have come into being: a real complex to host the “residence” of the dead, where the paths acquire the significance of places towards a no-return state.

The ceremonies, which link the courts of the chapels in the farewell building to the two stream beds, attain the condition of unwritten scripts and give matter, thus, to the organization and form proposed by the architecture. Each chapel is connected with a path towards one of the stream beds: what, according to the competition explanation is aimed to justify functionally the double ceremonial capacity of the premises, can also be understood as the only way out to the existence of the two natural circuits within the metaphysical transformation carried out by the architect in this location.

We wanted to give matter to all this atmosphere in our tridimensional reproduction. Its main characteristics are the following three. To begin with, the abstract nature of the representation employed, in which we have even disregarded the vegetation which accompanies discretely the competition proposal. Second, its cold appearance, rendered through the use of materials which translate the oniric nature, present in our opinion in the whole project. At the same time, this expresses the dramatic, cold character of the process for which it was intended, condensed under the term *città dei morti*. Finally, the approach to the object contemplation. We can first remark the topographic intensity of the location, as Aalto saw it —enhancing the actual topography—, we will ascend afterwards following a processional sequence around the model and examining more objectively the quality of the general layout and each of its parts, in ritual way similar to that implied in the projects’ organization.

The research carried out mainly in the Alvar Aalto Archive in Helsinki and the documents preserved in Lyngby-Taarbæk’s Council has contributed particularly to our understanding of the project. During this process, we have discovered dispositions and conducts not to be found in other works by the Finnish master and which are more related to his passionate view on his homeland. In Lyngby, a sensibility nearer to the profound Romantic tradition of the Nordic masters, on which Aalto based his learning, appears distinctly.

Angel Luís Fernández

1
Vista general de la maqueta,
2004

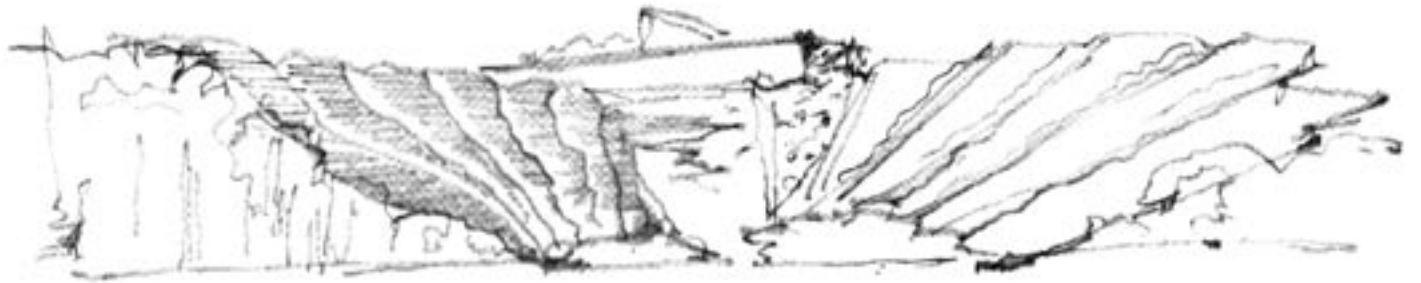
General view of the model,
2004

2
**Boceto para implantación
del proyecto en el lugar
de actuación, 1951-52**
sketch for the implantation of
the project in the intervention
area, 1951-52

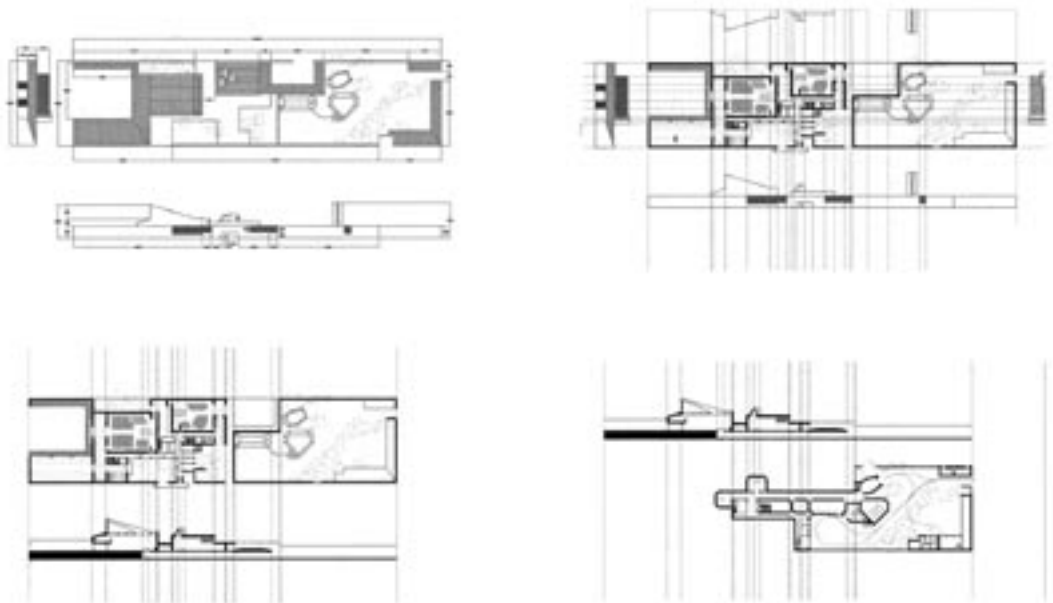
3
**Plantas, secciones y alzados
del edificio de capillas
y crematorios, equipo
de investigación, 2003**
Plans, sections and elevations
of the building containing
the chapels and crematoria,
research team, 2003



1



2



3

Asplund Exposición Universal de Estocolmo

1930

Durante el invierno y la primavera de 1930 Gunnar Asplund trasladó su estudio de la calle Regeringsgatan a una caseta construida ex profeso en la entrada de la obra de la gran Exposición de Estocolmo. El parque de Djurgården vivió con intensidad los últimos meses de la trepidante construcción de la Exposición.

Se desconoce el número de planos de detalle realizados durante este periodo y son pocos los que se salvaron al acabar la obra. Pero sí se sabe, gracias al relato de sus colaboradores, que la gran mayoría de las decisiones eran tomadas por Asplund sobre la marcha. Esta precipitación no le restó intensidad y precisión al proyecto. La visita detallada de la Exposición a través de la infinidad de fotos que han llegado hasta nosotros denota un absoluto control de la obra sin ningún atisbo de duda o improvisación.

El día de la inauguración, fielmente documentada por el primer registro sonoro de la Radio Televisión Sueca, mientras los visitantes abarrotaban las dos orillas y la plaza central de la Exposición, las autoridades accedieron al conjunto desde el agua. El gran mástil de 75 metros de altura, tamaño Estocolmo, atraía la atención de los visitantes desde que en la orilla norte de la ciudad y mucho antes de llegar a la entrada principal dejaban la calle de Strandvägen. Una vez adentrados en la Exposición, la desproporción de la altura del mástil respecto al fondo que permite la planta producía una sensación de constante arropamiento. Desde el interior de la Exposición el mástil nunca estaba enfrente, sino que por encima cubría constantemente el caminar de los visitantes.

La maqueta, resultado del proyecto de investigación realizado entre marzo de 2000 y junio de 2004, no pretende ser la representación naturalista de la arquitectura de la exposición, sino la sensación más cercana a lo suscitado entre aquellos que la visitaron. Cuando en la madrugada del 16 de mayo de 1930 los invitados a la inauguración dejaron atrás la exposición y, paseando por la calle Strandvägen pusieron rumbo a sus casas, un rastro colorista, aéreo, ligero y festivo se confundió con el largo atardecer del sol de media noche de las dos orillas del canal de Djurgården.

Héctor Fernández Elorza

Stockholm Exhibition

During the winter and spring of 1930, Gunnar Asplund moved his office from Regeringsgatan Street to a hut built expressly at the entry of the construction area of the Great Stockholm Exhibition. Djurgården park lived intensely the last months of the construction of the Exhibition. It is not known the exact number of detail plans made during this period, for only a few were preserved after the completion of the work. It is known, though, thanks to his collaborators' account, that the most of the decisions were taken by Asplund on the ground. This haste did not detract from the intensity and the precision of the project. The detailed inspection to the exhibition with the use of the numberless photos which have arrived to us demonstrates total control of the work, without the slightest sign of doubt or improvisation.

In the opening day, extensively documented by the first sound recording of the Swedish Radio-Television, while visitors crowded both banks and the central square, the dignitaries entered the complex from the the seashore. The big 75-meter high mast, suitable to Stockholm size, attracted the attention of the visitors who left Strandvägen Street from the north bank well before they got to the main entrance. Once in the exhibition, the disproportion of the mast height in relation to the background allowed by the plan produced a sensation of constant shelter. From the inside of the Exhibition, the mast was never in front, but covered the visitors from above as they strolled around.

The scale model is the result of a research project carried out from March 2000 to June 2004 and it is not intended as a naturalistic rendering of the exhibition's architecture, but rather it is aimed to recreate a sensation akin to that felt by those who visited it. When, in the early morning May 16, 1930, the guests to the opening set off to their homes, walking up Strandvägen Street, they left behind a colourful, airy, light, festive trail which mingled with the midnight twilight over the banks of Djurgården channel.

Héctor Fernández Elorza

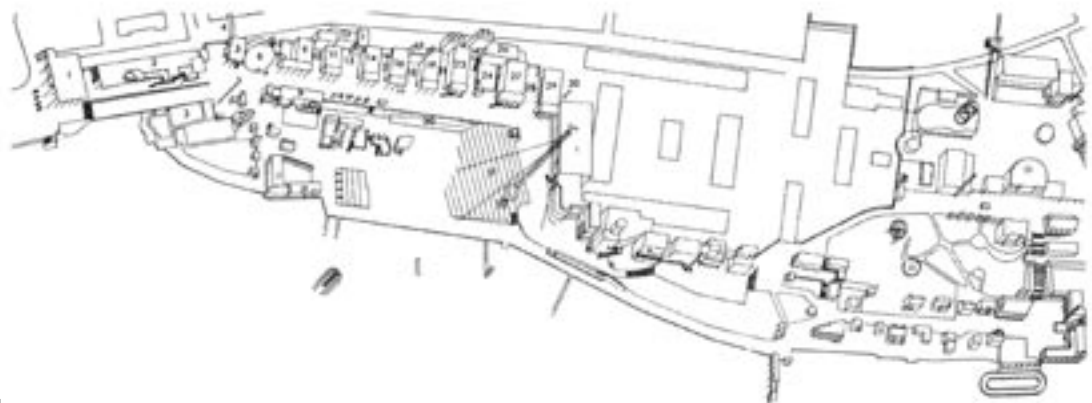
1

Planta general, 1930
General plan, 1930

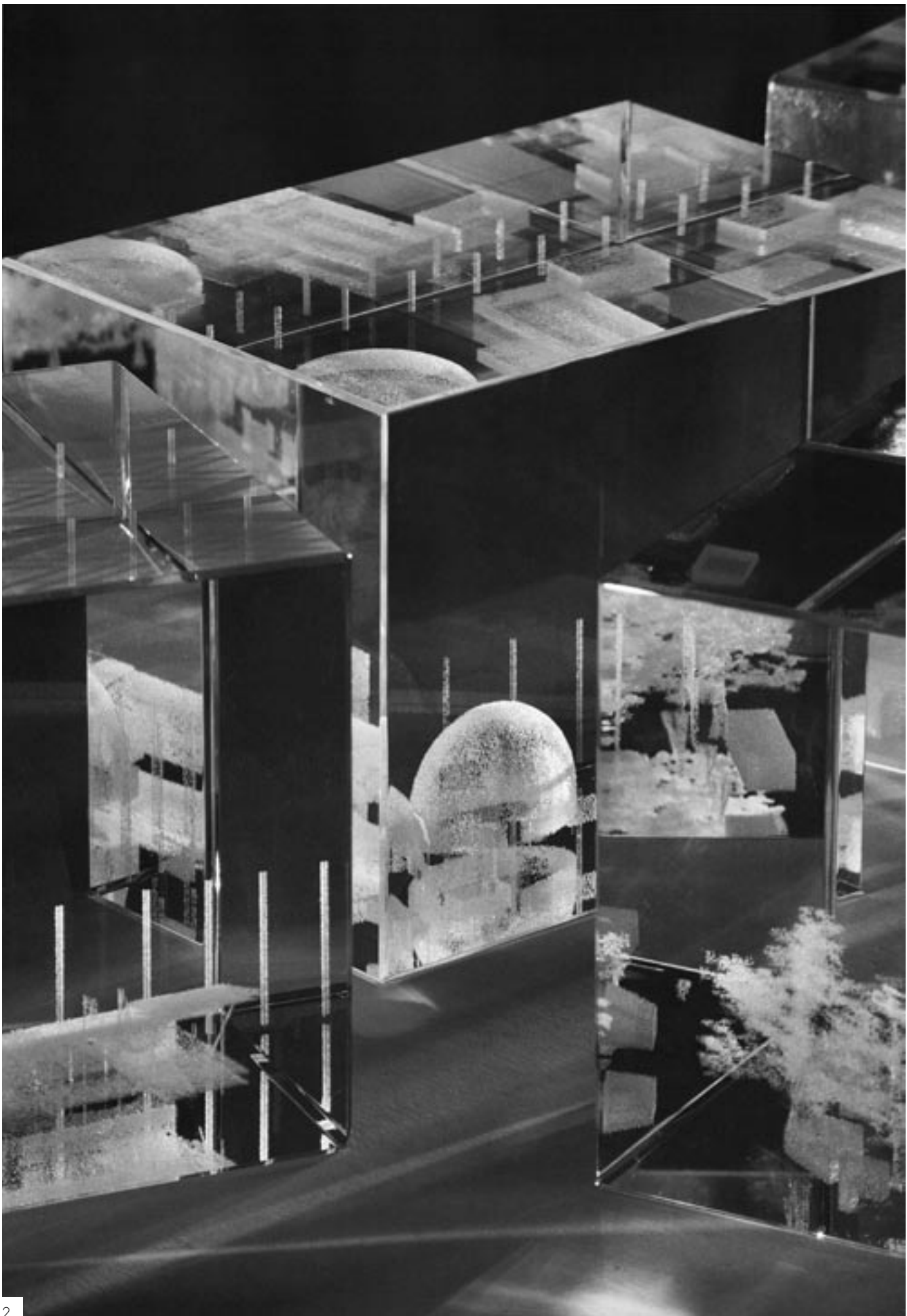
2

Vista parcial de la maqueta
2004

Partial view of the model 2004



1



Candela / Pérez-Piñero Cubierta del velódromo de Anoeta

San Sebastián 1972

Había que investigar el nexo real que documentara la materialización de un objeto referido a un proyecto común constatable. Hacia 1969-1970, encontramos correspondencia con un membrete haciendo referencia a un estudio compartido en el madrileño paseo de La Habana. Allí se mencionan algunos concursos en común y muchas promesas de encargos. Al parecer, en 1970-1971 quedan segundos en un concurso de espacios deportivos en Camerún, sin que exista constancia de ello. En 1972 presentan un proyecto a concurso, firmado por ambos, para cubrir el velódromo de Anoeta. Emilio entrega en mano y sella el proyecto en San Sebastián, a pesar de que la empresa constructora con la que participaban –era un concurso de proyecto y construcción– se había retirado del concurso. Ganó la propuesta presentada por la constructora Dragados. Al poco, en julio de ese mismo año, muere Emilio en accidente de tráfico. En el homenaje póstumo que se le rindió en Madrid intervino Dalí diciendo que el único homenaje que de verdad tendría sentido sería construir su solución de cubierta para Anoeta, que elogió efusivamente; y propuso que lo construyera la propia empresa ganadora del concurso, bajo la dirección de Candela, el socio de Emilio. El ministro de Vivienda, el alcalde de San Sebastián y el presidente de Dragados, allí presentes, aceptaron el reto en público, y encargaron la redacción del proyecto de ejecución a Candela. Tras un gran esfuerzo, dada la premura de tiempo, Candela comenzó a proponer soluciones que, valoradas por técnicos de la contrata, resultaban siempre excesivamente caras. Finalmente, Dragados consiguió eludir el compromiso de construir aquella inquietante cubierta. Anoeta fue la última propuesta de Candela-Pérez Piñero, y el único proyecto documentado en el que participaron los dos.

En la elaboración de la maqueta se parte de la recuperación interpolada de una de las geometrías propuestas para Anoeta, pero de un modo abierto, pretendiendo revivir incluso indecisiones o contradicciones de proyecto, aproximaciones entre los dos autores; abarcando incluso más allá de la propia solución de Anoeta: a todo ese conjunto de proyectos que constituyen las pautas del diálogo imaginario sostenido, entre Candela y Pérez Piñero, que configura su verdadera arquitectura ausente común.

Miguel Seguí

Anoeta Velodrome Cover

It was necessary to investigate the real link which furnished evidence of the execution of an object based on a common project which could be confirmed.

Around 1969-1970, we find pieces of correspondence which shows a letterhead referring to a shared office in the Paseo de La Habana in Madrid. In them, we find mentions of shared competitions and the promise of many future assignments. It seems that in 1970-1971, they were awarded the second place in a competition for sport facilities in Cameroon, but not evidence of it has been found. In 1972 they submitted a project proposal for a competition to cover Anoeta Velodrome. Emilio handed in and stamped the project in San Sebastián, despite the withdrawal of the construction company with which they were competing –it was a projection and construction competition–. The winning proposal was that submitted by the construction company Dragados. Soon afterwards, in July of the same year, Emilio died in a traffic accident. Dalí, who took part in the posthumous homage paid him in Madrid, affirmed that the only appropriate tribute would be to build his proposal of the cover for Anoeta Velodrome, which he praised profusely. He proposed the project to be build by the winning company, under the direction of Emilio's partner, Candela. The Minister of Housing, the Major of San Sebastián and the President of Dragados, who were present at the occasion, publicly embraced the challenge and entrusted Candela with drawing up the execution project. After a great effort, due to the urgency, Candela presented a series of solutions, all of which were exceedingly expensive, according to the technicians of the contract company. Dragados finally managed to avoid its commitment to build the disturbing cover. Anoeta was the only proposal of Candela-Pérez Piñero and the only recorded project in which both took part.

During the production of the scale model, we have taken as a starting point the interpolated recovery of one of the geometries proposed in Anoeta, but recreated it in an open frame of mind, which tries to revive even the contradictions and the undecided aspects of the project and go beyond the Anoeta case: to cover all the projects which set the guidelines of the imaginary dialogue held between Candela and Pérez Piñero and which constitutes their real absent architecture in common.

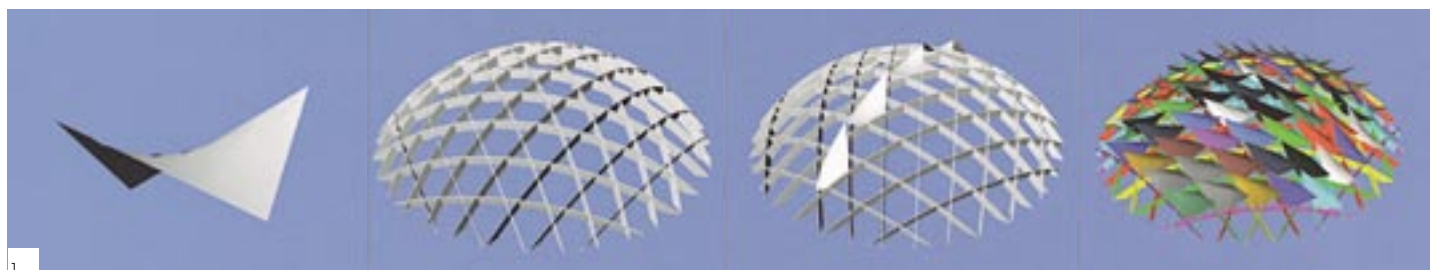
Miguel Seguí

1
Desarrollo gráfico
de la geometría en dibujos
CAD

Geometry development
of the CAD images

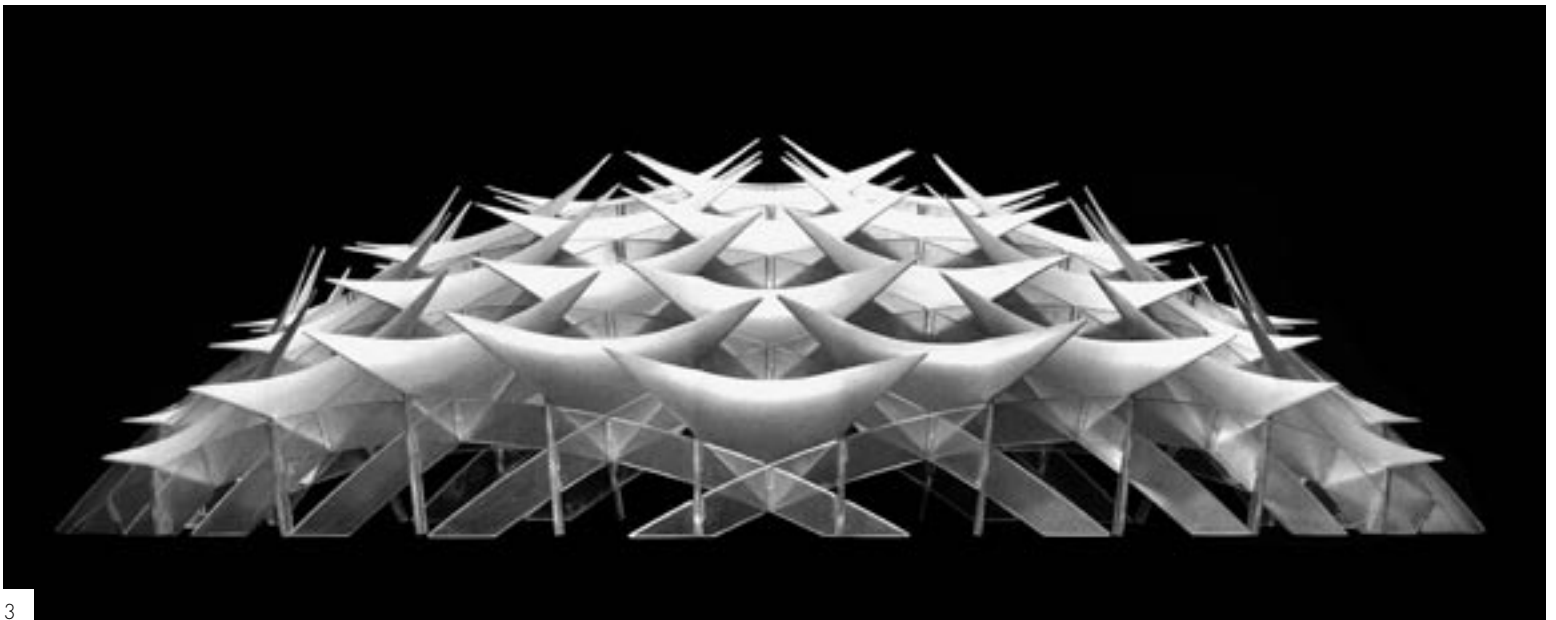
2
Vista de la maqueta 1, 2004
Inner view of model 1, 2004

3
Alzado de la maqueta 2, 2004
Elevation and detail of model 2, 2004





2



3

Cordech Torre Valentina

Girona 1959

El proyecto de Torre Valentina es, en varios sentidos, un claro paradigma de la arquitectura de finales de la década de los cincuenta. En primer lugar, como plasmación del conjunto de nuevos planteamientos urbanísticos y arquitectónicos. En segundo lugar, en tanto que *arquitectura ausente* –no realizada-, ejemplo del fracaso de los criterios razonables frente a criterios de rentabilidad excluyente, de los criterios de respeto al entorno paisajístico frente a los criterios arrolladores del colonialismo turístico, del fracaso, en definitiva, de los planteamientos arquitectónicos basados en la imaginación y el oficio, frente a la especulación económica capitalista carente de sensibilidad. Se trata de un compendio de las ideas que caracterizaron la época de su gestación. Actitudes, más que ideas, que transgreden el universo arquitectónico establecido por los maestros de las primeras décadas del siglo XX, plagado de fórmulas ejemplarizantes y genéricas, globalizantes diríamos hoy. Abstracciones que demostraron, finalmente, su incapacidad de evolución y de resolución de los problemas específicos y vernaculares.

La concepción de la maqueta pretende reflejar que, lejos de ser utopía, los planteamientos generadores devinieron tópicos en tanto que generosos. Generosidad con el entorno, con la práctica de la arquitectura, y con los que estaban llamados a ser los futuros habitantes del conjunto. El proyecto se esconde, se torna ausente, se camufla entre los elementos expositivos, igual que las viviendas se camuflan entre el terreno y la vegetación, creando una imagen en la que la arquitectura y paisaje se confunden. Tras la visión del modelo, el observador se aleja del proyecto, dejando tras de sí la propuesta de una arquitectura silenciosa aunque vigente, imprescindible aunque ausente.

Gerardo García-Ventosa

Valentina tower

The Torre Valentina project is, in more than one sense, a clear instance of the architecture of the final years of the decade of the 50's. First, as an embodiment of a whole set of innovative urban and architectural ideas.

Second, as absent architecture -non accomplished- and as an example of the defeat of sensible criteria under excluding profit criteria, environmental respect criteria under tourist colonialism criteria, in short, the defeat of the architectural ideas based on imagination and craft under altogether insensitive economic speculation. The project represents a real summary of the prevailing ideas at the time when it was designed. Attitudes, rather than ideas, which constitute a transgression of the architectural universe created by the masters of the beginning of the century, a universe full of exemplary and general, or globalizing -as we would label them nowadays- patterns. A set of conceptions which finally proved incapable to evolve and resolve specific and vernacular problems.

The model is conceived as a reflection of the generating principles, which, far from being utopic, assume a commonplace character, insofar as they are generous. Their generosity is directed toward the environment, towards the practice of architecture and toward those who were intended to become the inhabitants of the building. The project hides, becomes absent, disguises itself among the expositive elements, as the dwellings appear disguised among ground and vegetation to create an image in which architecture and landscape merge. After studying the model, the observer walks away leaving behind proposal of a silent but valid, absent but indispensable architecture.

Gerardo García-Ventosa



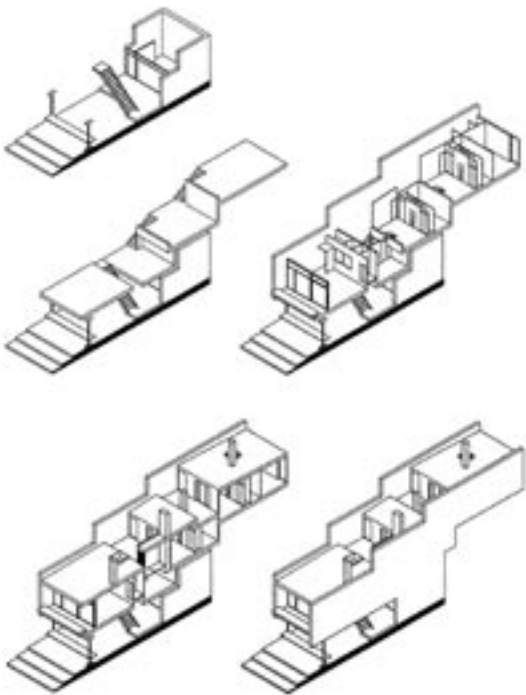
1
Diferentes planos de planta y sección de algunas de las tipologías de apartamentos
Different plan views and cross sections of some of the apartment types

2
Vista de detalle de la maqueta 2004
Detail view of the 2004 model

3
Secuencia axonométrica de la composición de un apartamento fijo
Axonometric sequence of the composition of a regular apartment



2



3

Corrales / Molezún Pabellón en la Expo 58 de Bruselas

1956-58

Terreno de contorno irregular, una parcela alargada y de borde curvo, con zonas arboladas a conservar, de seis metros de desnivel y necesidad de construir el 70% de la superficie. El pabellón debía bordear todas estas líneas, absorber los desniveles y ser desmontable. El terreno, con objeto de conseguir un movimiento mínimo de tierras, se banquee según las curvas de nivel, dándose a este banqueo una forma hexagonal. El banqueo en planta y cubierta es de 1 metro siguiendo el banqueo de cubierta aproximadamente el de la planta y penetrando la luz por la diferencia de altura. Altura media, 6 metros.

El sistema de cubierta necesitaba tener suficiente elasticidad horizontal y vertical.

Se establece una cubierta ligera formada por elementos hexagonales en planta y con pendiente hacia el centro del hexágono, sostenidos por columnas metálicas tubulares, las cuales sirven para el desagüe del elemento. Se logra una techumbre constituida por partes autónomas en sustentación y desagüe –las dos funciones que pueden ligarlas- y acoplables entre sí. En este sistema, la planta del pabellón puede modificarse a voluntad introduciendo o suprimiendo elementos según las necesidades de superficie y contornos; y puede del mismo modo, modificarse en sección subiendo o bajando dichos elementos según las exigencias de las cotas del terreno y de la iluminación.

El conjunto lo forman 130 hexágonos de 2,95 metros de lado con una superficie total de 3.020 metros cuadrados.

Toda posible reconstrucción, que sería construcción nueva, es teórica y prácticamente muy discutible. Ha entrado ya en el grupo de arquitecturas ausentes.

José Antonio Corrales

Pavilion for the 58 Brussels Exhibition

The description of the project is well known: a ground of irregular, elongated shape and curved outline with parts covered with trees which had to be preserved, 6-meter slope and the need to construct 70% of the surface.

The pavilion had to go round all these lines, absorb the unevenness of the ground and be able to be dismantled. The ground is flattened out following the contours in order to minimize the excavation works. Each flattened sector has an hexagonal shape. The leveling of the floor and the cover was around 1 meter high, and the cover followed roughly the level of the floor. The differences of level acted as openings for the daylight. The average height was 6 meters.

The cover system needed to be flexible, both vertically and horizontally.

We created a light cover system formed by hexagonal modules on the ground, with an inward sloping surface sustained by tubular metal columns which also acted as drainage element. We created a cover formed by elements which had independent support and drainage –the two functions which could bind them– and which could be assembled. With this system, the plan of the pavilion can be modified adding or removing elements depending on the needs for surface and outline; at the same time, their section can be modified, moving up and down the aforementioned elements, as the contours and the lighting require.

The building is formed by 130 hexagons, measuring 2'95 meters on a side and a total surface of 3 020 m².

Any possible reconstruction or, rather, new construction would be, from a theoretical and practical point of view, very debatable. It has already joined the group of the absent architectures.

José Antonio Corrales

1
Vista interior del pabellón
Inner view of the pavilion

2
Vista exterior del pabellón,
1958
Outer views of Brussels
Pavilion, 1958

3
Foto de alzado de la maqueta
Elevation of the model

4
Vista aérea de la maqueta
2004
Model view, 2004

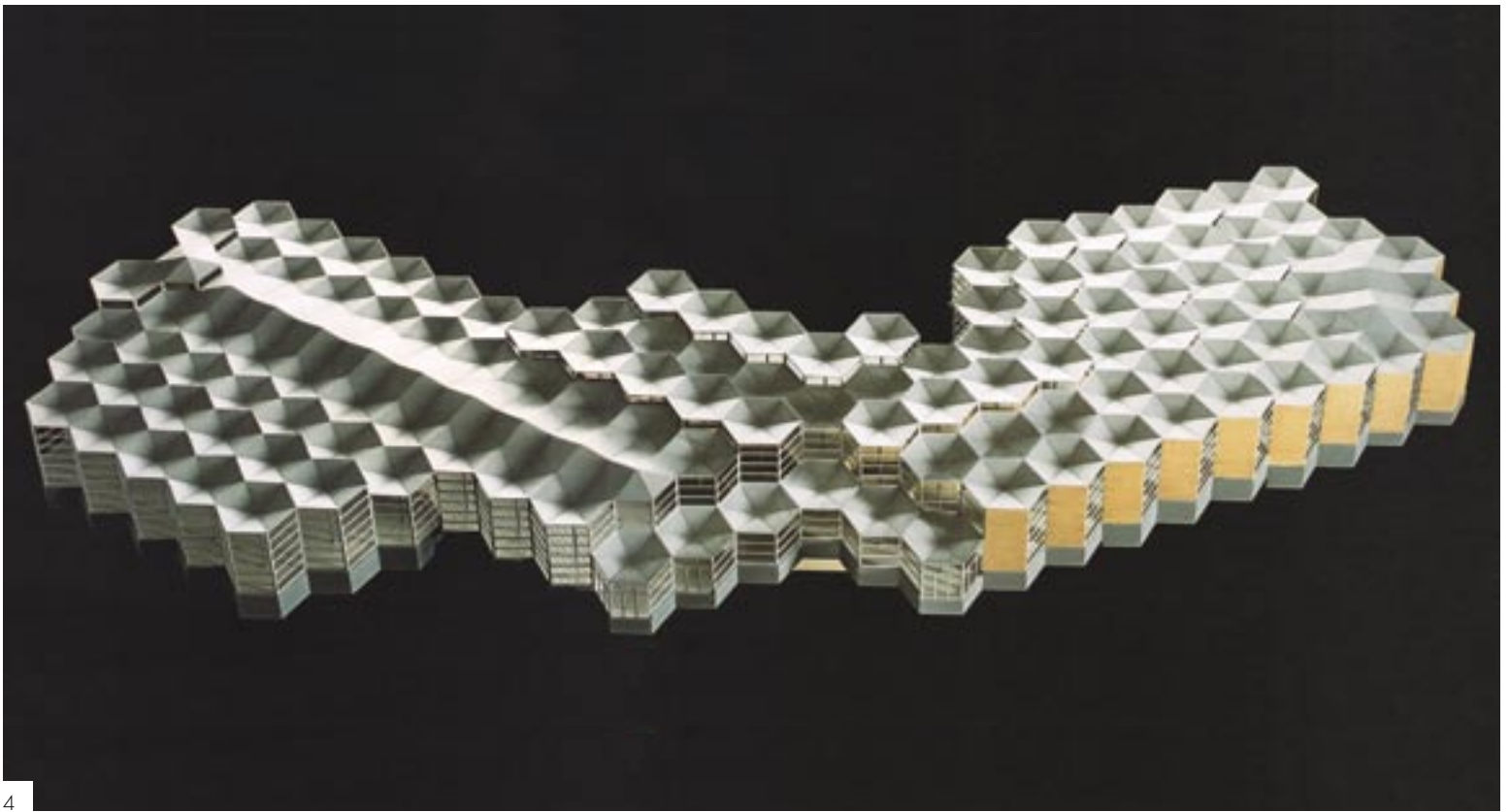
5
Planta del pabellón
Plan of the pavilion



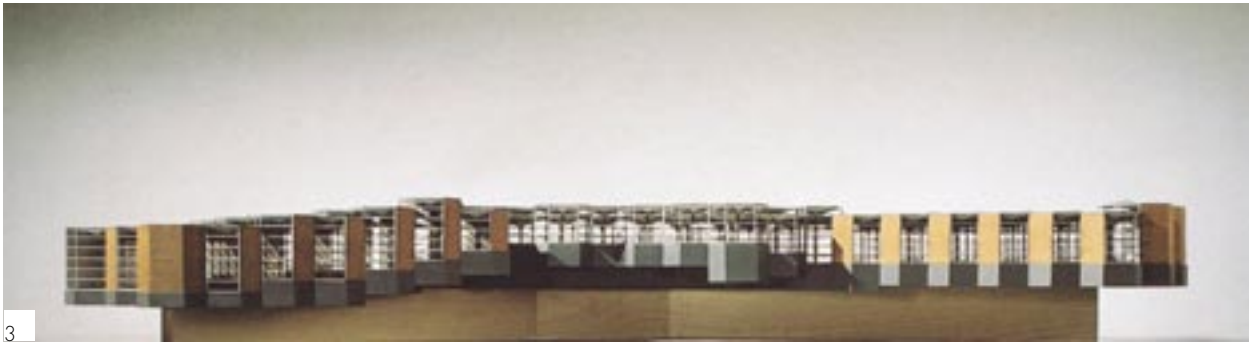
1



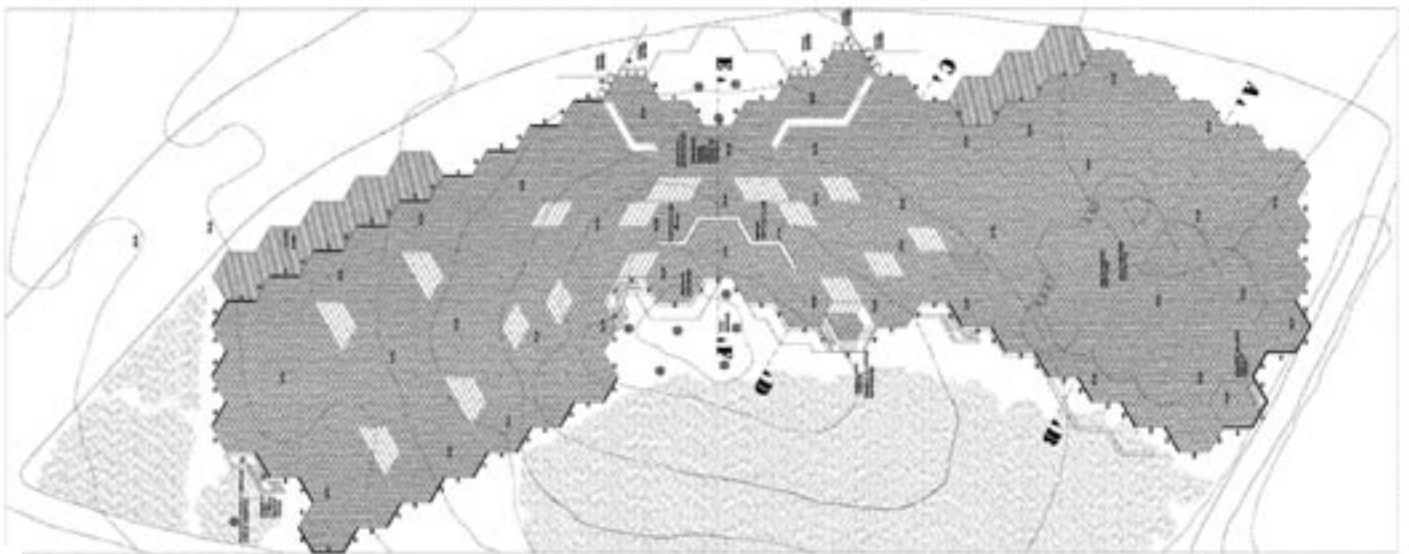
2



4



3



5

Duiker Cineac de Amsterdam

1934

Como ejemplo contrastante de tantas actitudes dogmáticas falsamente interesadas en sistemas de mínimos consumos energéticos –tan habituales hoy– Duiker establece en el alegato-manifiesto (sin pretenderlo) del Cineac un principio liberador de los falsos dogmas constructivos de la ligereza: ni ligereza ni peso: eficacia. Una economía en sentido estricto. En efecto: el pilar de esquina que aparece esbelto en planta baja, es además de ello un tirante que entra en tracción para equilibrar el peso del anfiteatro cuando este se llena. Pero, sin embargo, tras el muro de chapa que cierra la planta superior de sala a la misma esquina hay un muro de ladrillo de un pie. Ese muro de ladrillo no es el mismo muro de ladrillo que otros usarían con recurrencia: es una masa efectiva de aislante acústico y térmico, pesando sobre el pilar traccionado o apoyado, que Duiker no tuvo ningún prejuicio en usar, y precisamente con el mismo criterio de eficacia flexible con que utiliza cualquier otro material, sin pronunciamientos previos ni falsas tomas de posición. No hay material malo ni “prohibido” en principio: depende del momento y el criterio con el que se use. Por ese brillo de la invención, un material de los posibles, el ladrillo que pesa y aísla, va a hacer que no moleste a los vecinos la banda sonora, al mismo tiempo que contrapesa a los inadvertidos ocupantes del anfiteatro.

Por el contrario, Duiker estuvo bien alerta a todas las técnicas, tecnologías e invenciones, a todas las industrias, pero no para descansar en ellas, sino para ponerlas en entredicho y usarlas interesadamente, manipuladas con criterio de artesanía industrial. En el año 1934 ya usaba la célula fotoeléctrica (capaz de mover un mecanismo de acceso) o ponía en marcha un termostato elaborado *ex novo*, un mecanismo de humidificación, o de ventilación, un sistema de aireación y movimiento de aire climatizado. Todo ello automático. Toda la explotación del Cineac se dotó de un equipamiento tal que con él bien pudiera funcionar el centro casi automáticamente. En este enfoque contingente y desinhibido de la arquitectura prevalecen sobre cualquier método o disposición el ingenio o la intuición activas. No hay reglas, ni axiomas.

Mariano Bayón

Amsterdam´s Cineac

As a contrasting example to so many dogmatic attitude concerned, at least in theory, with minimal energy consumption systems, and which have become so commonplace these days, in his Cineac plea-manifesto, Duiker lays down, *albeit* unintentionally, a principle which frees us from the false dogmas of lightness. Neither lightness nor weight: efficiency. Economy in the most strict sense of the term. In fact, the pillar at the corner, *which appears slender* in the ground floor, is also a traction strut which balances the weight of the amphitheatre when it is full with public. Yet, behind the sheet metal wall which encloses the same corner of the upper level of the theatre, we find a *1-foot-thick brick wall*. This wall is not an element which others may have possibly used recurrently: it is a mass acting as an acoustic and thermal isolator and sustained by the pillar. Duiker had no problem in using this solution, guided by the same principle of flexible efficiency, which allows him to use any material without making judgements or mistaken resolutions beforehand. There is no bad or “forbidden” material, in principle: all depends on the occasion and the intention of its use. Thanks to this brilliance of the invention, one among many possible materials, brick, both isolates, avoiding any disturbance to the neighbours, and counterbalances the weight of the unaware occupants of the amphitheatre.

Duiker was well alert on new techniques, technologies and inventions, on every type of industry, not simply to rest on them, but to question them, use them on his own interest, manipulate them as an industrial craftsman. In 1934 he was already using a photoelectric cell (able to control a door operating mechanism), a expressly created thermostat or humidification, ventilation and air-conditioning devices, all automatic. The premises were provided with a technology equipment which allowed them to operate almost on their own. Within this contingent and unrestrained approach to architecture active, inventiveness and intuition prevail over any other method or disposition. There are no rules, no axioms.

Mariano Bayón

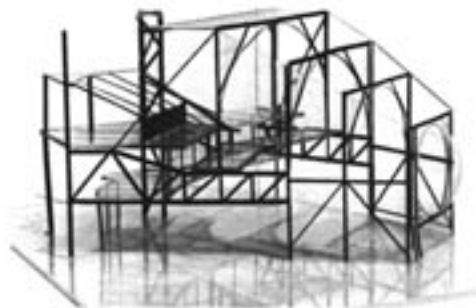
1
Maqueta de la construcción del soporte original, en “J. Duiker Bouwkundig Ingenieur”, Bow, 1982
Model for the construction on the original project support, in “J. Duiker Bouwkundig Ingenieur”, Bow, 1982

2
Secuencia de digitalización en CAD por el taller de maquetas del paraboloid de la sala, 2004
Different stages of the CAD digitalization by the model workshop of the paraboloid of the theatre, 2004

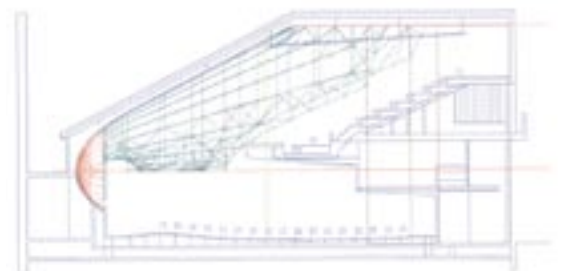
3
Vistas del exterior de la maqueta 2004
Views of the outer of the model, 2004

4, 5
Documentos históricos: vistas del interior de la sala e interior de la oficina 1935
Historical documents: views of the inside of the theater and office view, 1935

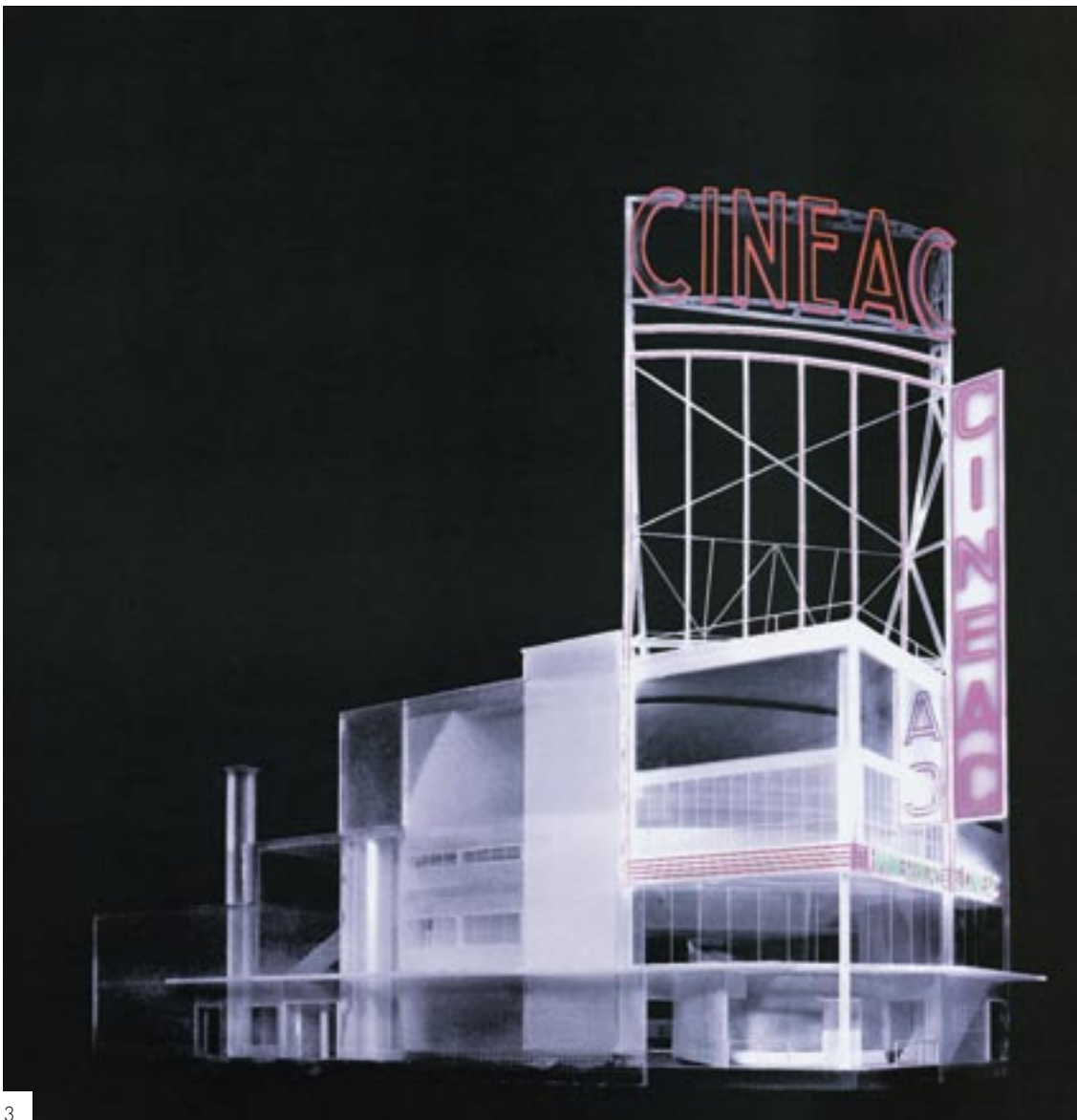
6
Vistas del interior de la maqueta 2004
Views of the inside of the model, 2004



1



2



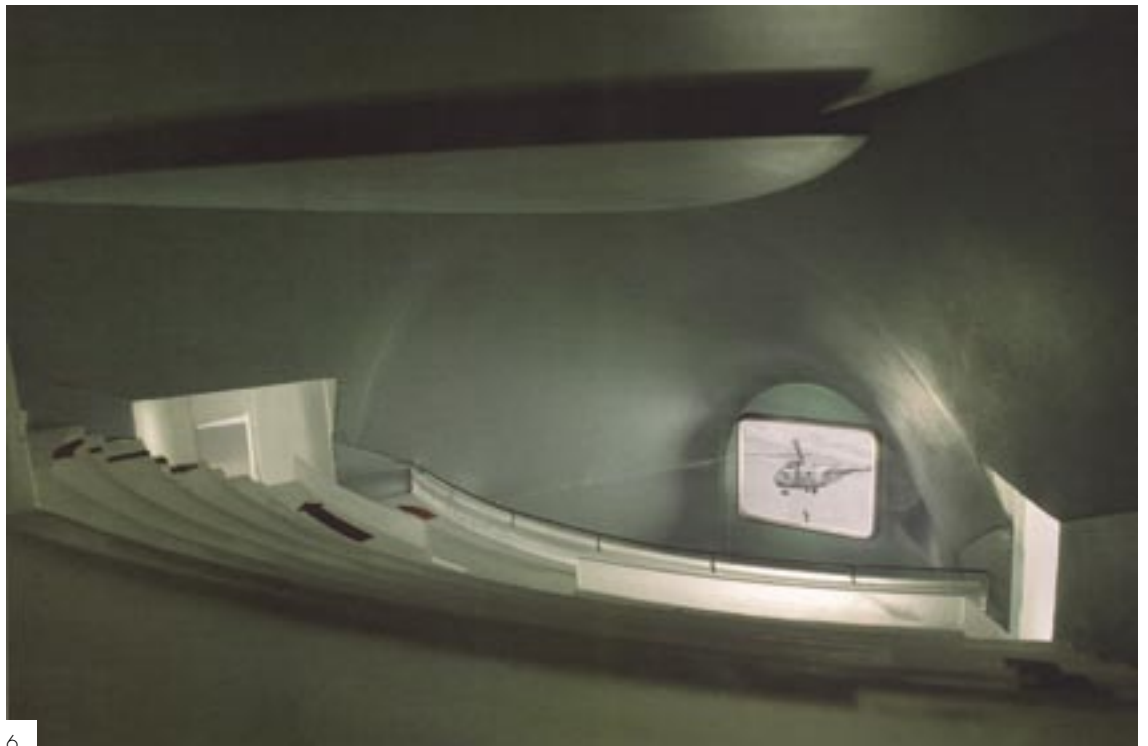
3



4



5



6

Mientras que la obra construida de Fisac se puede considerar inmensa y le avala como maestro de la arquitectura del siglo XX, algunos de sus proyectos no construidos, o desaparecidos completamente, tienen una gran importancia, pues han marcado puntos de inflexión en su carrera. El desarrollo de nuestra hipótesis de investigación se ha fundamentado en dos obras que creemos son prototipos de posteriores trabajos de Fisac: el proyecto para el concurso de la Parroquia de San Esteban, Cuenca (1959), proyecto no construido, y la torre del conjunto industrial de los Laboratorios Jorba en Madrid (1965-68), desaparecida hace poco tiempo. Se trata de profundizar en dos partes que caracterizan la piel de estos proyectos y que han sido recurrentes en toda la obra de Miguel Fisac: la cubierta y la fachada. Consideramos que han sido prototipos de una investigación arquitectónica desarrollada a lo largo de toda la carrera profesional del arquitecto, y han marcado un hito en el entendimiento del hormigón como material de arquitectura en la segunda mitad del siglo XX.

El anteproyecto para el concurso de la iglesia parroquial de Cuenca es el comienzo para Fisac de sus investigaciones sobre sistemas estructurales de hormigón con formas próximas a soluciones estructurales de la naturaleza.

Con la torre de los Laboratorios Jorba, Fisac rompe una característica fundamental en su obra hasta el momento: el esencialismo constructivo.

Desde el principio hemos dirigido nuestro trabajo expositivo a la creación de un paisaje: un territorio. Brindamos la posibilidad de acceder a un lugar donde la configuración estructural y la disposición de los objetos nos someten a unas reglas de juego diferentes; de repente, nuestra trayectoria, nuestro ritmo, cambia, queda contaminado por la discontinuidad del espacio que a su vez representa un tiempo, enfatizado por la presencia de un paisaje sonoro. Planteamos dos espacios cúbicos, dos cajas abierta-cerradas, dos estructuras livianas descompuestas, que definen una geometría precisa en la tangencia de sus elementos. El primer cubo, de acceso, se dedica al proyecto de concurso de la iglesia de San Esteban en Cuenca, configurando una de sus caras disponemos un modelo a escala 1/30 de hormigón aligerado de la cubierta de la Iglesia. El segundo cubo, de salida, expone los Laboratorios Jorba, como en el caso anterior hemos construido un modelo que es corte asimétrico del volumen exterior de la torre de los Laboratorios, en hormigón aligerado, a escala 1/15. Con ello pretendemos dar una visión abstracta relacionada con su geometría constructiva.

Carlos Asensio-Wandosell

While Fisac's constructed work can be considered immense and has given him a place among the masters of 20th-century architecture, some of his non constructed or completely disappeared projects are of great importance, as they were turning points in his career. The development of our research thesis is based in two works which we considered prototypes for Fisac's later work: the competition project for the San Esteban Church in Cuenca (1959) and the recently disappeared tower of the industrial complex of the Laboratorios Jorba in Madrid (1965-68). Our aim was to examine two elements of the skin of these projects, both recurrent in the whole work of Miguel Fisac: the cover and the facade. Both have been prototypes of an architectural research carried out throughout his whole professional career as an architect and stand as landmarks in the perception of concrete as a construction material during the second half of the 20th century.

The competition draft for the parish church in Cuenca is the starting point of Fisac's research on concrete structural systems with forms similar to the structural solutions found in Nature.

With the tower of the Laboratorios Jorba, Fisac renounced one of his distinctive traits until that moment: constructive essentialism.

From the onset, the target of our expositive work was the creation of a landscape, a territory. We offer the possibility to gain access to a place where the spatial configuration and the objects' distribution subject us to different rules; suddenly, our course, our rhythm change and become tainted with the discontinuity of the space, which, in turn, represents a time span, emphasized by the sound landscape. We propose two cubic spaces, two open-close boxes, two weightless deconstructed structures, defining a precise geometry through the tangency of its elements. The entrance cube is devoted to the competition project for the church of San Esteban in Cuenca. On one of its walls, we have set up a 1/30 scale model of lightened concrete showing the cover of the church. In the exit cube a model of the Laboratorios Jorba is displayed. As in the previous case, we have made a 1/15 scale model of the external volume of the laboratories tower, built in enlightened concrete. In this way, we offer an abstract view in relation to its construction geometry.

Carlos Asensio-Wandosell

1

Interior de la maqueta 2004 de la iglesia de San Esteban, Cuenca

View of the inside of the 2004 model of San Esteban church, Cuenca

2, 3

Planos originales del concurso para la iglesia de San Esteban, Cuenca, 1960

Original plans of the San Esteban church competition, Cuenca, 1960

4

Desplazamiento radial de un toroide, generador geométrico de la cubierta de la iglesia de San Esteban, Cuenca, 1959

Radial displacement of a toroid, used as the geometric generator of the cover of San Esteban church, Cuenca, 1959

5

Vista de los laboratorios Jorba, 2004

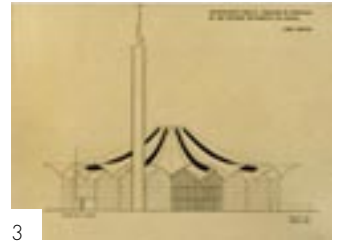
View of the Jorba laboratories tower, 2004



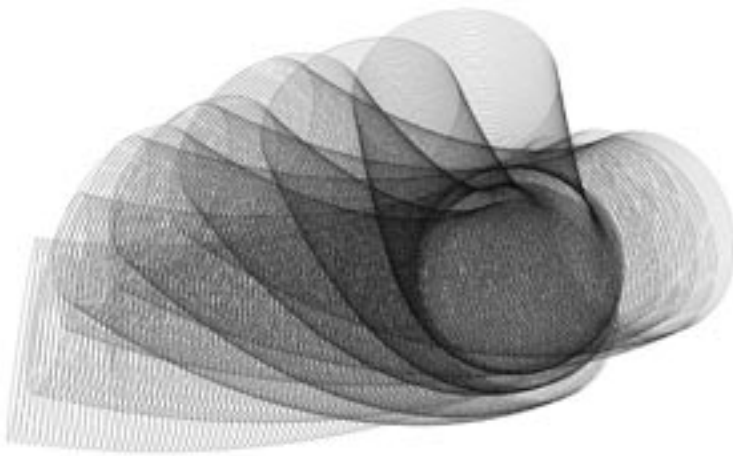
1



2



3



4



5

Gropius Teatro total

1927

El Teatro Total es un proyecto-mito al que le sucede lo mismo que a los poetas que mueren jóvenes: ¿qué habría pasado si se hubiera construido?

El estudio de los aspectos relevantes del proyecto muestra las grandes aportaciones que Gropius, partiendo de las ideas de Piscator, hace a la arquitectura teatral: integración espacial, cinetismo de la acción dramática, participación de los espectadores, escenografía envolvente, la sala como espacio de proyección y utilización de maquinaria sofisticada para conseguir todo eso, así como circulaciones fluidas, limpieza de espacios y formas, ausencia de decorativismo, empleo claro y preciso de los materiales, fundamentalmente acero y cristal. Quizá su mayor mérito sea lo mucho que ha influido en la arquitectura teatral posterior y en la práctica escénica, pese a su condición de *arquitectura ausente*.

La maqueta virtual tiene un ritmo propio que se impone al espectador, como ocurre en el teatro. Su contenido es el proyecto de Gropius enmarcado en el contexto de la tradición de la arquitectura teatral, en el de la Bauhaus y en el de las manifestaciones artísticas de su tiempo, especialmente el teatro, así como en sí de las circunstancias que dieron lugar al encargo del proyecto y a su gestación.

Javier Navarro de Zuillaga

Total Theatre

Gropius's Total Theatre is a project-myth which has got the same fortune as poets who die young: what would have happened if it had been constructed?

The examination of the relevant aspects of the project reveals the enormous contributions of Gropius, taking Piscator's ideas as a starting point, who turns architecture into something theatrical: spatial integration, kinetic nature of the dramatic action, involvement of the audience, surrounding scenography, film projection inside the theatre, use of sophisticated machinery to achieve all that, but also fluid circulation, neatness of forms and spaces, absence of ornamentation, precise and clear use of materials, mainly steel and glass. Perhaps its most significant merit is its extensive influence on later theatre architecture and stage-practice, in spite of being an instance of absent architecture.

The virtual model has a rhythm on its own which imposes on the spectator, as it happens in theatre. Its content is Gropius's project seen in the context of theatre architecture tradition, of the Bauhaus and of the artistic expression of its time, particularly theatre, but also the particular circumstances which gave rise to the commission and development of the project.

Javier Navarro de Zuillaga

1

Plano del proyecto de Teatro Total

Plans of the Total Theatre project

2, 3

Perspectivas cónicas a mano alzada del interior del Teatro Total, Stefan Sebök, 1927

Freehand conical perspectives of the inside of the Total Theatre, Stefan Sebök, 1927

4

Animación 3D de la primera propuesta y vistas exteriores del edificio en la maqueta virtual, realización, ambas, de J. Núñez

3D animation of the first proposal and external views of the building of the virtual model, both by de J. Núñez

5

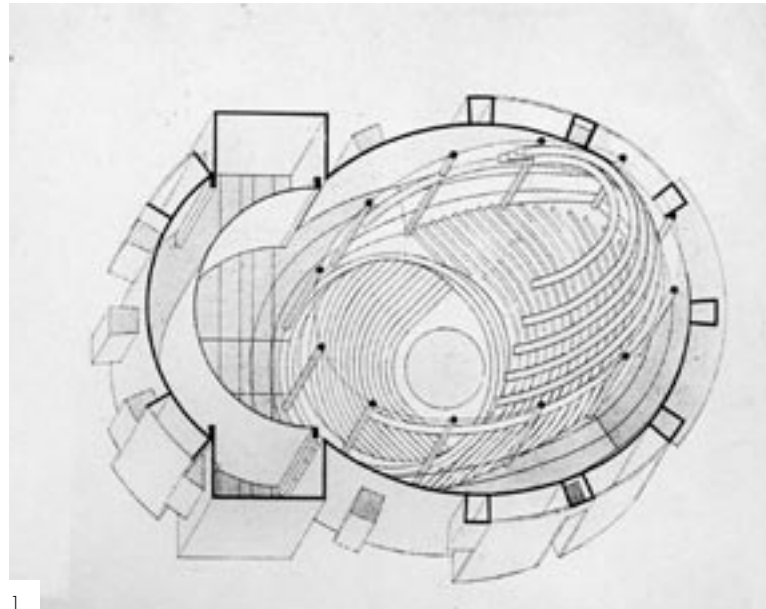
Plano del proyecto de Teatro Total, Walter Gropius, 1927

Plans of the Total Theatre project, Walter Gropius, 1927

6, 7

Maqueta virtual 2004 realizada por J. Núñez

Virtual model, by de J. Núñez, 2004



1



2



3



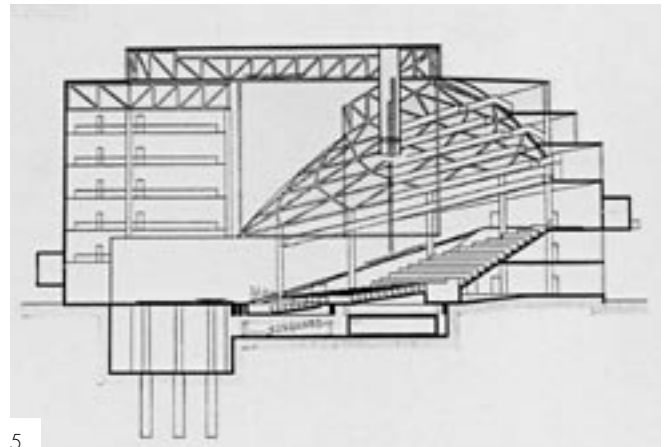
4



6



7



5

Jacobsen Restaurante-mirador en Hanover

1964

En las afueras de Hanover se encuentra el conjunto de parques de Herrenhausen, de una extraordinaria importancia para la historia cultural europea. La región está integrada por cuatro jardines distintos que se juntan orgánicamente en una espléndida unidad alrededor de la avenida Herrenhausen.

En la memoria del proyecto Jacobsen realiza una sucinta descripción del mismo en un desafío por vincular un edificio moderno, con sus distintas funciones, y el entrañable ambiente del jardín barroco, de rigurosas formas geométricas y arabescos, y al mismo tiempo crear una nueva presencia arquitectónica en el mismo lugar donde antes estaba el palacio. La solución resultó arriesgada y poco tradicional:

“En una plataforma cubierta de piedras naturales, con la misma dimensión que la plaza del palacio, y rodeada por muros de 4 metros de altura cubiertos por piedras areniscas, se encuentran suspendidas en el aire dos grandes conchas, de aproximadamente 35 x 40 metros de extensión. En la concha superior, que se alza unos 21 metros en el aire, se ha instalado una terraza con vistas a todo el jardín. Esta terraza tiene cabida para 500 personas. Entre las dos conchas se ha instalado un restaurante con cabida para 350 comensales, y debajo de la concha inferior, suspendida 6 metros por encima de la plataforma, hay espacio para 600 personas en la zona cubierta. La cocina está localizada debajo de la plataforma y se conecta con los dos restaurantes a través de ascensores para la comida situados en dos columnas. Las conchas son construcciones metálicas en forma de barco y la intención es cubrirlas con ‘polystone’.

Félix Solaguren-Beascoa

The Belvedere Restaurant in Hannover

The Herrenhausen Park complex, in the outskirts of Hannover, is considered a place of extraordinary importance for European cultural history. The zone consists of four different parks, organically connected around the Herrenhausen Avenue to form a magnificent unity.

In the project report, Jacobsen describes it succinctly, in the attempt to relate a modern building, with its different functions to the intimate atmosphere of the Baroque garden of strict geometrical forms and arabesques and, at the same time, create a new architectural presence in the place previously occupied by the palace. The solution was daring and not very traditional:

“On a platform overlaid with natural stones and, covering same extension as the palace court and surrounded by a 4-meter high sandstone wall, two big shells of around 35 x 40 meters of extension are suspended in the air. On the upper shell, 21 above the ground level, a terrace with a view on all the garden has been placed. This terrace has capacity for 500 people. Between the two shells there is a restaurant with capacity for 350 place-settings and under the lower shell there is a platform, suspended 6 meters above the ground, which can accommodate 600 more people. The kitchen is housed beneath the platform and connect with the two restaurants by lifts for the food which are located inside the two columns. The shells are ship-shaped metallic structures and are intended to be covered with polystone.”

Félix Solaguren-Beascoa

1
Plano de emplazamiento
y análisis comparativo
respecto a los edificios
anteriores, alzado,
Arne Jacobsen
y Otto Weitzing, 1964

Situation plan and comparative
analysis with previous
buildings, elevation, Arne
Jacobsen and Otto Weitzing,
1964

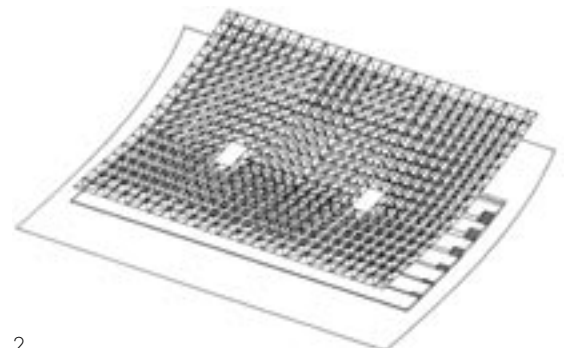
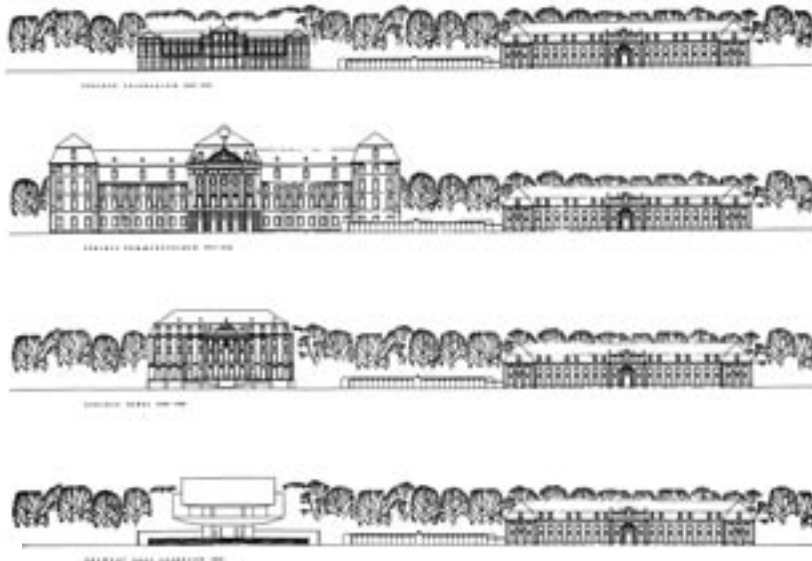
2
Dibujo de malla -
estructura, Arne Jacobsen
y Otto Weitzing, 1964

Sketch of the grid structure,
Arne Jacobsen and Otto
Weitzing, 1964

3
Maqueta, 2004
Model, 2004

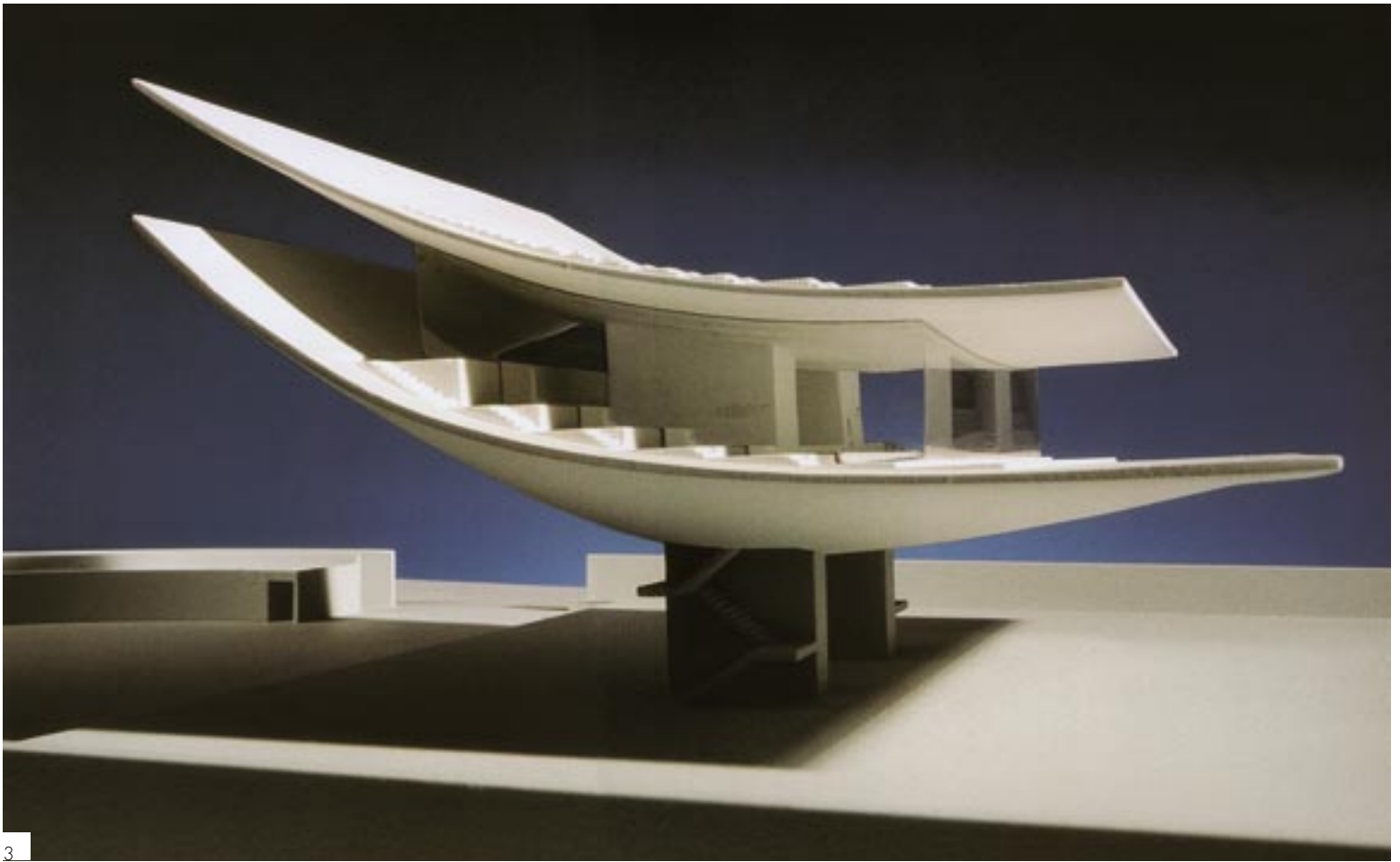
4
Detalles de la estructura,
maqueta 2004
Structure details, models 2004

5
Vista de la maqueta
View of the model



1

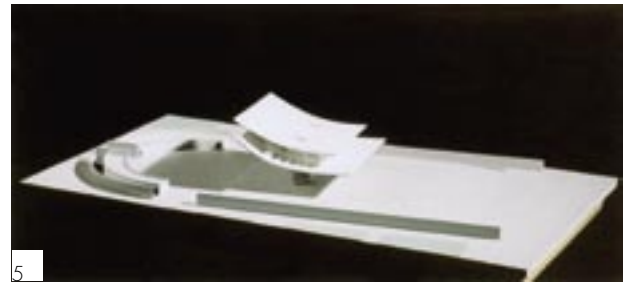
2



3



4



5

Kahn Palacio de congresos de Venecia

1968-74

El Palacio de Congresos que Louis I. Kahn proyectó para la ciudad de Venecia nunca se construyó, así que las fuentes para la investigación no se encontraban en la ciudad italiana, sino en Filadelfia, donde Kahn tuvo su estudio profesional. Los Archivos de Arquitectura de la Universidad de Pensilvania conservan la documentación que dejó Kahn en su estudio, tras morir repentinamente en 1974.

Kahn recibió el encargo de realizar el Palacio de Congresos en abril de 1968. La primera etapa terminó en enero de 1969, cuando presentó el proyecto en Venecia. El solar estaba en los Giardini Pubblici de la ciudad, y se definieron las características principales del edificio-puente. Contaba con un auditorio suspendido entre dos columnas extremas y una sala, que también abarcaba toda la planta, en el piso alto. La Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, cliente de Kahn, no obtuvo la licencia municipal para construir en los Giardini Pubblici. Se intentó entonces cambiar la localización del edificio.

Emprende aún una segunda etapa del proyecto, con el trabajo más intenso en 1972, estudiando la nueva situación en terrenos del Arsenale, sobre un canal. El edificio-puente cobraba aquí su sentido pleno. Apareció una planta más, sobre el auditorio y bajo el salón de la planta alta. Kahn, todavía en 1974, tenía en mente el edificio que, sabía ya, no construiría en Venecia, y lo dibujó en unos croquis para el Plan de Ordenación de Abbasabad en Teherán (Irán). Para el "lugar de encuentro cívico", el arquitecto dibujó un esquema en planta y, al margen, esbozó una sección del edificio-puente, sin tratar de ocultar que era un recuerdo del palacio veneciano: anota bajo la sección "Palazzo dei Congressi..." y "In Venice the Italian Biennale building".

El edificio no se construyó por problemas de gestión de la administración de Venecia y por enfrentamientos entre los distintos organismos. Kahn, mostrando su entusiasmo, ofreció su trabajo a la ciudad sin cobrar honorarios profesionales, sino sólo los gastos. En su estudio se invirtieron muchas horas, durante años, en intentar gestionar las facturas. No cobró apenas. Se dedicó, efectivamente, con ardor a su trabajo, e hizo un edificio que es una obra maestra, pero que está ausente de Venecia.

Javier Vellés/María Casariego

Venice Conference Centre

As the conference centre that Louis I. Kahn projected for the city of Venice was never constructed, the research sources weren't to be found in the Italian city, but in Philadelphia, where Kahn held his professional office. The Architecture Archive of the University of Pennsylvania conserves the documents which Kahn left in his office, after his sudden death in 1974.

Kahn was commissioned to conceive the Conference Centre in April 1968. The first stage was concluded by January 1969, when he presented the project in Venice. The site was located in the Giardini Pubblici of the city, and the main features of the building-bridge have been already defined. It had an auditorium suspended by two columns at both ends and another hall which also occupied the whole plan in the upper floor. The Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, which was Kahn's client, did not gain municipal permission to build on the Giardini Pubblici. At that point they tried to change the placing of the building.

He commences then a second stage of the work, which reaches its most intense point in 1972, when he studies the new location of the building in the Arsenale area, over a canal. The building-bridge gained its full meaning. An additional floor had been added, between the auditorium and the hall in the upper floor. As late as 1974 he continued to study a project which, as he already knew, would not be built in Venice and included it in the urban planning for Abbasabad in Teheran (Iran). For the "civic meeting center", the architect sketched a scheme in the plan and added a section drawing at one side in which he did not try to hide that he was reuse his Venetian palace: in the note under the drawing, we can read "Palazzo dei Congressi" and "In Venice the Italian Biennale Building".

The project was never carried out due to management problems in Venice Administration and to clashes between different authorities. Kahn showed his enthusiasm, offered to work for the city without charging professional fees, only the expenses. In his office, many hours were spent during years trying to manage his invoices. He hardly earned any money. He devoted himself to his project with passion and made a work which constitutes a masterpiece, in spite of being absent from Venice.

Javier Vellés/María Casariego

1, 2, 3

Vistas parciales de la maqueta final, 2004, con la sucesión de pórticos, que Kahn llamaba "calles", transversales a la fachada de 140 m de longitud
Partial views of the final model, 2004, showing a series of arcades which crossed the 140 meter long facade and which Khan called "streets"

4

Primeras ideas del edificio, puente, croquis de Khan, 1968
First schemes of the building-bridge, draft by Khan, 1968

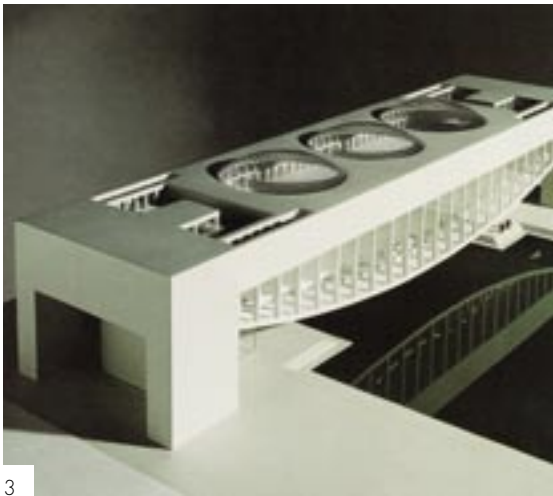
5

Planta general de la propuesta, 1969
General plan view of the proposal, 1969

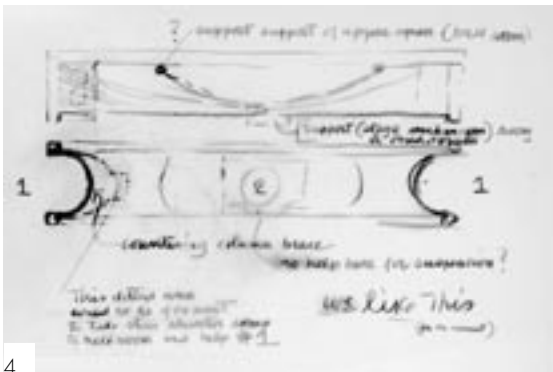




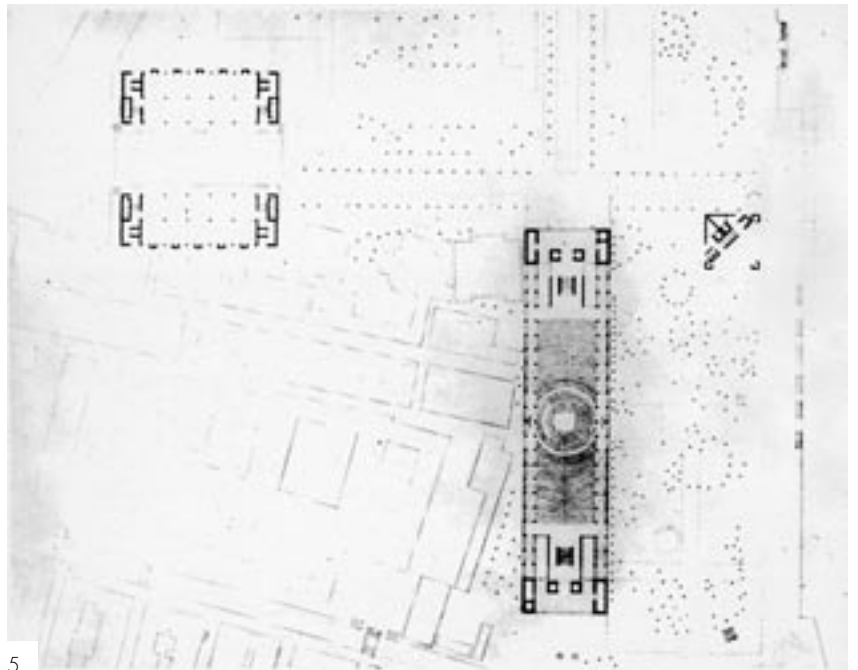
2



3



4



5

Kiesler

La casa sin fin

1950-59

Kiesler es un investigador, un especulador, alguien que pone en juego sin certezas y sólo con intuiciones la necesidad de considerar un espacio capaz de adaptarse a condiciones variables del entorno. Representa necesidades en estado permanente de cambio, investiga con espacios adaptados y adaptables, no constantes, que reúnen las cualidades que justificarían su construcción. Ofrece un modelo construido pero indeterminado, es decir, sujeto a alteraciones de carácter suficientemente pronunciadas para no poder reconocerse como una solución constante. La "Casa sin fin" cobra innumerables soluciones lo largo de los años, pero sin embargo siguen considerándose variaciones de un mismo modelo, de un mismo propósito experimental. Lo útil de la "Casa sin fin" es que permita concebir su espacio no de una forma única, no como un modelo resultado de operaciones de adaptación a un programa, sino como un código.

Como venimos argumentando, la "Casa sin fin" de Kiesler no es un objeto edificado, es una idea. Como tal nos parecía inabordable e innecesario el empeño en su reproducción. El objeto de este proyecto de investigación es la representación, y a tal propósito hemos intentado reproducir un emulador, un objeto que no intenta reproducir la casa sin fin, sino emular sus propiedades. Si obtenemos de la "Casa sin fin" estas propiedades sintéticas, y las usamos en acomodo a nuestra necesidad proyectual actual, acabamos en resultados muy semejantes a las conclusiones de Toyo Ito para el hábitat especializado y disperso que rodea a la mujer nómada de Tokio.

José A. Ballesteros

The Endless House

Kiesler is a researcher, an speculator, someone who raises the need to consider a space able to adapt to the varying conditions of the environment rejecting preconceived certainties and employing intuition. He represents permanently evolving needs, he investigates adapted and adaptable, non constant spaces, which satisfy the qualities which justify their construction. He offers a constructed, but undetermined model, that is, subject to modifications profound enough not to be considered as a constant solution. The "Endless House" adopts countless solutions throughout the years, and yet they are always considered variations of a same model, or a unique experimental purpose. The most useful aspect of the "Endless House" is that allows us to consider its space not as a unique form, nor as a model established as a result of a series of adaptations according to a program, but as a code.

As we see, Kiesler's "Endless House" is not a constructed object, but an idea. As such, the task of reproducing it seemed to be both unapproachable and unnecessary. The object of this research project is representation and, with this notion in mind, we have tried to produce an emulator, an object which shouldn't reproduce the "Endless House", but emulate its proprieties. If we extract from the "Endless House" these syntactic proprieties and use it in accordance to our current projectual needs, we arrive to a result very similar to Toyo Ito's conclusions regarding the specialized and dispersed habitat which surrounds the nomadic woman in Tokyo.

José A. Ballesteros

1
Dibujos en blanco y negro de la idea de Kiesler

Black and white drawings of Kiesler's idea

2
Vista exterior de la maqueta final con proyecciones

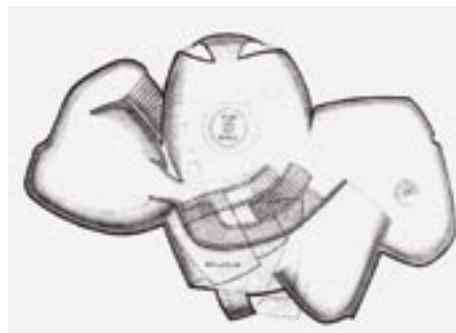
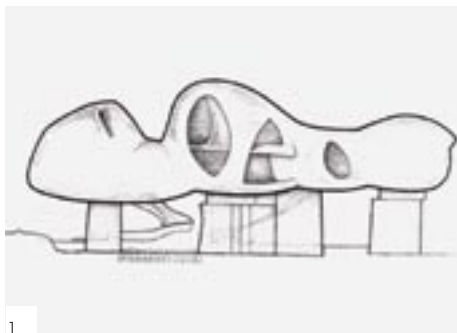
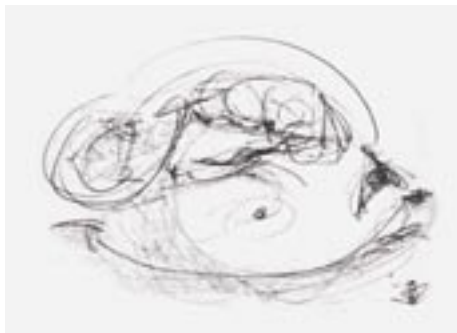
External view of the final model with projections

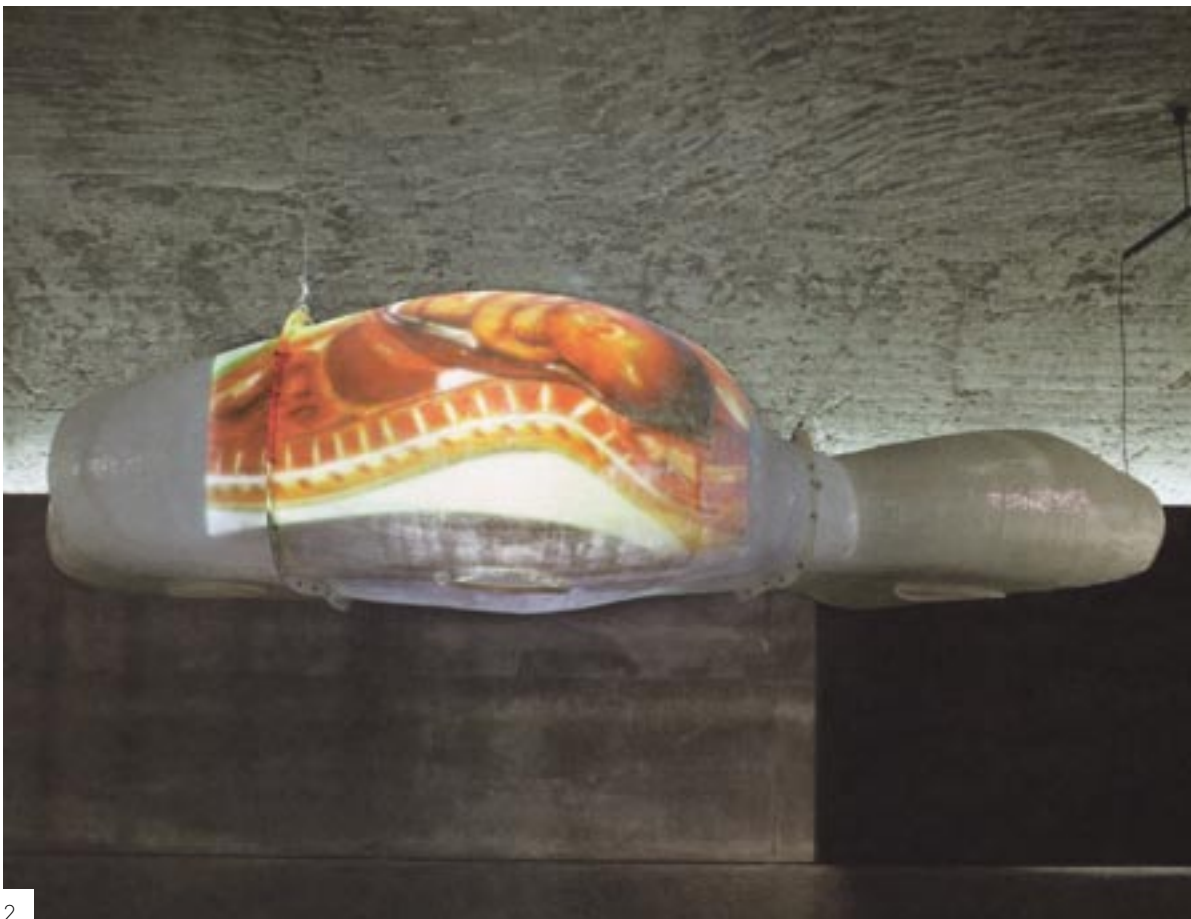
3
Secuencias de diversas infografías preparatorias de la maqueta 2004

Series of different preparatory computer graphics of the model, 2004

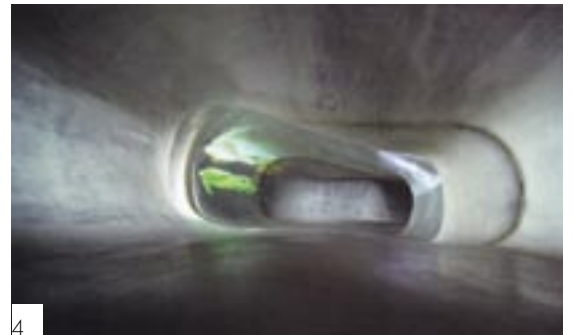
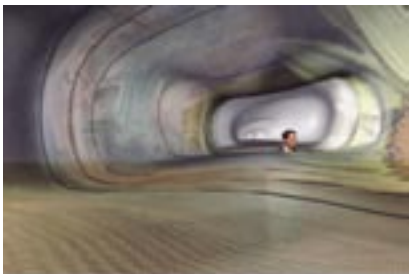
4, 5
Interiores de la maqueta final, 2004

Inside of the final model 2004





2



4



3



5

Le Corbusier Villa Savoye, “les heures claires”

1958-65

“La voluntad de interpretar y disponer narrativamente una obra quizás lleve ya en sí el veredicto sin remedio de su condena.

Es posible que la simple intención de ordenar lógica o cronológicamente un proyecto, como proceso, implique una violencia, una deformación, una incompreensión ejercida contra los materiales cuya forma se dice querer llegar a comprender.

El lenguaje es lineal, y no puede evitarlo, si quiere seguir siendo con eficacia él mismo. Tanto el enunciado como la recepción del lenguaje producen en un tiempo ordenado, dispuesto secuencialmente, sílaba tras sílaba, palabra tras palabra, frase tras frase. Pero el proyectar no tiene por qué haberse producido igual, linealmente, sino quizás entre intermitencias, involuciones, interrupciones, entre los imprevistos saltos atrás de la memoria y los inesperados sobresaltos del presagio, quebrados y apartados todos por los borbotones simultáneos de súbitas fugas transversales de una imaginación no encauzable.

Una forma de tiempo lineal y continua, como la del calendario y la narración, no puede ser capaz de registrar el acontecer arrítmico, el hervor, zigzagueante, multidireccional, lleno de arrepentimientos y de seguridades, de saltos atrás y de fulminantes vaticinios, como es el desarrollo de cualquier verdadero proyecto de arquitectura.

En ese caso, cualquier intento de “contar” –ordenar, nombrar, numerar- el proyecto ya estaría introduciendo, en su propia intención, una deformación y un fracaso.

Es necesario, por tanto, prestar atención a no confundir el orden y la forma, siempre instrumentales, usados en el análisis para interpretar los documentos, con los propios documentos y la actividad de la que son rastro.

Las maquetas que se muestran no son momentos del proyecto, sino sólo apoyos de nuestra mirada hacia el proyecto.

Lo que para nosotros aparece como serie de momentos distintos y cristalizados, no es tal para sus autores: ellos ven la viva respiración de un organismo único, al que han dado vida, igual a sí mismo en cada uno de sus momentos. La villa Savoye será así, para ellos, todo cuanto en algún momento pudo llegar a ser, o haber sido, o ser.

Incluso, la villa, como obra determinada, es capaz de transformarse, para quien sea capaz de re-presentar su proyecto, en todas y cualquiera de las otras obras, y reunir en sí la “obra completa” del autor –más allá de periodos, estilos y momentos, que no son sino otros de los apoyos instrumentales de una mirada externa de la obra.

Sólo como ejemplo, se ha escogido repasar aquí uno de esos momentos de la villa Savoye, el último, desde 1959 hasta 1963, ligado al intento por parte de Le Corbusier de convertir la villa en museo de su propia obra.

Josep Quetglas

Villa Savoye, “les heures claires”

1
Vistas de cada una
de las maquetas
View of each of the
models, 2004

“The will to interpret and arrange a work in a narrative way perhaps necessarily implies, in itself, its guilty verdict.

It is possible that the simple intention of arranging a project in a logical or chronological order, as a process, entails violence, distortion and lack of understanding of the materials whose shape we are trying to understand.

Language is linear and must remain so to be efficient. Both the utterance and the reception of language take place in an organized, sequentially arranged span of time, syllable by syllable, word by word, sentence by sentence. But projecting architecture needn't be done in the same linear way, perhaps rather through intermitences, involutions, interruptions, unattended memory jumps, unexpected starts of premonition, all of them broken and drifted away by the simultaneous gushes and sudden escape of an uncontrollable imagination.

A sort of linear and continuous time, as that of language or the calendary, is not capable to record the arrhythmic occurrences, the zigzag multiple-way agitation, full of repentance and insecurity, of bounces back, quick anticipations, as happen during the development of any architecture project.

In this case, any attempt to “tell” -organize, name, number- would bring into the project, by its very intention, distortion and failure.

It is necessary, therefore, to pay attention not to confuse order and form, which should retain their instrumental character and be used to interpret the documents, with the very documents and the activity which they attest.

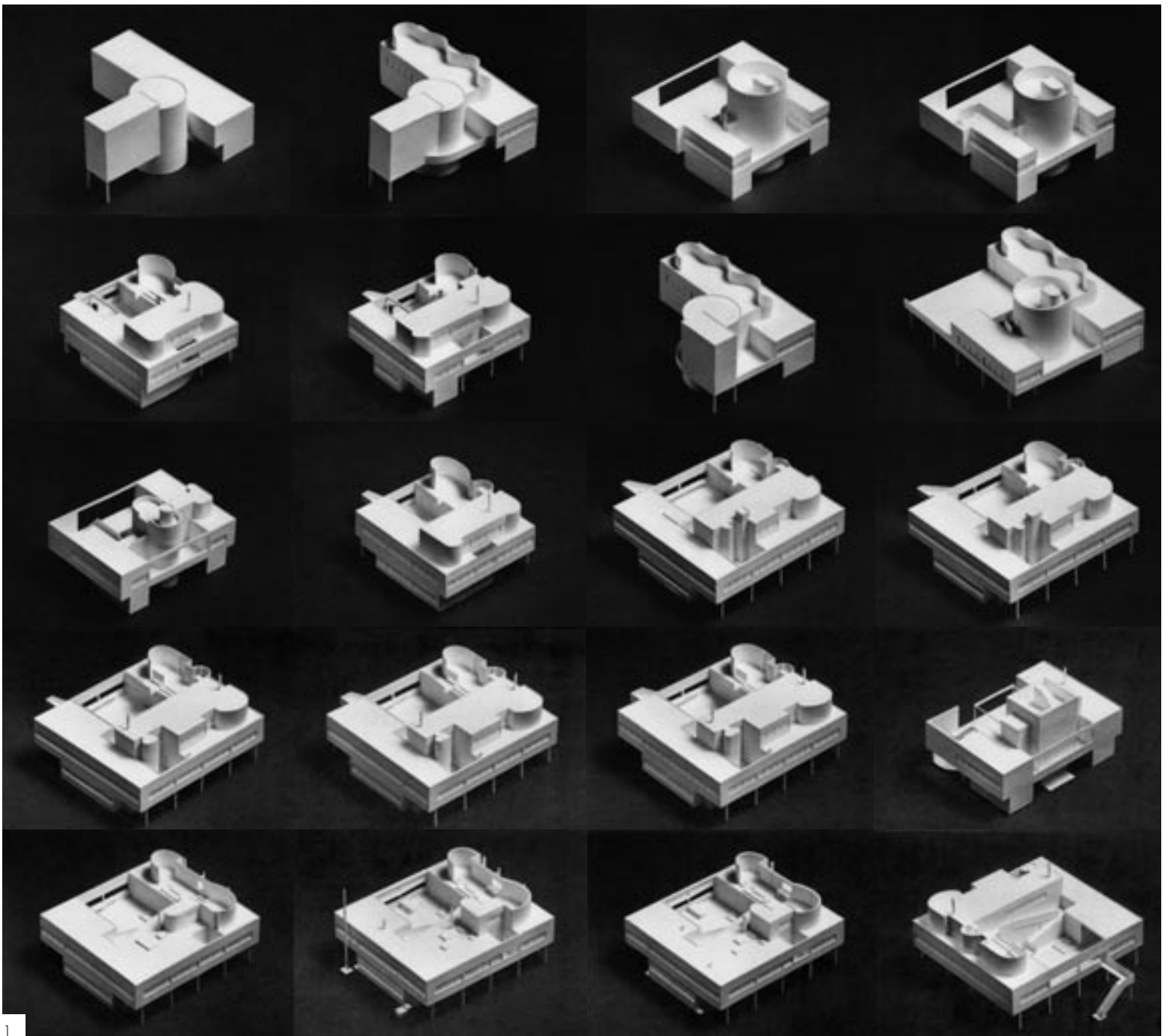
The shown models are not a stage of the project, but support to our vision of the project.

What we perceive as a series of distinct crystallized moments, is something altogether different for their authors: they can see the living breath of a unique organism which they have brought to life, identical to itself at every moment. The Villa Savoye will be, for them, all what at some point could become, have been or be.

Moreover, the villa, as a particular work, is able to turn -for those who can re-present its project- into every other work, encompassing the “complete work” -regardless of periods, styles and moments, all of which also are instrumental supports to an external view on the work-.

As an example, we have decided to revise one of these stages of Villa Savoye, the final one, from 1959 to 1963, related to Le Corbusier's last attempt to transform the villa into a museum of his own work.

Josep Quetglas



El Lissitzky Wolkenbügel

1924-25

Las maquetas permiten una visión aérea en cierto modo axonométrica que casi siempre es imposible una vez construido el edificio que representan. El espectador vuela sobre la maqueta dominándola desde su posición elevada, materializando un sueño que el hombre siempre ha tenido. El Wolkenbügel –o “estribanubes”– flota sobre Moscú, y el modelo que hemos construido lo hace sobre los espectadores, que tienen de él una visión fugada y dramática que expresa mejor que ninguna otra el carácter ingravido del proyecto de El Lissitzky. De este modo, el observador sólo puede ver el proyecto desde abajo, como ocurriría en la plaza Nikitsky, una de las ocho en las que se propuso construir, y es en esta posición forzada desde donde mejor se aprecian sus grandes voladizos y el tamaño y la audacia del proyecto.

El Lissitzky dibujó el Wolkenbügel a escala 1:200 y 1:500. Estos dibujos tienen una definición apropiada a su escala, que es más pequeña que la empleada en la maqueta, por lo que la información disponible para su construcción es insuficiente. Por ello, la maqueta representa el proyecto de un modo intencionalmente inconcluso y se corresponde exclusivamente con la estructura portante sin informar sobre sus cerramientos. Esta representación “en construcción” del edificio también se ajusta mejor a su carácter más de infraestructura que de arquitectura.

El modelo construido es bastante fiel al proyecto dibujado y está a medio camino entre la verosimilitud constructiva que hace posible su estabilidad y lo que está expresado en los dibujos, resolviendo las incoherencias que Lissitzky hubiera tenido que resolver. Hay otros asuntos, como los cerramientos o el color, que han quedado fuera de la representación del modelo. Pero esto no tiene importancia. La maqueta representa al Wolkenbügel en una desnudez fría y despojada, que nos interesa más, de la que podemos aprender más, y que ahora, sabiendo lo que ha pasado, es mucho más útil. Lo veremos así, sobre todo, como un prototipo, como un invento tipológico, más que como una construcción cerrada, acabada y definitiva, que, además, no ha podido ser.

Francisco Burgos y Ginés Garrido

Wolkenbügel

Models enable us to have an aerial view which can be considered, in a way, axonometric, and which is impossible to get once the building they represent has been constructed. The observer flies over the model from a elevated position, realizing one of the oldest dreams of man. Just as the Wolkenbügel –Cloud-hanger– floats over Moscow, so does our model over the beholders, who get a dramatic perspective, which probably expresses better than any other the weightless nature of Lissitzky's project. Thus, the observer can only watch the project from below, as it would happen in Nikitskii Square, one of its eight potential locations. From this somewhat unnatural point of view, the outstanding cantilevers, the audacity and size of the project are better observed.

El Lissitzky delineated his Wolkenbügel in 1:200 and 1:500 scales. These drawings show an adequate definition to their scale, which is smaller than that employed in the scale model. Therefore, the available information for its construction is insufficient. The model presents the project deliberately unfinished and is solely concerned with the supporting structure, disregarding the building's enclosure. This “under construction” representation of the project is also suitable to its infrastructural rather than architectural nature.

The scale model is an accurate reproduction of the drawn project and stands on a middle point between constructive likekiness, which guarantees the stability of the structure and what is reflected in the drawings; it tries to resolve inconsistencies which Lissitzky would have had to resolve. Other aspects, like the colour or the enclosure, have been left out of the model. This bear little importance. The scale model is a cold, bare rendering of the Wolkenbügel, which raises more interest and is more instructive and, now that we know its story, more useful too. We want to consider it as a prototype, a typological innovation, rather than a closed, finished, definitive construction which, after all, could never come into being.

Francisco Burgos y Ginés Garrido

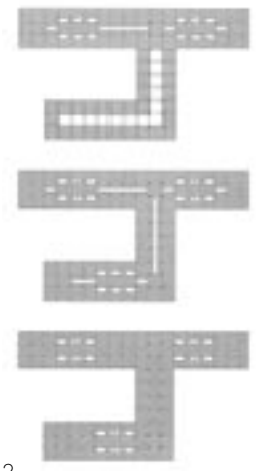
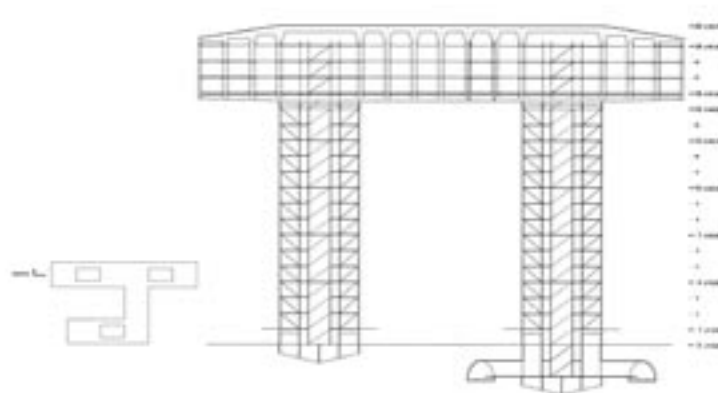
1
Planos del equipo investigador,
2004, sección 3

Plans by the research team,
2004, section 3

2
Dibujo de plantas
Floors

3
Vista general
de la maqueta 2004
View of the final model on
display, 2004

4
Fotogramas de diferentes
secuencias de la película
El hombre de la cámara
de cine, de Dziga Vertov,
1929
Frames of different sequences
of Dziga Vertov's film Man with
a Movie Camera, 1929





3



4

Loos Villas en la Costa Azul

1923

“Yo no necesito dibujar mis proyectos. Una buena arquitectura que deba ser construida puede ser escrita. El Partenón puede ser escrito (...) Por las fotografías o reproducciones no pueden juzgarse de ninguna manera mis proyectos de viviendas. Estoy convencido que en las fotografías aparecen miserables, sin ningún efecto. Pues la fotografía desmaterializada, cuando justamente quiero que las personas sientan la materia en mis habitaciones, alrededor suyo, que actúe sobre ellas, que reconozcan el espacio cerrado, que sientan la materia, la madera, que puedan realmente percibirla sensorialmente, mediante su cara y su sentido del tacto...”

Adolf Loos, “Von der Sparsamkeit”, 1924

Se trata de la construcción en un solar anodino de unos racimos cúbicos y simétricos de viviendas escalonadas, unas con respecto a otras, empleando la cubierta de la precedente como terraza-porche de la superior. El proyecto queda definido en sus aspectos exteriores por medio de una perspectiva y el interior a través de una sección longitudinal y de un conjunto despiezado de plantas acompañado de un pequeño esquema estructural de su conjunto. En este interior, cuando se compone el conjunto de sus plantas y sección, se descubre un complejo sistema espacial, basado en la diversidad de alturas de cada estancia según su importancia y en las sorprendentes y elaboradas continuidades que entre unas piezas y otras y entre éstas y sus huecos exteriores, según lo que Kulka -A. Loos, *Das Werk des Architekten*- denominó *Raumplan*.

La maqueta se ha imaginado con objeto de que sirva, a la vez, para ilustrar los aspectos volumétricos del conjunto y para descubrir el interior que éste esconde. Dejando aparte cuestiones tales como el tamaño elegido, las texturas de sus parámetros interiores y exteriores, la altura de visión y otros, el modelo busca, con la complicidad del espectador, una visión “dual” del mismo. Se confía en que la mirada oscile o vibre entre la discreta visión volumétrica íntegra exterior y la riqueza que porta el complejo vacío del que está hecho su interior: “Que la casa parezca discreta por fuera, que revele toda su riqueza por dentro”. -A. Loos, “Heimatkunst”

Javier Frechilla y Rocío Landínez

Villas on the Côte d’Azur

“I don’t need to draw my projects. Good architecture that has to be built can also be written. The Parthenon can be written (...) My housing projects cannot be judged by means of pictures or representations. I am persuaded that they appear miserable in pictures, devoid of any purpose. Photographs dematerialize, and what I actually want is people to feel the matter in my rooms, and around them. I precisely want matter to act on people. I want them to be able to examine the enclosed space, to feel the materials, the wood, that they can actually perceive it through their senses, with their faces. I want people to be able to touch...”

Adolf Loos, “Von der Sparsamkeit”, 1924

The Twenty Villas on the Côte d’Azur are the result of constructing symmetric and cubic clusters of dwellings on a dull piece of land. The dwellings are terraced by using the roof of the preceding one as the porch-terrace of the upper house. The exterior features of the project are described through perspective, while the interior is defined through both a longitudinal section and a divided set of floor plans along with a structural sketch of the whole. When assembled, the divided set of plans and the section uncover a complex spatial system which reflects the hierarchy of the diverse heights of each room. The system is also articulated on the basis of surprising and elaborated continuities between the pieces themselves, and between the pieces and the resulting exterior spaces. Such conception of spatial planning was called *Raumplan* by Kulka -A. Loos, *Das Werk des Architekten*.

The model has been conceived so it simultaneously illustrates the volumetric aspects of the whole and uncovers the interior that is concealed. Leaving aside matters such as size, textures of the interior and exterior parameters, point of view, and others, the model seeks for the spectator’s complicity in order to provide a ‘dual’ vision. It has been designed having in mind Loos’s own conception that “the house appears discreet from the outside and reveals all its inner wealth” - *Heimatkunst*. Hence, a model which hopes for a gaze that swings or vibrates from the integral discreet volumetric exterior to the wealth contained within the complex empty space its interior is formed by.

Javier Frechilla y Rocío Landínez

1
Plantas de medio bloque de viviendas y esquema de ordenación, Adolf Loos, 1923
Plan views of half of the apartment block and urban planning sketch, Adolf Loos, 1923

2
Vistas de la maqueta 2004
View of the model, 2004

3
Villas en la Costa Azul: perspectiva del conjunto, Adolf Loos, 1923
Villas on the Côte d’Azur: general perspective, Adolf Loos, 1923

4
Maqueta final
Final model





2



3



4

Melnikov

Aparcamiento para 1.000 autos

1925

El proyecto del garaje de Melnikov en París del año 1925 es una de esas pocas obras arquitectónicas no materializadas que se quedan grabadas profundamente en la memoria. Y esa fijación viene asociada a una intensa curiosidad sobre su posible realidad y sobre lo que media entre el proyecto y su ejecución.

“Los únicos materiales para la construcción de mis obras arquitectónicas son la luz, el aire, el agua”, decía Melnikov. La materialidad está anclada en lo amorfo y en lo continuo, en la movilidad omnipresente. En el proyecto hay un fluido que se exprime y se derrama entre los dedos apesantados de un puño estructural. Esa articulación es característica en la arquitectura de Melnikov. Sucede también en la lógica formal de la distribución de los pabellones del Mercado Sukharevka -Moscú 1924- permitiendo entre ellos el flujo serpenteante de las muchedumbres, o en el pabellón soviético de París -Exposición de 1925-, generado formalmente por el itinerario diagonal de los visitantes que lo atraviesan. Y así también ocurre en la lógica de estas cintas zigzagueantes para el ascenso y descenso de los automóviles entre los pisos del aparcamiento, tanto en la primera variante como en la segunda. Las formas del garaje responden a demandas funcionales, pero además avalan un ejercicio absoluto de imaginación, un juego mental sin objeto específico, en el que pugna una noción de fluidez con los límites semipermeables de una red abstracta. Y en esa suspensión de partida tan material como inmaterial, podemos decir “traslúcida”, se pone de manifiesto la condición visionaria del proyecto. Pero en ello, en esa tendencia y en ese acento, el de estar en el filo que separa las regiones de lo mental y lo real, reside un brillo inextinguible, el amplio potencial que encarna el proyecto no realizado de Melnikov.

Juan Navarro Baldeweg

Parking for 1000 autos

Melnikov's project for a garage in Paris in 1925 is one of those rare architectural works which however never materialized remains deeply etched in the memory. Such fixation stems from an intense curiosity about its potential as a reality and also about what lies between project and execution.

“The only materials to build my architectonic works are light, air, and water” Melnikov stated. Materiality is anchored in amorphousness and continuity, in ubiquitous mobility. There is a fluid in the project that is squeezed and spills out through the capturing fingers of an structural fist. That articulation is characteristic of Melnikov's architecture. It is present in the formal distributional logic of the pavilions of Shukarevka Market - Moscow, 1924 - which allows the sneaking flow of the crowds. It is present too in the Soviet pavilion of Paris - Exhibition 1925 - that is diagonally generated by the itinerary of the visitors. The same principle operates in the logic of those zig-zagging tracks which would elevate and descend automobiles through the different parking levels, both in the first and second version of this project. The forms of the parking are functionally motivated. But they also certify a genuine expression of the imagination, a game of the mind without any specific purpose in which a notion of flow contends with the semipermeable boundaries of an abstract web. The visionary dimension of the project is expressed in that opening suspension both immaterial and material -we may also say 'translucent'. There, in the tendency and the stress on being in the boundaries between the real and the mind lies an inextinguishable shining, the vast potential embodied by Melnikov's non-materialized project.

Juan Navarro Baldeweg

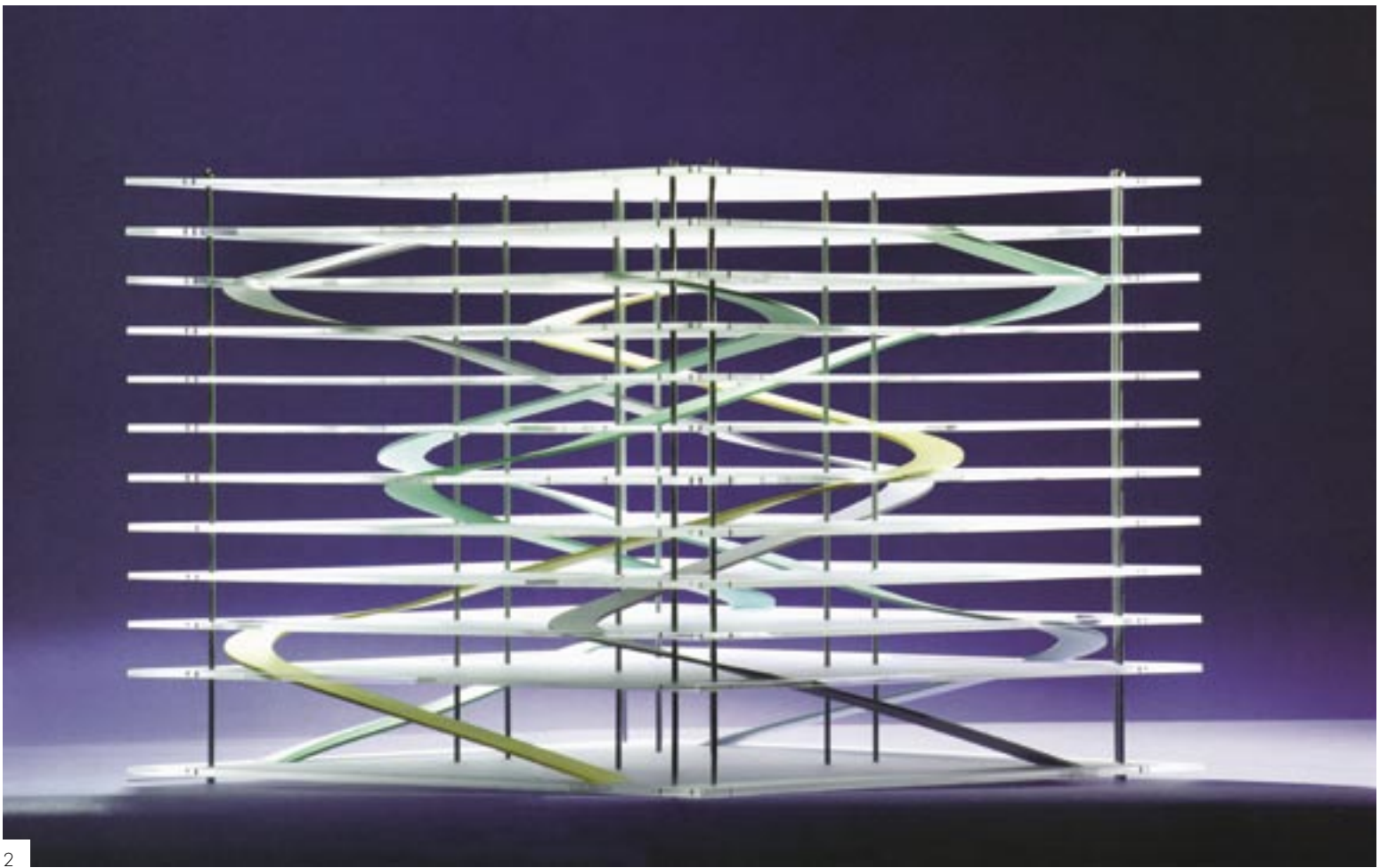
1
Maquetas recortables de estudio, equipo de investigación, 2004
Study cutout models, research team, 2004

2
Maqueta 2
Model 2

3
Dibujo CAD del taller de maquetas preparatorio de las maquetas 2004 en metacrilato
Preparatory CAD image from the model workshop for the methacrylate model, 2004

4
Soporte Geométrico del desarrollo en planta e hipótesis de circulación en planta primera
Geometric support of the ground plan and traffic hypothesis in the first floor

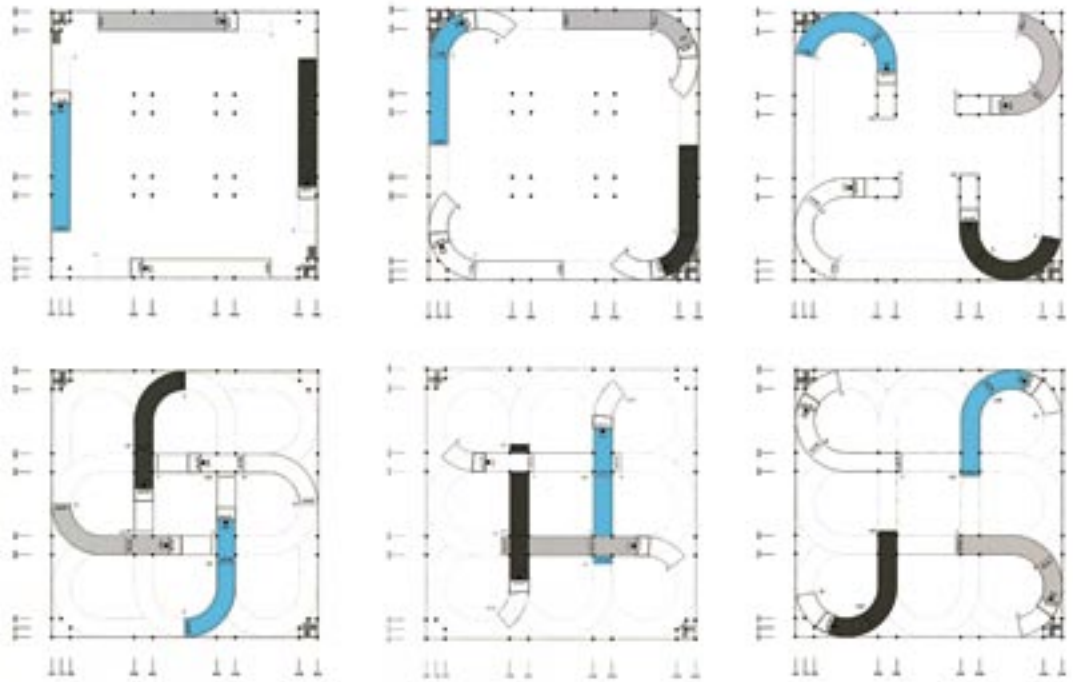




2



3



4

Mendelsohn Interior del cine Universum

1926-28

El cine Universum formaba parte del complejo urbanístico Woga A.G. proyectado por Mendelsohn y construido en Berlín para la compañía UFA, productora líder de películas líder en Alemania. Este edificio entra en escena como arquetipo del moderno alemán y supone tipológicamente un punto de inflexión en la manera de proyectar el cine moderno en los años veinte del siglo pasado. En su dilatada historia sufre importantes transformaciones desde 1937 hasta su demolición y posterior reconstrucción en 1981. Desde 1975 a este año pasa por un complejo proceso en el que el arquitecto Jürgen Sawade propone la ubicación de la sede del Schaubühne, teatro experimental de reconocida reputación pero cuyo programa hace difícil su adaptación.

El Universum nos permite descubrir el importante papel jugado por Mendelsohn en el campo del diseño del cine con un enfoque distinto a otras propuestas de la época, predominando en sus espacios interiores el uso de una iluminación espectacular, lo cual resultaba más económico, en el marco de los ajustados presupuestos de la posguerra alemana que no permitía proyectar estas estructuras con la abundante ornamentación utilizada en los *Picture Palaces* que se estaban construyendo, fundamentalmente, en Estados Unidos.

El proceso de esta investigación ha sido un trabajo de análisis en distintas fases en un periodo dilatado de tiempo que ha favorecido el estudio y la reflexión. Se ha trabajado con la escasa documentación gráfica obtenida en el Ayuntamiento de Berlín, la cual se ha utilizado para redibujar unos documentos gráficos que han servido para realizar diversas maquetas de trabajo del interior de la sala, paso previo a la construcción de la maqueta definitiva.

Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino

Interior of Cinema Universum

Cinema Universum used to belong to Woga A.G. urban complex. Mendelsohn's project for UFA, a German producing film company, appears on stage as an archetype of German modernity and means a turning point in film screening in the 20's decade of the 20th century. Mendelsohn's building undergoes large transformations between 1937 until its demolition and subsequent reconstruction in 1981. From 1975 until that year, it goes through a complex process at architect Jürgen Sawade's proposal that acknowledged experimental theatre company Schaubühne's headquarters be sited in the building. Schaubühne's program made it difficult for the building to be successfully adapted.

Universum building reveals Mendelsohn's important role in cinema design, his proposal being different to other contemporary trends. Mendelsohn used interior lighting in order to achieve spectacularity, in accordance with the German postwar tight budgets. The situation did not allow for the lavish ornamentation projected for *Picture Palaces* that were built in other places, especially in the United States.

The research has been developed in different stages involving a long process of analysis which fostered study and reflection. The limited graphic resources found at Berlin City Hall were the starting point to redraw the graphic documents of the interior of the theatre room. Those new drawings are the basis for several working models which lead us to build the final model.

Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino

1

Croquis a lápiz del exterior del cine Universum, Mendelsohn 1927

Draft in pencil of the outside of the Cinema Universum, Mendelsohn 1927

2, 3

Vista del interior de la sala hacia el palco y vista del interior de la sala hacia la pantalla

Views of the inside of the theatre towards the box and stage

4

Fotografía histórica del vestíbulo planta primera con vacío sobre hall de acceso

Historical photograph of the foyer showing the first floor opening on the foyer

5

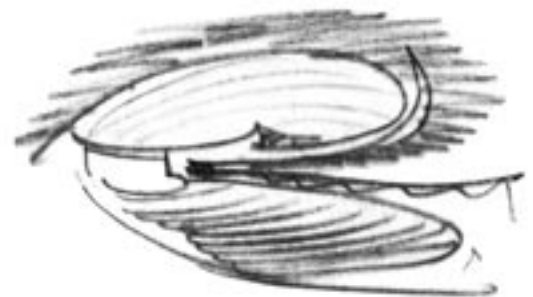
Vista general de la sala en otra foto histórica

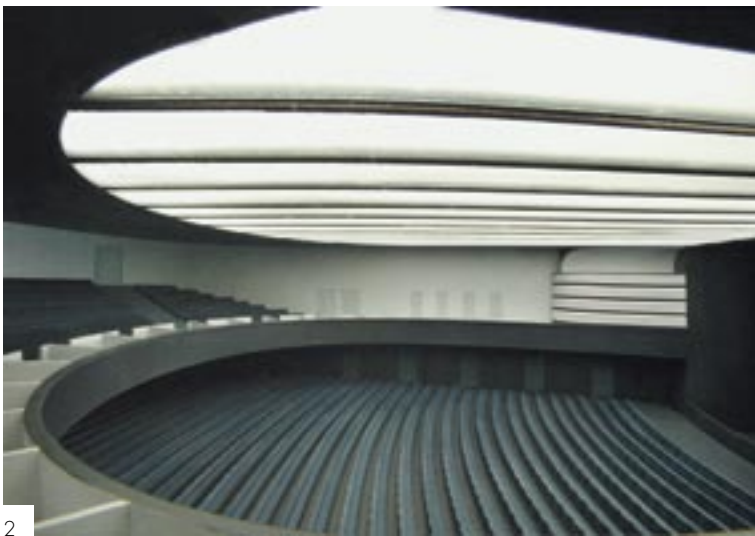
Another historical photograph, showing a general view of the theatre

6, 7

Alzado, sección longitudinal y planta baja, equipo de investigación, 2004

Elevation, longitudinal section and ground floor, research team, 2004





2



3



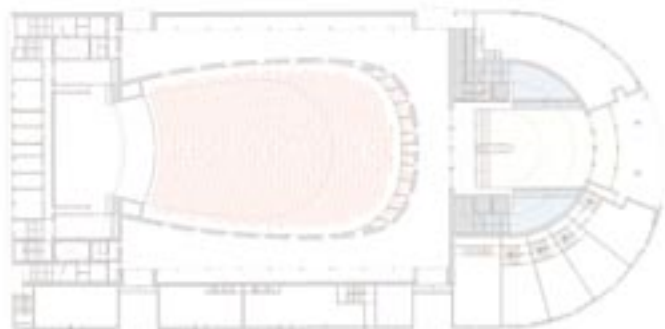
4



5



6



7

Mies van der Rohe Café de terciopelo y seda

1927

La idea de espacio.

La construcción mínima y efímera del Café es mucho más que una atmósfera de superficies textiles. El espacio se concibe y construye con ideas. Su arquitectura es el orden que se incorpora a lo esencial de la experiencia. Materialista e idealista a la vez, Mies trabaja con las cualidades espaciales del material textil y su interrelación.

Los nuevos límites se desmaterializan por sus brillos, transparencias y luces. Los intensos terciopelos tienen un papel estructurante, paralelos y deslizantes al fondo formado por las dos grandes telas y rótulo de la exposición. A este orden o frontalidad se le contraponen el giro o rotación de los cuatro paños ortogonales, dos altos y dos curvos, del grupo central de sedas de suaves tonos. Este sistema de continuidad y transparencia en ambas direcciones se dispone sutilmente en relación a la dirección y ejes del espacio. Al fondo de la explanada de la Exposición de Barcelona, los terciopelos se convertirán en los muros paralelos y deslizantes de mármoles llenos de textura y color. Las sedas en la serie libre de cristales y aguas.

Enrique Colomés

Café de Terciopelo y Seda... en Mies van der Rohe es el inicio del desvelar de "Su Espacio"... su entendimiento, su sentir. Espacio sereno, intenso, abierto, en equilibrio líquido. Es la búsqueda de la transparencia sugerente e infinita. Es el ojo que corre y recorre, inquieto y curioso, dentro de una Atmósfera de susurro, de brisa, de movimiento pausado. Es el "Espacio en silencio", las cosas que importan no se gritan. Son acercamientos a una Atmósfera, a un Espacio o Espacios desde distintos puntos de partida, que descubren variados paisajes en sus recorridos pero con un mismo destino... Espacios de Terciopelo y Seda.

Espacios de Terciopelo y Seda... Tesoros que necesitan una búsqueda, una mirada profunda, limpia y honesta, atributos que en arquitectura implican una posición intelectual, posición desde la que Mies van der Rohe intenta comprender la cualidad que fundamenta el Espacio... cualidad que reside en la vida del hombre. Esa búsqueda de Mies por entender, por descubrir, es un tránsito pausado pero constante, esencia del conocimiento del hombre, y persistente, que implica un proceso de selección, de decantación, a través del pensamiento lógico y la sensibilidad... es Darwinismo-Poético.

Gonzalo Moure

Silk and Velvet Café

The idea of space.

The minimal and ephemeral construction of the Café means much more than mere atmosphere of textile surfaces. Space is conceived and constructed through ideas. Its architecture is, in fact, order incorporated to that which is essential in existence. Mies is simultaneously materialist and idealist and works with the spatial qualities of textile materials and the interrelationships between them.

The new limits dematerialize by means of their shines, of their transparencies, and of their lights. The intense velvets bear a structuring role. They sit parallel and slide on a background which is formed by the two large textiles and the sign of the exhibition. This order is countered by the rotation of four orthogonal cloths -two high ones and two curved ones- from the central group of soft colored silks. This system of continuity and transparency in both directions has been subtly laid out reflecting the directional and spatial axes. In the background of the open space of the Exhibition of Barcelona, the velvets will become the sliding and parallel walls of marble full of textures and color. The silks will be free series of crystal and needles.

Enrique Colomés

Silk and Velvet Café... for Miles van der Rohe means the beginning of unveiling "Its space"... its understanding, its feeling. Peaceful, intense, open space in liquid balance. It is the quest for evocative and infinite transparency.

It is the eye that runs in search, unsettled and curious, within an Atmosphere of whispering, breeze, and slow movement. It is the "Space in silence". Important things don't need to be shouted. They are approaches to an Atmosphere, Space or Spaces from different starting points which disclose manifold landscapes in their journeys, however arriving at the same destination... Spaces of silk and velvet.

Spaces of silk and velvet... Treasures that need to be sought. A quest that demands a deep, pure, and honest look. Those are attributes which in architecture imply an intellectual stance; an stance from where Miles van der Rohe seeks to understand the fundamental quality of Space... a quality that lies in the life of humankind. Miles's quest for understanding and unveiling goes as an unhurried however constant movement. It is essence of humankind knowledge, which involves a selection and decantation process through both logic thinking and sensibility... It is Poetic-Darwinism.

Gonzalo Moure

1

Terciopelos y sedas dibujadas por los directores del proyecto, 2004

Velvet and silks in a drawing by the directors of the project, 2004

2

Fotografía de la exposición de 1927

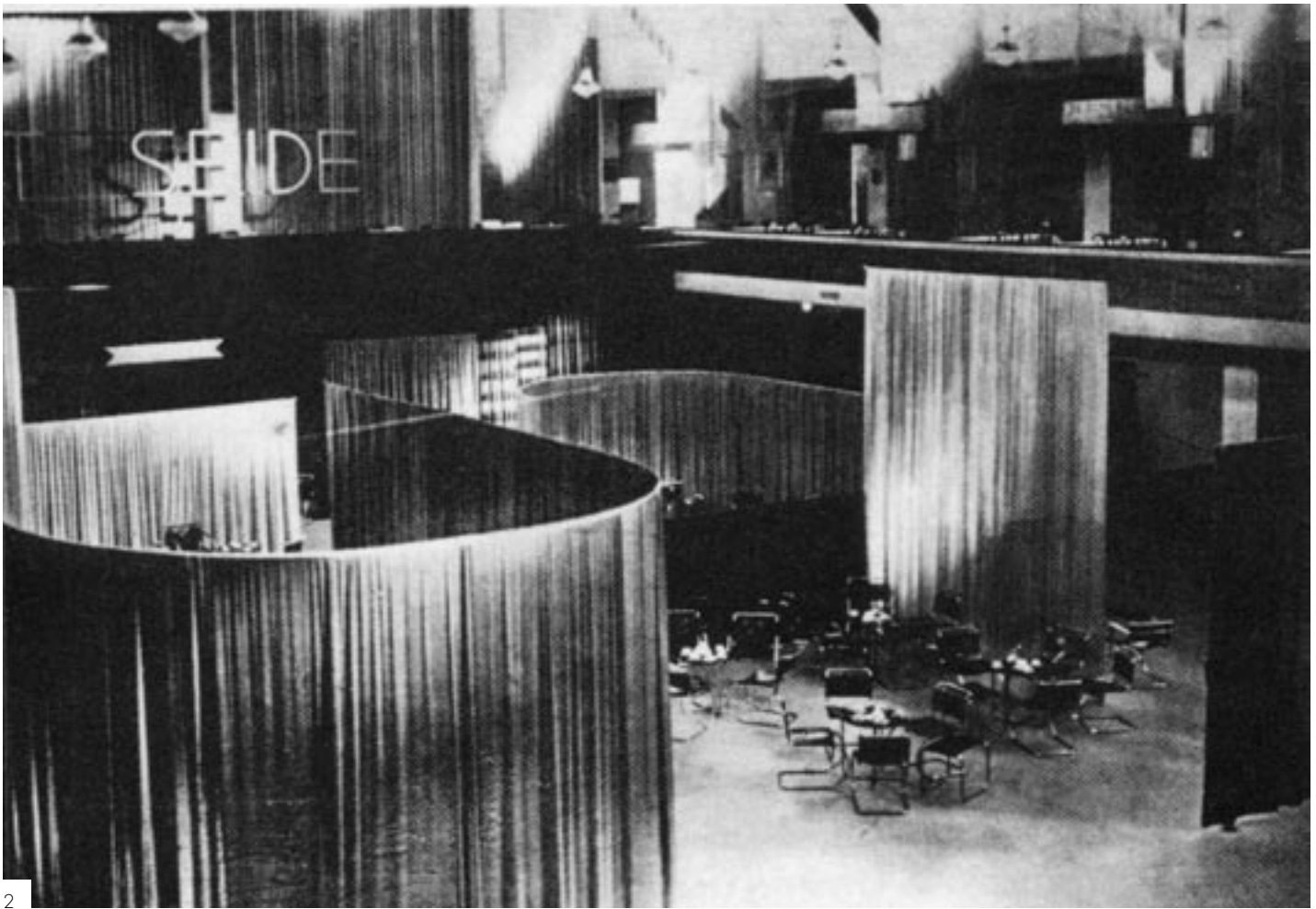
Photographs on the 1927 Exhibition

3

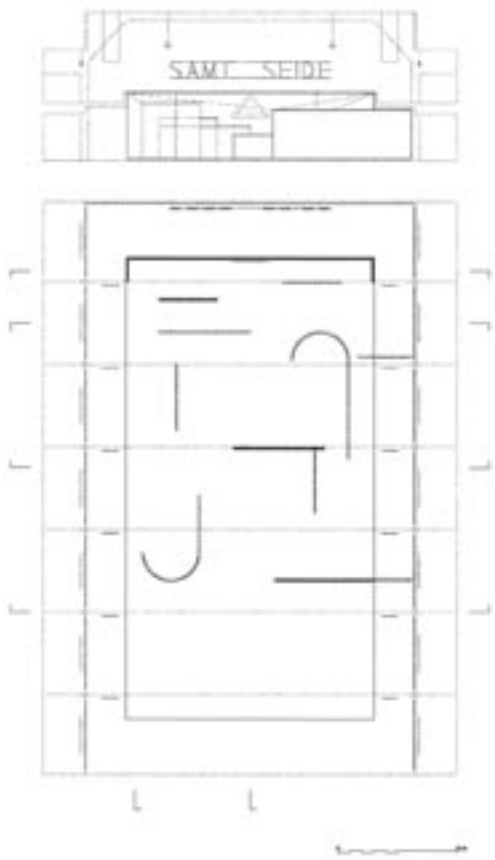
Planta

Plan





2



3

Oiza / Romani Capilla en el camino Santiago

1954

"Este proyecto –en realidad sólo ideas- es, como véis, un poco de fantasía pensando en un concurso al Premio Nacional de Arquitectura, que intenta [...] fomentar nuevas ideas sobre este arte. Como partimos ya de su no realización, hemos idealizado [...] sobre lo que debiera ser hoy una capilla en el camino tradicional de las peregrinaciones.

Lo hemos imaginado [...] algo que en sí no interrumpa ni detenga al peregrino, sino, por el contrario, le ayude a seguir adelante por este sendero –camino espiritual bajo las estrellas [...] En breves palabras, la arquitectura parte de una estructura espacial geométrica formada por elementos lineales metálicos, aristas de una ideal malla poliédrica que, apoyándose en limitados puntos de una planta, sitúa en el espacio una red múltiple de puntos fijos, que pueden servir de apoyo y soporte –mejor diríamos "suspensión" o sostén- a la cubierta, concebida como una superficie ligera plegada en zigzag. Independiente de estructura y cubierta, y sin tocar a esta última (pues ni para una ni para otra serviría), se dispone un muro de piedra de cinco metros de altura que, delimitando en parte el recinto interior es, a su vez, lugar de desarrollo de un tema simbólico, leyenda del Apóstol, según bocetos del escultor Jorge de Oteiza. Como emplazamiento hemos imaginado un promontorio o loma en medio de un campo de espigas. La forma brillante del tempo emergerá así como sobre la cresta de una ola en el mar de espigas de la meseta de Castilla." Francisco J. Sáenz de Oiza, explicación del proyecto, 1955.

En conversaciones con Sáenz de Oiza en los inicios de esta investigación se contempló la idea de construir un fragmento. La idea de fragmento como representación del germen que incluye en sí la totalidad era fundamental en el pensamiento de Oiza. Posteriormente realizó un dibujo para la ejecución y colocación en la puerta del Museo de Jorge Oteiza –también obra de Oiza- en Alzuza de un fragmento de la Capilla. Pero también para el arquitecto navarro era clave el valor de la "representación".

Así, el camino elegido para la reconsideración de este proyecto ha sido el de la "evocación", la sugerencia del sueño de una estructura ligera cargada de significación y energía en un campo de trigo. Para ello se nos hace presente la representación de la Capilla mediante la construcción de esa escena "sobre campos de espigas" en un pequeño teatro. La mirada hacia este proyecto huye de la construcción de un modelo, buscando las ideas de misterio, recuerdo y ensoñación. El ruido de los trigales y de la energía eléctrica transportada por los cables de alta tensión por los campos de Castilla, en una atmósfera de soledad, constituye la sustancia de la propuesta.

Francisco Javier Sáenz de Oiza Guerra

A Chapel on the Way of Saint James

"The project -actually only ideas- is, as you can see, a little of fantasy for the National Competition of Architecture, which tries (...) to promote new ideas on design. As we work on the assumption that it would not materialize, we idealized (...) about how we believe a chapel should be today in the traditional way of pilgrimage.

We envisioned the chapel as something which neither interrupts nor stops the pilgrim. On the contrary, we would like the building to encourage the pilgrim to continue on the way -an spiritual way under the starry heaven. In short, the architecture starts from a geometric, spatial structure formed by metallic, lineal elements which are the arris of an ideal polyhedric mesh. The mesh would rest on a limited number of points to situate a multiple-point net where the roof would be laid as if suspended. The roof is conceived as a light surface folded in zig-zag. A 16.40 feet high wall of stone which is independent from both the structure and the roof demarcates part of the interior space. The wall would exhibit a symbolic theme on the Apostle based on sculptor Juan de Oteiza's sketches.

As the site for the chapel we imagined a hill in the middle of a field of spikes. The shining shape of the temple will emerge like the crest of a wave upon the sea of spikes of the Castilian plateau."

Francisco J. Sáenz de Oiza explains the project, 1955.

The idea of building a portion of the project was considered in several conversations with Sáenz de Oiza when we began this research. The notion of the part as a representation of the germ which includes the whole was fundamental for Oiza's conception. At a later time he made a drawing to erect a portion of the Chapel at the door of Jorge de Oteiza Museum in Alzuza- also Oiza's project. The value of 'representation' was pivotal indeed for the architect from Navarre.

Thus, we approached the project drawing on the idea of 'evocation'. We have been lead by the dream of a light structure which is full of significance and energy on a field of wheat. We represented the Chapel by means of the construction of the scene "on fields of spikes" in a small theatre. We avoided to build a model. Instead, we sought for the ideas of mystery, remembrance, and dream. The very substance of this proposal is contained in the sound of wheat fields and electric energy transmitted by high-tension cables throughout Castilian fields in an atmosphere of loneliness.

Francisco Javier Sáenz de Oiza Guerra

1

Dibujo a color de la capilla
en perspectiva

Colour drawing of the chapel
in perspective

2

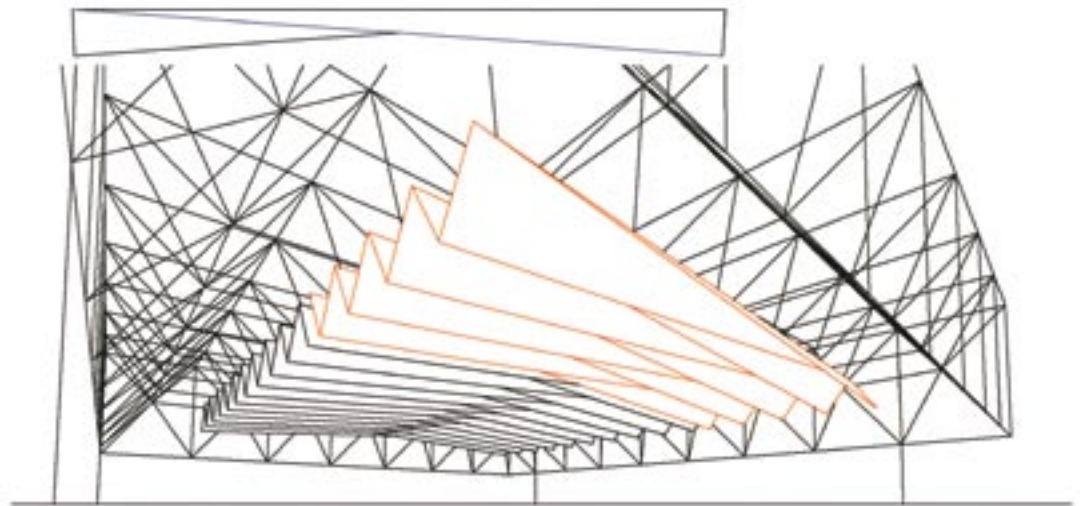
Estudio del baldaquino
en tela plegada

Study of the baldachin in
creased fabric



1
"Sobre campos de espigas cuelga del cielo la estructura de la capilla, como un transformador de energía religiosa" Francisco J. Sáenz de Diza

"Over fields of spikes the structure of the chapel hang from the sky, as a religious power transformer"
Francisco J. Sáenz de Diza



2

La ciudad del reposo y las vacaciones y la caseta desmontable

1931-35

En la primavera de 1933, el GATCPAC presenta en los bajos de la plaza de Cataluña de la capital catalana una exposición del proyecto completo de La Ciudad del Reposo y las Vacaciones. Se muestra un plan de urbanización y parcelación de una gran extensión, de terreno de propiedad pública, 10 kilómetros de playa por 2 kilómetros de litoral comprendidos en los términos municipales de Viladecans, Gavà y Castelldefels. Esta gran extensión se configura como un gran parque natural que se organiza para acoger diferentes áreas para la práctica del deporte, el ocio, el descanso y el reposo. Se presentan también propuestas de edificios que han de acoger o servir estas actividades, y distintas tipologías de viviendas para las vacaciones de fin de semana, destacando entre ellas un prototipo de caseta desmontable y ampliable.

Esta ciudad había de ser promovida por una cooperativa, cuyos estatutos se aprobaron durante 1933 por la Sección de Cooperativas del Ministerio del Trabajo y Previsión Social. Esta cooperativa reunió a más de 600 agrupaciones de toda Cataluña, que representaban a un total de más de 800.000 afiliados. Paralelamente, el prototipo de la caseta de fin de semana desmontable y ampliable es acogido con igual entusiasmo por parte de la sociedad y se recibieron más de 70.000 solicitudes para adquirir un ejemplar.

La reconstrucción del prototipo de la caseta desmontable –y su exposición en un espacio público acogiendo en su interior reproducciones del material original que el GATCPAC utilizó para presentar su propuesta a la sociedad– nos permite no sólo acercarnos a su propuesta de ciudad funcional, sino también a su modo de trabajar y al compromiso que todos los miembros del colectivo mostraban con su profesión y con la sociedad en la que vivían.

La maqueta es la reconstrucción a escala 1:1 del prototipo de vivienda mínima desmontable, tal como se hizo en Barcelona en 1933 con motivo de la antes mencionada muestra de promoción efectuada por el GATCPAC. Paralelamente, se utiliza el propio prototipo como soporte físico de algunos de los documentos realizados por el propio GATCPAC para presentar el proyecto de la Ciudad Reposo y las Vacaciones a las autoridades políticas y a la sociedad en general. El principal objetivo es conseguir que el cruce de información facilite una visión sintética pero exhaustiva de todo el proyecto y permitir dos lecturas diferentes: desde el modelo concreto hacia la propuesta global y las actitudes de los distintos miembros del colectivo, o en sentido inverso, desde el contexto ideológico hacia el desarrollo del prototipo desmontable.

José Llinás

The Parallel City for Rest and Recreation and the Portable Bungalow

In the spring of 1933, in the capital city of Catalonia, GATCPAC presents an exhibition of the complete project of The City for Rest and Recreation. The project displays an urban plan for the development and allotting of a large area of public land. The area spans 10936,10 yards of beach by 2187,22 yards of littoral, in the municipal districts of Viladecans, Gavà, and Castelldefels. The plan was intended to create a natural park articulated in different areas for the practice of sports, recreation activities, and rest. The exhibition also featured projects for the buildings which would host the aforementioned activities. Different typologies of dwellings for weekenders were proposed. Among them, the prototype of a portable and expandable bungalow stood out.

The City had to be promoted by a cooperative which regulations had been approved that year by the Cooperative Section of the Ministry of Labour and Social Provision. The cooperative for the project gathered more than 600 associations from Catalonia that represented a total number of more than 80,000 members. The prototype of the portable bungalow was received with equal enthusiasm, and more than 70,000 applications for acquisition were submitted.

The reconstruction of the prototype of the portable bungalow –and the exhibition in a public space along with GATCPAC’s original materials– means not only the opportunity to study their proposal of a functional city. It is also a way to bring us closer to their work methodology and their professional and social commitment.

The model reconstructs the prototype of the portable bungalow to a scale of 1:1 imitating 1933 GATCPAC’s promotional exhibition. The prototype itself serves as the hardware to display original documents used by GATCPAC to present their project of The City for Rest and Recreation to politicians and society. The main objective of that cross of information is to provide a synthetic but thorough view of the project which allows two different readings. While one reading would go from the model itself to GATCPAC’s proposal and attitudes, another reading would take the spectator from the ideologic context to the development of the portable prototype.

Jose Llinás

1, 2

Vistas del conjunto de la caseta reconstruida, 2004
Views of the reconstructed bungalow, 2004

3, 4, 5, 6

Diferentes vistas de la caseta desmontable
Different views of the portable bungalow

7

Sección y planta, equipo de investigación, 2004
Section and plan view, research team, 2004



1



2



3



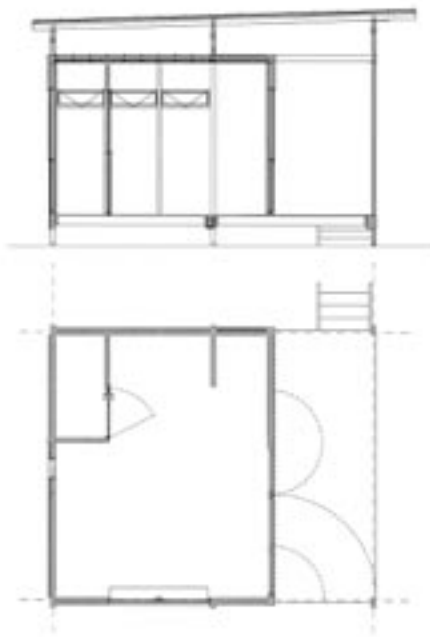
4



5



6



7

Sota

Viviendas en la bahía de Alcudia

Mallorca 1984

El proyecto de las viviendas de Alcudia ocupan un lugar destacado dentro de la producción de Sota. Realizado tras un periodo de silencio y cuando ya tenía 70 años, es una sorprendente obra de madurez y de síntesis.

Uno de sus mayores atractivos es la convivencia de aspectos que parecen contradictorios, lo que proporciona una lectura compleja y múltiple que la hacen en cierto modo inclasificable. Así, una planta radical en su expresión, rotunda en su grafismo que nos presenta unas ideas con extraordinaria claridad y con una imagen poderosa, convive con unos dibujos que nos hablan de un mundo de sensaciones donde lo material se diluye en un espacio de sombras, sol, vegetación. Pocas veces una arquitectura ha estado tan presente, tan evidente en su capacidad de envolvernos y de expresarse como en este proyecto y al mismo tiempo ha aparecido tan inmaterial y tan evanescente.

De un ambiente que recrea las vivencias de la casa mediterránea y que nos podría conducir el recuerdo de su arquitectura tradicional a la que parece asociada, pasa sin ninguna nostalgia y con extraordinaria libertad a una construcción prefabricada, seriada, para montar en seco en el lugar. Paneles ligeros metálicos. Para resolver un problema general. Una vez más aparece este deseo tan sotiano de romper lo establecido y subvertir el orden de las cosas. Construir con la tecnología de nuestro tiempo sin renunciar a su cultura.

Se trata de la búsqueda de la privacidad entendida como una necesidad a la que intenta dar una respuesta. Es la idea germinal del proyecto con su extraordinaria capacidad de síntesis lo que nos permite encontrar esa rica variedad de intenciones, de sugerencias y de lazos culturales. Pocas veces en un proyecto está tan claro lo que la arquitectura quiere ser. Es esa voluntad la que se transmite en sus dibujos. Sus intenciones que conectan con nuestras experiencias. Con esa capacidad de reconocer en nuestro mundo lo que nos subyuga. En ella está toda la arquitectura sin serlo aún.

Manuel Gallego

Dwellings of Alcudia Bay

The project of the dwellings of Alcudia stands in a prominent position in Sota's production. It was designed at the age of 70, after a long period of silence.

It is a surprising work of maturity and synthesis. One of its more important appeals is the coexistence of apparently contradictory features, which provokes complex and multiple potential readings ultimately revealing the work as unclassifiable. Thus, a radically expressed plan which presents ideas in a powerful and extremely clear manner, harmonizes with drawings that speak of a world of sensations. A proposal where the material aspects become diluted in a space of shadows, sun, and vegetation. Very rarely, architecture has achieved such degree of evidence and involving expression, and simultaneously has become so immaterial and evanescent.

The design transits with extraordinary freedom from an atmosphere which may evoke mediterranean buildings, to a prefabricated construction, free of nostalgia, ready to be built. Light metal sheet used as a solution for a general problem. There is a will to break new ground and subvert the norm at the very core of Sota's conception.

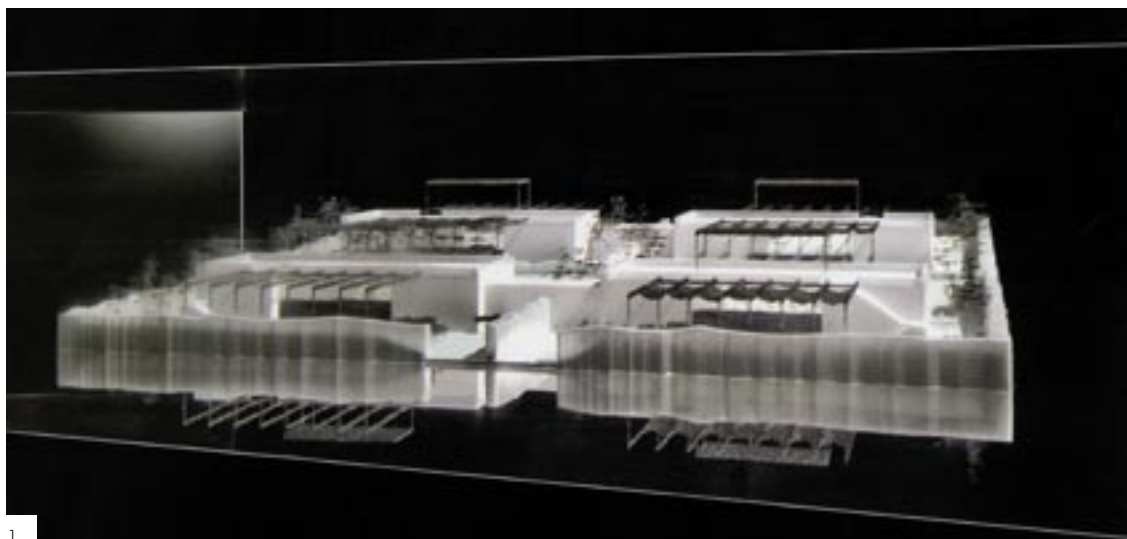
The project draws on the idea of privacy as an inner necessity. Such is the driving force of a proposal which an extraordinary capacity to synthesize a vast wealth of intentions, suggestions and cultural bonds. Very few times a project encompasses so powerfully what architecture intends to be. Sota's drawings communicate that will. His intentions connect with our experiences, thanks to his ability to discover the most enthralling aspects of ordinary life. It contains all architecture yet to become.

Manuel Gallego

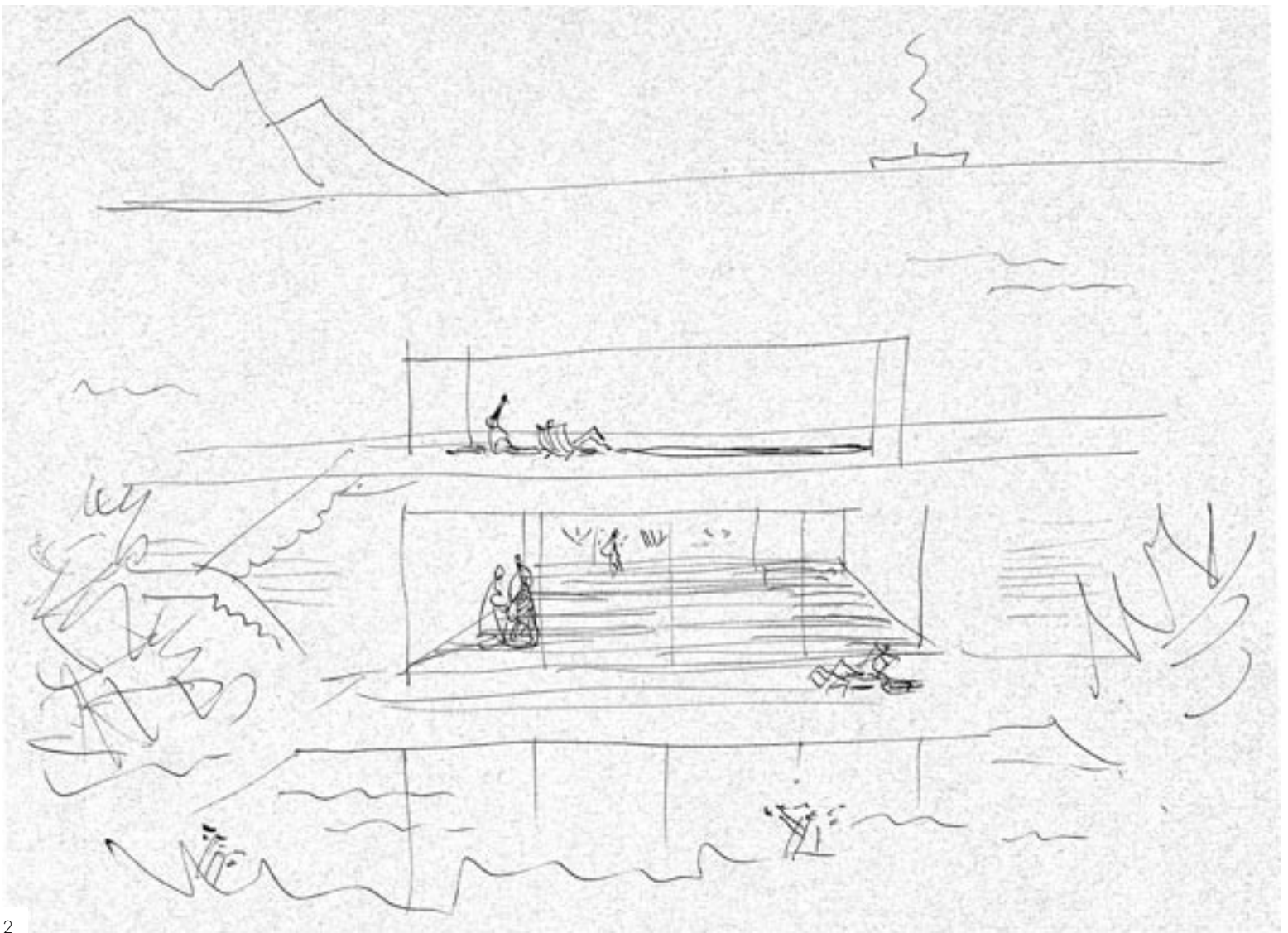
1
Maqueta 2004
Model 2004

2
Croquis originales de A. de la Sota
Originals drafts by A. de la Sota

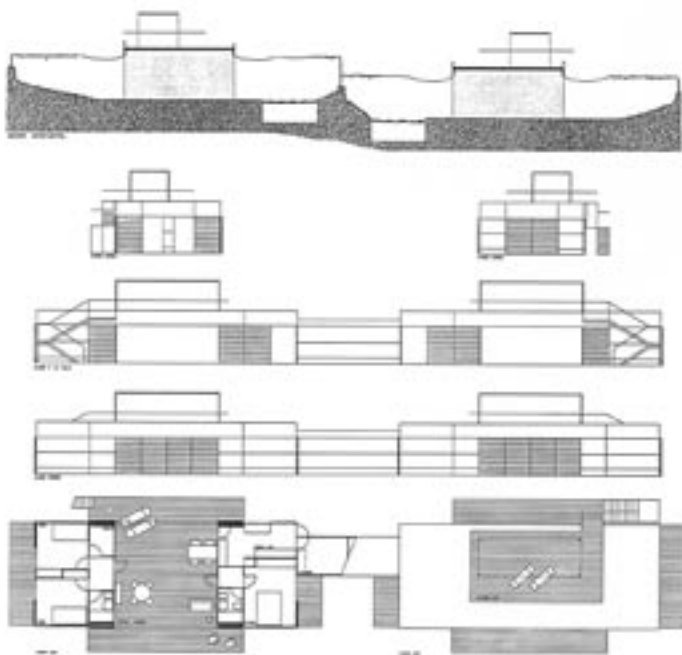
3, 4
Delineación por CAD del taller de maquetas, 2004
CAD outline from the model workshop and shot during the model preparation, 2004



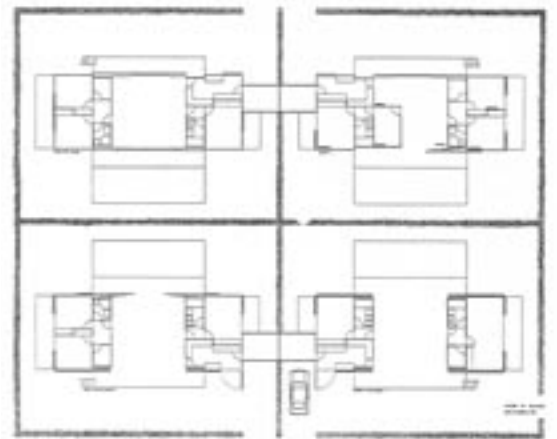
1



2



3



4

Terragni / Lingeri

Danteum

1938-40

No solamente se trata de un proyecto de un maestro del siglo XX que no ha llegado a construirse, sino que es único en varios aspectos. En primer lugar, el proyecto tiene como objeto algo de extraordinaria rareza y que es erigir un edificio en el que fuera posible el recuerdo de Dante Alighieri, a través de la interpretación espacial de su obra la *Divina Comedia*. No se trata pues meramente de un edificio conmemorativo, o de un templo, o de un panteón, sino sobre todo de la expresión arquitectónica de la idea de la trascendencia que, hasta ese momento, pertenecía al mundo de la literatura, de la filosofía o de la teología. Y esto supone una función nunca vista en la historia de la arquitectura. En segundo lugar, el Danteum supone un punto de inflexión dentro de la obra racionalista de Terragni y en su espacio se conjuga lo antiguo y lo moderno.

Se ha enfocado este proyecto de investigación tratando de profundizar en la mirada de Terragni a la hora de construir el espacio para la trascendencia a propósito de la *Divina Comedia* de Dante. Para ello, primero, se han documentado los originales gráficos y escritos existentes, y se ha trabajado una bibliografía especializada. El modelo se configura como un objeto de percepción íntima no exclusivamente visual.

Jesús Aparicio

Danteum

The Danteum is not only a project by one of the masters of the 20th Century that never materialized. It is also a unique project in many ways. First, its objective is a very rare one indeed, as it is to erect a building where remembrance of Dante Alighieri may be possible through a spatial interpretation of his *Divine Comedy*. It is not, then, a mere commemorative building, like a temple, or a pantheon. It rather is the architectonic translation of the idea of transcendence which, until that time belonged to the realms of literature, philosophy, and religion. This means a completely unheard function in the history of architecture. Second, the Danteum is a turning point in Terragni's rationalist work, and its space blends both the old and the new.

This research project is oriented by the aim to go deeper into Terragni's look at his attempt to build a space for transcendence à propos of Dante Alighieri's *Divine Comedy*. It is documented with both graphic and written originals and a specialized bibliography. The model is formed as an object of intimate perception, not exclusively visual.

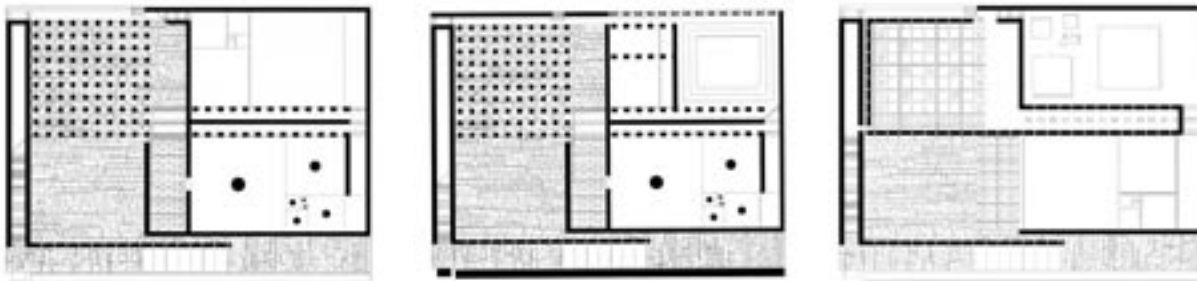
Jesús Aparicio

1
Planta dibujada por los directores del proyecto
Plan view by the project directors

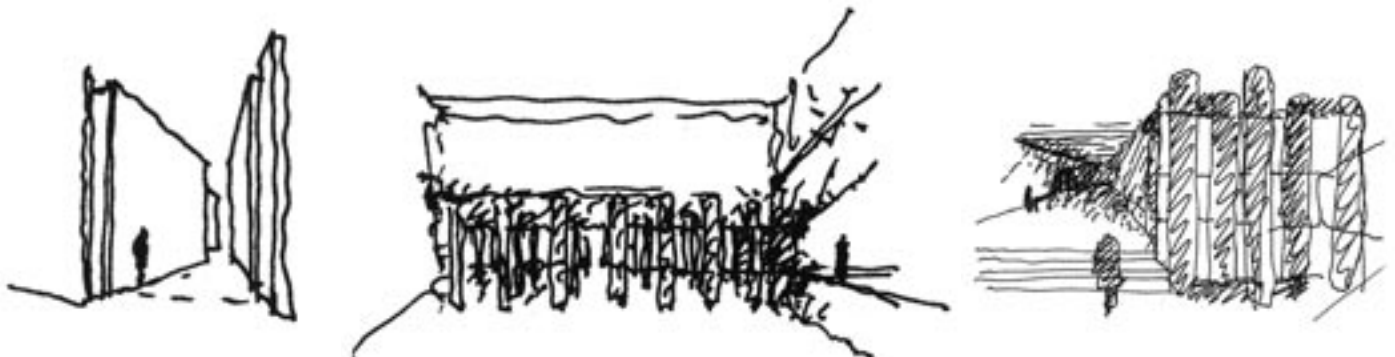
2
Dibujos preparatorios, Jesús Aparicio 2004
Preparatory sketches, Jesús Aparicio 2004

3
Vista de la maqueta 2004: sala de las cien columnas y sala del Paraíso
View of the 2004 model: Hall of the Hundred Columns and Paradise

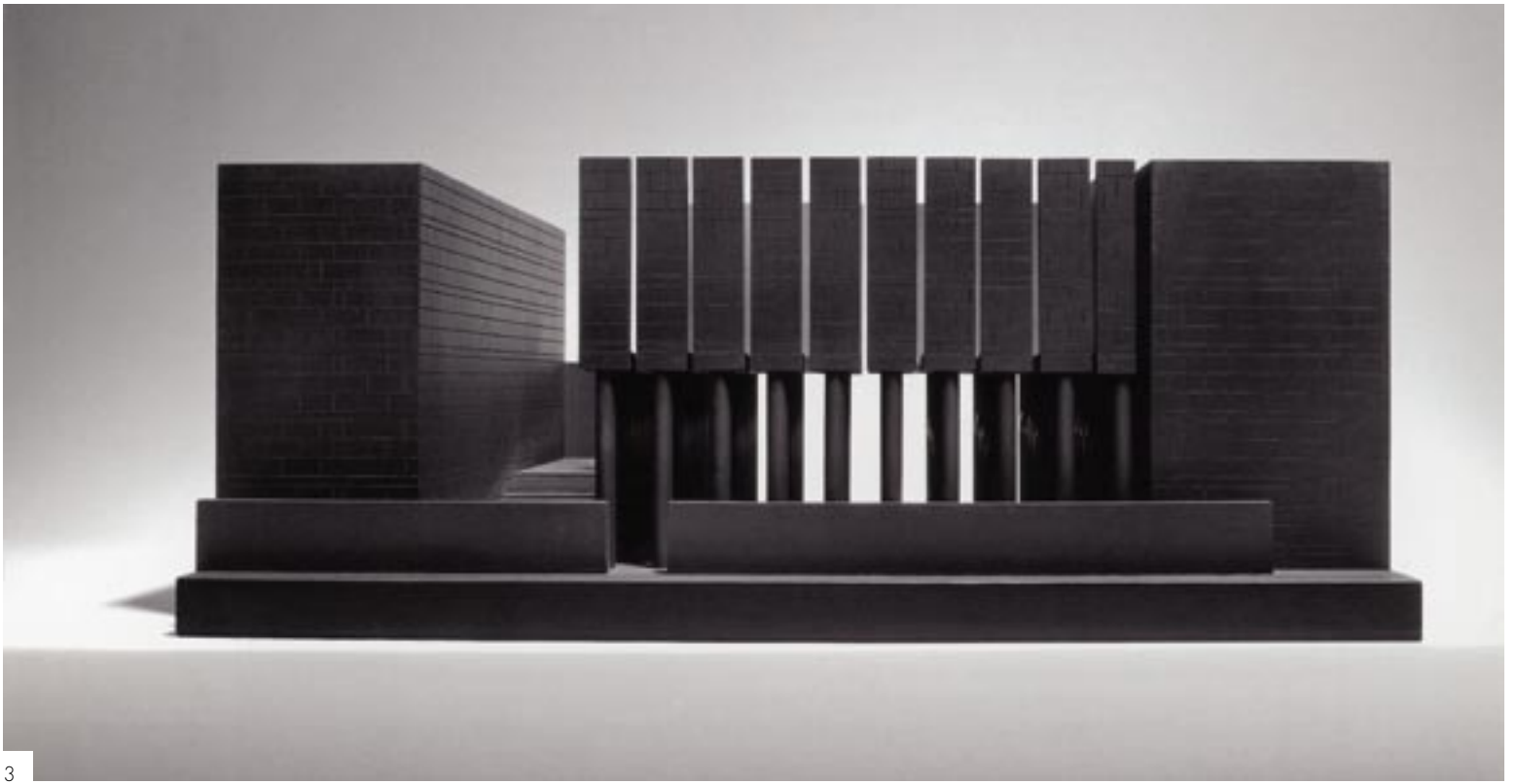
4
Detalle de la sala de las cien columnas de la maqueta final, 2004
Detail of the Hall of the Hundred Columns of the final model, 2004



1



2



3



4

Utzon Museo de Silkeborg

1963

El museo, emplazado en un frondoso jardín inexistente, ha sido estructurado de manera que no interfiera en su entorno, concentrándose totalmente en su interior. Parece lógico enterrar el museo a una profundidad equivalente a la altura de una construcción de tres plantas y dejar que únicamente la parte superior –los grandes lucernarios sobre la planta del museo– sobresalgan por encima del terreno. La estructura de este museo subterráneo tiene algo de cueva, o de horno. La planta-lucernario que queda visible prolonga directamente las paredes del museo, sugiriendo el carácter de caverna y mostrando claramente la razón de su especial configuración. La cueva, debido a su forma natural carente de ángulos rectos, produce, el contrario que el espacio ortogonal, una marcada sensación envolvente. Las formas continuas, como las que encontramos en el museo, ponen de manifiesto y destacan los lienzos rectangulares y demás piezas expuestas con la misma fuerza con que el horizonte circular de un escenario resalta a personajes y decorados. [...] La luz incide principalmente en las paredes y el suelo, sin los molestos efectos que produce la sombra en los ángulos, y evitando la acción de la luz directa desde lo alto. Las superficies curvas visibles desde el exterior se revestirán de cerámica de colores vivos, de manera que los diferentes volúmenes del edificio aparecerán como resplandecientes esculturas cerámicas [...]

Jørn Utzon, de la memoria del proyecto, 1963

La concepción de la maqueta del Museo de Silkeborg se generó a través de un extraño proceso inverso, en el que las primeras ideas, inevitablemente influidas por el carácter masivo, oculto y opaco del proyecto, tendían a tratar de representar de un modo realista el espacio interior que pudo imaginar Jørn Utzon. Pero, ¿qué sentido tendría reproducir, quizá con otros materiales, tal vez a distinta escala, algo que anteriormente ya había sido realizado en otras ocasiones? Por otra parte, la operación *Arquitecturas Ausentes*, lleva implícita, en nuestra opinión, algo más que la representación volumétrica de proyectos que no llegaron nunca a construirse. En realidad, supone ante todo una interpretación, un trabajo que colabora a hacer comprensibles algunas de las intenciones que el autor quizá tuvo presentes. Paulatinamente, los arquitectos y los constructores del modelo, nos fuimos haciendo conscientes de la dificultad y la contradicción que suponía interpretar el espacio de Utzon a partir de las premisas proyectuales que aparentemente lo generaron. Y surgió algo que desde hace tiempo venimos confirmando: la imposibilidad de tomar distancia de una obra utilizando su mismo lenguaje. Sólo cuando la analizamos e interpretamos desde medios de expresión diferentes, somos capaces de desvelar sus cualidades más ocultas.

Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto

Silkeborg Museum

Silkeborg Museum, sited in an already existing luxuriant garden, was structured so it would not interfere the environment, focusing completely on the interior. It seemed logical to bury the museum to a depth which was the equivalent of a three stores building, leaving only the upper part -three large skylights over the ground plan of the museum- to stand out. The structure of this museum resembles some of a cave. The plan-skylight that remains visible prolongs the walls of the museum, thus suggesting its cavern nature and exposing the reasons of its special form. The cavern creates a strong wrapping sensation due to its organic forms without right angles, unlike an orthogonal space. The flowing of the continuous forms accentuate the rectangular canvases and other pieces on exhibition with the same power that the circular horizon of a stage does to characters and scenery. [...] Light falls mainly on walls and floor thus avoiding the disturbing effects of shadow on angles and direct light from above. The rounded external surfaces are covered with bright colored ceramics in such way that the different volumes of the building appear as gleaming ceramic sculptures. [...]

Jørn Utzon, de la memoria del proyecto, 1963

The model of the Silkeborg Museum was generated following a strange reverse process. The first ideas, unavoidable influenced by the massive, opaque, and concealed nature of the project, tended to a realistic representation of the interior space Utzon may have imagined. Would had made sense for anyone to try to reproduce, perhaps with other materials, to other scale, something previously made? On the other hand, *Absent Architectures* involves much more than a volumetric representation of projects which were never built. Above all, it implies a work of interpretation that may contribute to an understanding of some of the meanings the author may have had in mind. Gradually, we came to the realization of the difficulties and contradictions underlying an interpretation of Utzon's space out of the premises from which it was generated. Something that we have been confirming throughout time arose: the impossibility of taking distance from a work if we use its same language. Only if we approach it and analyze it from different means of expression we are capable to unveil its more concealed qualities.

Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto

1, 2, 3

Vistas de la maqueta 2004 desde el oeste

Views of the model 2004 from the West

4

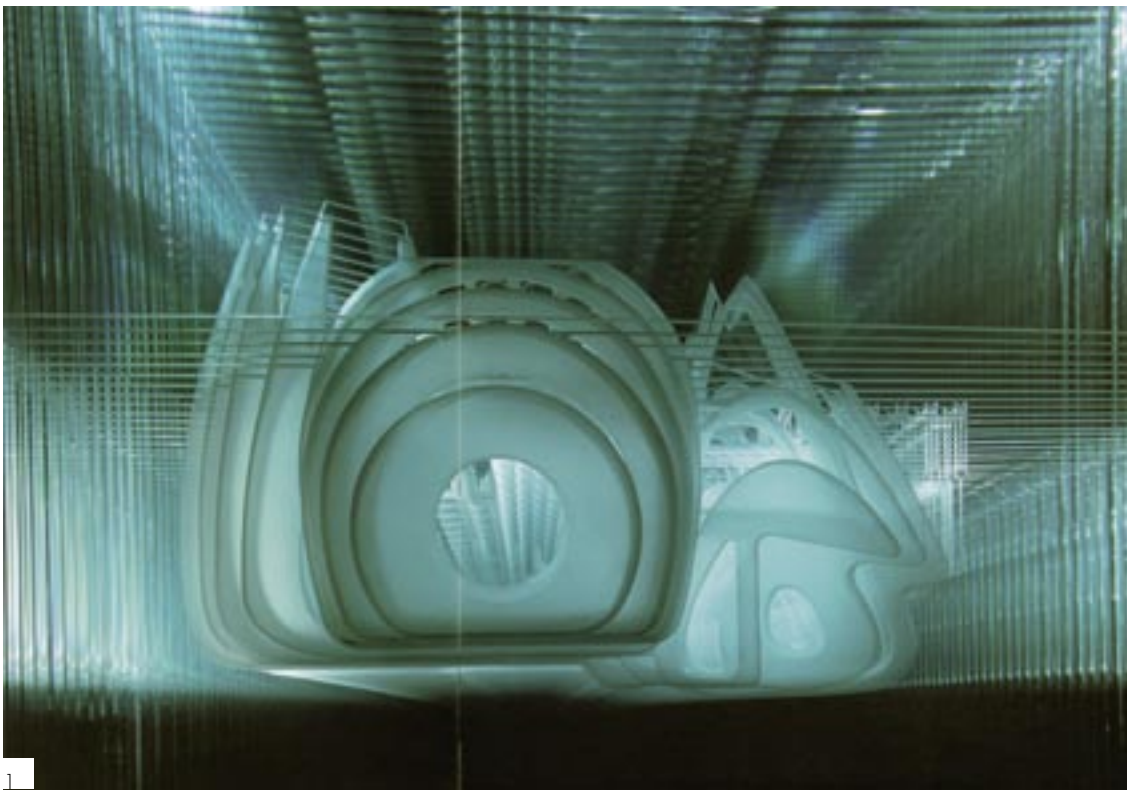
Maqueta del Museo Silkeborg. Taller Hernández & Rey, realizada para la exposición "Jørn Utzon", Madrid 1995

Silkeborg Museum model, by the workshop of Taller Hernández & Rey, constructed for the exhibition "Jørn Utzon", Madrid 1995

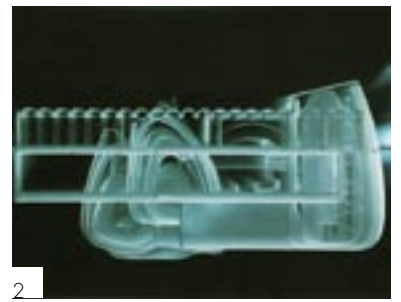
5

Alzado norte, alzado este, sección transversal A, sección transversal B, planta de cubiertas y planta baja, Jørn Utzon, 1963

North elevation, East elevation, cross section A, cross section B, roof plan, ground plan, Jørn Utzon, 1963



1



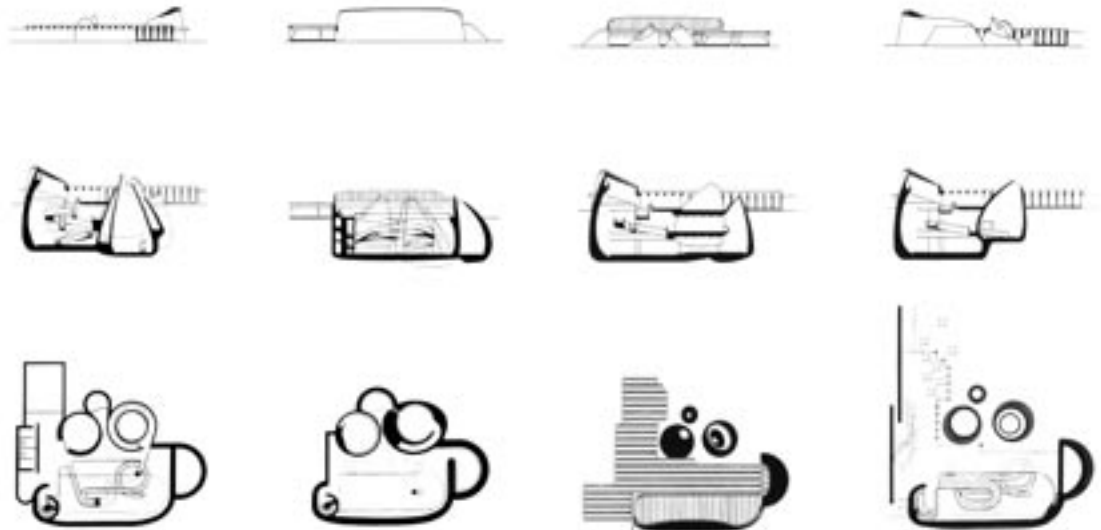
2



3



4



5

Wright Memorial Masieri

1953

En la década de los cincuenta comenzaba a plantearse en Europa el problema de la inserción de nuevos edificios en los centros históricos de las ciudades, y, en el fragor de la discusión, el Canal Grande se consideraba en una ciudad como Venecia paradigma de imagen intocable, sublime, cuidadosamente sedimentada durante años en la memoria colectiva de los venecianos. A pesar de los esfuerzos realizados por algunos arquitectos y académicos –defensores de una visión más generosa y amplia de lo que tenía que ser la arquitectura- por sacar adelante la propuesta wrightiana, el proyecto sucumbió ante la presión política y social. La primera parte de nuestra investigación está dedicada, por un lado, a revivir las circunstancias en las que comenzó a gestarse el proyecto: a modo de inexorable *count down*, se reconstruyen, paso a paso, las etapas más relevantes de un proceso, de una historia imposible que, partiendo de la emotiva correspondencia entre la jovencísima viuda de Angelo Masieri y el octogenario Wright y, pasando por el irracional filtro de la burocracia administrativa, termina por encallar, tras largos meses de dura y no pocas veces manipulada polémica, en un tibio punto muerto que auguraba un silencioso y –sin duda para la clase política y para gran parte de la *intelligentzia* veneciana- conveniente final. La segunda parte de nuestra investigación se centra en el examen del proyecto Wright. Conscientes de las dificultades que encierra el estudio de una propuesta inmersa y contaminada desde el comienzo por la intolerante oposición de la mayor parte de la opinión pública, se entenderá que hayamos considerado conveniente retrotraer el inicio de nuestro análisis a los primeros dibujos realizados por Wright, todavía ajenos a una problemática que iba a afectar irremediablemente el desarrollo del proyecto. Así, nuestro trabajo parte y se centra deliberadamente en el primer croquis que Wright esboza para el Memorial: un primer encaje de alzado, que fue trazado sobre los propios planos de la *palazzina* existente que Savina Masieri envía a Taliesin a finales de diciembre de 1952 –dibujo en página 233-. Este dibujo, además de ser el primer acercamiento al proyecto, el menos condicionado, desbordante de matices y sutilezas, encierra en sí mismo todo el contenido del proyecto futuro con una fuerza y expresividad que, a nuestro juicio, no se vuelven a encontrar en ninguno de los diseños posteriores.

La reconstrucción del Memorial Masieri se presenta por tanto aquí como Wright lo hace en alguna de las perspectivas con las que ilustró el proyecto: como una pieza más del Canal Grande, casi como la representación de algo que ya existía –como si siempre hubiera estado allí-, más que de algo que estuviese aún por venir. Por ello, el modelo elaborado permite recrear no sólo el Memorial, sino la percepción del mismo en el contexto en el que fue proyectado.

Rafael Moneo

Masieri Memorial

In the decade of the 50's, Europeans started to rise the issue of inserting new buildings into the historic area of the cities. In the din of debate, the Grand Canal was considered as the paradigm of the untouchable sublime image carefully sedimented in the collective memory of Venetians. Despite the efforts of some architects and academics –defenders of a more ample and generous vision about what architecture should be- to carry out Wright's proposal, the project succumbed to political and social pressure. The first part of our project devotes to reenact the circumstances surrounding the beginning of this proposal. We reconstruct the inexorable count down of the more relevant stages of a process, an impossible story. Our point of departure is the emotive correspondence between Masieri's young widow and the octogenarian Wright. We move on to the irrational filter of bureaucracy, where the project was finally stranded after long months of hard and very often manipulated controversy which announced a predictable silent end –very convenient for the political class and part of the Italian *intelligentzia*.

The second part of our research focuses on examining Wright's project itself. We are aware of the difficulties of studying a proposal contaminated by the intolerance of an important part of public opinion. Hence, that we opted to begin our study with Wright's first drawings, which were made when the project was not involved yet in a controversy that inevitably would affect further stages of the proposal. Thus, our project deliberately starts from and focuses on the first croquis that Wright sketched for the Memorial. This first drawing is a side view which was directly outlined on the plans of the *palazzina* that Savina Masieri sent to Taliesin in December 1952. This drawing, besides of being his first approach –therefore the less influenced, rich in nuances and subtleties- contains the whole conception of the future project expressed with a plenitude that, in our opinion, none of the later designs display.

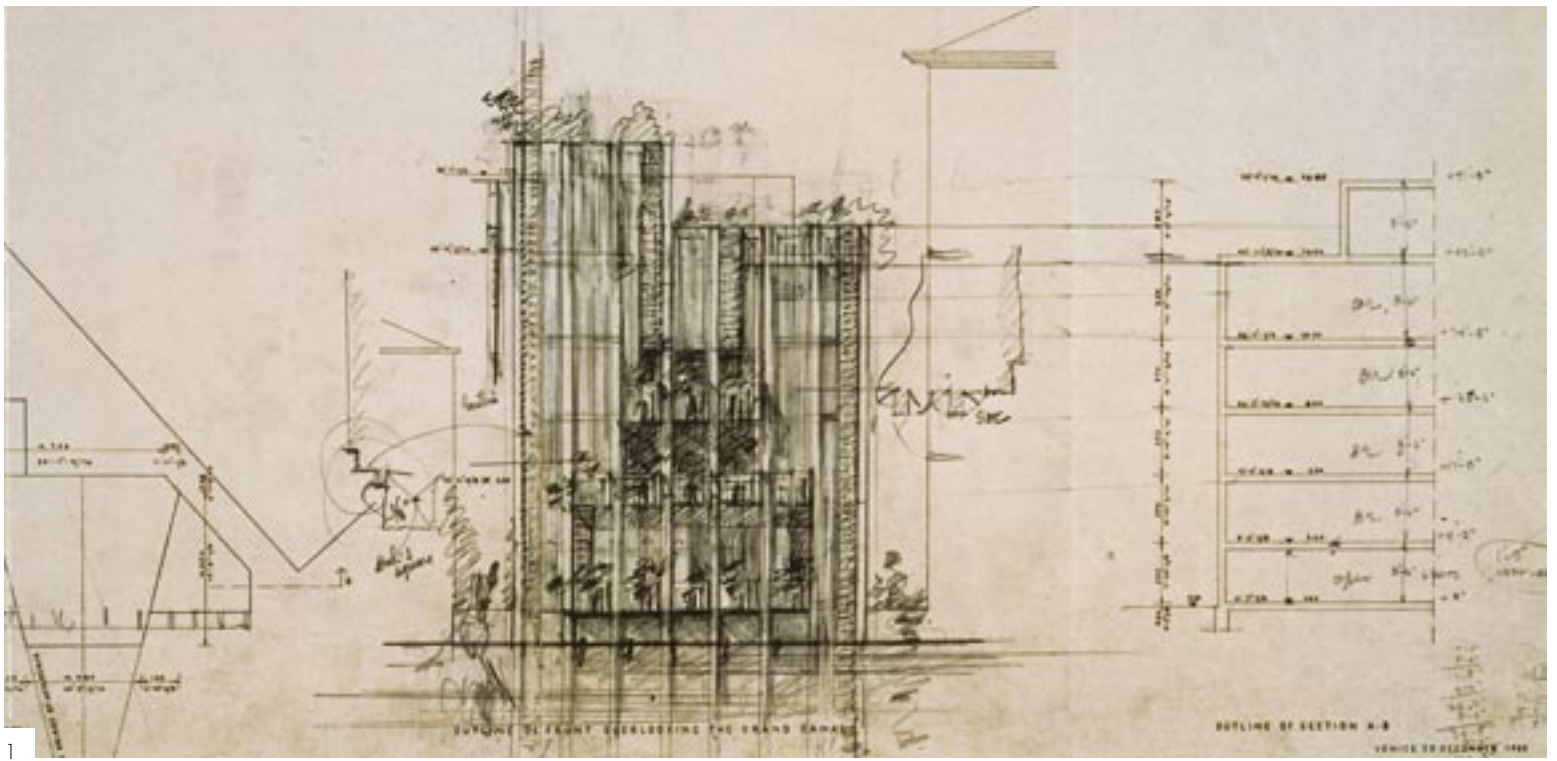
The reconstruction of Masieri Memorial is presented here in the same manner Wright did it for some of the perspectives that illustrated the project: as if the building was one more piece of the Grand Canal, almost like the representation of something which existed there already –as if always had been there instead of something to come yet. Hence that the model allows the spectator to recreate not only the Memorial but also its perception in the context where it had been projected.

Rafael Moneo

1
Memorial Masieri,
primer croquis, enero 1953,
F.L. Wright
Masieri Memorial, first draft,
january 1953, F.L. Wright

2
Vista de la maqueta en el
contexto del Canal Grande
View of the model in the
context of the Grand Canal

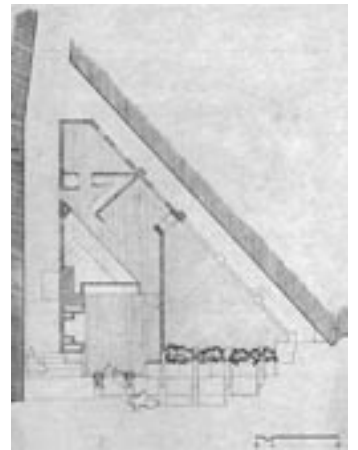
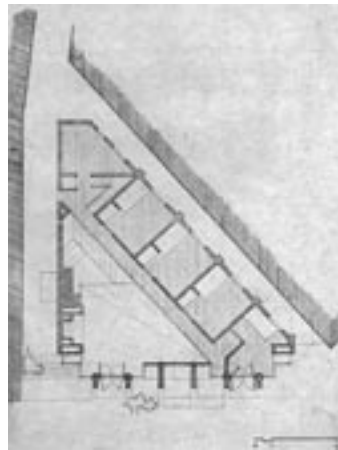
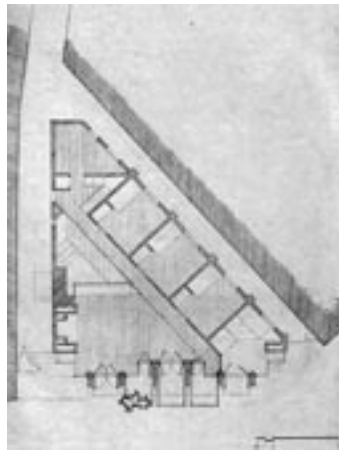
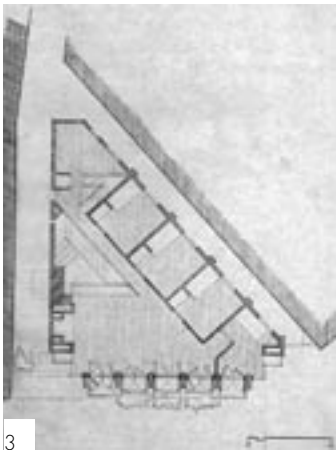
3
Memorial Masieri,
estudio de tercera, cuarta
y planta belvedere, dibujos
de Valerio Canals, 2004
Masieri Memorial, studies for
the third, fourth and terrace
floors, drawings by Valerio
Canals, 2004



1



2



3

Zuazo / Torroja Frontón Recoletos

1935

Inaugurado el 29 de febrero de 1936, el frontón de Zuazo y Torroja supuso un reto en la creación de edificios destinados al juego de pelota vasca; concebido como un espacio unitario en el que se fundían la cancha y la zona destinada al público, el frontón permitía, dadas sus dimensiones y su brillante solución estructural, el juego a remonte y pala. Sus excelentes condiciones visuales, acústicas y de iluminación, unidas a la lógica y valentía con que se resolvieron todos los enunciados previstos para el correcto funcionamiento del edificio, hicieron del Recoletos el espacio deportivo moderno más importante de la arquitectura de su tiempo.

El frontón de Recoletos fue igualmente uno de los mejores ejemplos contemporáneos de lo que podríamos llamar estructuralismo arquitectónico, es decir, de la capacidad y protagonismo que la definición estructural posee para configurar la forma arquitectónica, estructurando el espacio y dotándolo de su sentido funcional. La solución constructiva, reducida a la solución estructural, se ajustaba a los requisitos programáticos del edificio, desarrollando una propuesta de gran esencialidad figurativa. Una doble bóveda, de sección asimétrica, envolvía el gran espacio interior, correspondiendo la de mayor diámetro con la zona de juego mientras que la menor cubría la zona de los espectadores. Esta doble bóveda incorporaba asimismo dos lucernarios que contribuían con su envolvente de luz natural a la magnificencia de su espacio interior.

La recreación tridimensional del interior del frontón ha tenido en cuenta la doble lectura que los espectadores del juego de pelota pudieron disfrutar en el edificio, el frontón de día y el frontón de noche, una lectura que Zuazo pretendió que se realizara sin solución de continuidad y sin que variaran los aspectos plásticos y funcionales del edificio.

Lilia Maure

Ball Court, Recoletos

Recoletos Ball Court was opened on February 29th, 1936. Zuazo and Torroja's project meant a challenge in the design of buildings intended for Basque ball game. It was conceived drawing on the spatial idea of unity. Indeed the court and the seats were contiguous spaces which blended into each other. Its dimensions and brilliant structural design allowed to practice all the different varieties of the game. Its excellent visual, acoustic, and light conditions, along with the logic and bold solutions given to the functional forecast of the building made the Recoletos Ball Court become the most important modern sports-space of its time.

The Recoletos Ball Court also was one of the best examples of what we may call architectonic structuralism, namely, the capacity and the role of structural definition to shape architectural form, thus structuring space and providing functional meaning. The constructive solution was reduced to the structural solution within the programatic requirements of the building. A proposal of great figurative essentiality was brilliantly developed. A double vault wrapped the large interior space. The bigger vault covered the game area whereas the smaller one corresponded to the spectators area. The double vault bore two skylights allowing natural light to contribute to the magnificent interior space. The three-dimension recreation of the Recoletos Ball Court is based on the double reading that the spectators of the game may had enjoyed; the court during the day, and the court at night. This is a reading that Zuazo wanted to be made without interruption and without modification of the aesthetic and functional aspects of the building.

Lilia Maure

1, 2

Vistas parciales del interior del frontón en fotografías históricas

Partial views of the inside of the ball court in historic photographs

3

Vista del interior de la sala del Frontón Recoletos según el modelo tridimensional 2004

Views of the inside of the Recoletos Ball Court in a three-dimension recreation, 2004

3

Esquema estructural de la cubierta

Structural diagram of the cover

4

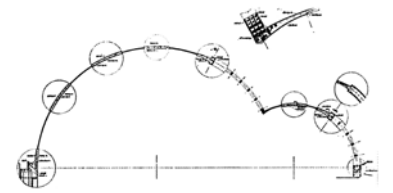
Planos analíticos, L. Maure, 2003-04

Detailed plan view, L. Maure, 2003-04

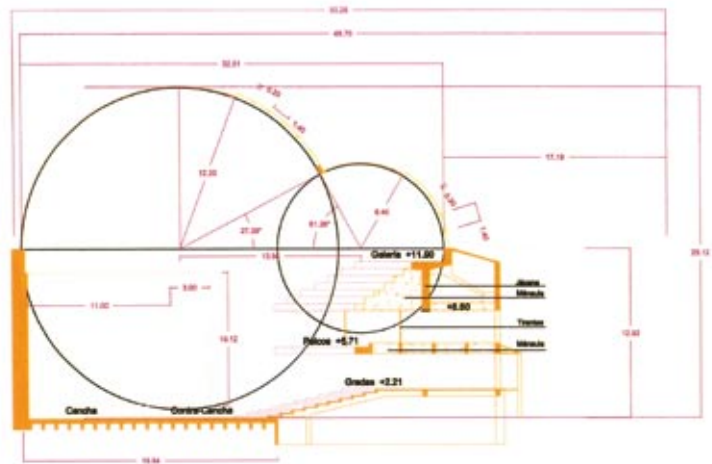
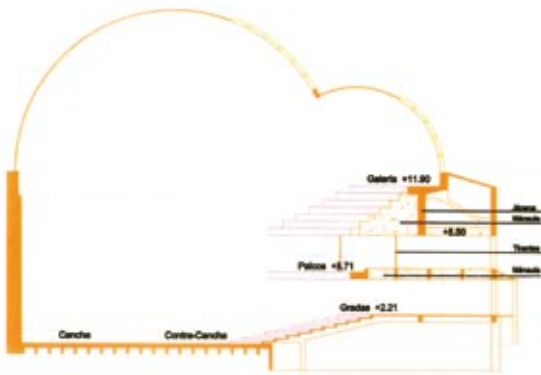




3



4



5

Créditos / credits

Arquitecturas Ausentes del siglo XX / Absent Architecture of the 20th Century

Comité de expertos / expert committee

Miguel Fisac, Rafael Moneo, Juan Navarro Baldeweg y Josep Quetglas (1997-2004), Francisco J. Sáenz de Oiza (1997-2000)

Comisario / curator

Mariano Bayón

Realización de modelos volumétricos / volumetric models development

Taller Juan de Dios Hernández & Jesús Rey

Caseta desmontable del GACTPAC / GATPAC portable bungalow

Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña

Recinto Gropius / Gropius precinct

DYPSA

Maqueta digital del Teatro Total / Total theatre virtual model

J. Núñez

Proyectos de investigación / investigation projects

Aalto

Dirección / Director: Ángel L. Fernández

Colaboradores / Contributors: A.Martínez, A Guinea

Asplund

Dirección / Directors: José M.López Peláez, Héctor Fernández Elorza, Eva Rudberg

Colaboradores / Contributors: A.Hiller, C.Izquierdo

Candela/P.Piñero

Dirección / Director: Miguel Seguí

Colaboradores / Contributors: Soledad de la Quadra-Salcedo, J.Seguí

Coderch

Dirección / Director: Gerardo García-Ventosa

Colaboradores / Contributors: X.Llobert, I.Ruiz. GV Arquitectura

Corrales/Molezún

Dirección / Director: José A.Corrales

Colaboradores / Contributors: Mateo Corrales

Duiker

Dirección / Director: Mariano Bayón

Colaboradores / Contributors: B.Izquierdo, I.Borrego

Fisac

Dirección / Director: Carlos Asensio-Wandosell

Colaboradores / Contributors: N.Cabañas, J.de Mateo, A.Marín, F.López

Gropius

Dirección / Director: Javier Navarro de Zuvillaga

Colaboradores / Contributors: J.A. Chamorro, V.Tkacyk, E.Schwoebel, C.Rodríguez Segovia, F.Guerra, L.Canicio, J. Núñez, J.Ortega, J.M.Cortés

Jacobsen

Dirección / Director: Félix Solaguren-Beascoa

Kahn

Dirección / Directors: Javier Vellés, María Casariego

Colaboradores / Contributor: F.Díaz Agero

Kiesler

Dirección / Director: José A. Ballesteros

Colaboradores / Contributors: D. Castañón, L.Azurmendi

Le Corbusier

Dirección / Director: Josep Quetglas

Colaboradores / Contributors: R. Miralles, A. Martín, F. Marzá

El Lissitzky

Dirección / Directors: Francisco Burgos, Ginés Garrido

Colaboradores / Contributors: J.Malo

Loos

Dirección / Director: Javier Frechilla

Colaboradora / collaborator: Rocío Landínez

Melnikov

Dirección del proyecto / Project director:

Juan Navarro Baldeweg

Director de investigación / Investigation director:

Andrés Jaque

Mendelson

Dirección / Directors: Ángel Fernández Alba,

Soledad del Pino

Colaboradores / Contributors: T. Rasti, B. Busche, A. Montero

Mies van der Rohe

Dirección / Directors: Enrique Colomé, Gonzalo Moure

Colaboradores / Contributors: P.Barranco, N. Blázquez

Oiza/Romani

Dirección / Director: Javier Sáenz Guerra

Colaboradores / Contributor: S. Rodríguez

Sert/GATPAC

Dirección / Director: José Llinás

Colaboradores / Contributor: F 451 Arquitectura

Sota

Dirección / Director: Manuel Gallego

Colaboradores / Contributors: E. Gallego, A. Alférez Aledo

Terragni/Lingeri

Dirección / Director: Jesús Aparicio

Colaboradores / Contributors: J.Donaire, H. Fernández Elorza

Utzon

Dirección / Directors: Fuensanta Nieto, Enrique Sobejano

Colaboradores / Contributors: M. J. Pizarro, O. Rueda, S. Belton, O. Syrbe, N. Nolting

Wright

Dirección / Director: Rafael Moneo

Colaboradores / Contributors: Carmen Díez Medina, Valerio Canals

Zuazo/Torroja

Dirección / Director: Lilia Maure

Ministerio de Vivienda

Ministry of Housing

Beatriz Corredor Sierra

Ministra de Vivienda / Minister of Housing

Marcos Vaquer Caballería

Subsecretario del Ministerio de Vivienda /
Undersecretary of Housing

Javier E. Ramos Guallart

Secretario General de Vivienda del Ministerio de Vivienda /
General Secretary of Housing of the Ministry of Housing

Anunciación Romero González

Directora General de Arquitectura y Política de Vivienda /
Director General of Architecture and Housing Policy

Rita Lorite Becerra

Subdirectora General de Arquitectura /
Deputy Director General for Architecture

Área de Difusión y Calidad de la Arquitectura / Architecture Diffusion and Quality Office

Instituciones co-organizadoras / co-organizing institutions

Instituto Sueco de Cultura,
Fundación Pedro Barrié
de la Maza, Fundación
Antonio Camuñas,
Consejo Superior de Colegios
de Arquitectos de España,
Universidad de Alcalá,
Cabildo Insular de Tenerife,
Institución Príncipe de Viana
Comunidad Floral de Navarra,
Fundación Caja de Arquitectos,
Colegio Oficial de Arquitectos
de Cataluña, Fundación
Colegio Oficial de Arquitectos
de Madrid

Diseño / Design

BaseDesign

Impresión / Print

Composiciones RALI, S.A.

NIPO 751-10-005-4

D.L. / LD.: BF-611-2010



heaven 42®

