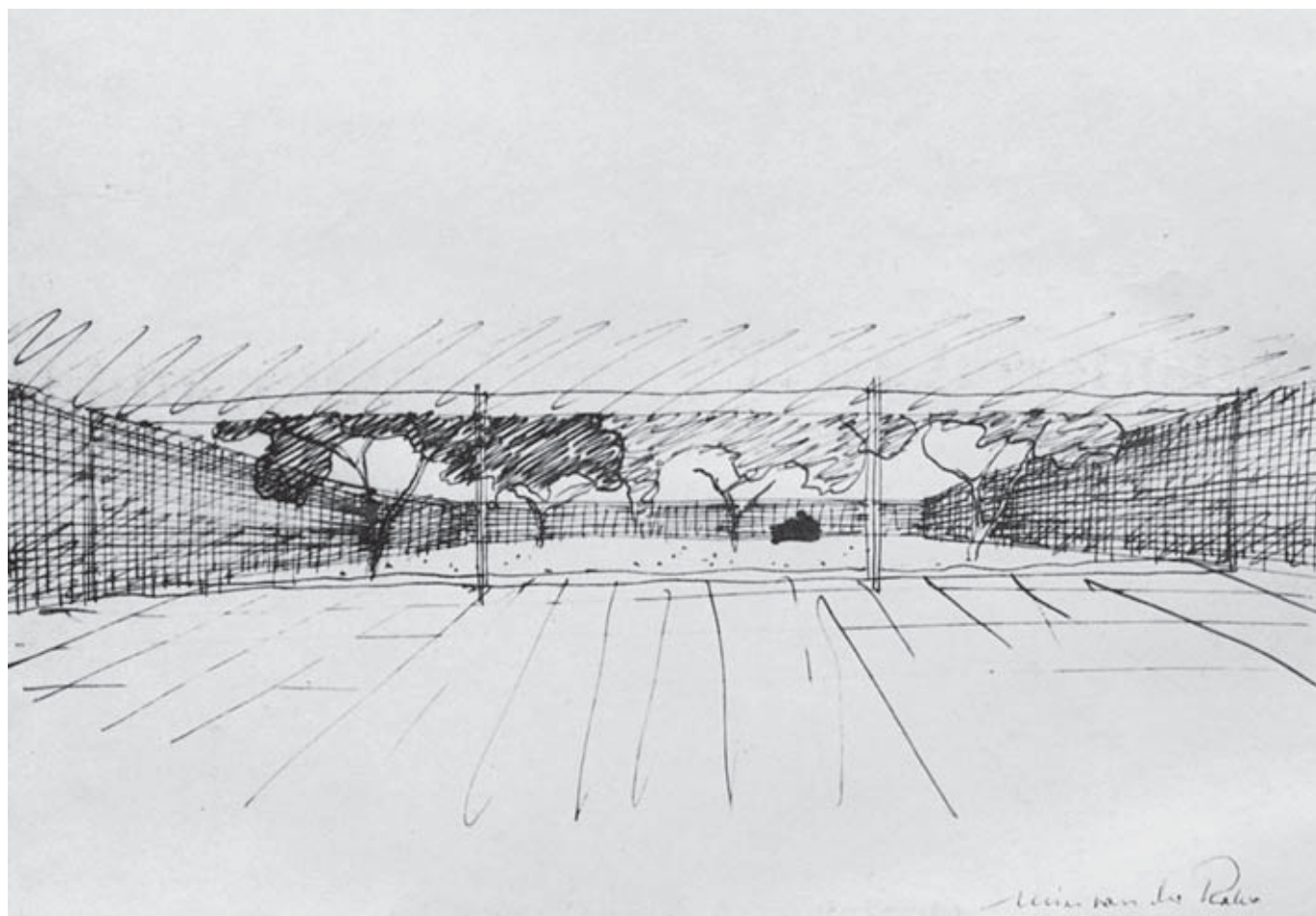


PROYECTOS III y IV, ETSAB

HELIO PIÑÓN, XAVIER POUPLANA, EDS.

LA ARQUITECTURA COMO MATERIAL DE PROYECTO



LA ARQUITECTURA COMO MATERIAL DE PROYECTO

Profesores del grupo de mañanas:

Helio Piñón
Jaime Ferrer
Elena Fernández
Josep Maria Fort
Cristina Gastón
Ramón Godó
Enric Mir
Ariadna Perich

Profesores del grupo de tardes:

Xavier Pouplana
Humbert Costas
Manuel Gómez
José Manuel del Llano
Xavier Llobet
Jordi Romeu
Lluís Samaranch
Mercè Sans

Primera edición: marzo de 2009

Ilustración de la portada: *Boceto de casa*, Mies van der Rohe

Diseño de la colección: Helio Piñón

Cuidado de la edición: Lledó Gas

© Del texto: los autores, 2009

© De las imágenes: sus autores, 2009

© Edicions UPC, 2009

Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL

Jordi Girona Salgado 1-3, Edifici Omega S-207, 08034 Barcelona

Tel.: 934 137 540 Fax: 934 137 541

Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es

E-mail: edicions-upc@upc.es

ISBN: 978-84-9880-359-4

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

	LA ARQUITECTURA COMO MATERIAL DE PROYECTO
7	Preliminar
8	Antecedentes
9	Proyectar con un modelo
10	Proyectar con arquitectura
15	Conclusión
17	FACHADA EN EL ENSANCHE (MAÑANA)
33	CERRAMIENTO ALTERNATIVO DEL LAKE SHORE DRIVE (TARDE)
39	ESTUDIO DE AGRUPACIÓN DE CASAS PATIO (MAÑANA)
51	AGRUPACIÓN DE TRES CASAS PATIO (TARDE)
61	PROYECTAR UN DESPACHO PARA DOS ABOGADOS (MAÑANA)
81	DESPACHO PROFESIONAL EN LAS CASAS JAOUÏ (TARDE)
91	PROYECTAR UNA AGRUPACIÓN DE VIVIENDAS (MAÑANA)
115	AGRUPACIÓN DE VIVIENDAS EN BARCELONA (TARDE)
129	CENTRO DE ESTUDIOS URBANOS EN EL MONTBAU (MAÑANA)
149	CENTRO DE ESTUDIOS URBANOS EN EL MONTBAU (TARDE)

LA ARQUITECTURA COMO MATERIAL DE PROYECTO

PRELIMINAR

El documento base que establece los criterios para la docencia de Proyectos en la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB) señala la construcción y el lugar como conceptos fundamentales de los cursos de Proyectos III y IV.

Entendemos la construcción –ordenar y enlazar– en su doble acepción: material y formal, como técnica orientada a garantizar la consistencia física de la obra y su consistencia visual –es decir, formal. Se trata de ejercitarse en los criterios que convierten la técnica del proyecto en una actividad formadora, de modo que el resultado trascienda la mera solidez y la estricta funcionalidad.

El otro concepto clave –el lugar– no es menos fundamental para la arquitectura: de ningún modo reducible al contexto –como señala acertadamente el documento–, incorpora los estratos de la memoria personal y de la historia colectiva, pero no puede sustraerse a la dimensión formal que adquiere en el momento del proyecto, como consecuencia de las sucesivas acciones del hombre sobre la faz de la Tierra. El lugar es el ámbito en el que se ha de dar necesariamente la conformación del espacio, objetivo esencial del proyecto; el marco de las relaciones que vincularán el edificio con el territorio o la ciudad: en realidad, el lugar quedará afectado por el proyecto implícita y explícitamente.

No hay que insistir en que, tras explorar en el curso de introducción los valores y criterios de la habitabilidad, en general, en el segundo curso de carrera se han de sentar las bases de la práctica del proyecto, que en los cursos sucesivos se aplicarán a dominios tipológicos concretos: no cabe duda de que en este curso se intensifica la dimensión de aprendizaje, propia de los estudios de arquitectura.

Parece fuera de duda que la arquitectura se aprende de la propia arquitectura: igual como la música o la literatura se aprenden de sus propios acervos históricos, tanto los valores como las técnicas de proyecto y construcción se aprenden de los edificios que los acreditan. Unos valores y unas técnicas cuyo reconocimiento pasa por la educación de la mirada, por la adquisición de criterios de visión capaces de propiciar la intelección visual: forma de conocimiento que trasciende el uso de la razón, lo que de ningún modo implica que la niegue ni se le oponga.

Con el título “La arquitectura como material de proyecto”, proponemos un programa basado en proyectar a partir de edificios ejemplares, los cuales no tan sólo sirven de pauta o criterio, sino que constituyen además el objeto mismo de la actividad formadora; son material de proyecto, en el doble sentido del término: criterios de acción y ámbito en el que ésta se produce. El edificio del que se parte no se considera un simple conjunto de soluciones sino un ente con identidad propia, capaz de satisfacer una serie de circunstancias análogas a las del ejercicio. De ese modo, a la conveniencia de actuar con criterios universales, que eviten la indecisión, se une la ventaja de tener en el objeto del proyecto la propia referencia sistemática para la acción.

Proyectar con el edificio como material y ámbito, a la vez, de las decisiones propicia que, en realidad, el ejemplo acabe dando lugar a un edificio diferente y evita que el alumno incurra en la mera imitación, práctica a la que se vería abocado, en otro caso, dada su inexperiencia tanto en el proyecto como en el reconocimiento de los valores y criterios que lo habrían de sustentar.

ANTECEDENTES

- 8 El primer antecedente de la situación actual son los trabajos propuestos por Rafael Moneo, en los primeros años setenta, cuando se hizo cargo de la Cátedra de Elementos de Composición de la ETSAB. En ellos, se trataba de imaginar supuestos y programas sencillos –pero variados– a los que el alumno había de responder en un corto plazo, como si se tratase de un profesional curtido: la reducción de variables en juego pretendía facilitar el hábito de concebir, pero, tras unos años, comprobamos que esa circunstancia –concebir sin disponer de material para hacerlo– aumentaba el problema.

Para resolverlo, propusimos unos ejercicios que permitieran obviar algunos trámites del proceso de proyecto, de modo que el alumno se enfrentase directamente con lo concreto arquitectónico. Así, procuramos evitar las elucubraciones conceptuales con que, a menudo, el alumno consigue diferir el juicio y retrasar la toma de decisiones que determinan la forma. Para ello, intentamos referir el proyecto a unas situaciones constructivas concretas, planteando los ejercicios como la fase de conclusión de un proyecto que cuenta con determinados elementos ya definidos; todo ello referido a unos edificios pequeños que atienden a un programa sencillo y convencional. Se trataba, en definitiva, de obviar todo aquello que retrasase el encuentro del alumno con la arquitectura, entendida en el sentido más estricto y despojada de todos los trámites previos.

Consideramos un objetivo básico del programa que cada ejercicio se apoyase en un sistema constructivo convencional, de modo que la relación entre construcción y orden espacial resultase patente. Tal encuentro pretendía provocar

necesariamente una sutil –pero definitiva– tensión entre la realidad material y la realidad visual del edificio.

Con ello pretendíamos, por una parte, obviar las fases de “concepción” y, por otra parte, que la técnica adquiriese el cometido de estímulo para el proyecto y así dejase de considerarse sólo como una rémora inevitable del proceso de conformación del objeto.

Tanto la argumentación y la descripción de la propuesta, como la definición del marco estético y teórico en el que se inscribe, pueden consultarse en *Curso básico de proyectos* (Barcelona, Edicions UPC, 1998), de Helio Piñón.

El propósito de reconducir el proyecto a sus aspectos más técnicos –disciplinares– implicaba prescindir del entorno para acentuar la condición de ejercicio abstracto, apoyado en valores universales, considerando que la ampliación del ámbito de las condiciones podía arruinar el intento de enfrentar desde el principio al estudiante con el proyecto, en su dimensión más regulada.

Este énfasis en el fundamento constructivo de cada ejercicio constituye, a nuestro juicio, lo más positivo del planteamiento que ha estado vigente los últimos diez años.

Pero, por voluntad expresa del Departamento de Proyectos de la ETSAB, que no consideraba oportuno dudar de la “importancia del efecto del entorno en las obras de arquitectura”, decidimos disponer algunos ejercicios en lugares concretos, aun a sabiendas de que con ello el planteamiento se iba a resentir necesariamente.

PROYECTAR CON UN MODELO

El programa actual trata de reforzar la dimensión técnica, aunque ya no por la vía de reducir la actividad del alumno a la conclusión de un proyecto ya enfocado, sino proponiendo un edificio como referencia –o modelo, según las dotes de cada cual– para abordar el programa, en el lugar que se indica en cada caso.

La noción de “material de arquitectura” –como materia prima sobre la que actúa la concepción y acción ordenadora de quien proyecta– planea sobre la propuesta: en efecto, el programa se basa en la convicción de que la arquitectura se aprende de la propia arquitectura, no del mero ejercicio gráfico de la libertad, entendida como manifestación inmediata del estado de ánimo.

Fue, precisamente, comprobar la dificultad que encuentra el alumno principiante a la hora de identificar ese material, constituido tanto por elementos concretos como por criterios, lo que nos hizo revisar el modo de actuar sobre el que se basó el programa para el curso 2005–2006.

La duración de cada ejercicio –4 o 5 semanas– y, dentro de ella, el tiempo destinado a reconocer la arquitectura de referencia –o 2 semanas–, y la inmadurez de un alumno de segundo curso de carrera, han sido las causas probables de que la incidencia de lo esencial de la arquitectura del modelo en el proyecto fuese, casi siempre, más bien escasa. En realidad, si un alumno fuera capaz de reconocer los aspectos universales de un edificio –aquellos que trascienden su sentido en la situación originaria y, por tanto, que son capaces de reverberar en otro edificio distinto–, ya habría conseguido una de las habilidades esenciales del arquitecto, lo que –se mire como se mire– dista mucho de ser una

situación habitual, tanto en los inicios, como al final de la carrera. 9

No cabe duda de que el error de nuestro planteamiento fue presuponer que el alumno tiene capacidad de reconocimiento de la forma cuando, en realidad, es parte fundamental de lo que se trata de adquirir, no tan solo durante los estudios de arquitectura, sino a lo largo de su vida profesional.

PROYECTAR CON ARQUITECTURA

- 10 No argumentaremos las ventajas de centrar el proyecto del alumno en una actuación directa sobre una obra de arquitectura ejemplar –que consideramos que se han expuesto con suficiente detenimiento en Helio Piñón, *El proyecto como (re)construcción* (Barcelona: Edicions UPC, 2005)–, sino que insistiremos en la diferencia esencial que existe entre proyectar con un modelo y proyectar con arquitectura como material, es decir, entre actuar con el edificio como marco de referencia operativo y actuar con la arquitectura –sea en el edificio o fuera de él– como material y ámbito, a la vez, del propio proyecto.

La mayor dificultad para actuar con un edificio como referencia, cuya arquitectura habría que “aplicar” al programa que se propone, es reconocer –como se ha visto–, de entre los valores del “modelo”, aquellos que serán capaces de sobrevivir en otro cuerpo arquitectónico; en otras palabras, el problema esencial es reconocer los criterios formales –relativos a la configuración, no a la apariencia– del edificio de referencia que son capaces de regir el orden de otro edificio, dotados de identidad autónoma respecto de aquél. La experiencia demuestra que la acción a partir de un modelo propicia la imitación, lo que representa una perversión esencial de la práctica del proyecto: se tiende a tomar la referencia como catálogo de soluciones, ya hace falta madurez para entenderla como un universo de criterios.

La propuesta actual no trata sólo de tomar una arquitectura como referencia o estímulo, sino de asumirla como objeto mismo de la acción, de modo que –sea cual sea el ámbito en el que se actúe– constituya, a la vez, la

materia prima, el criterio de proyecto y la referencia estética de la intervención.

Materia prima, puesto que el edificio dado proporciona, por una parte, la sustancia –los elementos concretos– sobre la que actuará la competencia ordenadora del alumno y, por otra, los principios de orden que rigen la arquitectura del ejemplo, es decir, proporciona los elementos y las relaciones que habrá que reconocer –y, en su caso, modificar–, tanto en su configuración como en su sentido.

Criterio, porque, en todos los casos, los proyectos constituyen la concreción material de criterios de forma capaces de ordenar las condiciones y los requisitos del programa, confiriendo una consistencia a la configuración que trascienda la pura racionalidad de la propuesta.

Referencia, por cuanto las arquitecturas sobre las que se plantea actuar responden a un marco estético de la concepción del edificio, a la vez que ponen de manifiesto sus rasgos esenciales, lo que constituye una referencia fundamental para las decisiones de proyecto a que conducirá la propuesta del alumno.

Materia, criterio y referencia establecen, en fin, un nivel de calidad que necesariamente ha de contribuir a educar la mirada de quienes estamos implicados en el proyecto docente –alumnado y profesorado– y, en consecuencia, a asumir las responsabilidades mutuas.

No se pretende, pues, disponer de una mera orientación que discipline el deseo –destino irremediable al que aboca la concepción, si no se dispone de medios ni criterios para afrontarla–, sino atemperar la simple pretensión innovadora

con el empeño responsable de reconocer los valores de la forma y desvelar los sistemas de relaciones que la construyen. Actuar con un universo ordenado como material de proyecto facilita el reconocimiento de los valores estéticos y de los criterios de orden en que se basa su consistencia formal: es decir, ayuda a reconocer la arquitectura mediante la experiencia directa, sin la mediación necesariamente reductiva de la razón.

Mientras el alumno tiende a reducir la identidad del modelo a los rasgos que determinan su apariencia, las condiciones mismas del trabajo desde el interior del objeto –sin que medie un trasvase– obligan a trascender la mera apariencia, lo que contribuye a captar la identidad del objeto. Una identidad que se entiende como calidad, es decir, como conjunto de cualidades –atributos, características– que definen la obra en la que se pretende intervenir. Mientras la apariencia está determinada por el conjunto de rasgos observables – lo que favorece una mirada banal y distraída–, la identidad depende de la naturaleza de las relaciones internas de la obra –lo que refuerza la mirada intensa y constructiva.

Proyectar con el edificio tomado como material comporta reconocer en su arquitectura la autoridad a que debe someterse la toma de decisiones: el profesor, liberado finalmente de una responsabilidad que le sobrepasa, puede recuperar su cometido orientador; asumir su condición de mediador entre la arquitectura y el alumno; en definitiva, aprovechar su experiencia en el mirar y, por tanto, en el reconocer y reconstruir, de modo que aporte a la enseñanza lo propio de su cometido.

Proyectar con arquitectura, en fin, no se debe confundir con la congelación artificial de las circunstancias del edificio sobre el que se actúa: es decir, aunque éste se sitúe en un lugar claramente distinto del original, ni aunque se proponga un programa diferente, ni aunque se le reduzca –o aumente– el número de plantas, no se deja de proyectar con la arquitectura que el ejercicio propone. Se sigue proyectando en el edificio propuesto siempre que se parta de él, tanto como artefacto físico, cuanto como conjunto de valores capaces de trascender la situación originaria. Se sigue proyectando con arquitectura –en fin–, aunque se sustituya el cerramiento por un sistema diferente del original por cuanto la alternativa pone en relieve las distintas soluciones que el autor desechó, al decidir la que propuso como definitiva.

UNIVERSAL/PARTICULAR

Al hilo de esta reflexión, quiero referirme –aunque sea esquemáticamente– a las relaciones entre lo universal y lo particular, como dimensiones complementarias de una obra de arquitectura y del arte en general: en efecto, si hubiera que describir el cometido del arquitecto con la práctica de una sola habilidad, podría definirse como la capacidad para revelar la dimensión universal de un proyecto que, en cambio, se ajusta a determinadas condiciones –necesariamente particulares– de índole constructiva, funcional, geográfica y cultural. De manera análoga, podría definirse lo que distingue a un artista plástico como la capacidad para revelar ciertos atributos del árbol en general, cuando trata de representar ese árbol concreto, sin dejar por ello de atender a sus cualidades particulares.

12 El quehacer del arquitecto tiene que ver más con dotar al edificio de una identidad trascendente –que se apoya en criterios universales de forma– que con acentuar los aspectos particulares que lo vinculan con el medio en que ha surgido. El mero cumplimiento de las ordenanzas, la sola satisfacción de los requisitos funcionales, la asunción del presupuesto –incluso en el peor edificio– garantizan una atención a lo particular que debería colmar las ansias de los más obcecados por la peculiaridad; en la mayoría de los casos, los edificios no logran, en cambio, ir más allá de la circunstancia, de modo que, al renunciar a cualquier tensión con lo genérico, se excluyen definitivamente del territorio de lo arquitectónico.

SISTEMA CONSTRUCTIVO Y ESTILO

Proyectar con arquitectura favorece –como se ha visto– la identificación del sistema constructivo responsable de su identidad como artefacto ordenado. La propia noción de construcción, referida a la organización del edificio, adquiere en arquitectura una doble vertiente: material y formal. De la tensión entre las lógicas que controlan tales sistemas deriva la dimensión artística de la arquitectura: en efecto, en tanto que representación de la construcción, la arquitectura no puede limitarse a manifestarla o exhibirla, sin más, como se ha defendido en ocasiones. El problema del arte “es de verdad, no de sinceridad”, señaló Konrad Fiedler hace más de un siglo, tratando de aclarar que es la coherencia formal interna, y no la adecuación a ningún precepto exterior, lo que caracteriza la obra de arte auténtica.

La gran arquitectura moderna –el Estilo Internacional– se basó precisamente en la explotación lúcida de un sistema en el que construcción y forma son facetas de una misma realidad, de modo análogo a cómo ocurría con los órdenes clásicos. El desconocimiento de ese extremo provocó el equívoco que llevó a condenar el Estilo Internacional, apoyándose en su presunta indiferencia a las condiciones en que surgían sus edificios, es decir, confundiendo su clara apuesta por los valores universales de la forma con su incompetencia como sistema para atender lo específico de cada caso.

La asunción del sistema constructivo –insisto: material y formal– de un edificio, actuando en su propia arquitectura, evita –como se ha visto– la tentación de confundirlo con su representación, es decir, con el estilo que le da apariencia. Lo contrario da lugar a una patología muy difundida durante las últimas décadas, basada en la consideración instrumental del estilo, es decir, en suponer que el estilo es una disciplina arbitraria –ajena al sistema constructivo del edificio– cuya sola observancia es capaz de garantizar la calidad de una obra de arquitectura.

No; el estilo –claramente irreducible al “lenguaje”, sea éste lo que sea– no puede considerarse un precepto arbitrario que no atiende más que a las vicisitudes del gusto. Por el contrario, debe entenderse como el modo peculiar –personal, en el origen– en que un edificio asume la sistematización material y formal que lo ha de convertir realmente en una obra de arquitectura.

De todos modos, para trascender la apariencia y acceder a la forma –en otras palabras, para superar la combinatoria

del lenguaje y reconocer las relaciones que constituyen el sistema—, hay que disponer de una mirada cultivada, que no se detenga en el aspecto frontal de las cosas, sino que se oriente a la manifestación sensitiva de la configuración interna de las mismas, es decir, que se proponga reconocer sus atributos formales. Proyectar con arquitectura facilita la captación del sistema de relaciones que vertebran su constitución y propicia el cultivo de la mirada: facultad esencial, tanto en el momento de la experiencia como en el de la concepción de la arquitectura.

SISTEMA CONSTRUCTIVO Y DETALLE

La construcción ha sido —y es— el concepto esencial de la arquitectura: no hay que insistir, pues, en que la sistematicidad constructiva —de la materia y de la forma— es el atributo del proyecto que determina la identidad del objeto y, con ella, su calidad de obra de arte.

Pues bien, el detalle constituye el elemento más intenso del sistema: el episodio en el que se materializa la relación entre los elementos. El conjunto de relaciones que disciplinan la configuración y que trascienden la lógica del edificio, por cuanto se apoyan en unos valores universales, adquieren consistencia física y evidencia visual precisamente en el detalle. Es por ello que no puede reducirse a la solución técnica de un problema constructivo singular, sino que en el detalle está la huella del orden que propicia el propio sistema. El detalle facilita, y a la vez culmina, la concepción del proyecto, al proporcionarle concreción física y, por tanto, precisión visual. El detalle define el contacto entre materiales, pero también entre unidades arquitectónicas de ámbito

superior, por lo que no puede reducirse a la aplicación de un mero concepto: es decisivo para la visualidad del edificio. El detalle condensa el proyecto y, a la vez, ofrece las pautas de su eventual ampliación: es, a un tiempo, condensación y germen de la arquitectura; por ello, a menudo se le relaciona con Dios.

REPRESENTACIÓN, RECONOCIMIENTO Y RECONSTRUCCIÓN

Proyectar con arquitectura obliga a reconocer el conjunto de elementos y de relaciones que se establecen entre ellos, es decir, el sistema a través del cual éstos inciden en la configuración de la obra. Pero la representación es precisamente la vía por la que se alcanza dicho reconocimiento, de modo que ha de trascender la condición de mera imitación gráfica del ejemplo, para asumir una dimensión de auténtica intelección visual. Es obvia la incidencia del modo de representación en la naturaleza de lo representado. No hay reglas, a este respecto, si bien quiero señalar que, generalmente, cuanto mayor es el énfasis en la expresión personal, menor es el grado de descripción de la arquitectura, por lo que disminuye notablemente la posibilidad de reconocimiento, es decir, de juicio sobre el que se basa la toma de decisiones.

La proximidad de los sistemas constructivos que convergen en la obra de arquitectura —el material y el visual— está en la base del vínculo esencial entre la representación y el reconocimiento: a lo largo de toda la historia de la pintura, se ha recurrido a la copia de cuadros considerados ejemplares para conocer, desde la propia actividad de

14 pintar, el sistema de convenciones y técnicas con que se elaboraron. De modo análogo –es decir, reconstruyéndola, mediante el reconocimiento a través de la representación–, se ha estudiado la arquitectura a lo largo de la historia.

De lo anterior no se desprende en absoluto que la mera representación –entendida como simple imitación del ejemplo– comporte reconocimiento: la representación es un modo privilegiado de acceder a lo esencial del edificio sobre el que se trabaja –es decir, al sistema que rige su organización–, por cuanto obliga a que el reconocimiento se produzca sin la mediación de conceptos, elementos de acceso tan fácil como perverso, es decir, identificando rasgos fenoménicos a los que se accede necesariamente a través de la visión.

Del mismo modo que la fotografía es un instrumento privilegiado para reconocer la arquitectura construida, por cuanto permite registrar relaciones visuales entre los elementos de una realidad material, la representación gráfica –cualquiera que sea la técnica utilizada– de la arquitectura es fundamental para acceder al sistema responsable de la vertebración del proyecto.

La reconstrucción es, pues, el objetivo último del modo de proceder que proponemos. Si se aborda la representación de una arquitectura como un ejercicio de volver a acoplar –montar, ensamblar– los elementos que la constituyen, previo reconocimiento de tales elementos y de las leyes que los rigen, el sujeto del trabajo puede llegar a asumir tanto los materiales como los criterios formales, es decir, la autoría plena de la adecuación a unas nuevas condiciones que plantea el proyecto.

TIEMPO, ESPACIO Y EJEMPLO

Los tres modos de asunción del ejemplo corresponden a tres niveles de conciencia del mismo. La representación, entendida como una mera reproducción basada en la mimesis, supone el nivel mínimo de conciencia de los valores arquitectónicos de la referencia; el reconocimiento se apoya en la capacidad de juicio del sujeto para identificar y valorar los atributos del ejemplo; la reconstrucción, en fin, supone el reconocimiento previo de los valores y la habilidad para articularlos de nuevo en un sistema formal consistente: es decir, es una actividad formadora, análoga al proyecto propiamente dicho, si bien cuenta con materiales que le ofrece el edificio de referencia.

La descripción técnica de estos modos –estadios– de aproximación al ejemplo no ha de desvanecer la importancia de la asunción de las condiciones en que se da el acercamiento: en efecto, el tiempo desde el que se revisa la obra y el lugar donde se emplaza, una vez reconsiderada, son condiciones que necesariamente han de incidir de manera decisiva en la reconstrucción de la arquitectura. No hay detención del tiempo ni descuido del espacio, cuando se reconoce una arquitectura del pasado.

La mirada –si constituye realmente una perspectiva, no un mero prejuicio visual– ha de incorporar esas dimensiones del objeto como condiciones de la reconstrucción. En realidad, el proyecto es un proceso que tiene más de ajuste que de mera invención: en contra de lo que se suele creer, el proyecto de arquitectura no es un ejercicio de fantasía, orientado a materializar entelequias, sino que es un proceso que, a través de una articulación peculiar de juicios, trata

de acortar la distancia entre la experiencia del sujeto y las condiciones del edificio.

No hay que infravalorar, pues, la importancia de las condiciones de la experiencia en la aprehensión de la arquitectura: el objeto de referencia –el ejemplo– proporciona el material, los criterios y la referencia –como se ha visto–, pero el sujeto debe aportar las categorías intelectuales y visuales de la experiencia; si no, no hay reconocimiento, sino mera rutina.

Así pues, el tiempo y el espacio desde los que se propone la reconstrucción son determinantes para la autenticidad del proceso y ofrecen las condiciones para que el resultado sea genuino, es decir, un proyecto en el sentido intenso del término, dotado de intención y propósito.

CONCLUSIÓN

La propuesta de aprendizaje que proponemos ahora trata de corregir cualquier incitación al activismo inconsciente, talante que acaba confundiendo la diligencia con la lucidez, la laboriosidad con la competencia.

En ese contexto, proyectar con arquitectura puede colmar –en fin– las expectativas de los alumnos con respecto a los intereses profesionales más variados. A quien se sienta llamado por la convivencia –siquiera fugaz– con la gran arquitectura, le ofrecerá un marco de referencia que indudablemente le ayudará en su quehacer. Quien sólo busque en el proyecto recursos operativos para su trabajo profesional, los encontrará, sin duda, en las obras en las que “habitará” por unas semanas. Quien se interese, además, por criterios de forma capaces de ordenar episodios espaciales distintos de aquellos sobre los que se trabaja, no verá defraudado su interés: uno de los propósitos irrenunciables de este curso es desvelar la dialéctica entre lo específico y lo genérico. La arquitectura auténtica responde según lo que se le pide: quien sólo busque recursos o soluciones de aplicación inmediata, los encontrará, pero quien trate de identificar criterios de más calado para abordar la concepción con criterios artísticos verá satisfecha su expectativa.

Helio Piñón

11 de septiembre de 2007

FACHADA EN EL ENSANCHE DE BARCELONA

(MAÑANA)



17



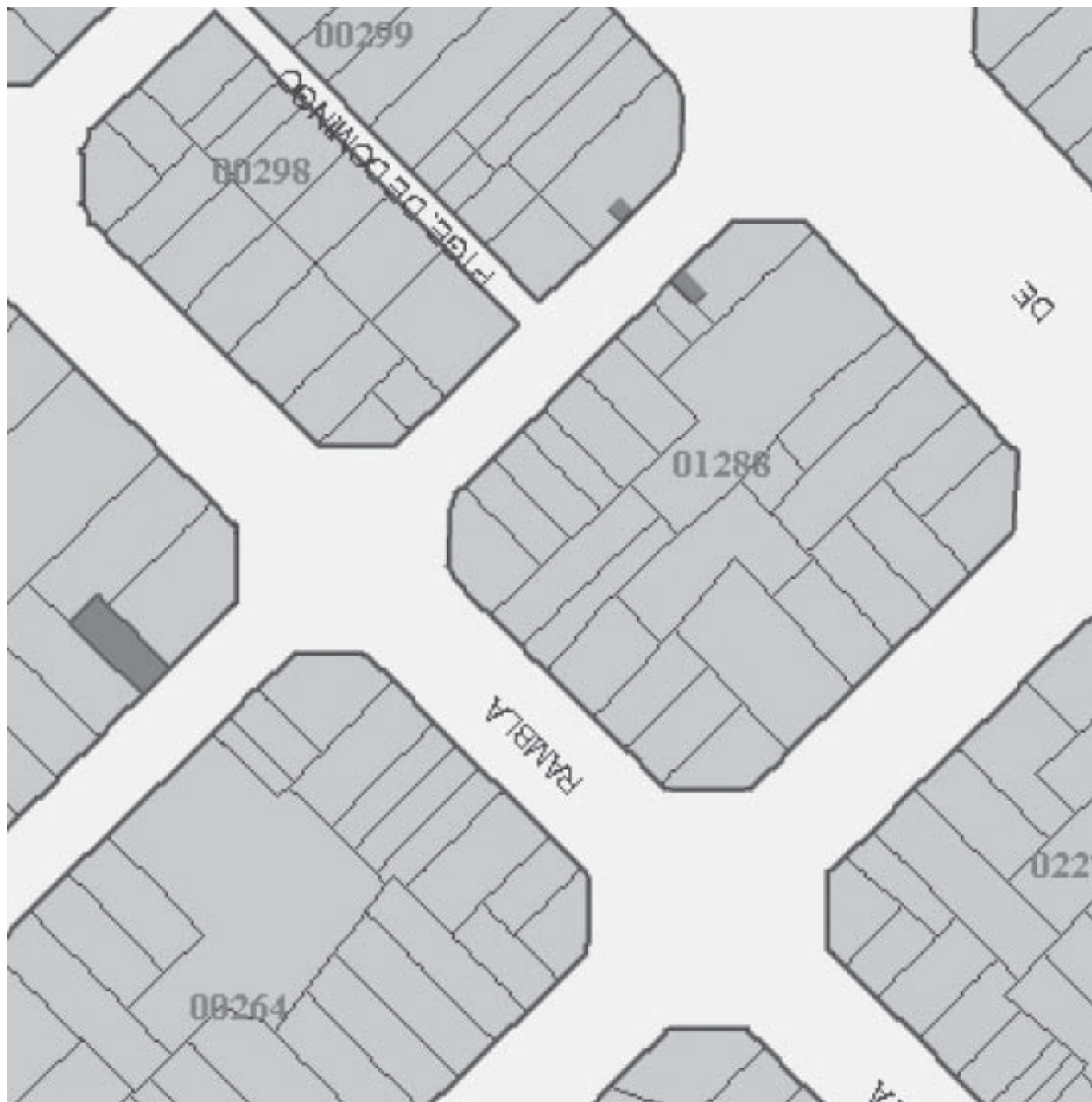
Proyectar un edificio en el vacío que deja la construcción del edificio núm. 235 de la calle de València, en Barcelona, ocupando toda la anchura y con la profundidad de la crujía de un máximo de 7 metros. Deberá respetarse la edificación existente en la planta baja y, asimismo, considerar que la edificación nueva amplía un ala de habitaciones de un hotel que ocupa el edificio original.

La ampliación deberá incluir un número indeterminado de habitaciones y una pequeña sala de estar de planta, con vistas a la calle, en la que haya una máquina expendedora de café y otra de refrescos, así como mobiliario de asiento que permita una estancia confortable.

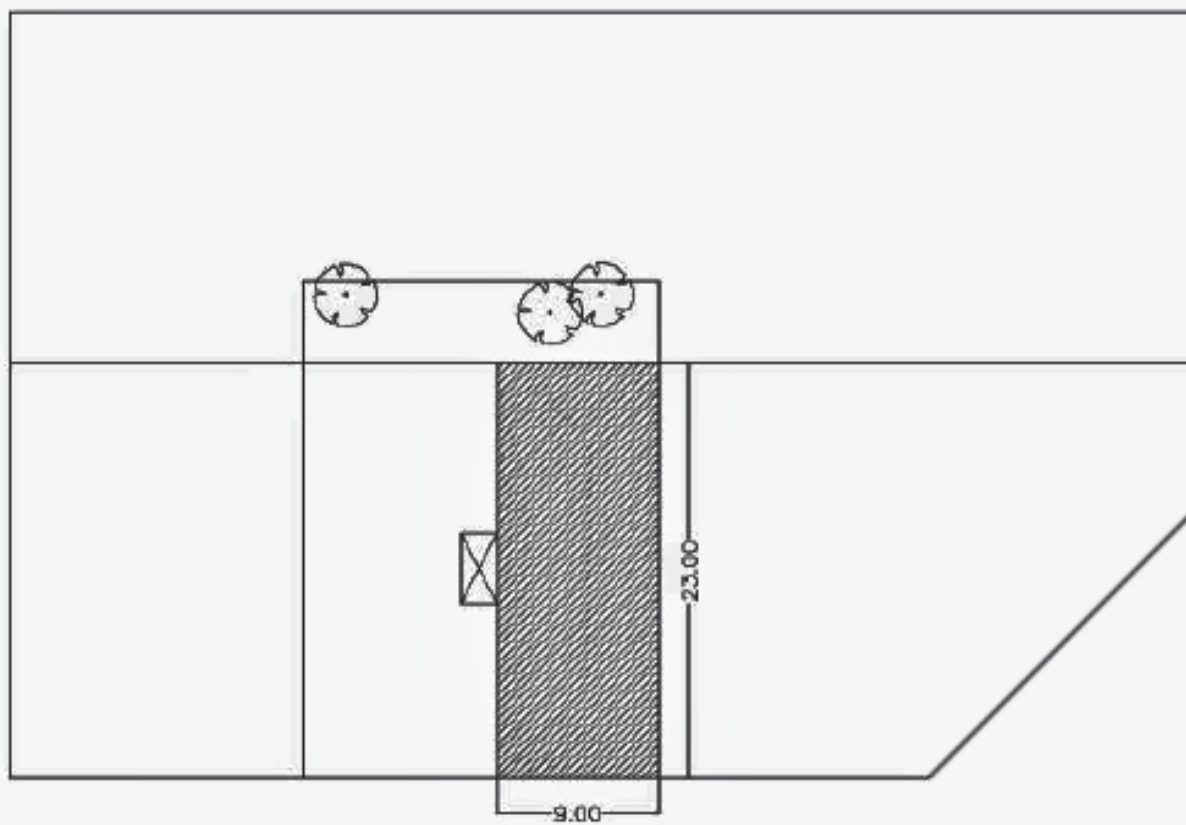
La propuesta ha de adoptar el sistema constructivo –estructura y cerramiento– utilizado por Louis Kahn en el Yale Art Center for British Arts, en New Haven (1974), en el bien entendido que la adaptación no es un trámite pasivo, sino que comporta la adecuación del sistema de partida a las condiciones –técnicas y visuales– de la edificación actual.

Ha de describirse la solución propuesta a las escalas que permitan percibir tanto la relación con los edificios adyacentes (1/100) como la constitución material, que ha de incluir una descripción tridimensional –dibujo en perspectiva, fotografía de maqueta o render– que muestre el aspecto del fragmento urbano tras la intervención.

Los trabajos han de presentarse en formato DIN A3 –o DIN A2, si el ejercicio lo requiere–, e indicar claramente el grupo al que se pertenece y el nombre del alumno/alumna.

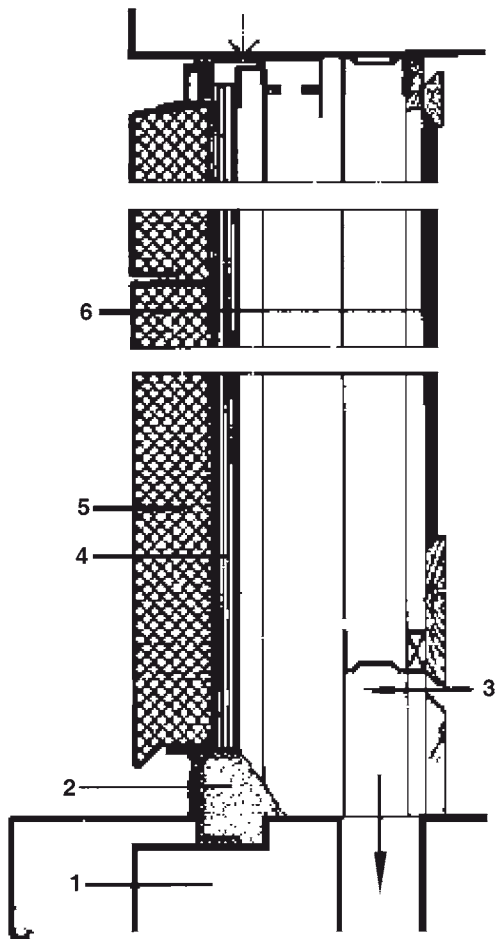




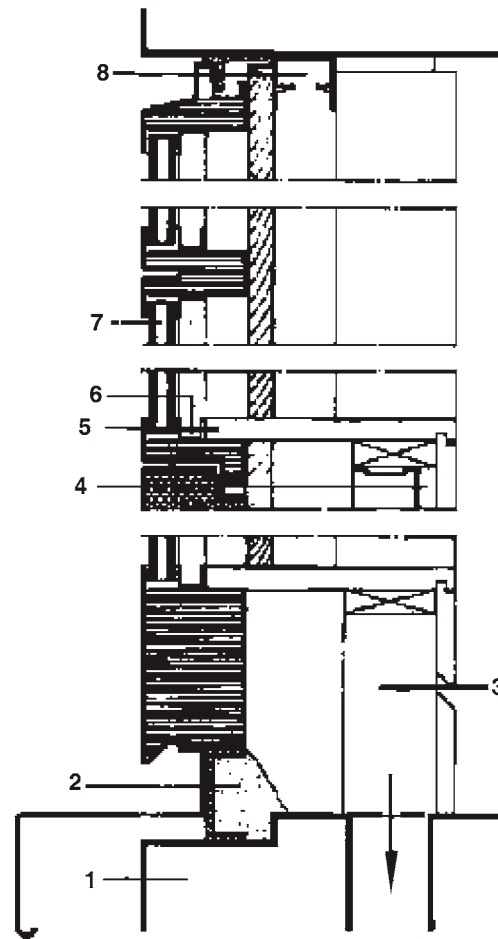


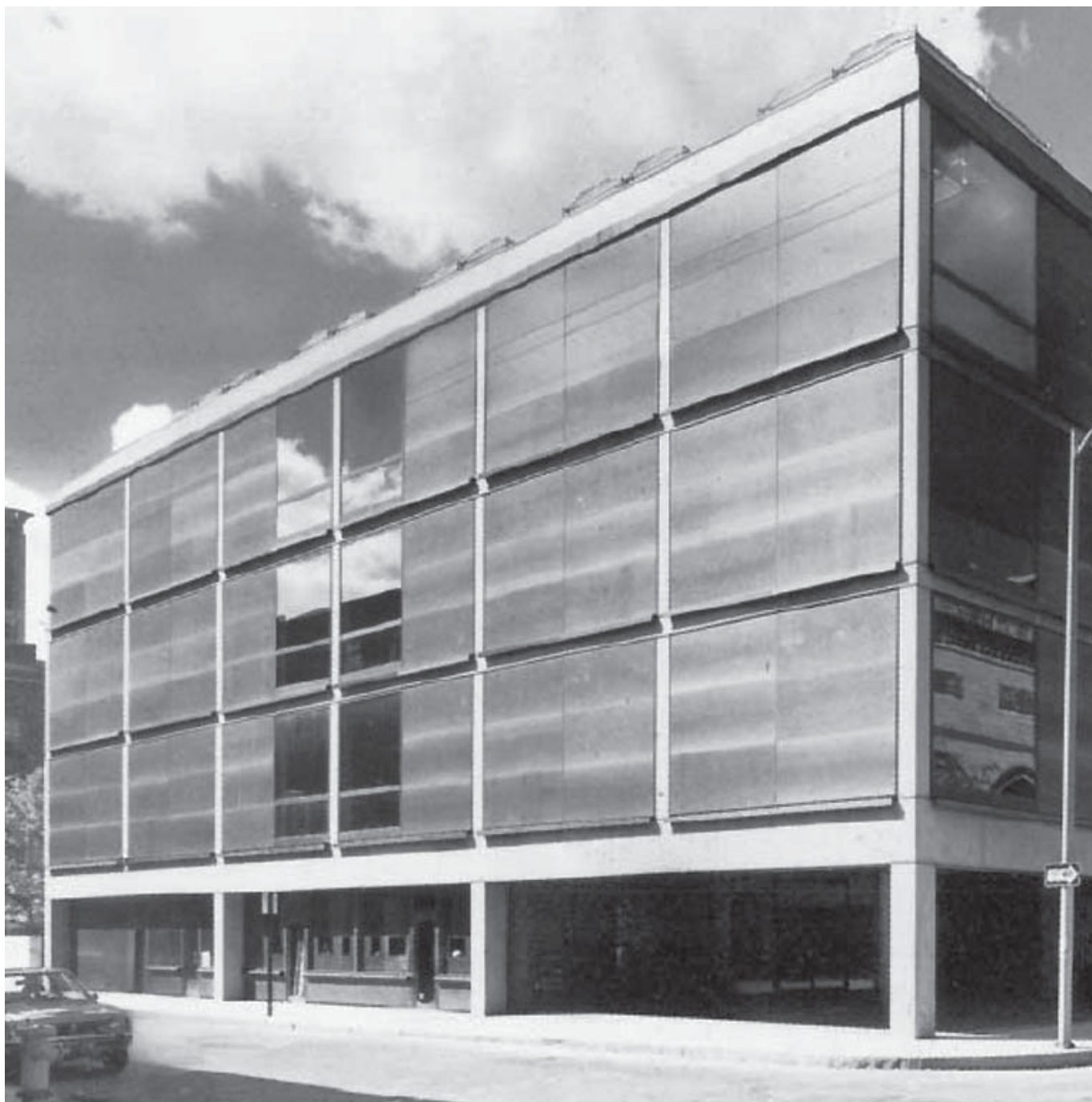


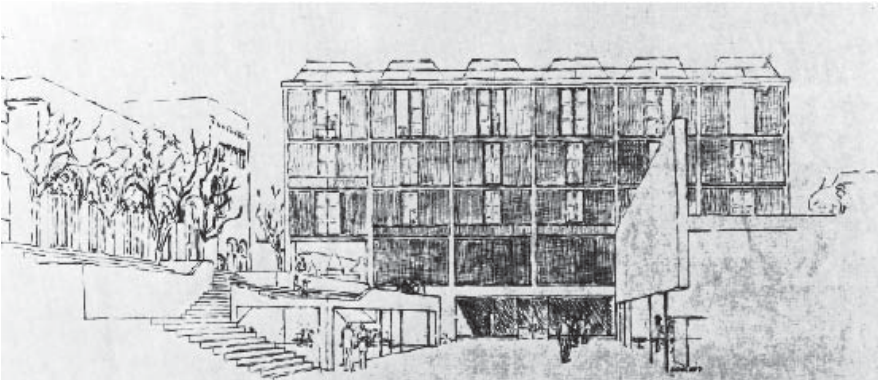
1. Hormigón armado
2. Aislamiento proyectado
3. Retorno del aire
4. Contrachapado
5. Panel de acero inoxidable sin pulir, con aislamiento térmico
6. Panel de cartón yeso



1. Hormigón armado
2. Aislamiento proyectado
3. Retorno del aire
4. Lana de roca
5. Tabla de madera
6. Perfil para condensaciones
7. Vidrio
8. Raíl, para la persiana corredera de madera



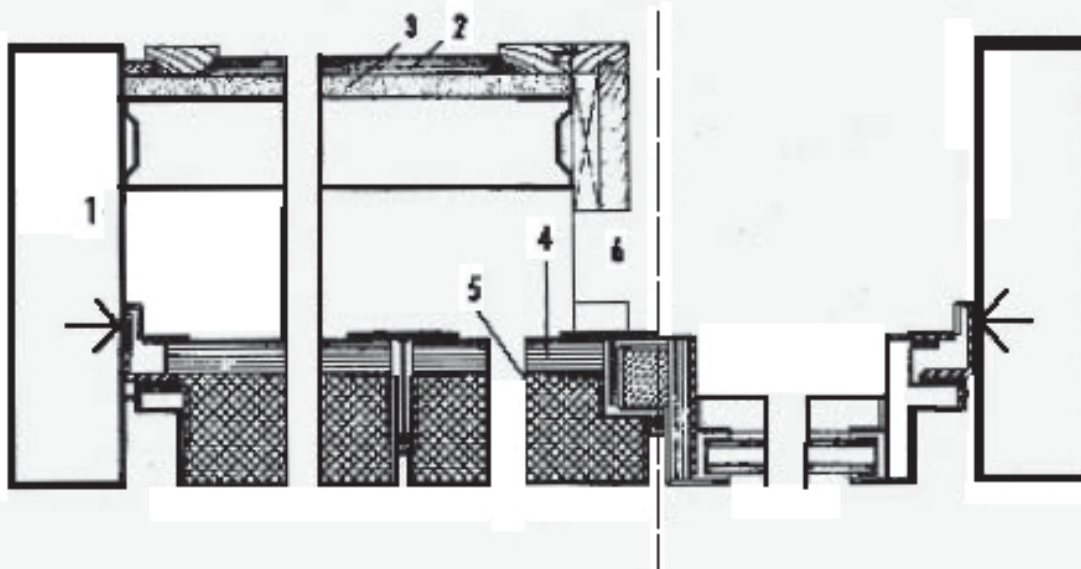




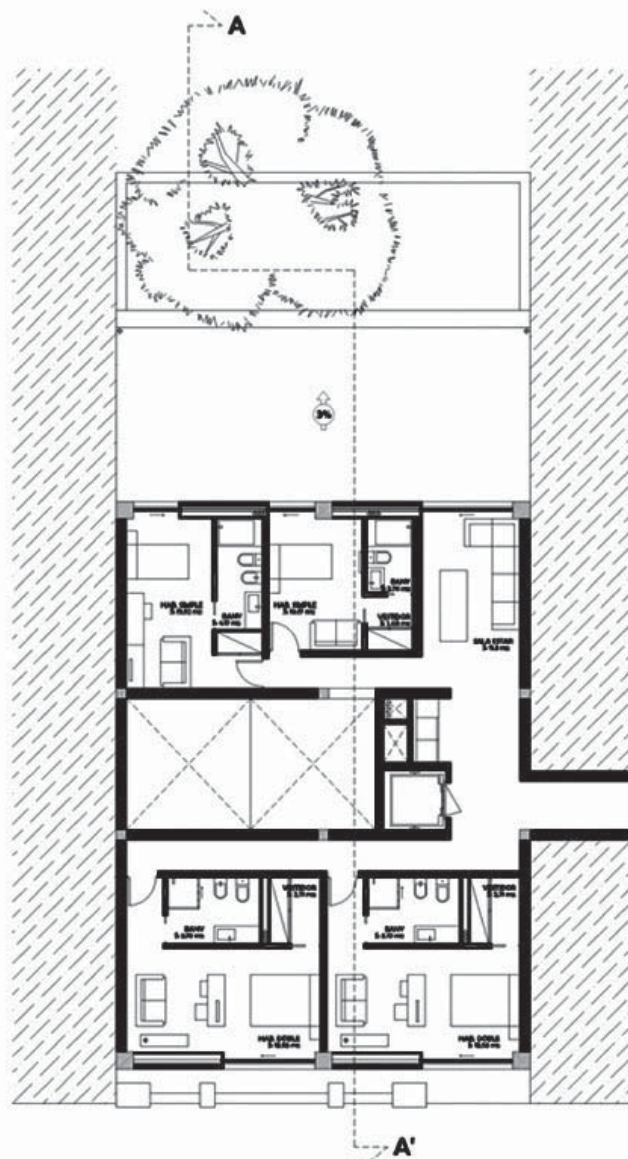
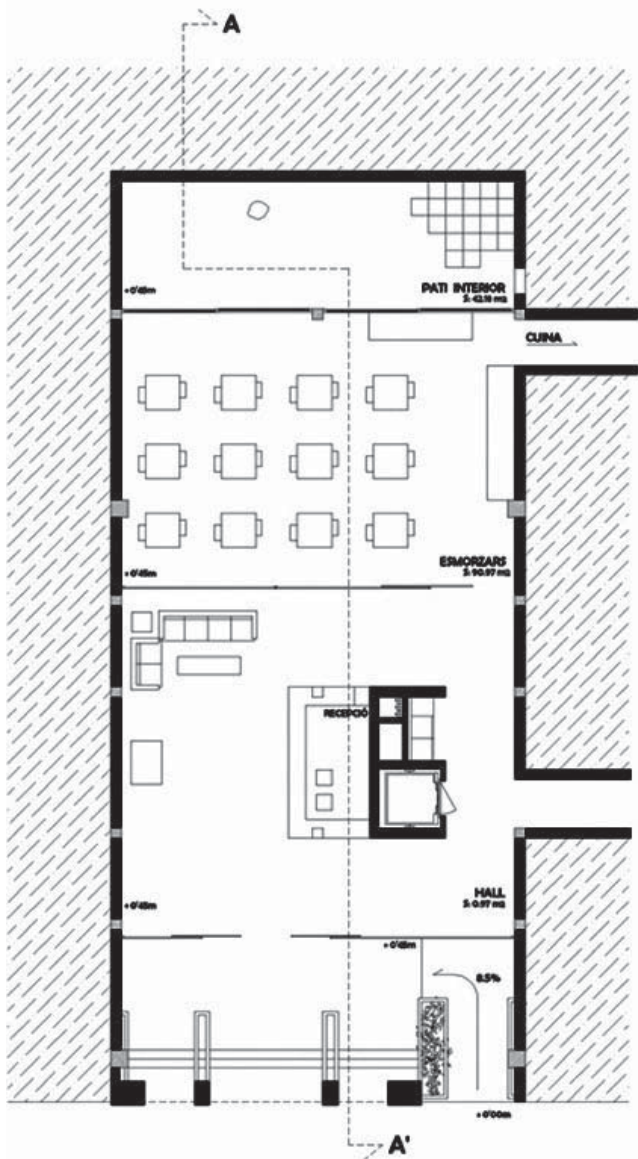
26



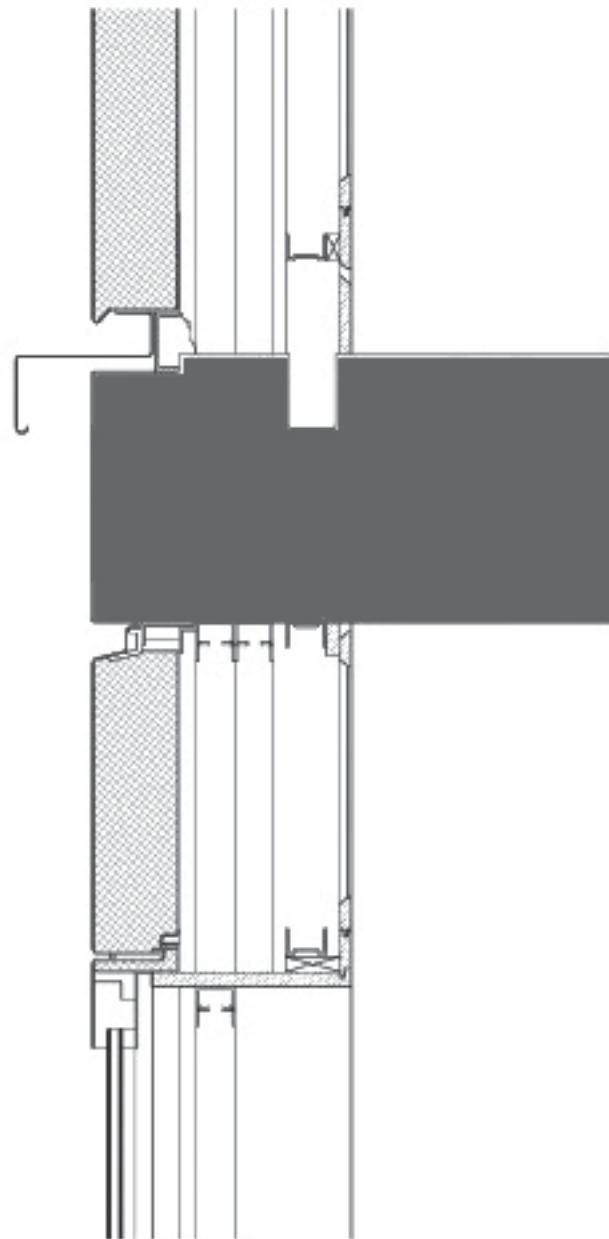
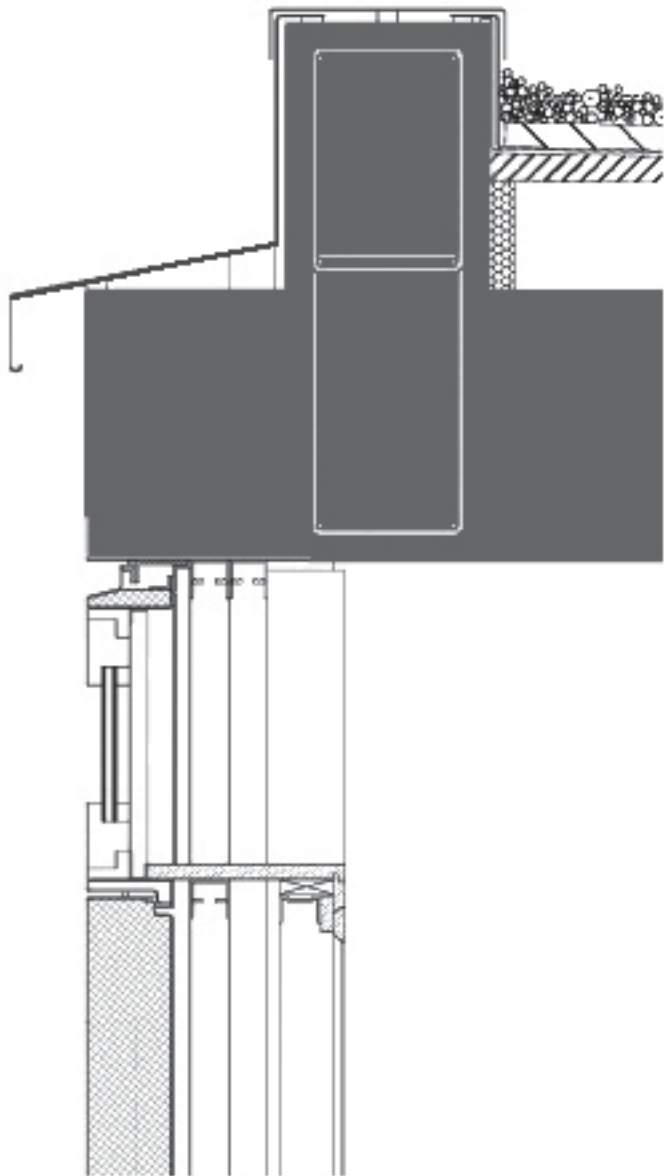
1. Hormigón armado
2. Panel de cartón yeso
3. Lana de roca
4. Contrachapado
5. Panel de acero inoxidable sin pulir, con aislamiento térmico
6. Espacio para la persiana corredera de madera





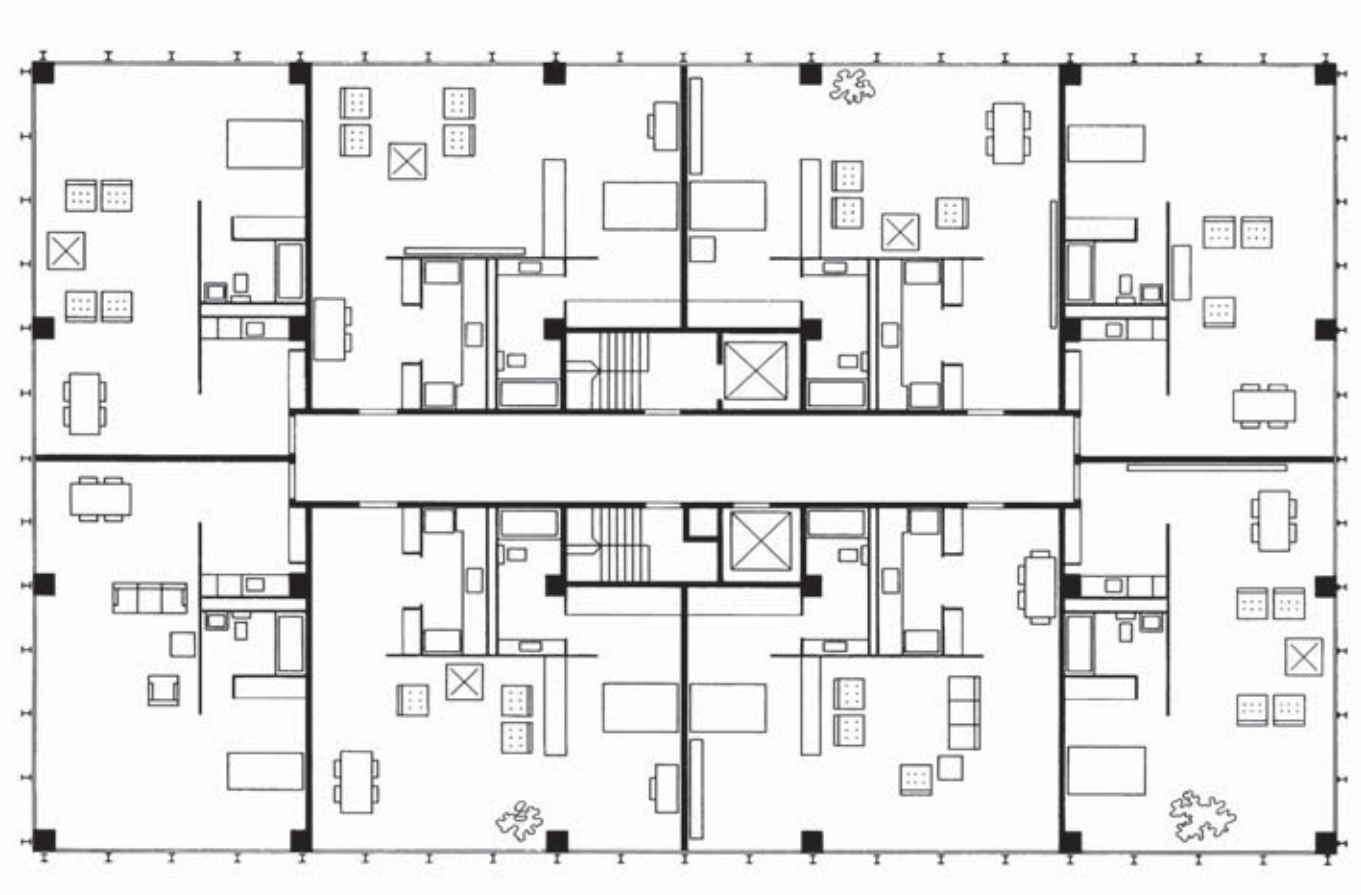


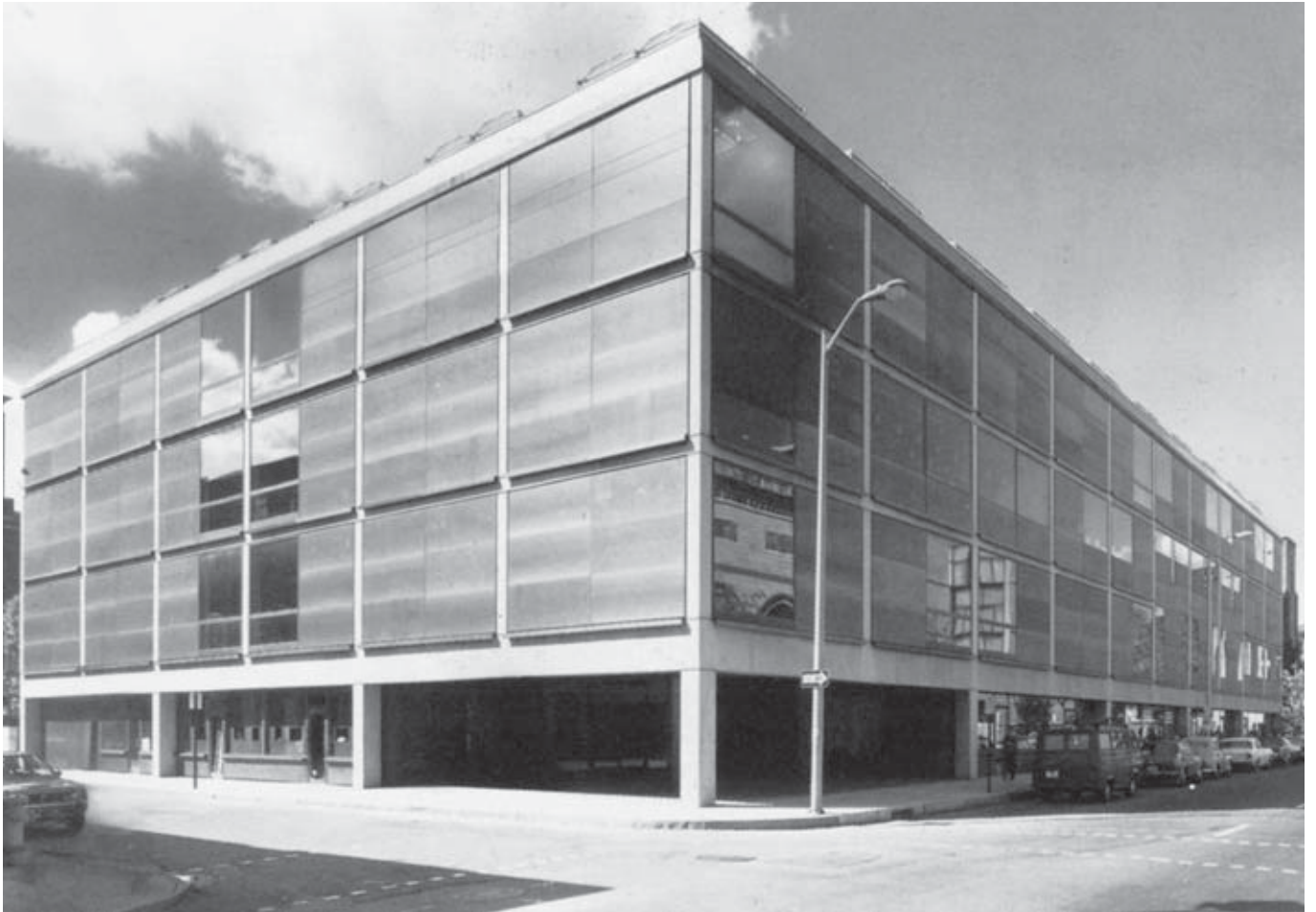
30





Daniel López Doriga





Diseñar todo el cerramiento exterior del edificio de apartamentos Lake Shore Drive de Chicago, proyectado en 1948 por Mies van der Rohe, adaptando los elementos constructivos de la solución adoptada por Kahn en 1974, en la fachada del exterior del Yale Center for British Arts de New Haven.

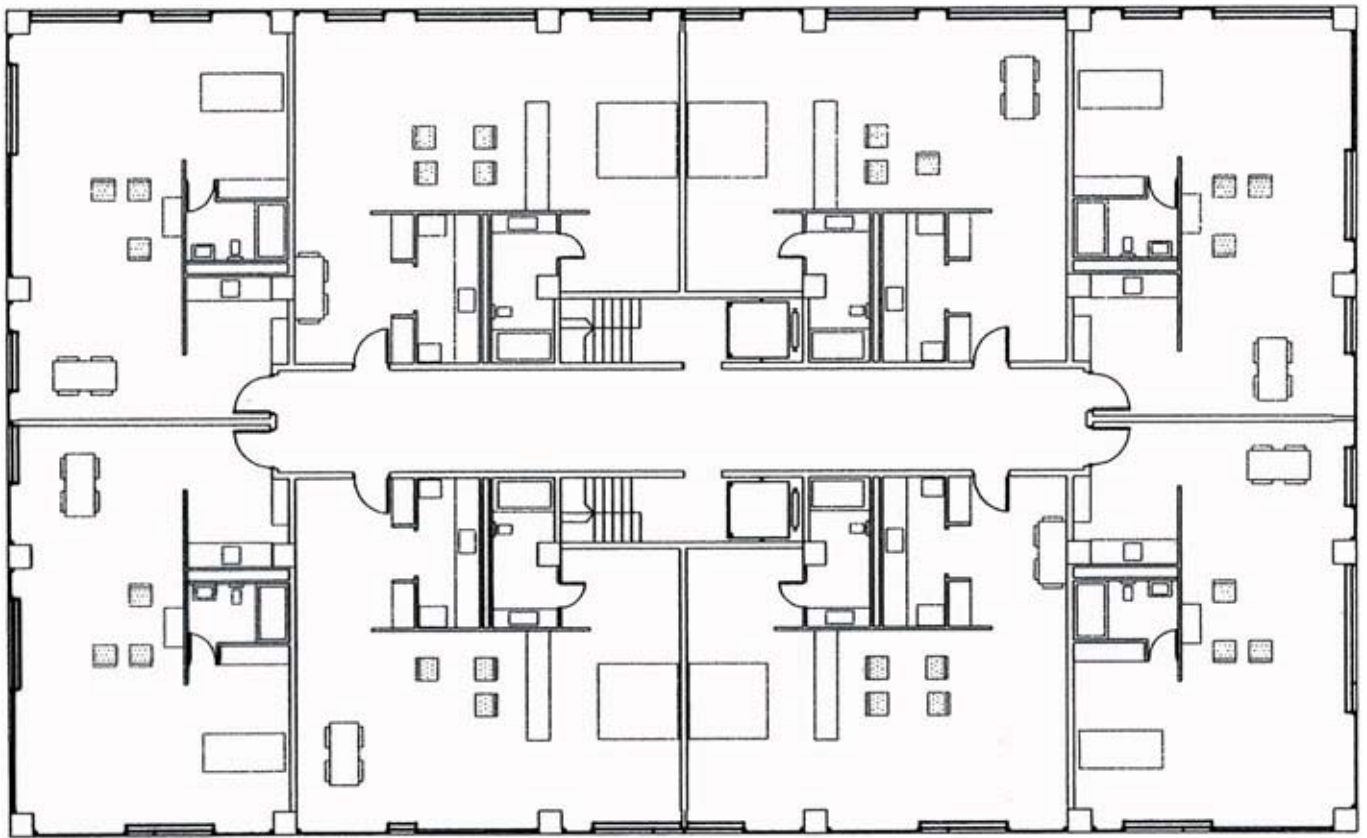
El reto funcional consiste en reducir en una tercera parte la superficie vidriada del cerramiento original para poder proporcionar un mejor confort térmico con un menor coste energético. Para hacerlo, es necesario explorar toda la versatilidad que se puede extraer de la solución de Kahn, la cual permite asumir fácilmente las prestaciones exigibles a un cerramiento exterior –aislamiento térmico, visual y acústico– para la protección climática del espacio interior.

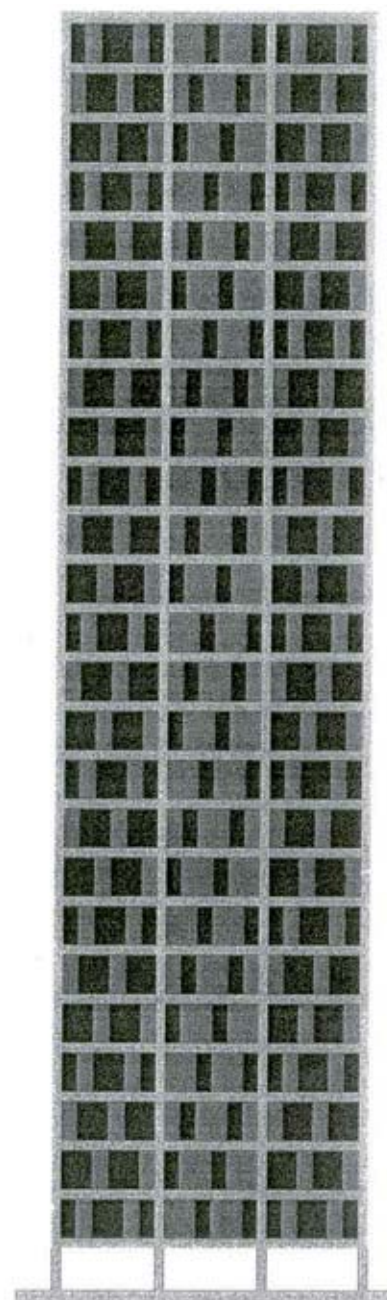
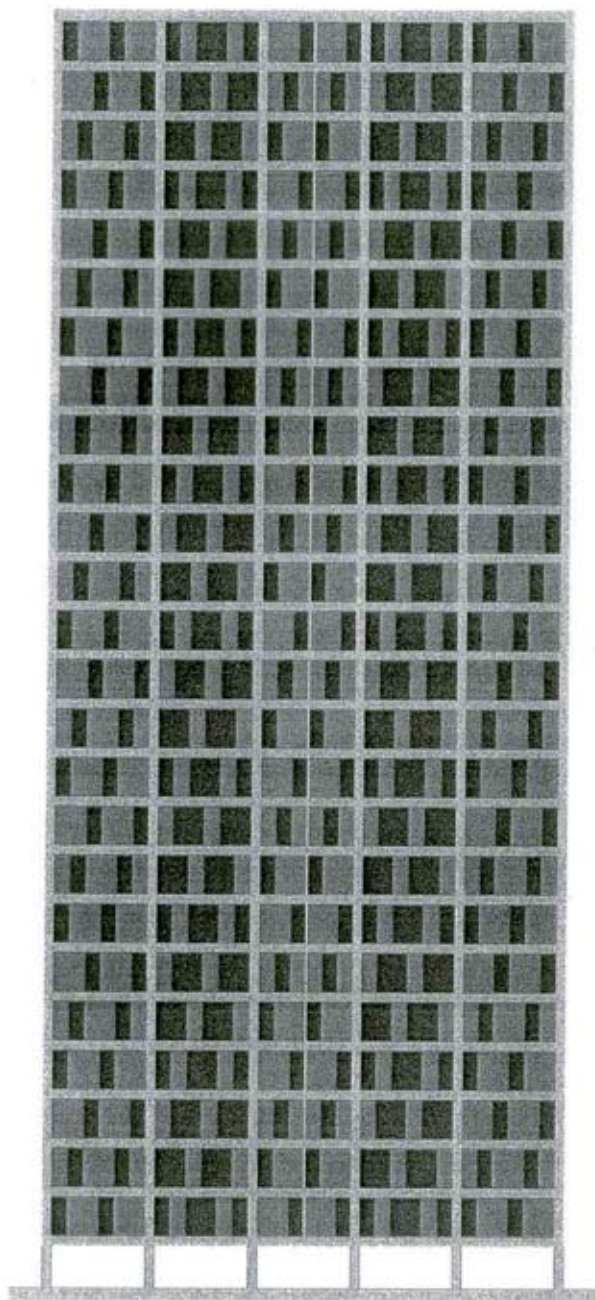
Se ha de aceptar que el cambio de un cerramiento continuo de vidrio, que aparenta cubrir por fuera todo el volumen edificado, por un sistema modular de vidrios transparentes y paneles sándwich de acero encastrados dentro del vacío de la trama estructural implica hacer una profunda reflexión sobre la coherencia formal del resultado de esta hibridación y la inevitable variación del sentido arquitectónico de los elementos empleados respecto al detectado en los modelos de procedencia.

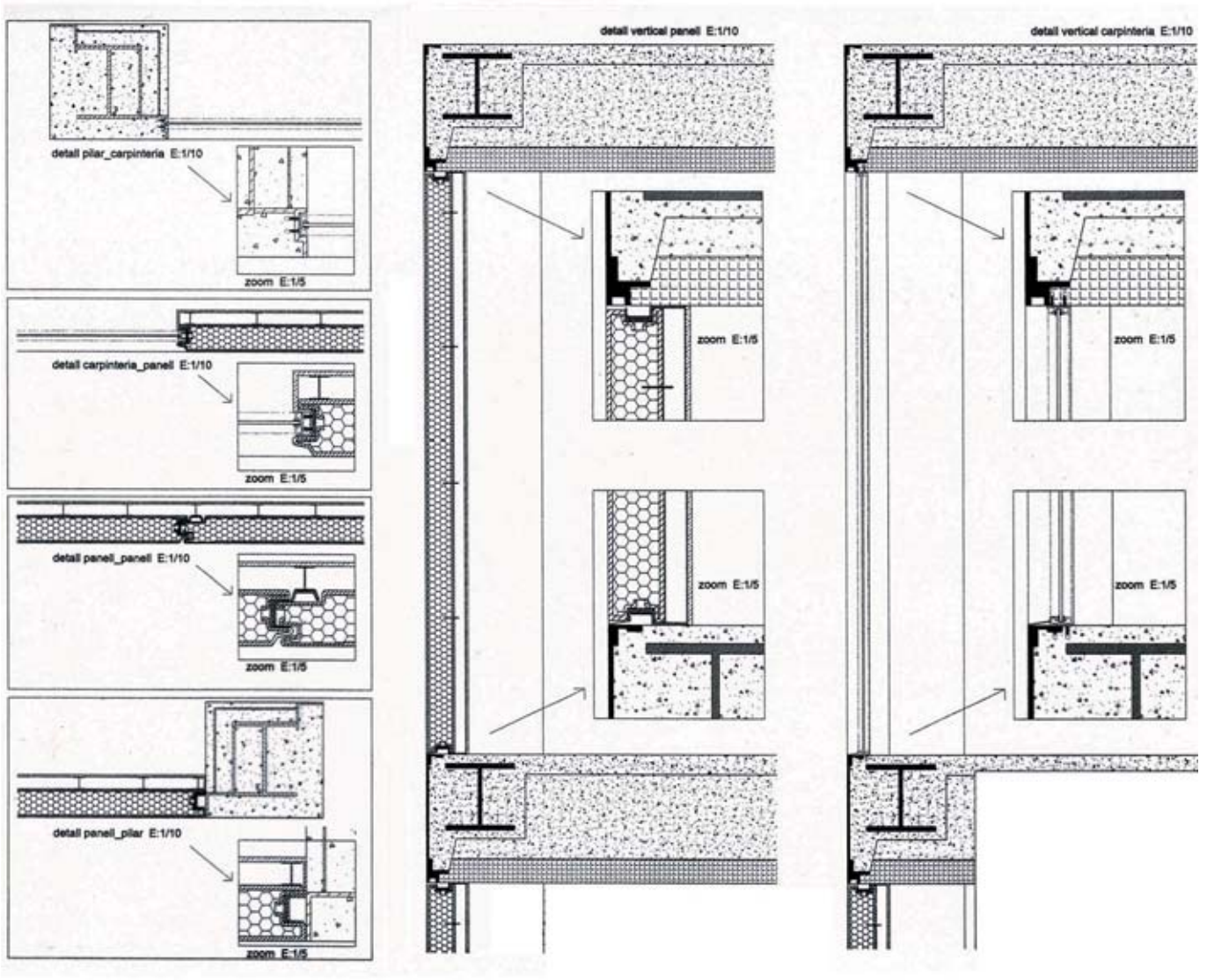
La continuidad de los espacios interiores que plantea la planta de Mies van der Rohe comporta la indefinición de los ámbitos domésticos convencionales y propone la superposición de actividades que, con el cerramiento totalmente vidriado, obtienen una total prolongación visual hacia el espacio exterior e interior. Por ese motivo, en el diseño del nuevo cerramiento será necesario encontrar, con todas sus

implicaciones formales y funcionales, la relación correcta entre la continuidad del espacio interior y la obligada discontinuidad de la transparencia hacia el exterior que comporta el nuevo modelo de cerramiento.

Para abordar con solvencia el diseño, es necesario realizar previamente un análisis o una explicación gráfica que compare los dos proyectos de referencia. Para una representación correcta de la solución propuesta, ha de dibujarse la planta con el entorno inmediato (1/250), los diferentes alzados (1/200), la planta tipo (1/100) y los alzados y las secciones parciales de los elementos de cerramiento (1/10), con el apoyo de imágenes tridimensionales que completen la descripción del proyecto.

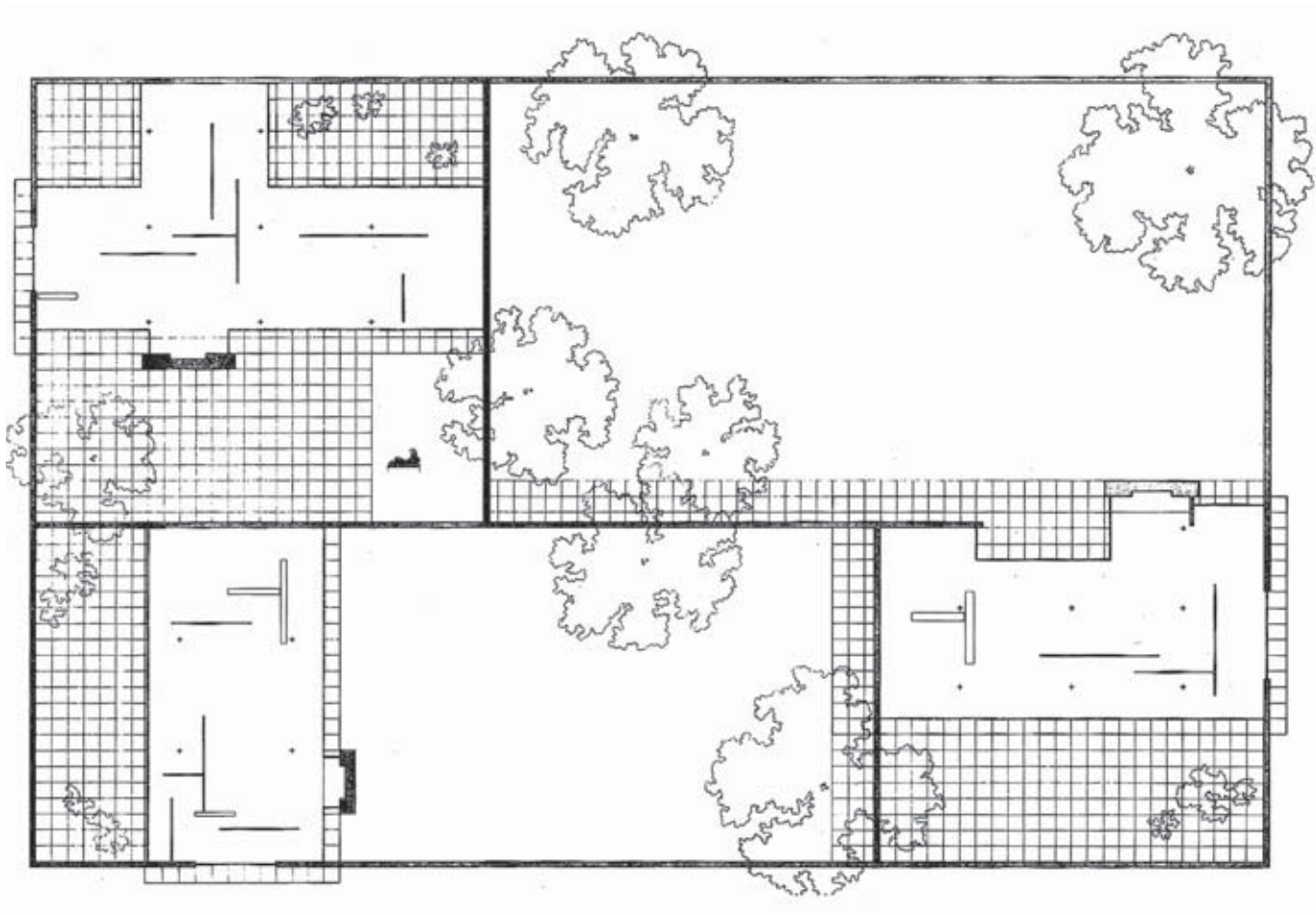




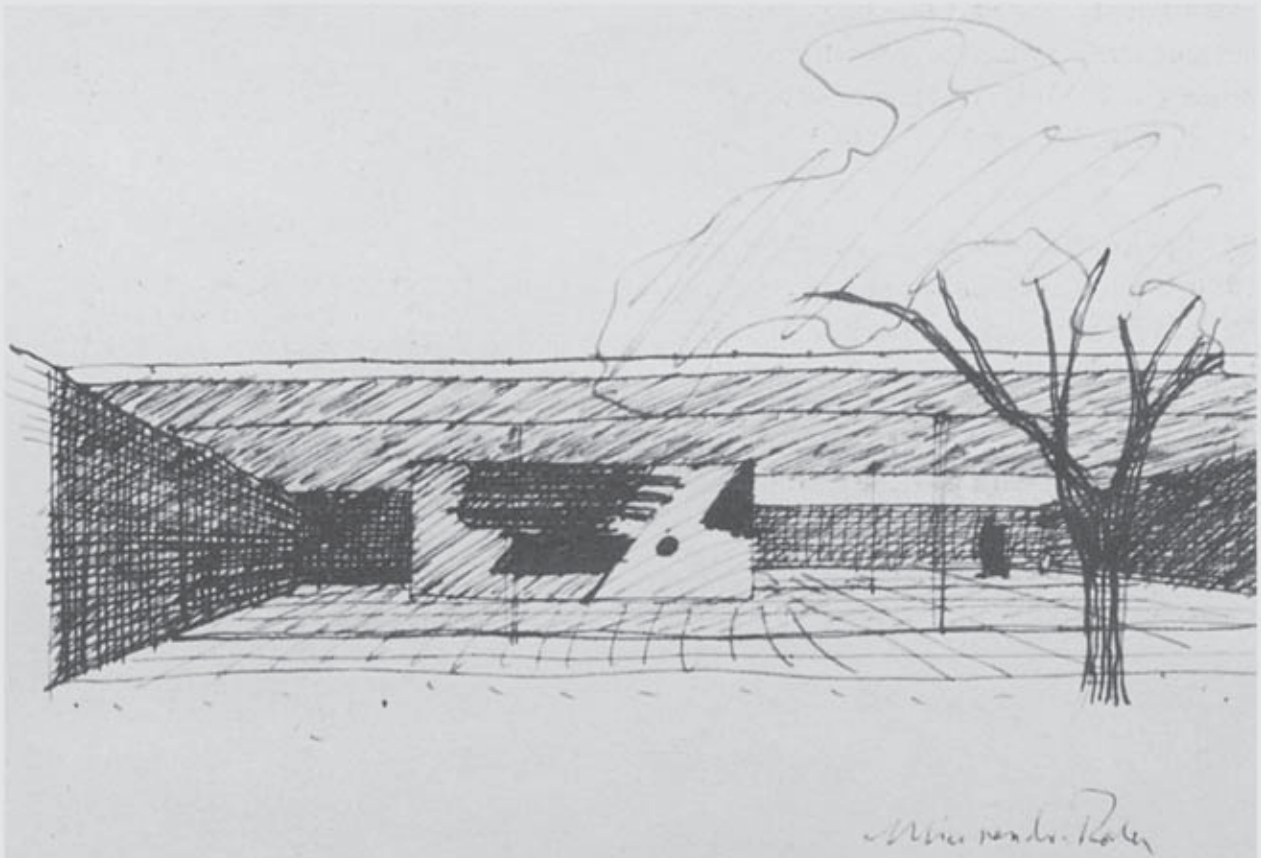


AGRUPACIÓN DE TRES CASAS PATIO

(MAÑANA)



39



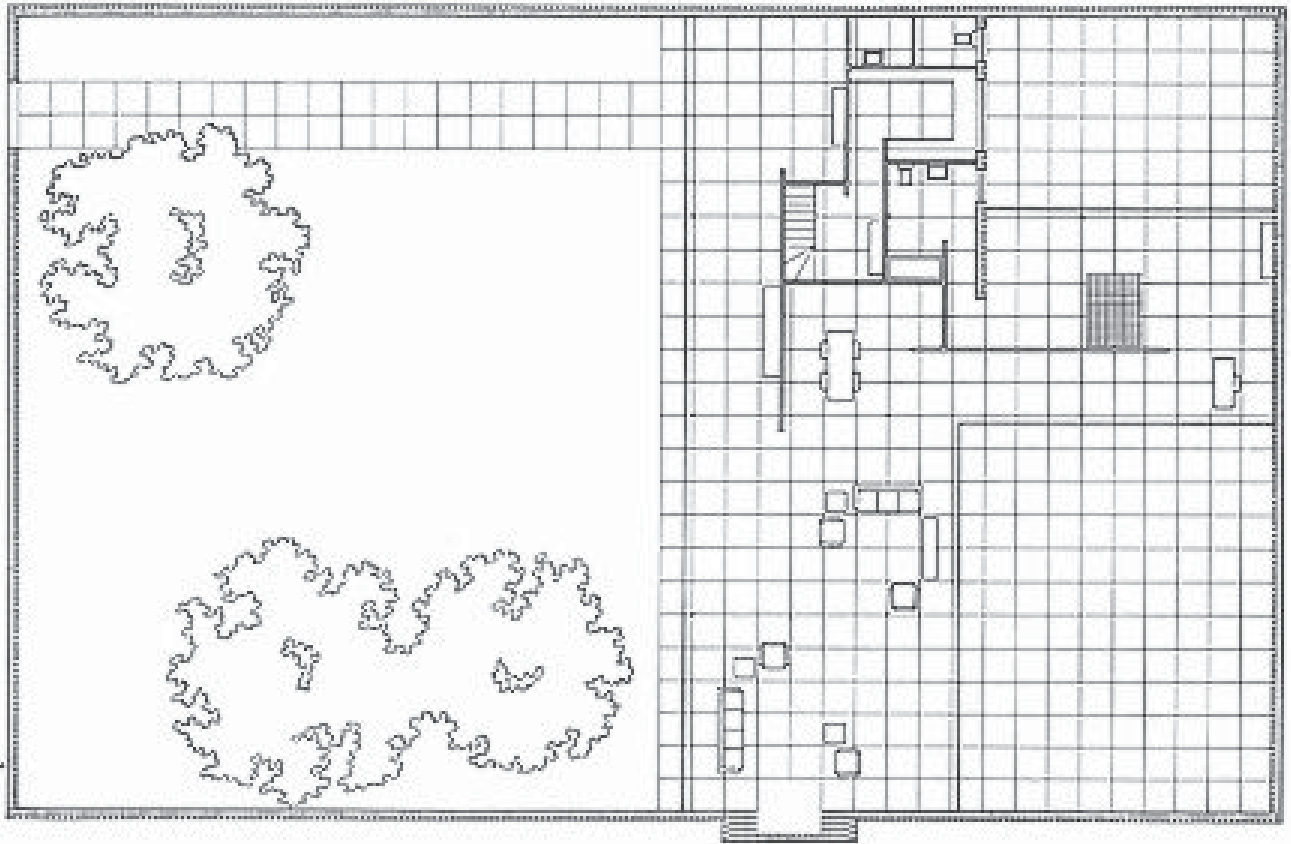
Replantear las tres casas patio de Mies van der Rohe, ajustando sus programas a uno, dos y tres dormitorios, respectivamente, y ordenar el conjunto de modo que las superficies de los patios guarden relación proporcional con las superficies de las casas resultantes.

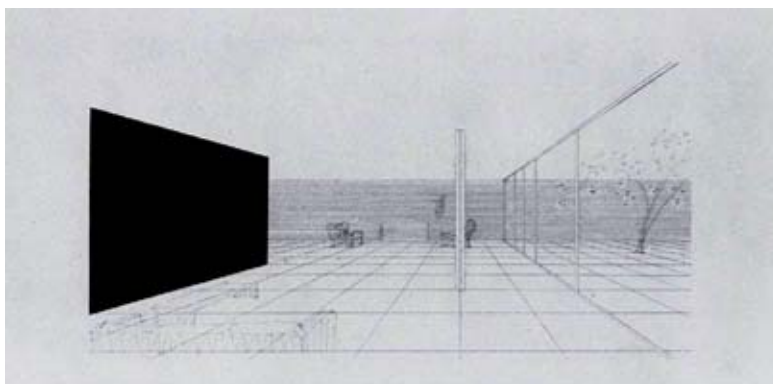
Además, la solución ha de adecuarse a sistemas de vida habituales, en el sentido más amplio del término, aunque intentando que no se pierdan valores esenciales de la arquitectura de referencia y, a la vez, teniendo en cuenta que tales valores no comprometan la habitabilidad de las casas.

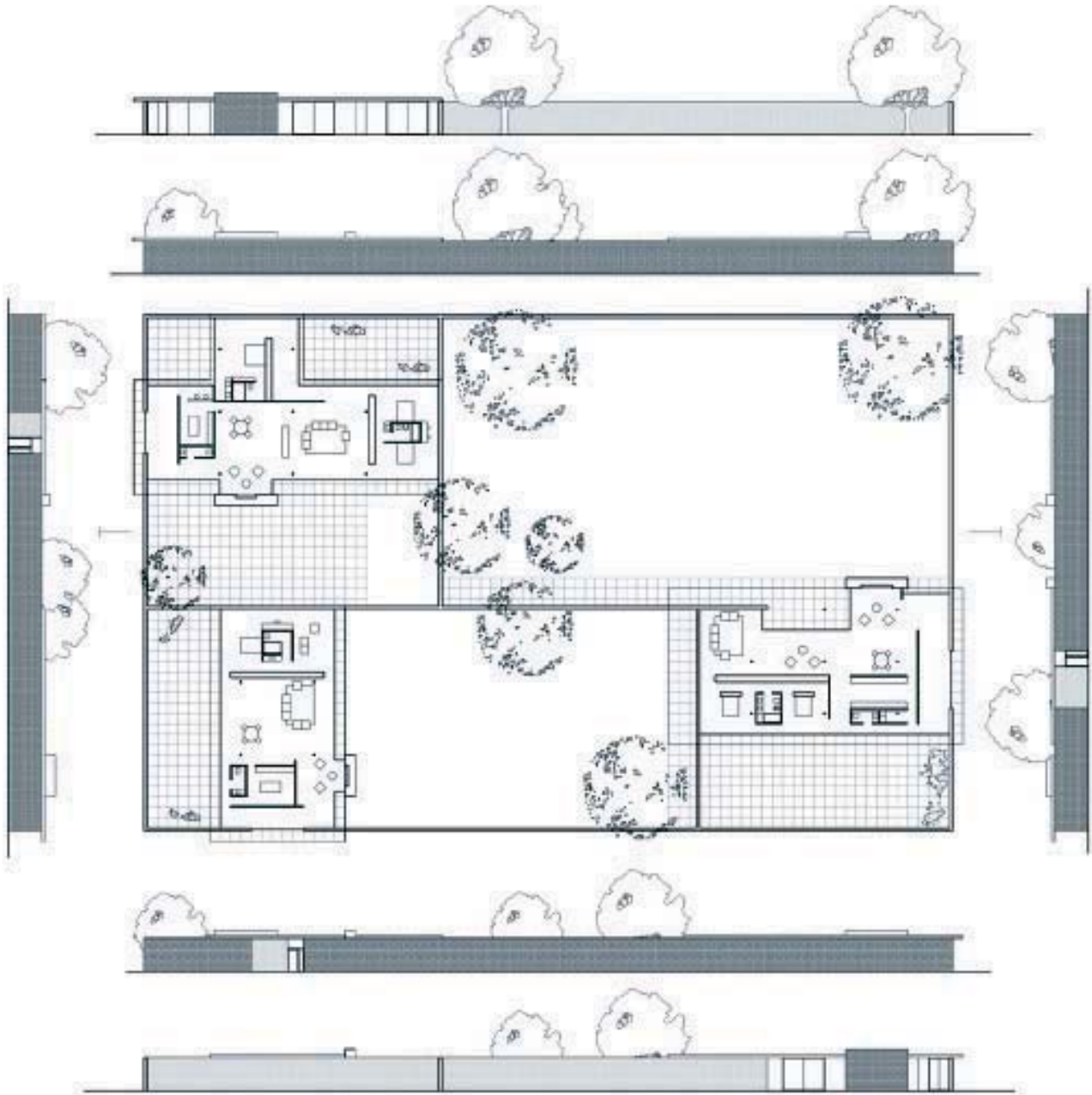
El dibujo de Mies van der Rohe (1931) es escueto, pero adquiere verosimilitud a la luz de obras próximas en el tiempo o contemporáneas al dibujo: el Pabellón Alemán de Barcelona (1929), la Casa Tugendhat de Brno (1930) y la Casa de la Exposición de Edificación de Berlín (1931) constituyen el referente material de lo que son apenas signos convencionales en el proyecto sobre el que se trabaja.

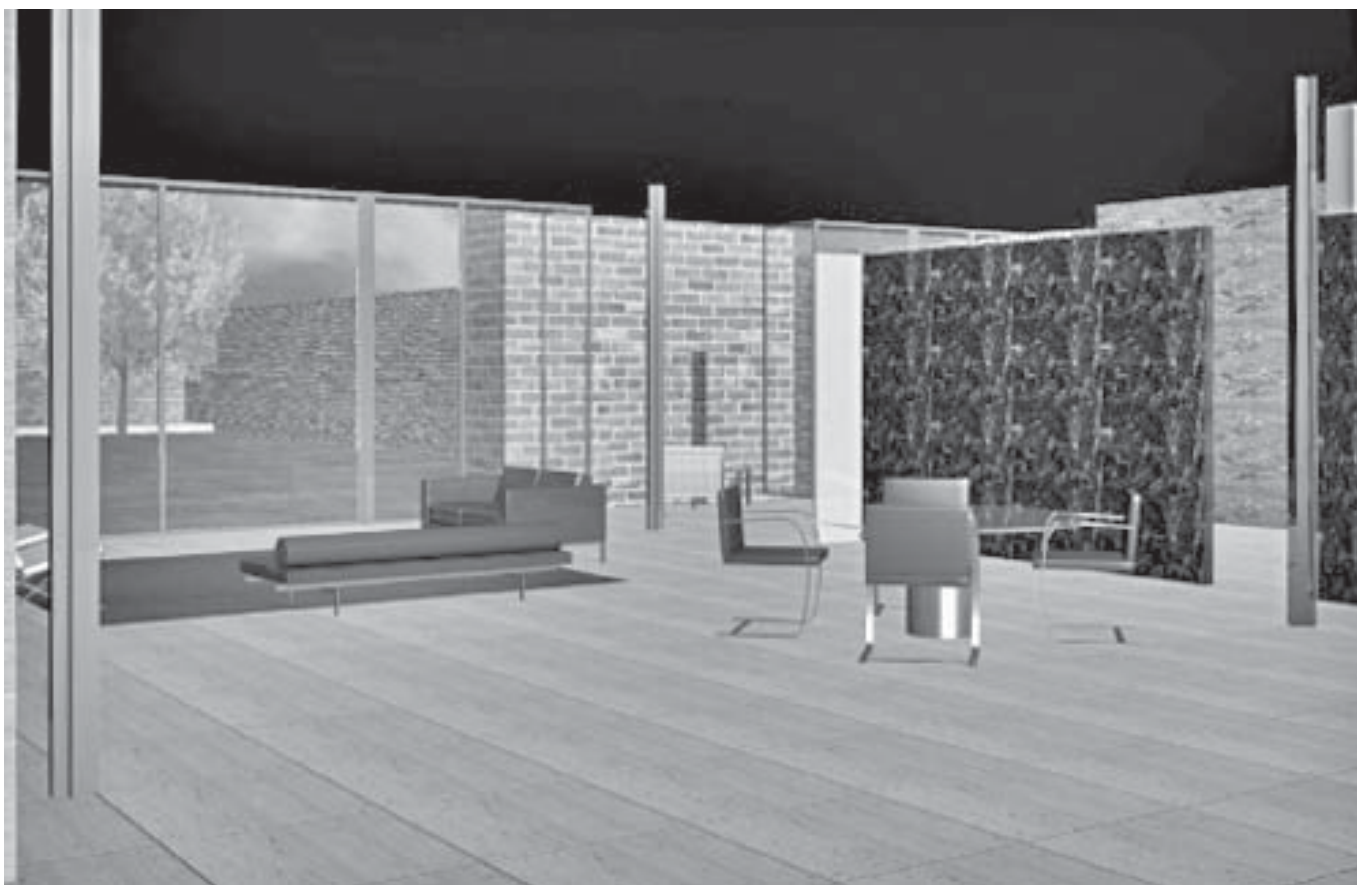
El paso del tiempo dio lugar a que el propio Mies van der Rohe insistiera en programas y planteamientos similares, de modo que sus experiencias posteriores ofrecen, asimismo, materiales para abordar el proyecto que nos ocupa. El proyecto de la Casa con tres patios (1934) y la Casa Farnsworth (1945-1950) ofrecen soluciones que permiten abordar el ejercicio con criterios de concepción e instrumentos solventes y compatibles con la propuesta de la que se parte.

Para la descripción general –plantas y secciones–, han de utilizarse las escalas 1/100 y 1/200, y, para los detalles, escalas 1/10 y 1/5. Ha de presentarse, además, una o más representaciones tridimensionales de los espacios interiores de más interés.

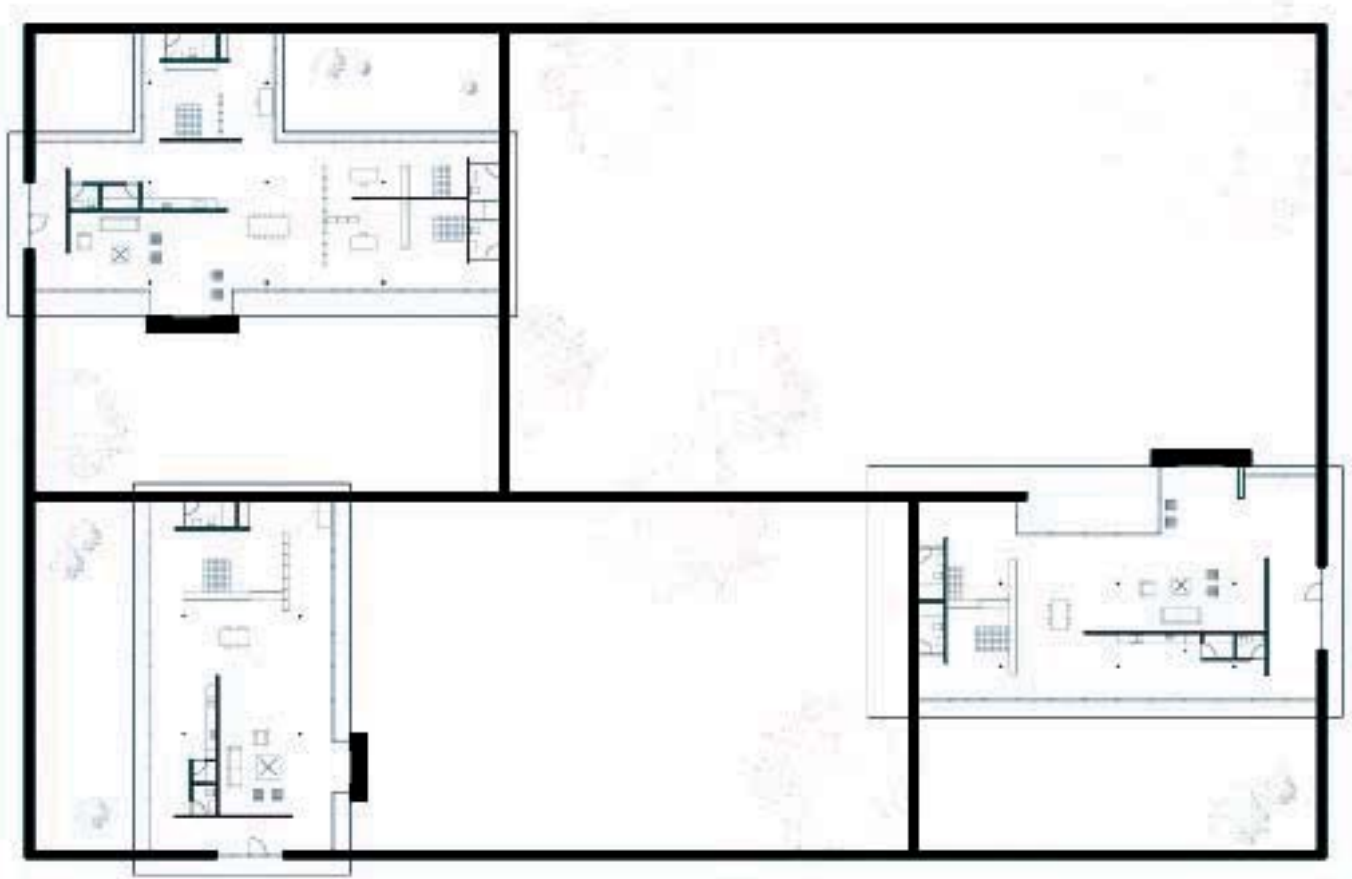


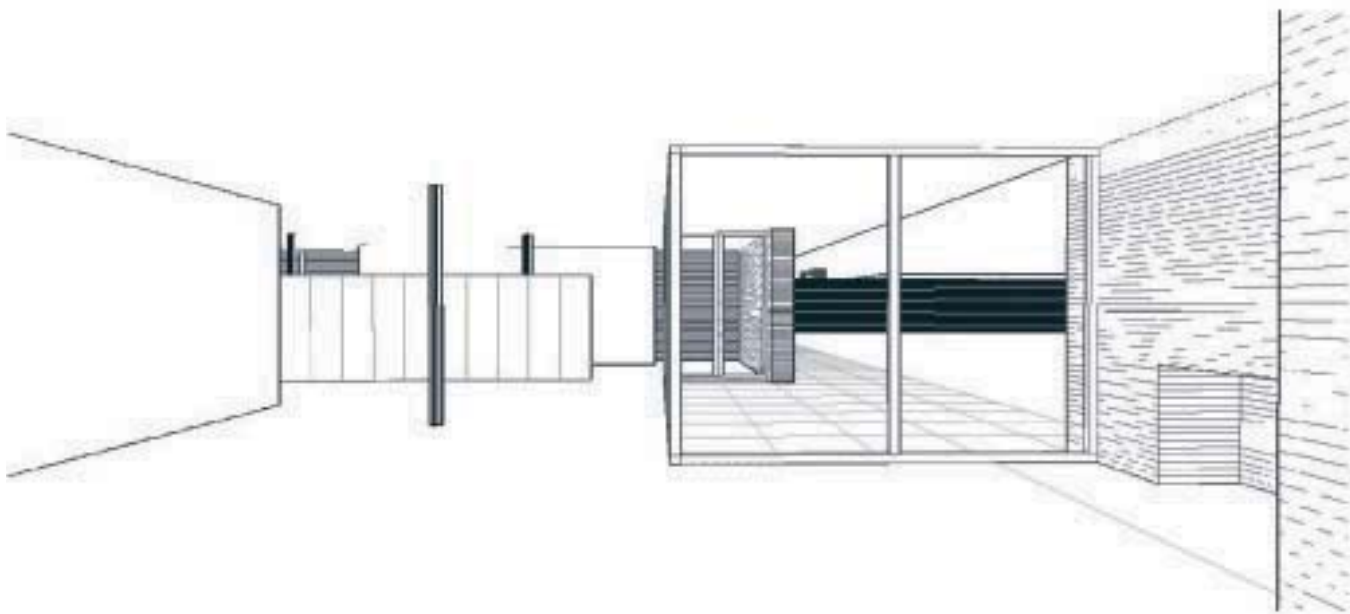




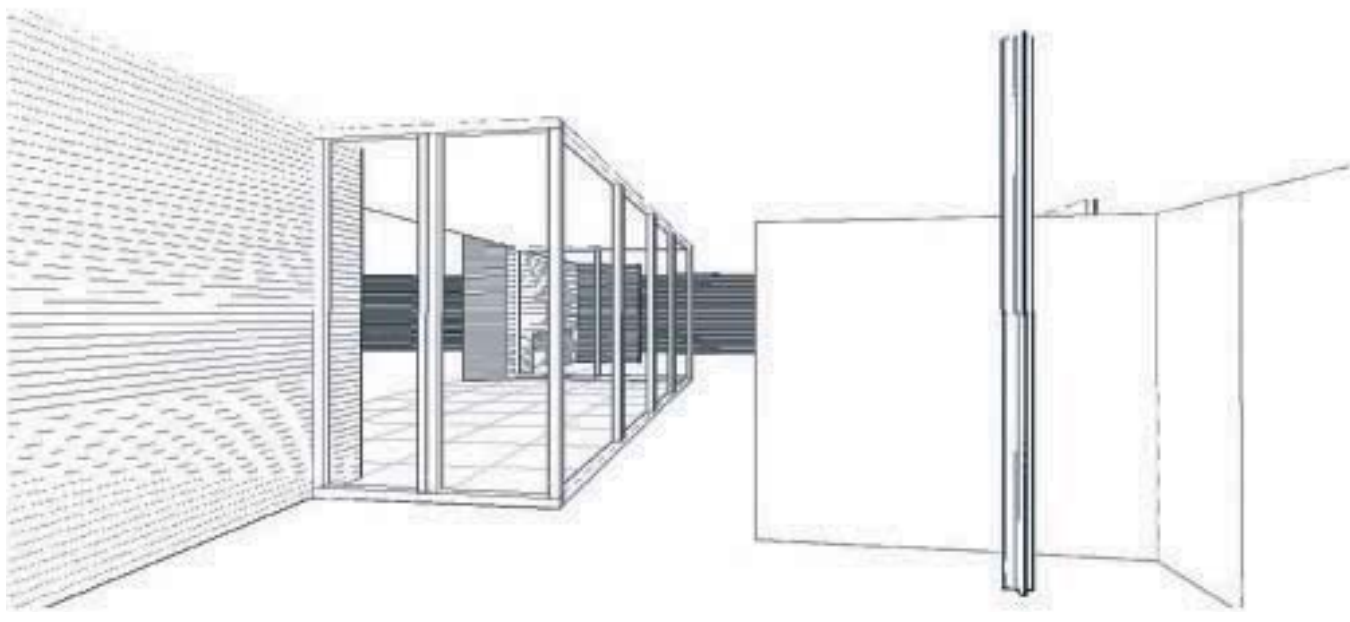


Cristina Aranzubia Hernaiz

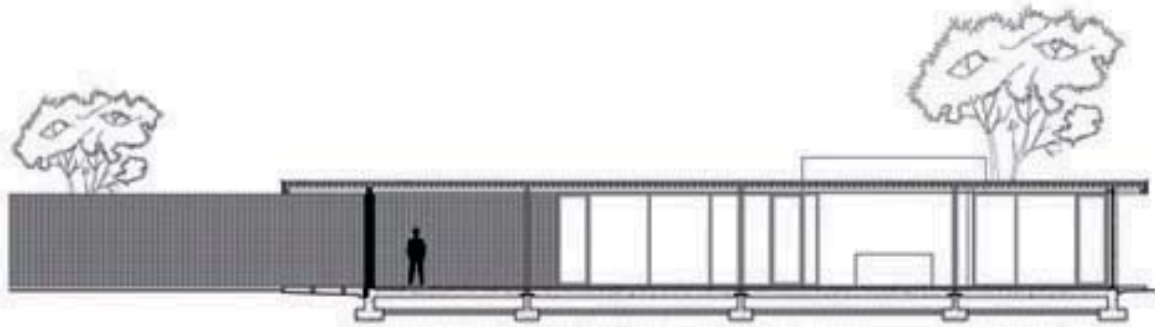




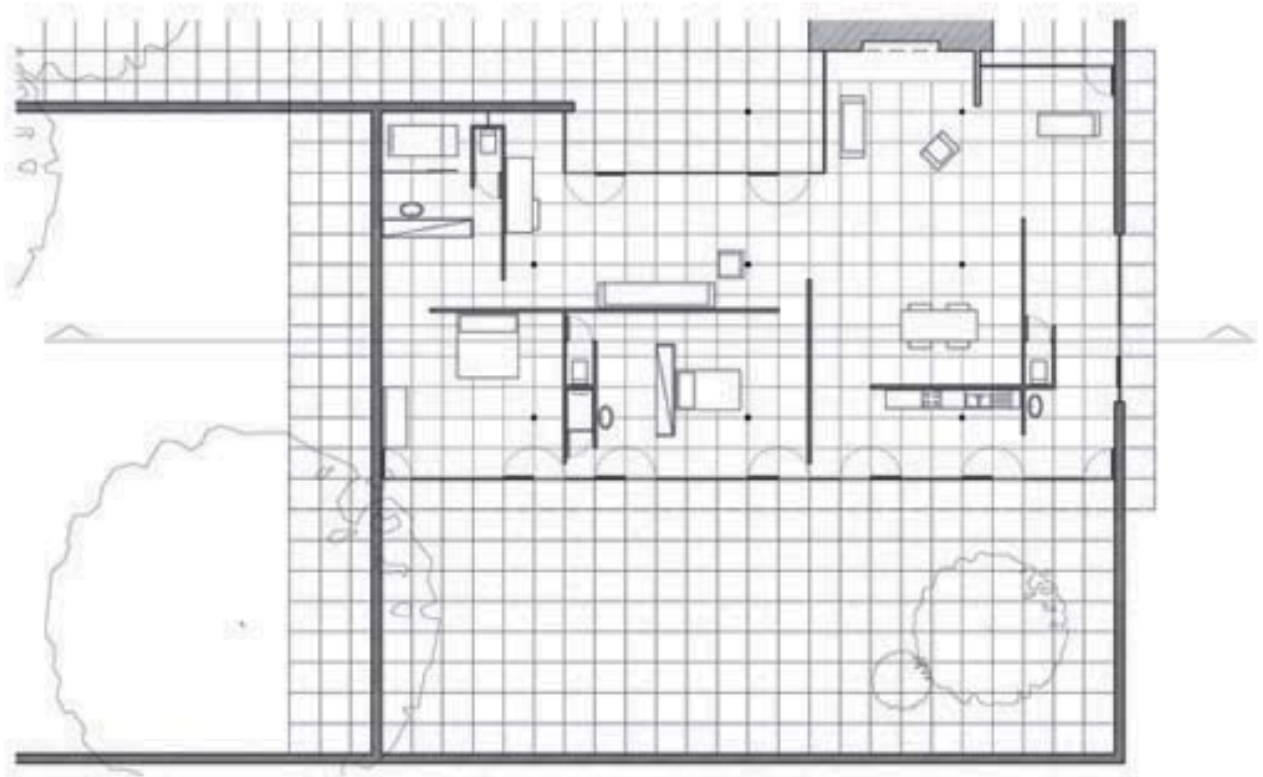
47



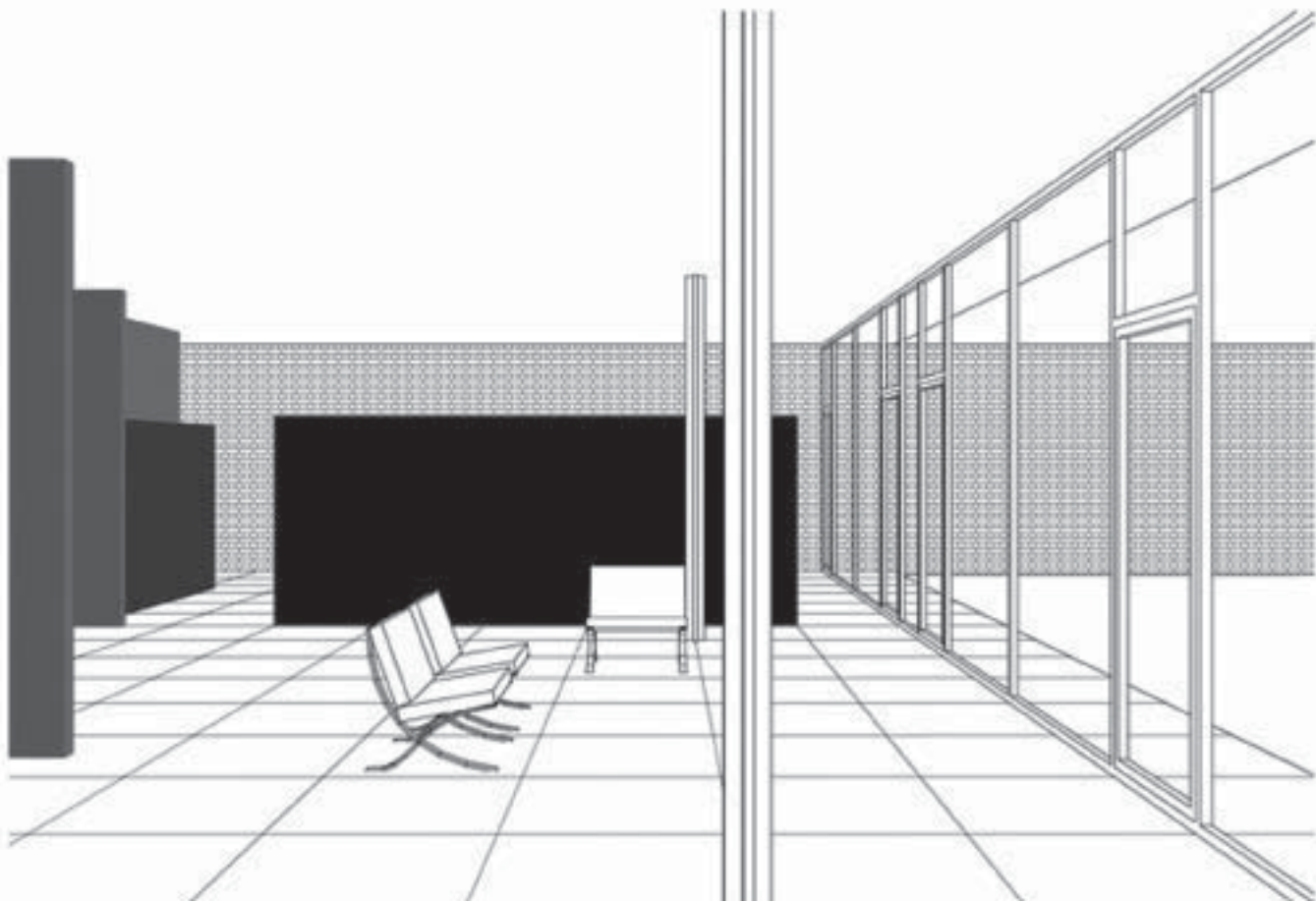
Sergi Madrid Company



48



Alexiares Bayo Ruiz

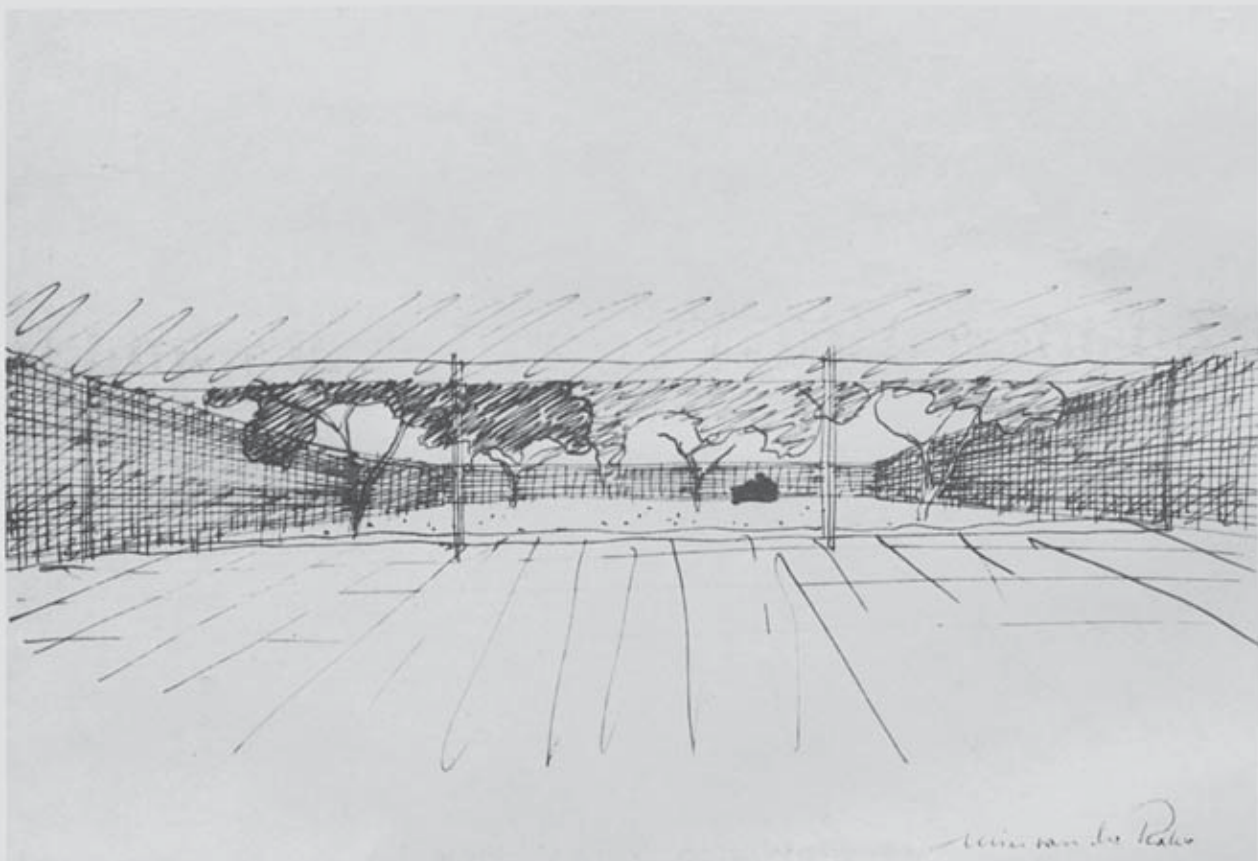


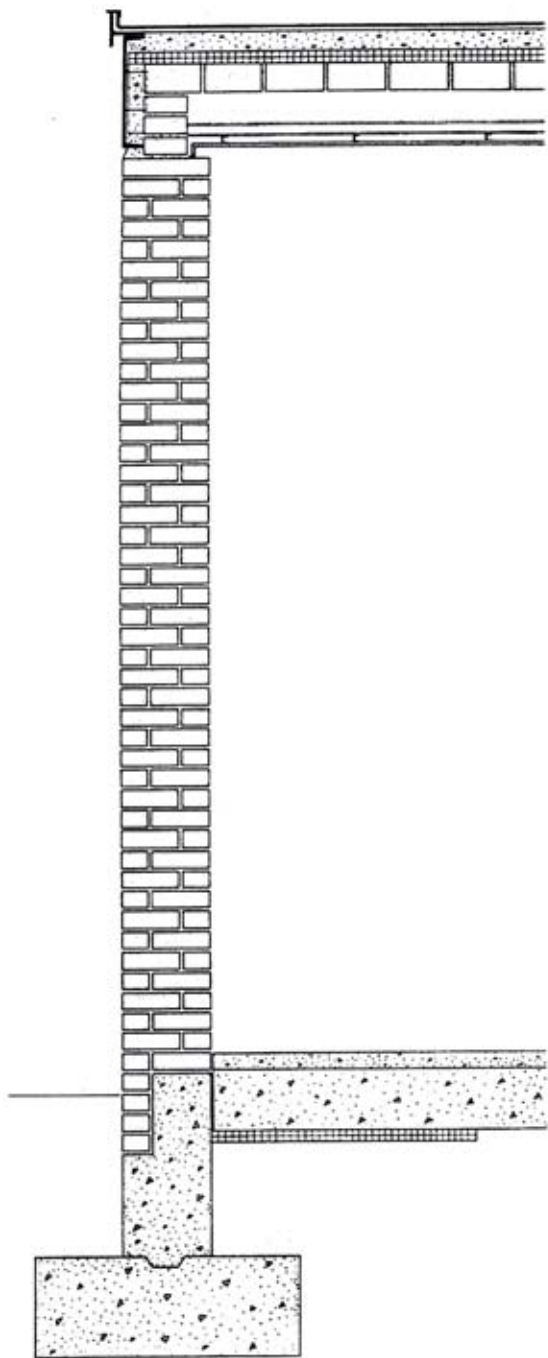
Alexiares Bayo Ruiz

AGRUPACIÓN DE TRES CASAS PATIO

(TARDE)

51





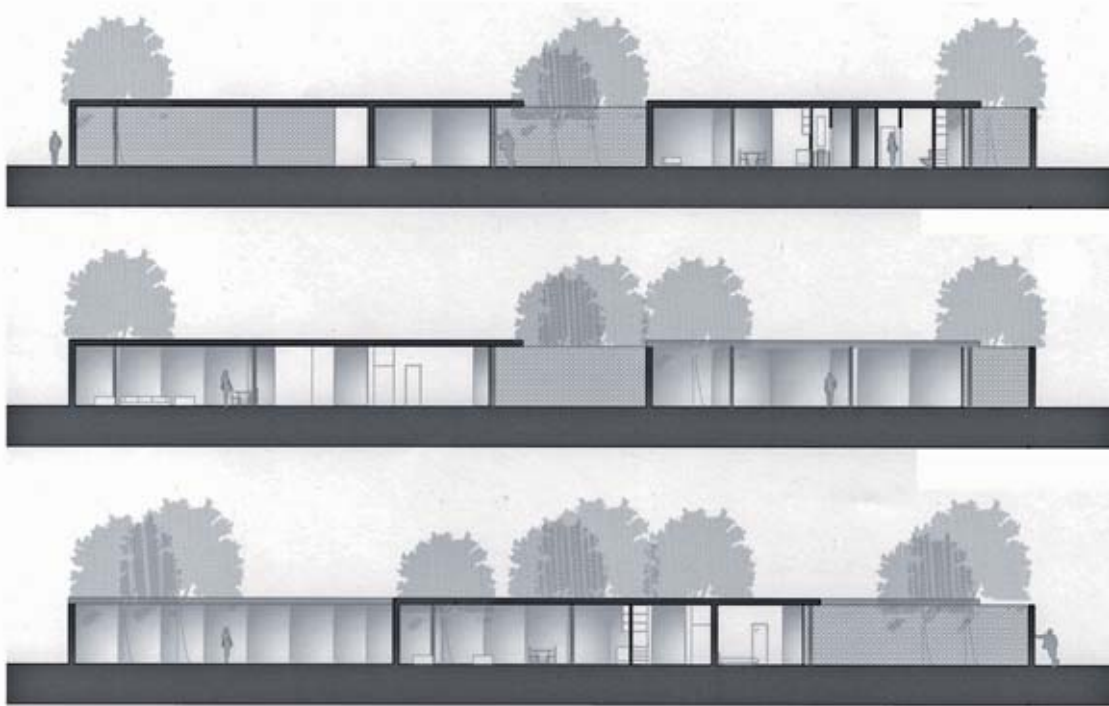
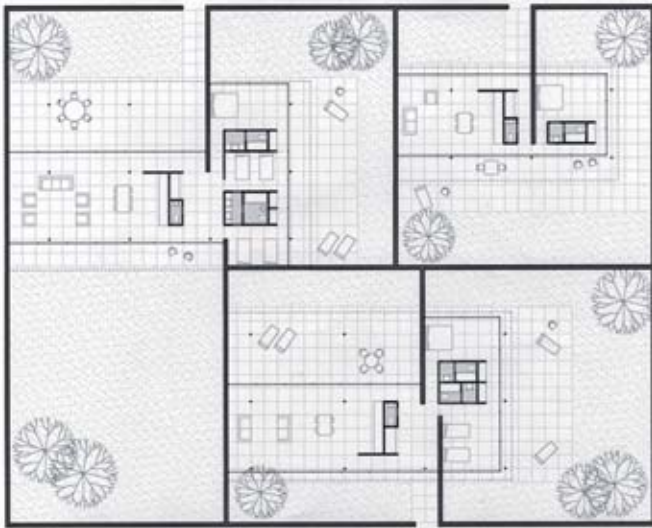
Asumiendo el sistema estructural y constructivo adoptado por Mies van der Rohe para sus proyectos de casas patio, elaborados entre 1931 y 1938, rehacer la agrupación de tres casas patio para que conste de tres viviendas distintas, para capacidades de dos, cuatro y seis personas, respectivamente, de forma que las superficies edificadas y la agrupación del solar sean relativamente proporcionales a su programa funcional.

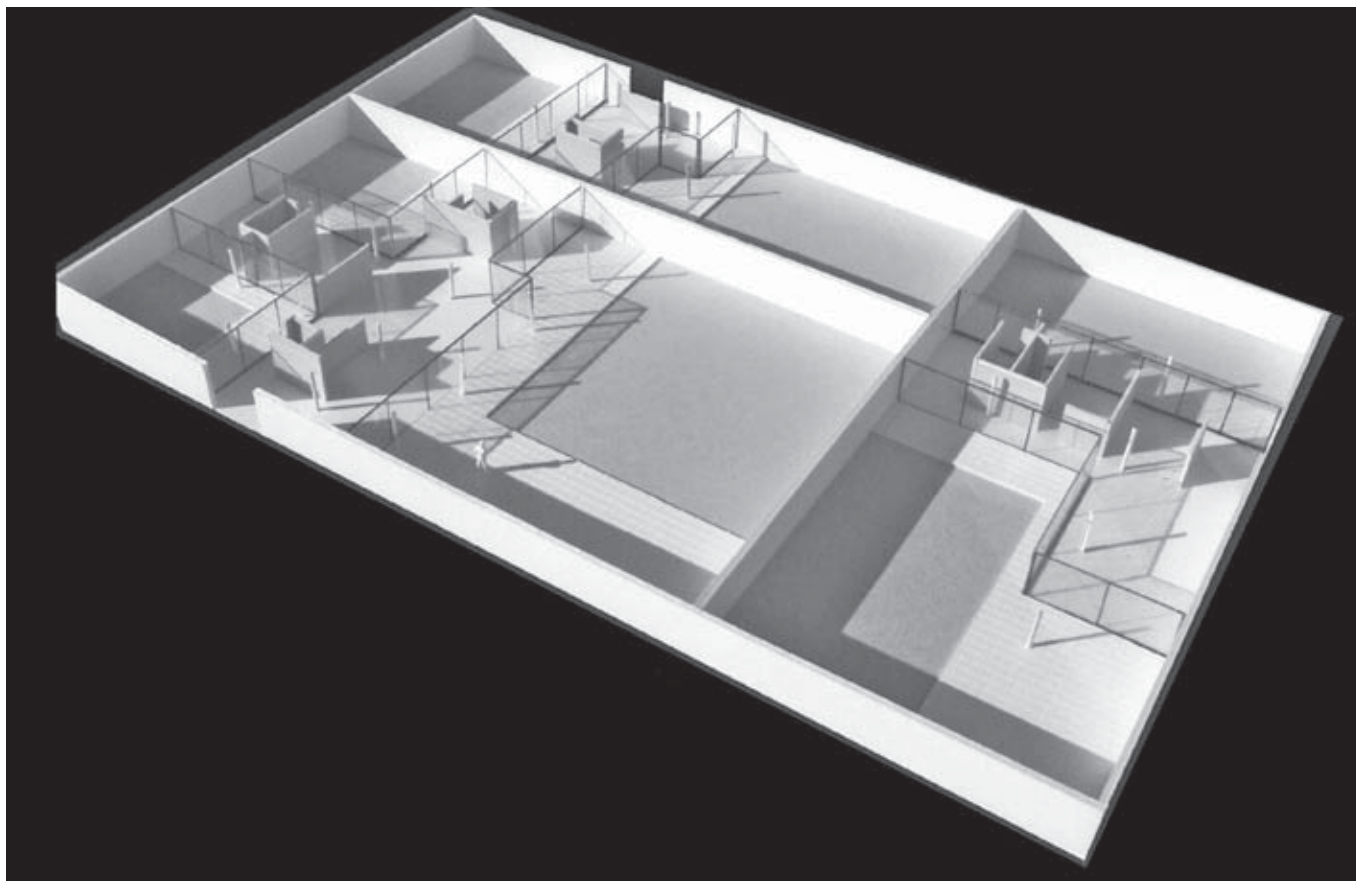
La principal característica formal del sistema constructivo propuesto consiste en que la totalidad del espacio bajo la cubierta plana es conceptualmente único, continuo y abierto, visualmente definido por los límites perceptibles de la losa. Cualquier intervención divisoria en el interior de este recinto virtual implica una fragmentación real o aparente de este espacio unitario, que podemos entender como establecimiento de una relación formal entre el espacio total y los nuevos fragmentos de éste entre sí. Así, se generan unos vínculos espaciales que necesitan ser formalmente coherentes si se quiere obtener unidad y consistencia en la obra.

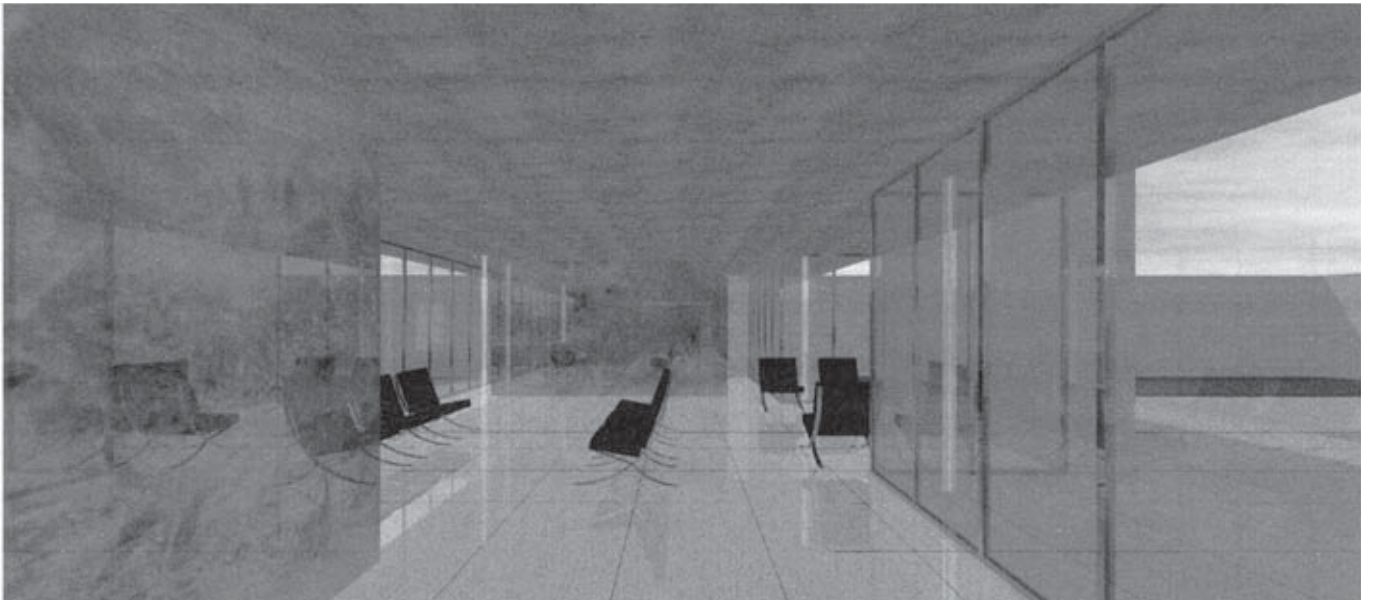
También es necesario hacer hincapié en las particularidades que este sistema plantea, como pueden ser, por un lado, el conflicto entre la razonable disposición modular de los elementos estructurales y la conveniente disposición libre de las particiones y los cerramientos y, por otro, la visualización de las diversas relaciones entre el interior y el exterior, ya sea por medio de la naturaleza y disposición de los cerramientos, o por la continuidad o discontinuidad de las superficies, los materiales, los colores y las texturas del techo y del pavimento.

Para resolver este ejercicio, es necesario explorar las posibilidades de organización espacial que permite un sistema constructivo determinado, pero no se trata de innovar en la resolución de los problemas funcionales propuestos, sino de buscar la solución formal más coherente posible para toda la agrupación.

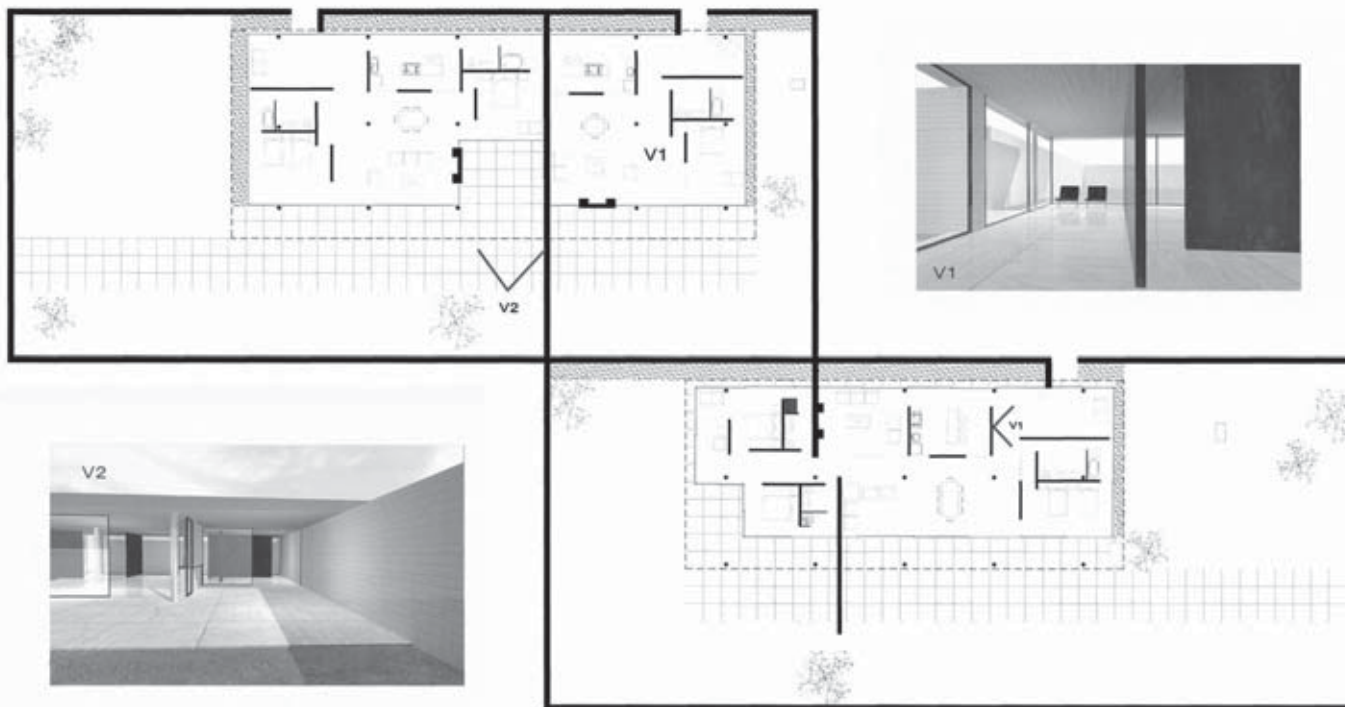
En un máximo de tres láminas, se han de adjuntar la planta, secciones y alzados (1/200), detalles de la sección constructiva (1/10) y perspectivas y secciones fugadas, escogidas para mostrar la transparencia de los espacios cubiertos a través de la representación de los planos delimitadores de la visión, la luz y las sombras naturales, y los colores y texturas de los materiales.



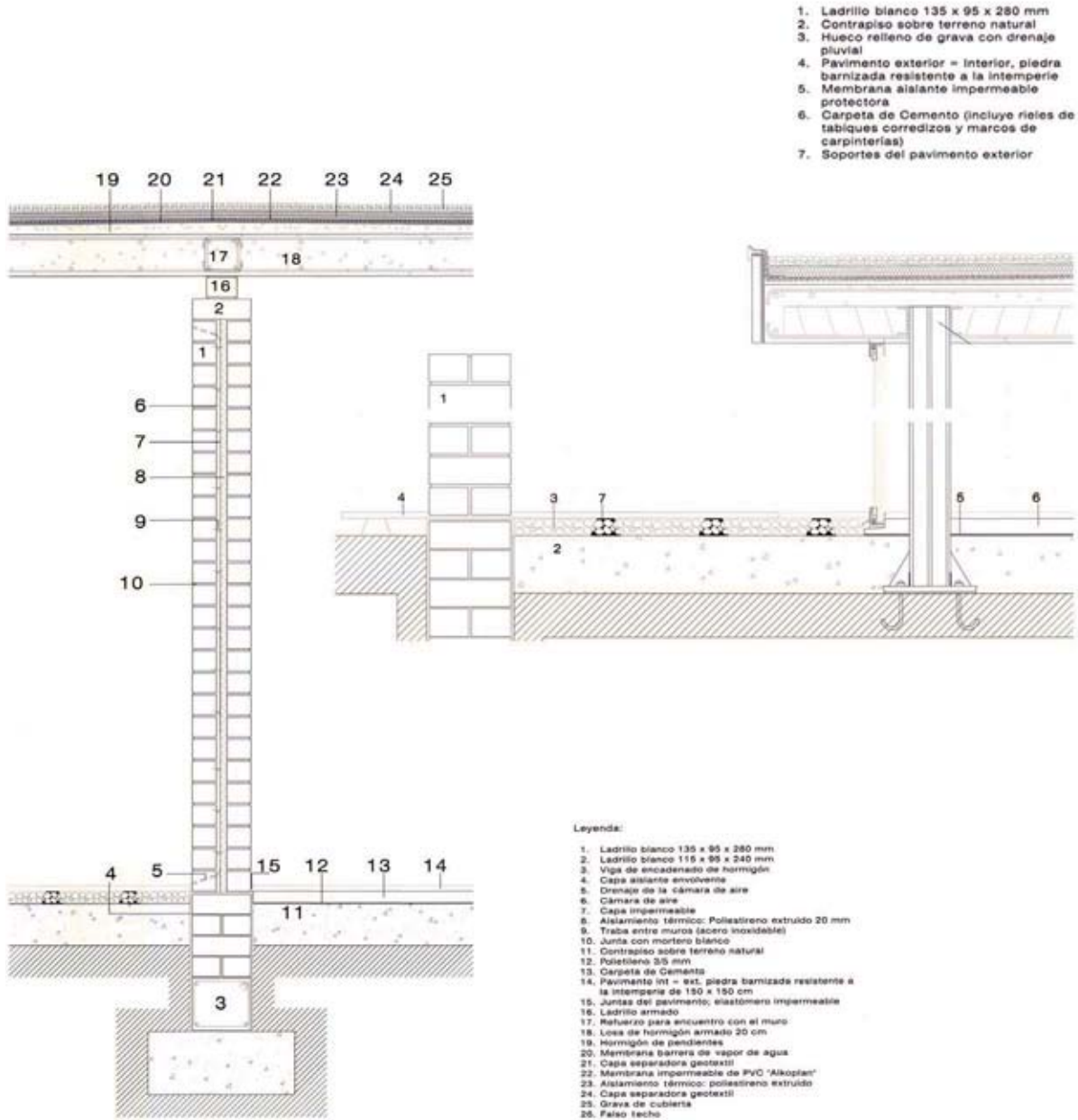


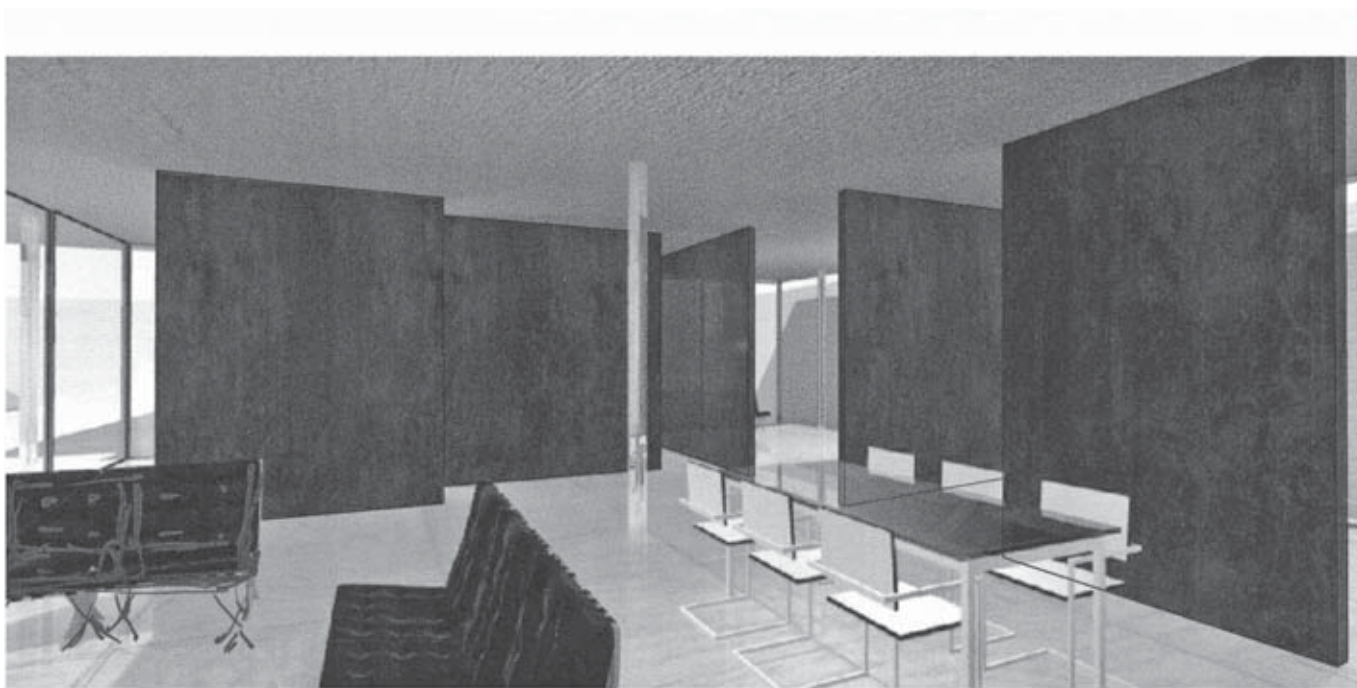


Sergi García Quesada



Daniela Ogaz Siller





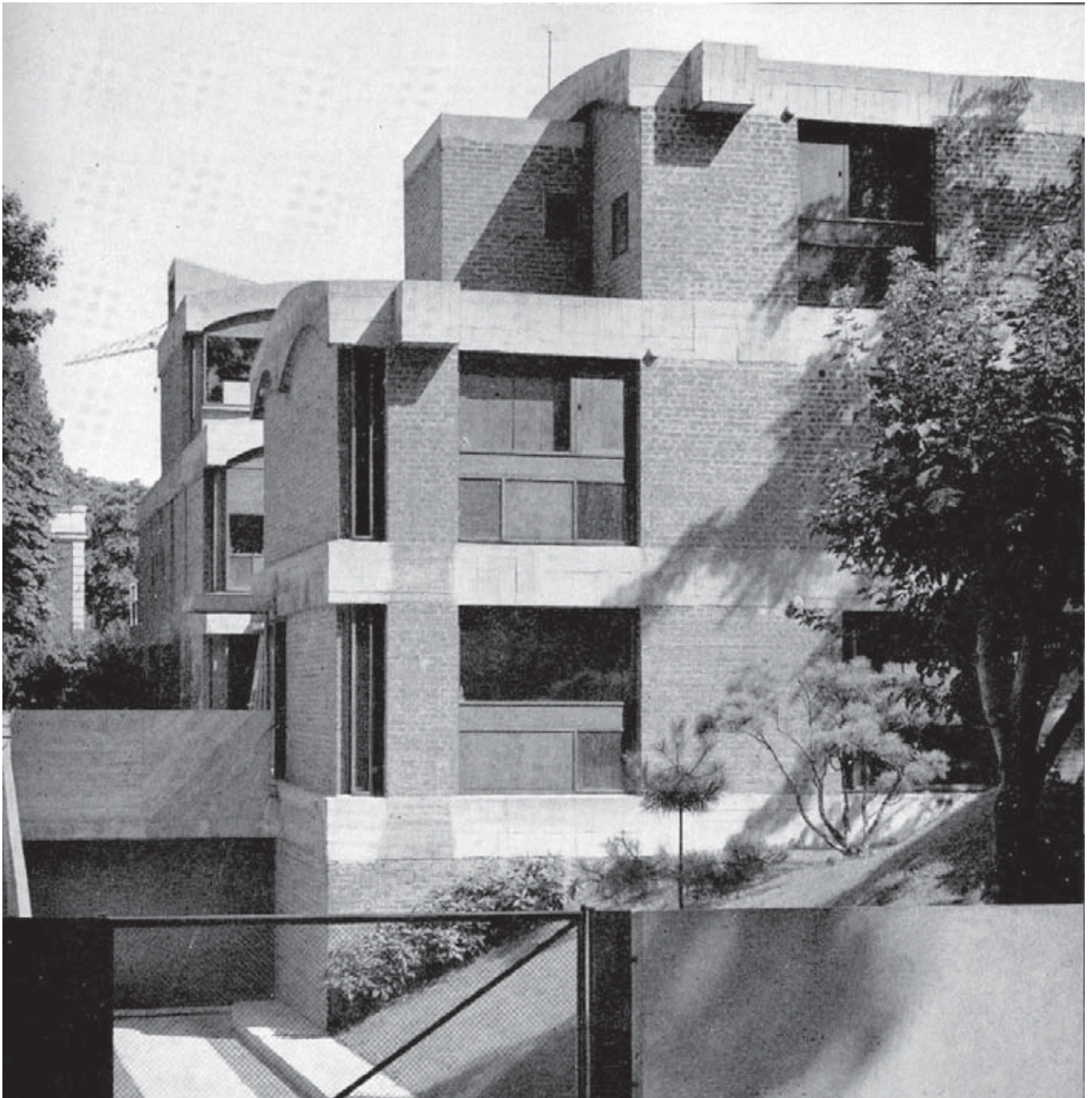
Daniela Ogaz Siller

PROYECTAR UN DESPACHO PARA DOS ABOGADOS

(MAÑANA)



61



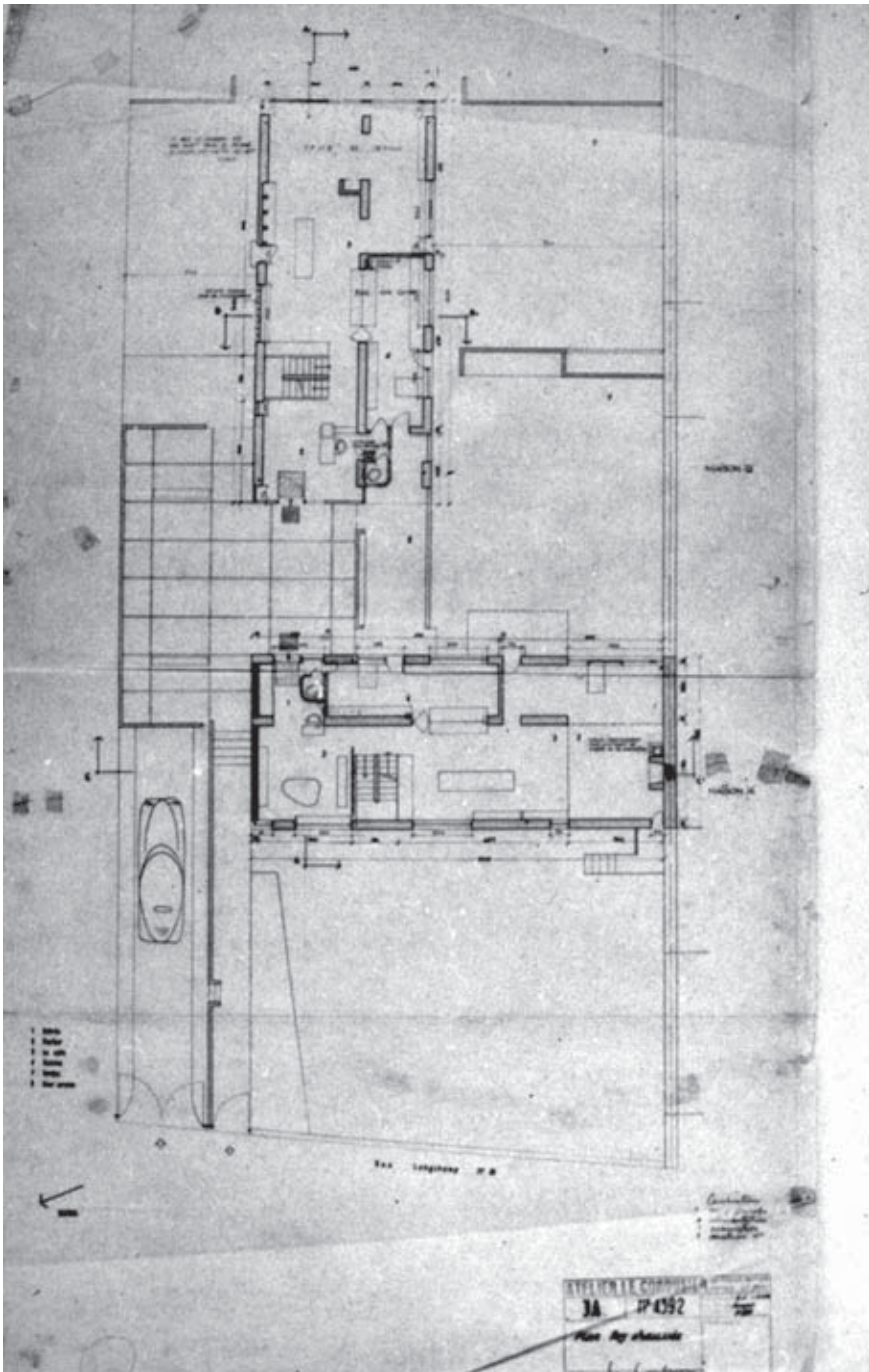
Se parte de la hipótesis de que las Maisons Jaoul (1952) de Le Corbusier, situadas en la Rue Longchamp de París, han sido adquiridas por dos abogados de mediana edad que ejercen su profesión en régimen de sociedad abierta, es decir, que comparten ciertos trabajos, pero otros corren por cuenta de cada cual.

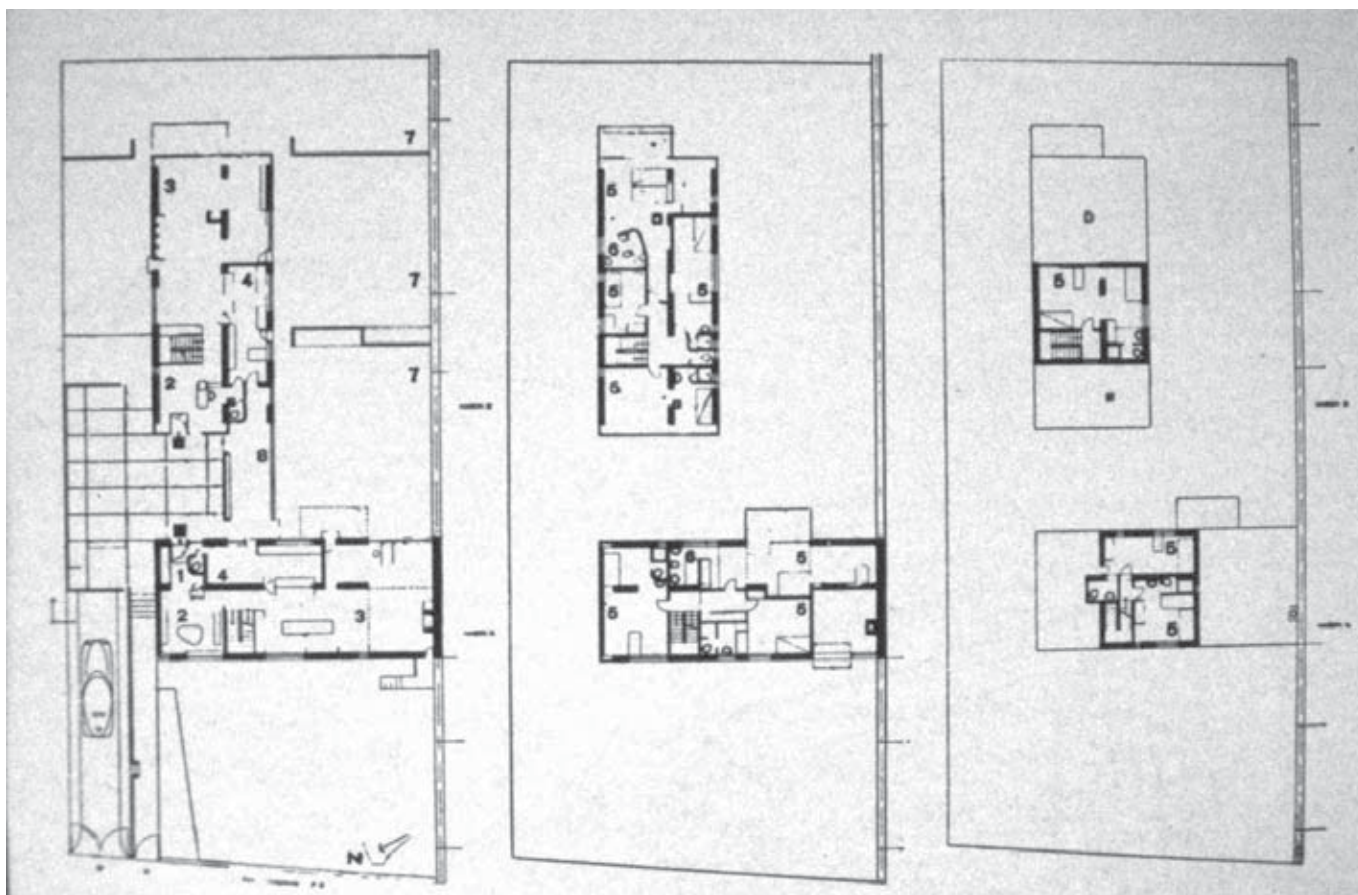
El objetivo de este trabajo es proyectar un edificio en la parte del solar que limita con la calle, en el que puedan desarrollar su actividad, teniendo en cuenta la peculiaridad de su compañía. No se podrá superar, en ningún caso, la línea paralela a la fachada, a 8 metros de la misma.

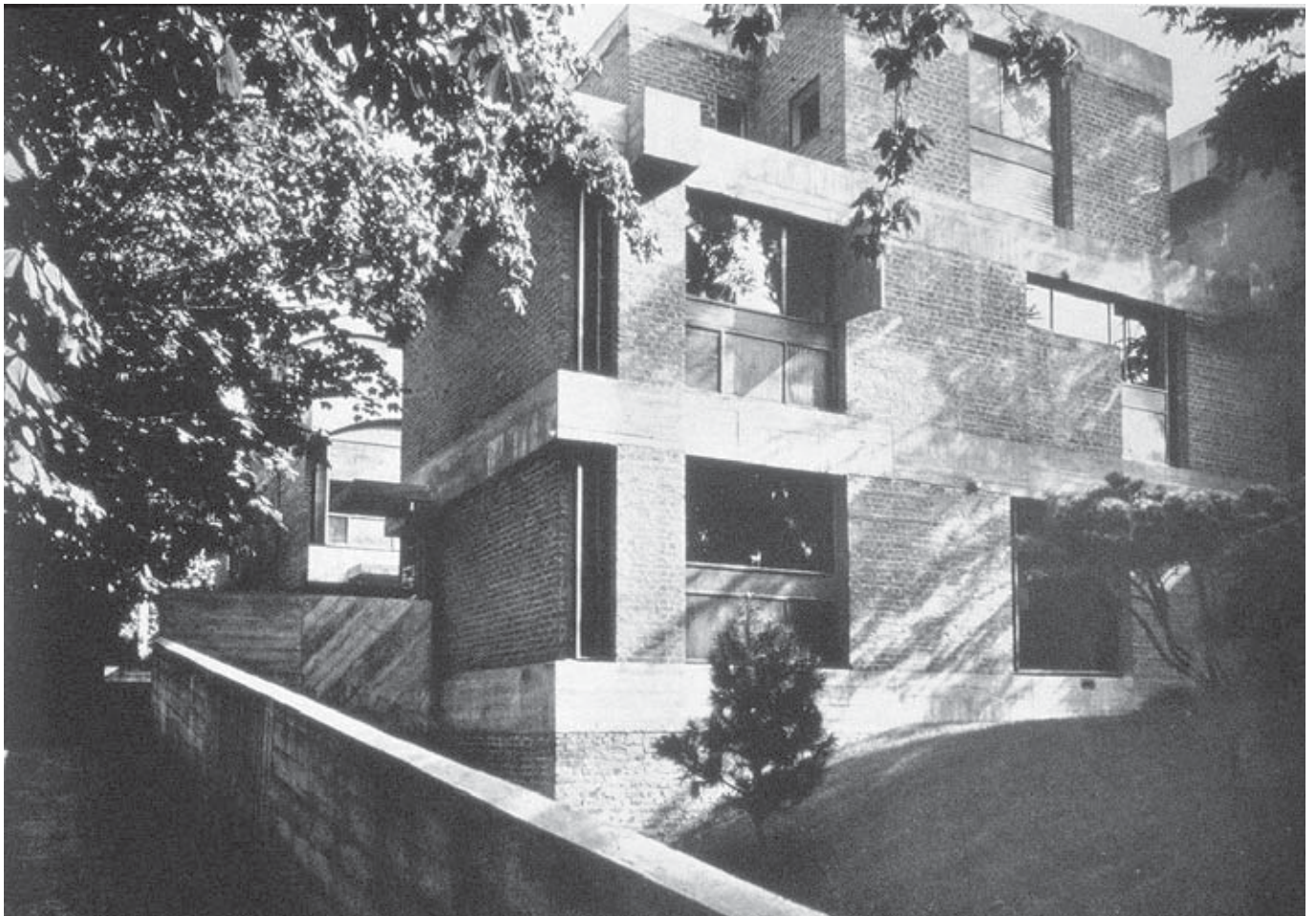
El programa debe incluir una secretaría de atención al público, una sala de espera, una sala de reuniones, un recinto dedicado a reprografía, un cuarto de instalaciones, un cuarto de limpieza y dos aseos –para el personal del despacho y para los clientes–, como servicios comunes. Cada abogado deberá tener, además, un bufete compuesto de un despacho para el titular, una sala que pueda dar cabida a tres colaboradores y una pequeña sala distribuidora que pueda servir para una espera corta.

La anchura de la nueva construcción ha de ser similar a la crujía mayor de las viviendas: entre cuatro y cinco metros. La altura de la edificación está limitada a planta baja y primer piso. Para abordar el proyecto, se debe atender tanto a la construcción material como a los criterios de organización general de las casas existentes: es decir, una construcción con muros de carga que soportan una losa autoportante de suficiente rigidez para poder abrir huecos donde el proyecto lo requiera. No ha de seguirse necesariamente la construcción con bóveda.

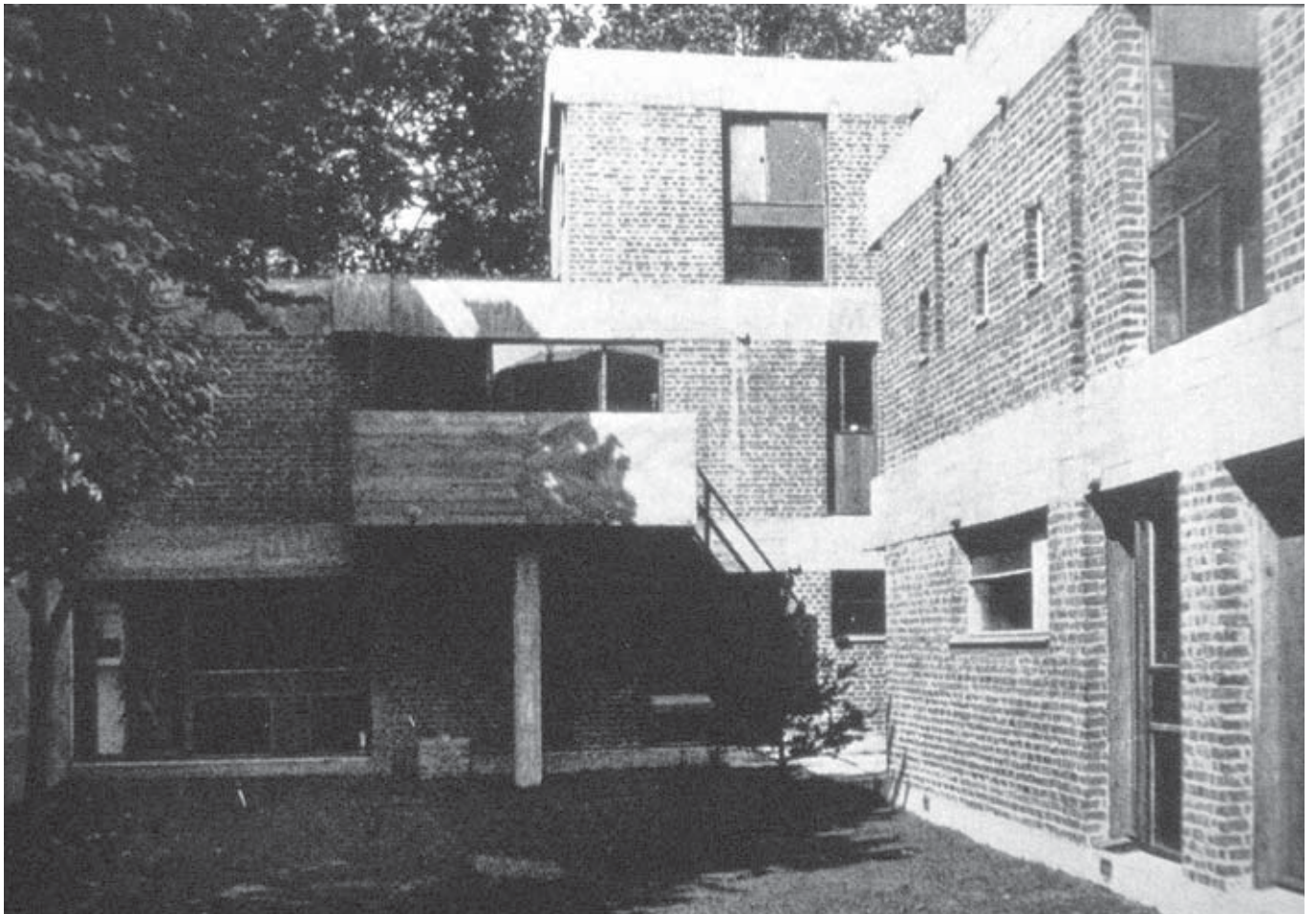
Se recomienda la escala 1/100 para las plantas y secciones generales y 1/10 o 1/5 para los detalles y las secciones específicas. Han de presentarse, asimismo, una o más imágenes tridimensionales, con la técnica que cada cual maneje mejor, capaces de ofrecer una idea clara de la especialidad que se propone.

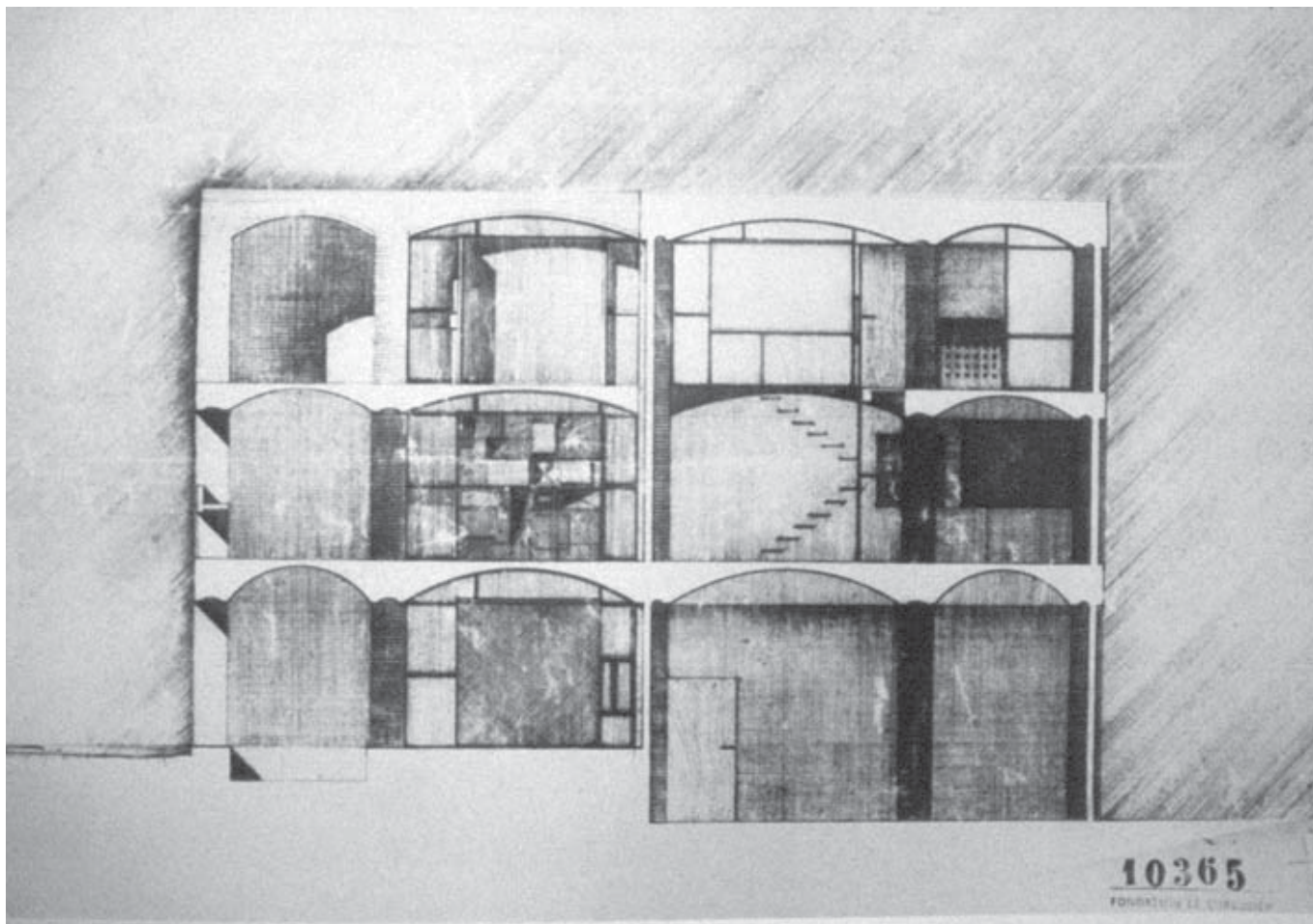


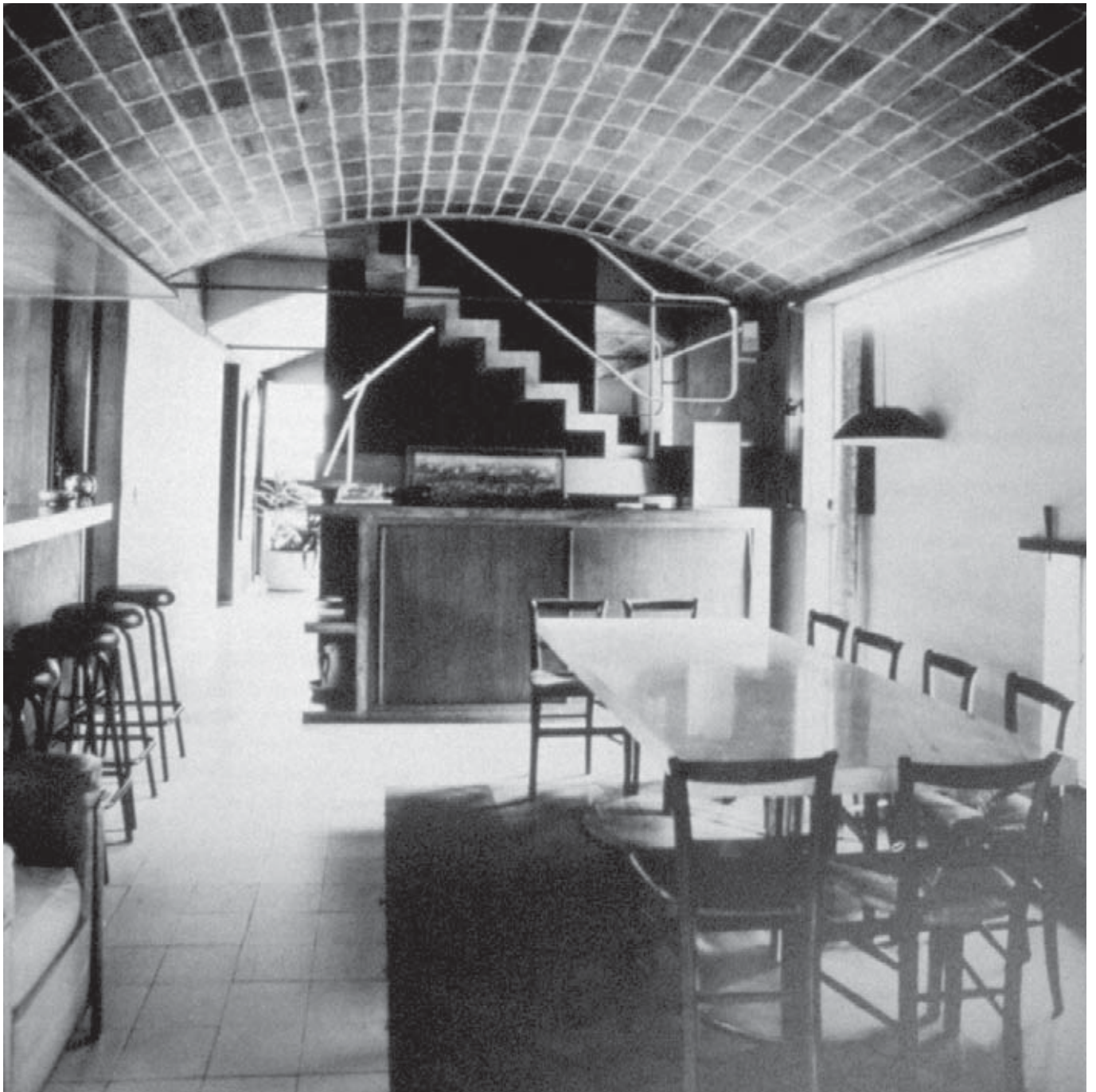




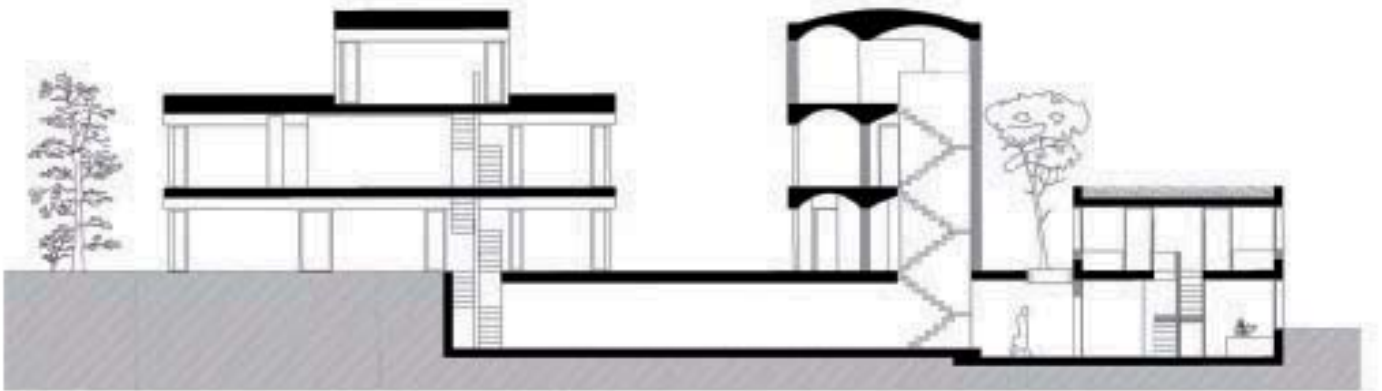
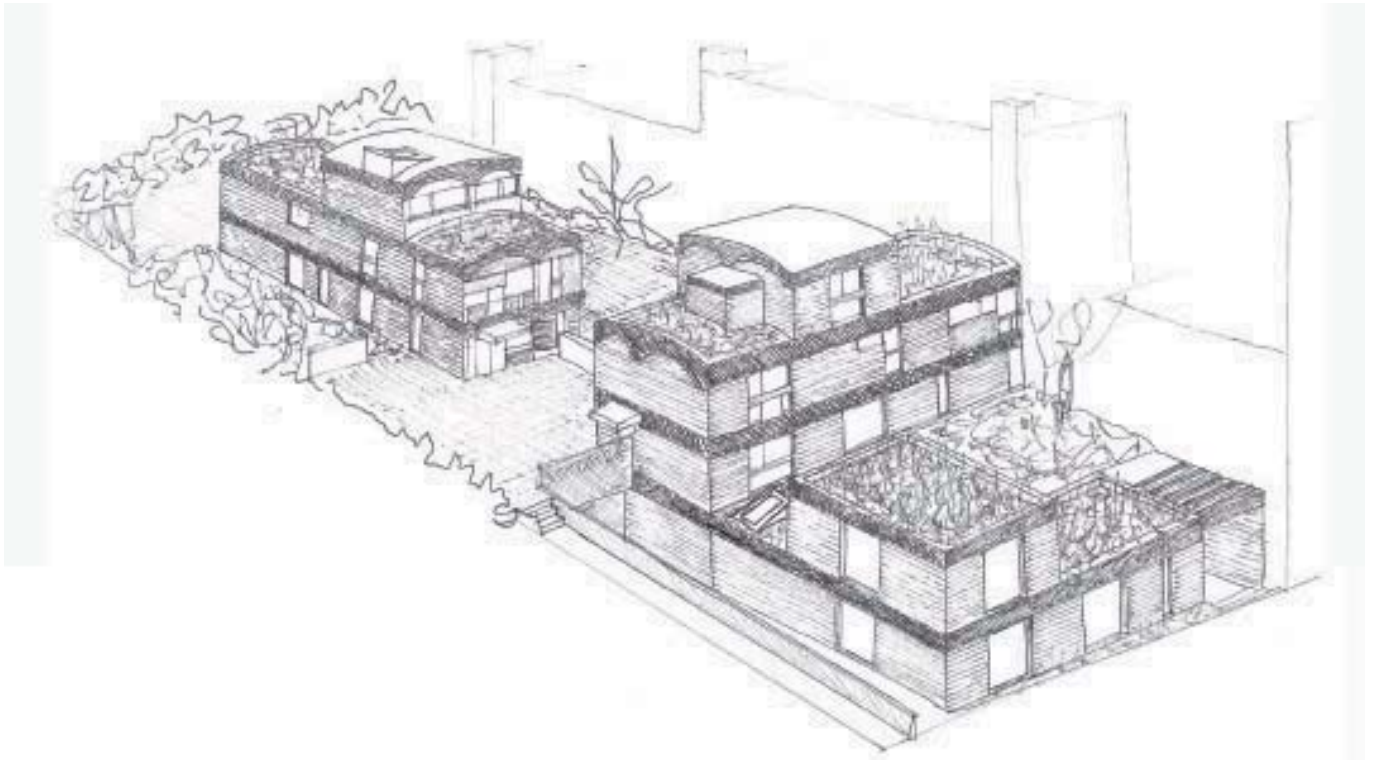








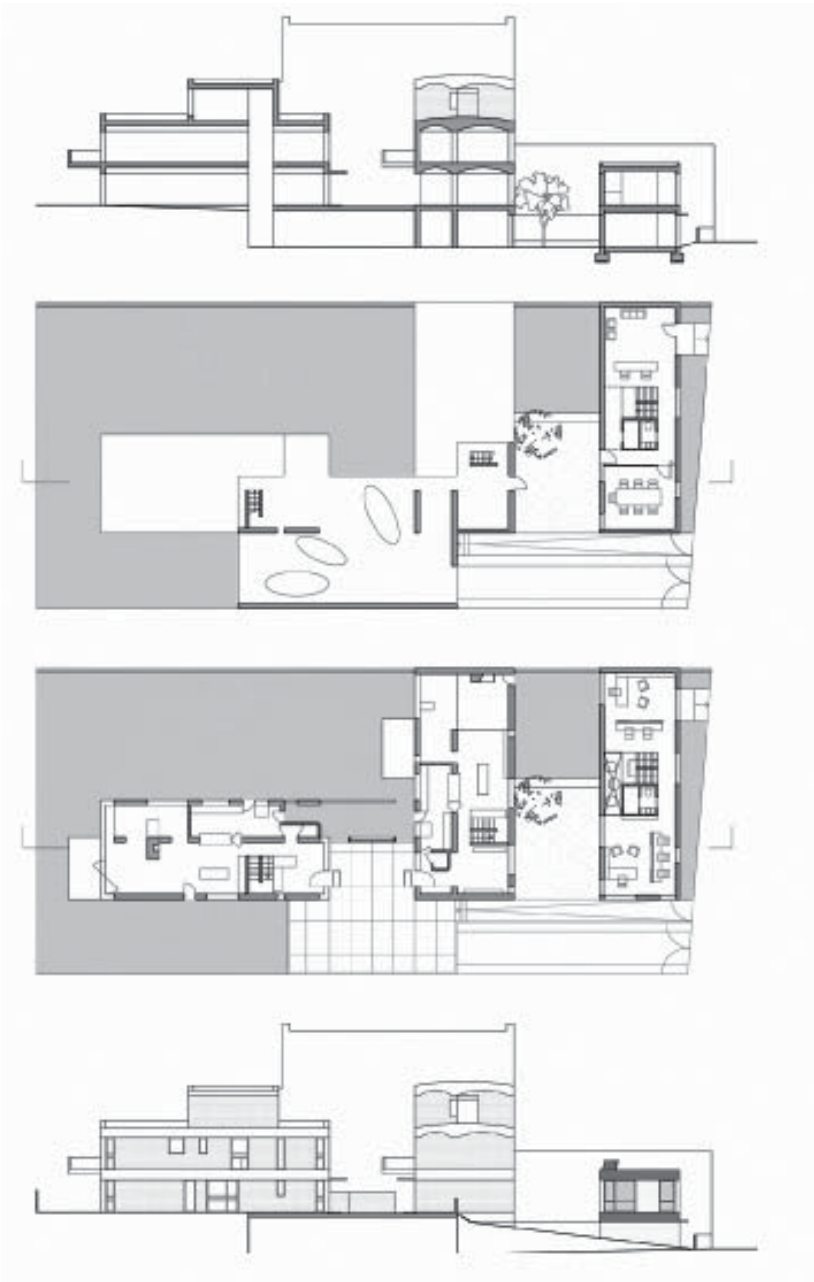




Laura Choya Mancera

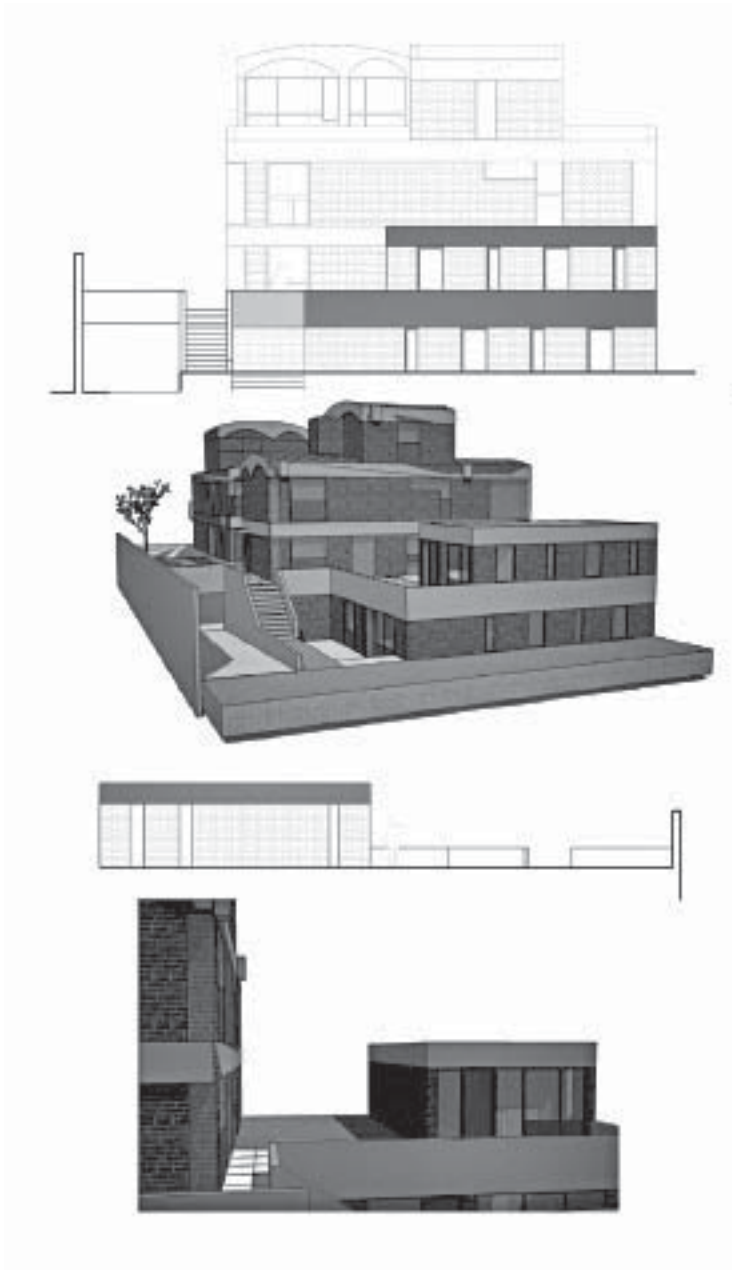


Laura Choya Mancera





76

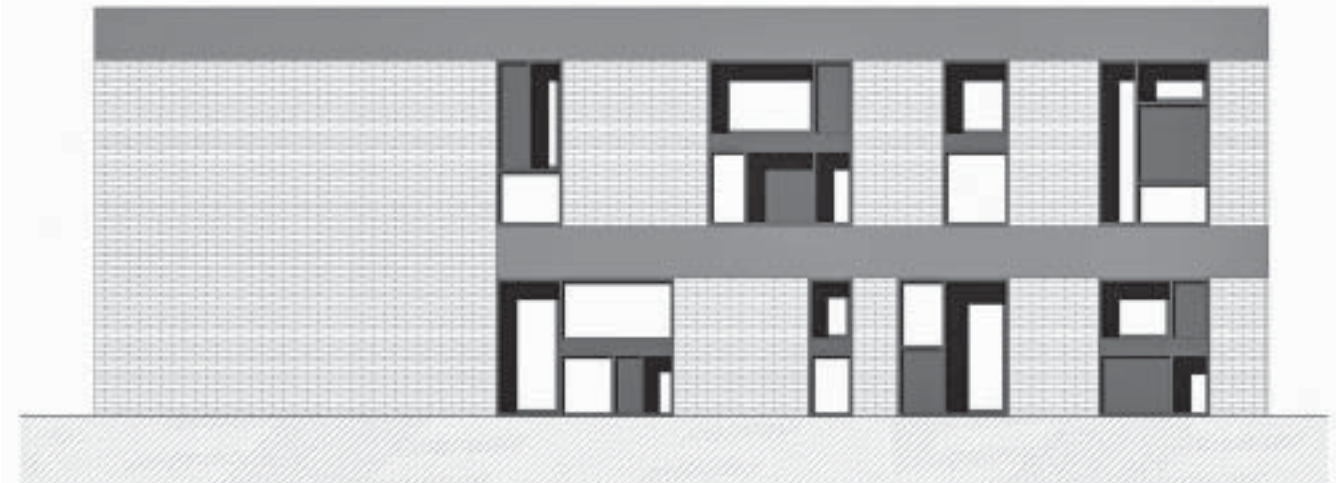
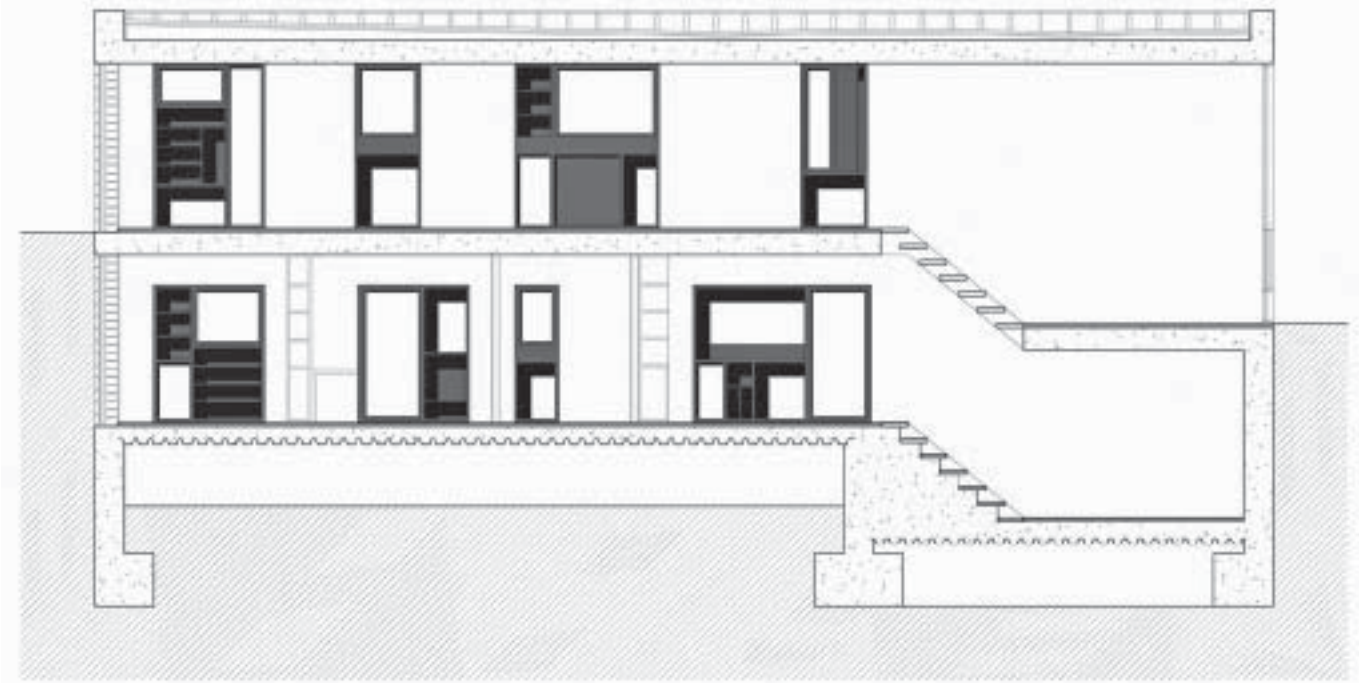


Maria Duran Forteza

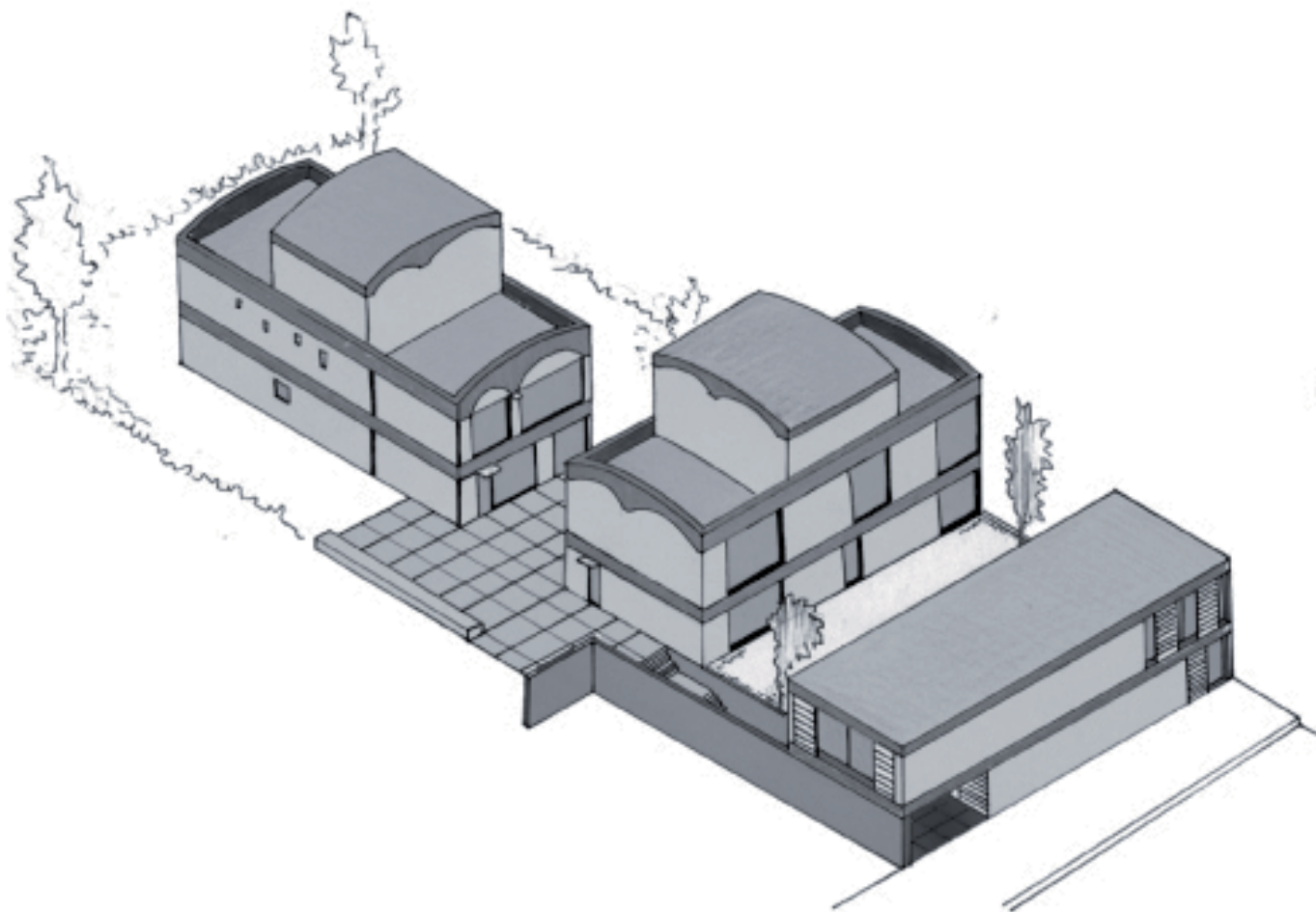


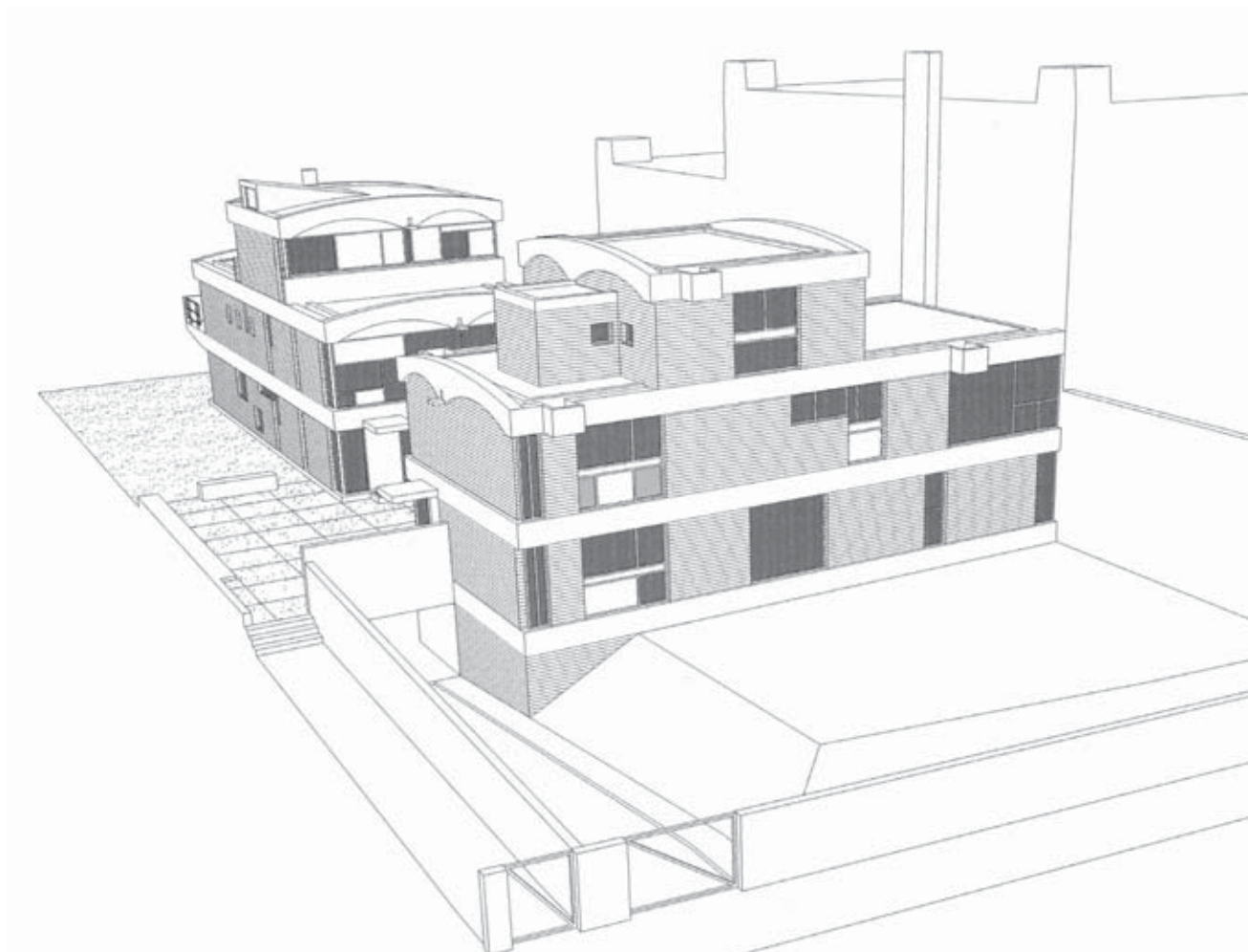
Alexiars Bayo Ruiz

78



Antoni Valls Alecha





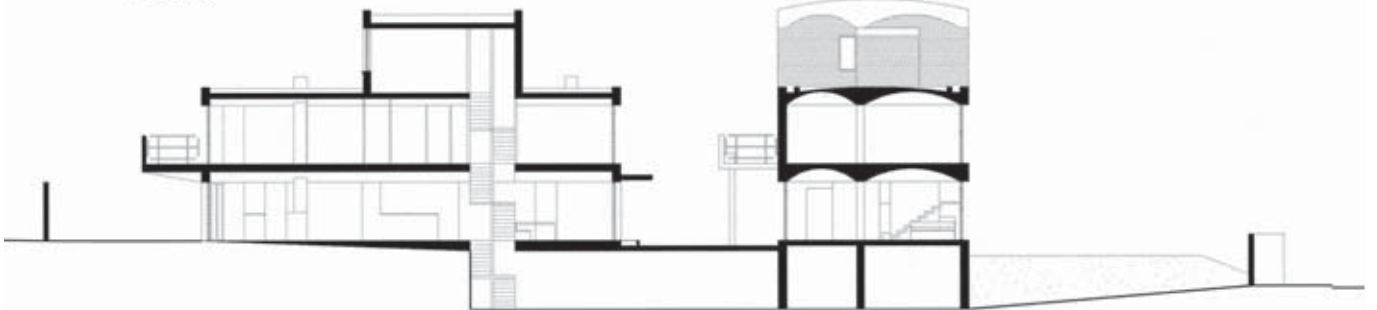
Primera planta



Segunda planta



Sección



Ensayar la compatibilidad de la lógica tectónica con la coherencia formal a través de rehacer el proyecto del cuerpo A de las maisons Jaoul –obra de Le Corbusier construida en Neuilly (París) entre 1952 y 1955– empleando su volumen edificable para construir un despacho profesional. El programa funcional incluye un ámbito de acceso (vestíbulo, recepción, sala de espera, baño de cortesía adaptado y escalera), una área pública (sala de reuniones, despacho y servicio higiénico y de vestidor), una privada (oficina y archivo) y la zona de servicios (vestuarios y servicios para el personal, apartado para los enseres de limpieza y residuos, y reserva para la colocación de las máquinas). La superficie útil total ha de ser de unos 160m² y la edificable, de 210m².

La construcción con muros de carga y bóvedas atirantadas implica una organización lineal, más o menos abierta, de los espacios interiores. Esta continuidad longitudinal se ha de completar con los nexos transversales que exige el programa funcional. Todo ello invita a la búsqueda de un complejo sistema de secuencias espaciales, que implica la colocación discontinua de paredes estructurales, que se manifiesta exteriormente en la secuencia de vacíos y llenos de los cerramientos. Por este motivo, la posición, la proporción y el diseño de las oberturas son elementos clave para la formalización del conjunto.

Pero la fácil reiteración de soluciones no siempre es compatible con las exigencias funcionales y técnicas: los diferentes grosores de los materiales de las paredes estructurales, las carpinterías de los cerramientos, los tabiques y muebles de partición o la diferenciación funcional en plantas difícil-

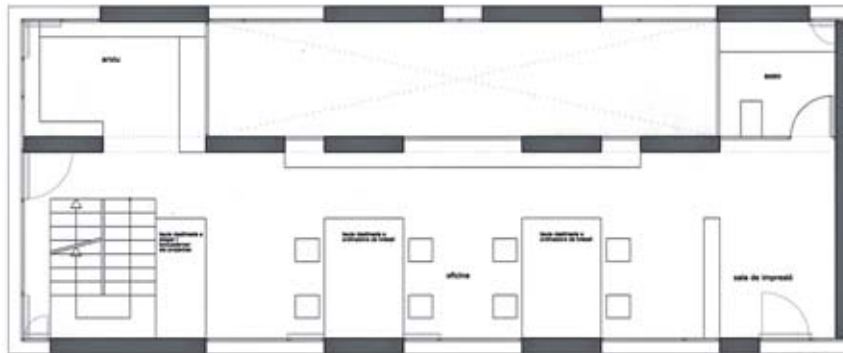
tan la sistematización estructural tanto de los muros, como de las oberturas. Son cuestiones concretas pero determinantes para la universalización de los criterios formales que proporcionan coherencia a la obra proyectada.

Así, en este ejercicio, la estructura no puede concebirse como una mera cuestión técnica, sino que es necesario pensarla como uno de los principales estímulos para la búsqueda de la forma arquitectónica.

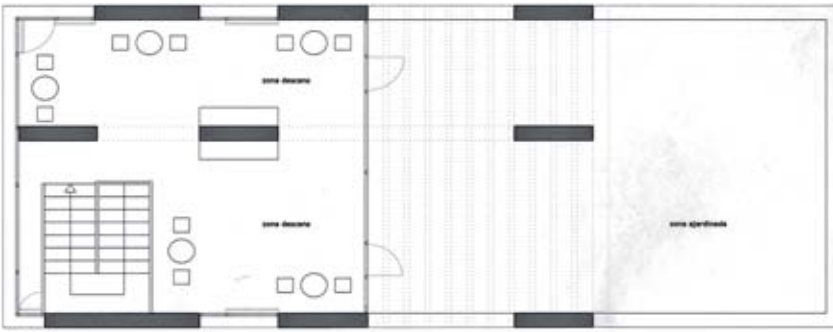
Se han de presentar las plantas, secciones y alzados (1/50) y los detalles de diseño de un elemento de obertura y cerramiento de fachada (1/10). Se han de anexas también perspectivas o fotomontajes con el entorno inmediato.



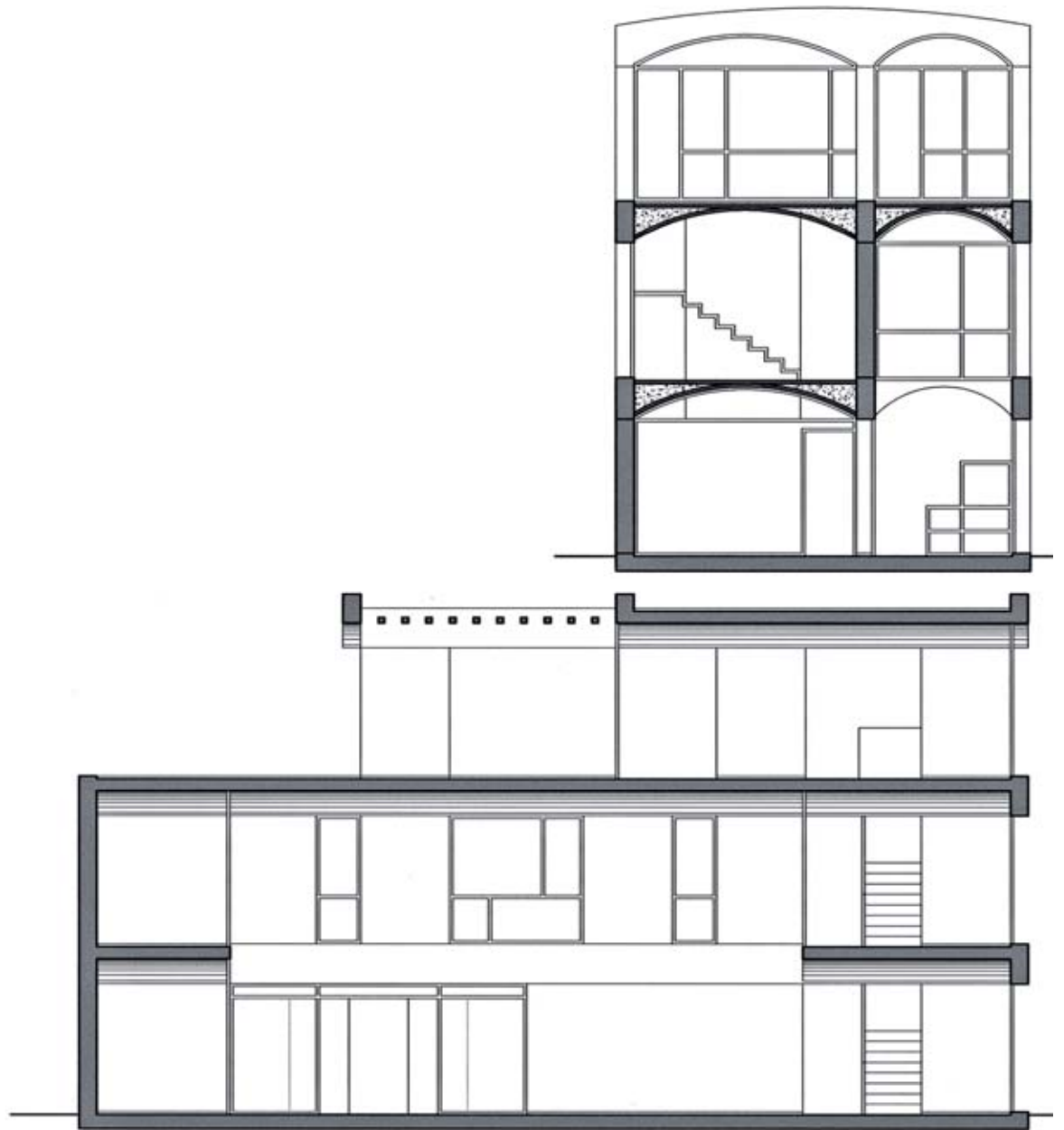
Planta Segona



Planta Primera

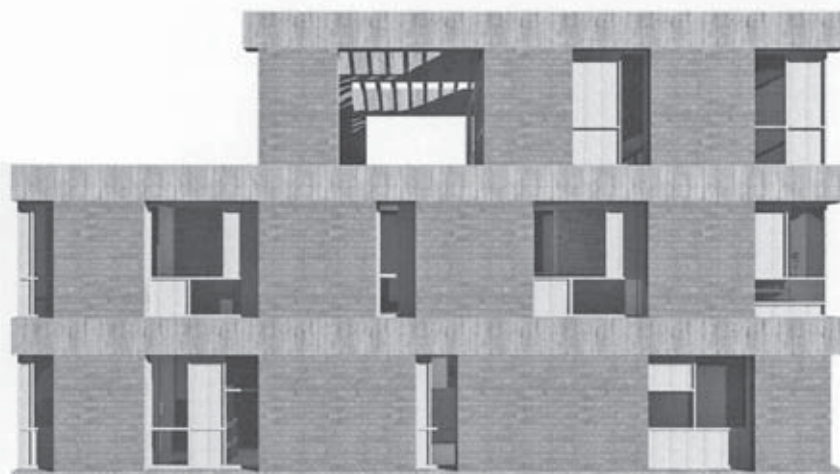
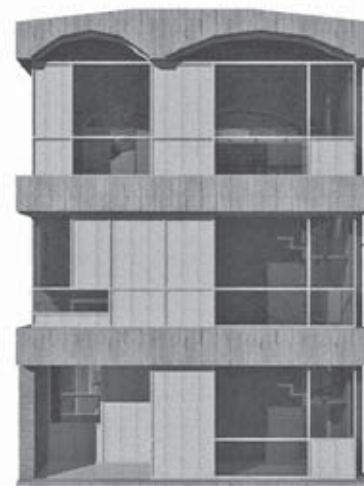
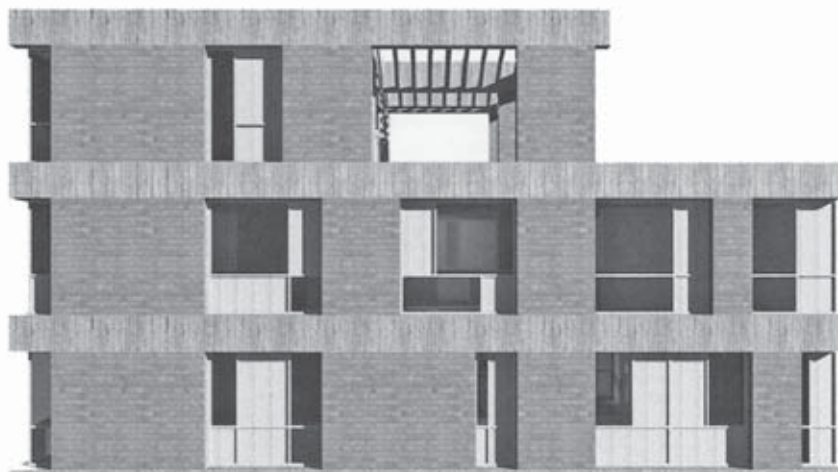


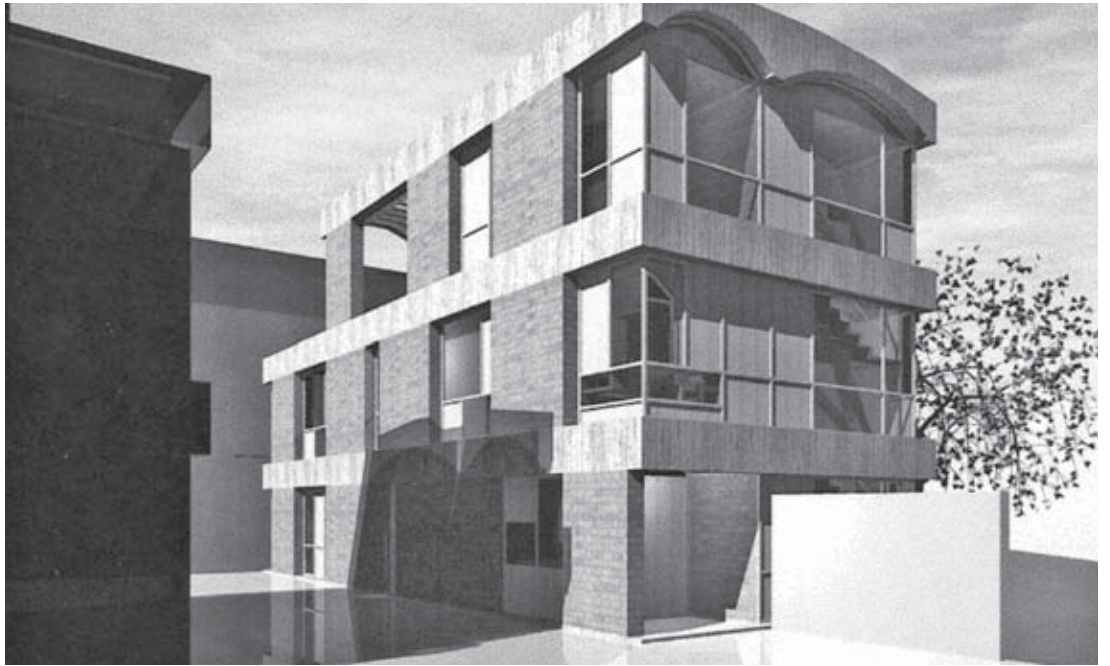
Planta Segona



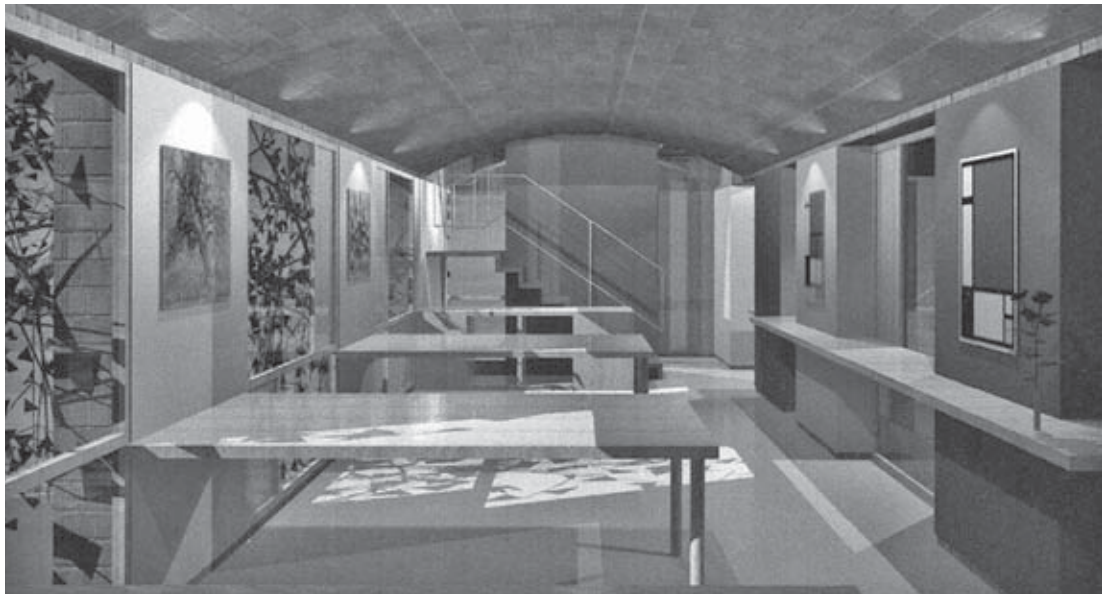
85

Sergi García Quesada

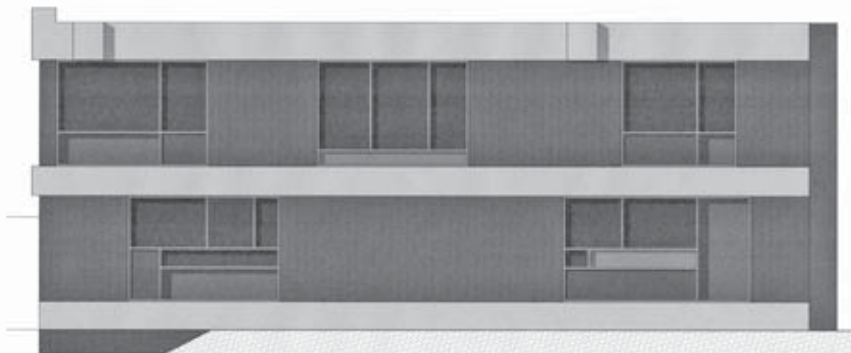
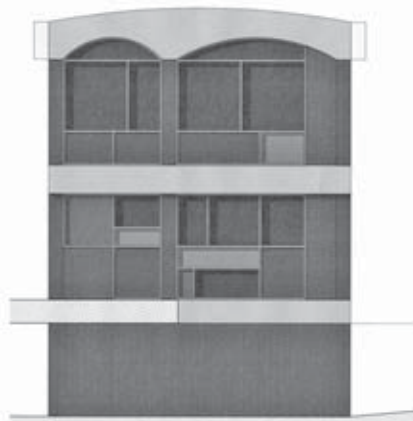


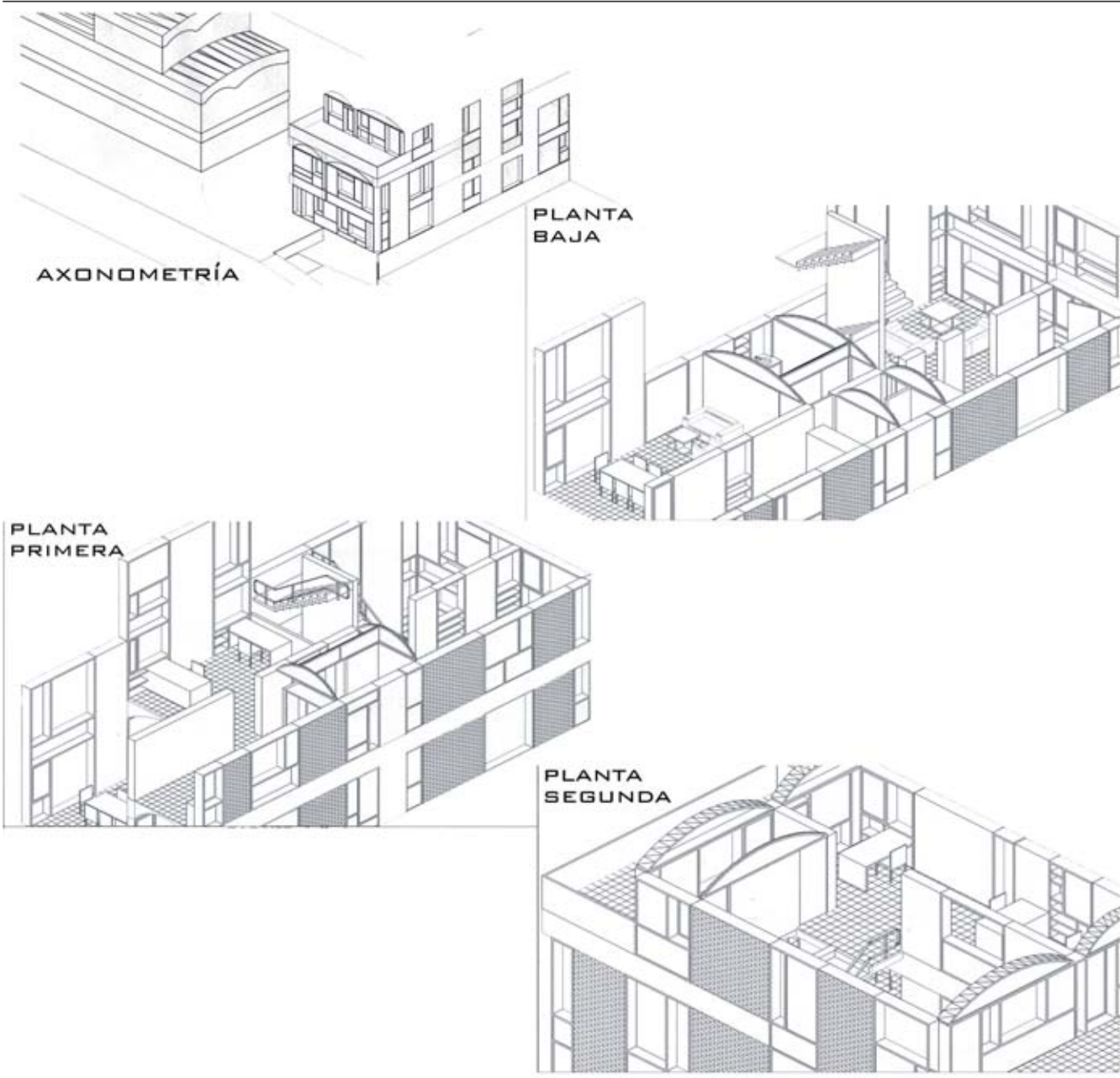


87



Sergi García Quesada



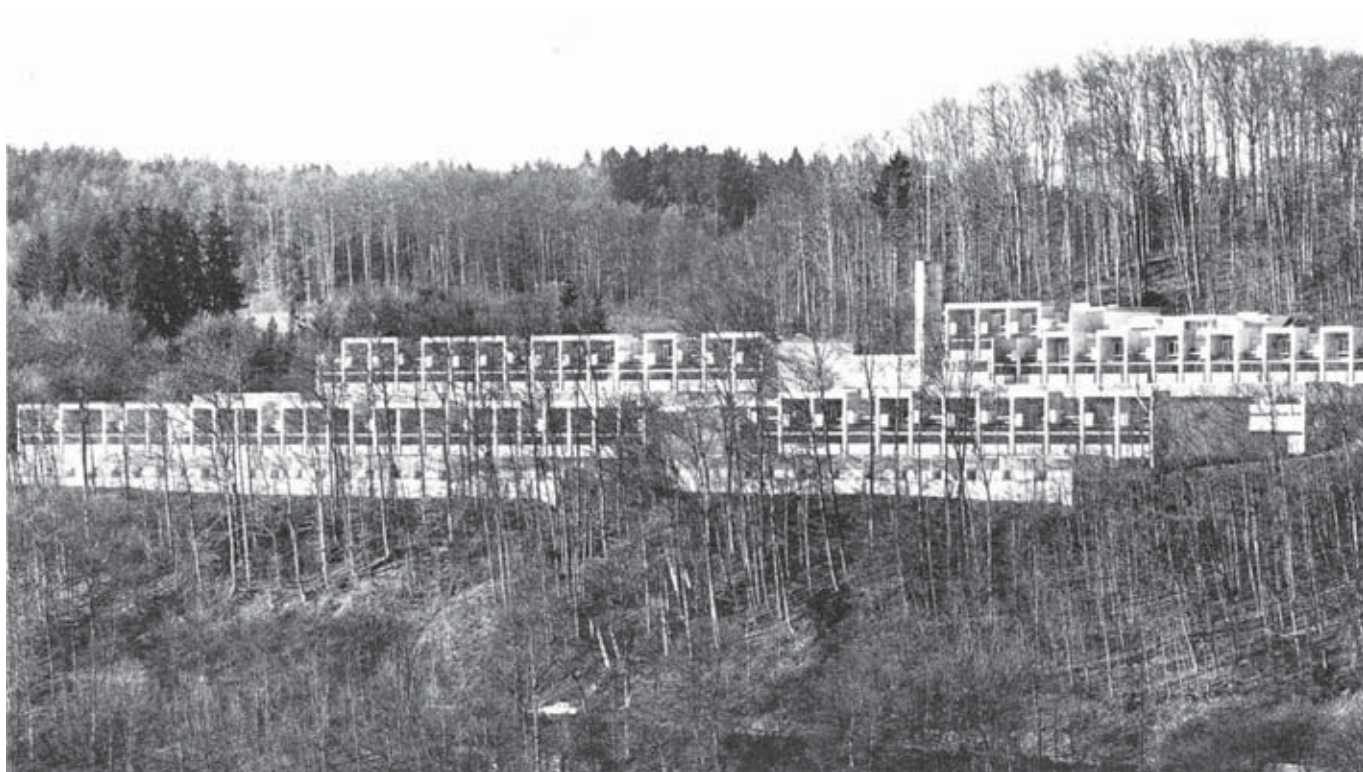


PROYECTAR UNA AGRUPACIÓN DE VIVIENDAS

(MAÑANA)

91





Se trata de proyectar en el solar que se describe una agrupación de entre treinta y treinta y cinco módulos, equivalente a sesenta o setenta viviendas, utilizando la solución que se propone, que corresponde a la Siedlung Halen (1955-1961), en Berna, de los arquitectos Atelier 5.

El espacio total de cada vivienda –originalmente desarrollada en tres plantas– ha de dividirse en un apartamento, que ocupe la planta superior, y una vivienda, que corresponda a las dos plantas inferiores. La agrupación puede estructurarse en las unidades que cada cual considere oportuno, tratando de configurar el espacio de entrada y controlando la relación entre los accesos y los ámbitos destinados a guardar los automóviles.

Ha de atenderse, asimismo, a la relación de las viviendas con el exterior por el extremo opuesto, es decir controlar el límite de los jardines que extienden las viviendas en el terreno, y con las construcciones próximas, lo que contribuirá a inscribirlas en la ciudad entera.

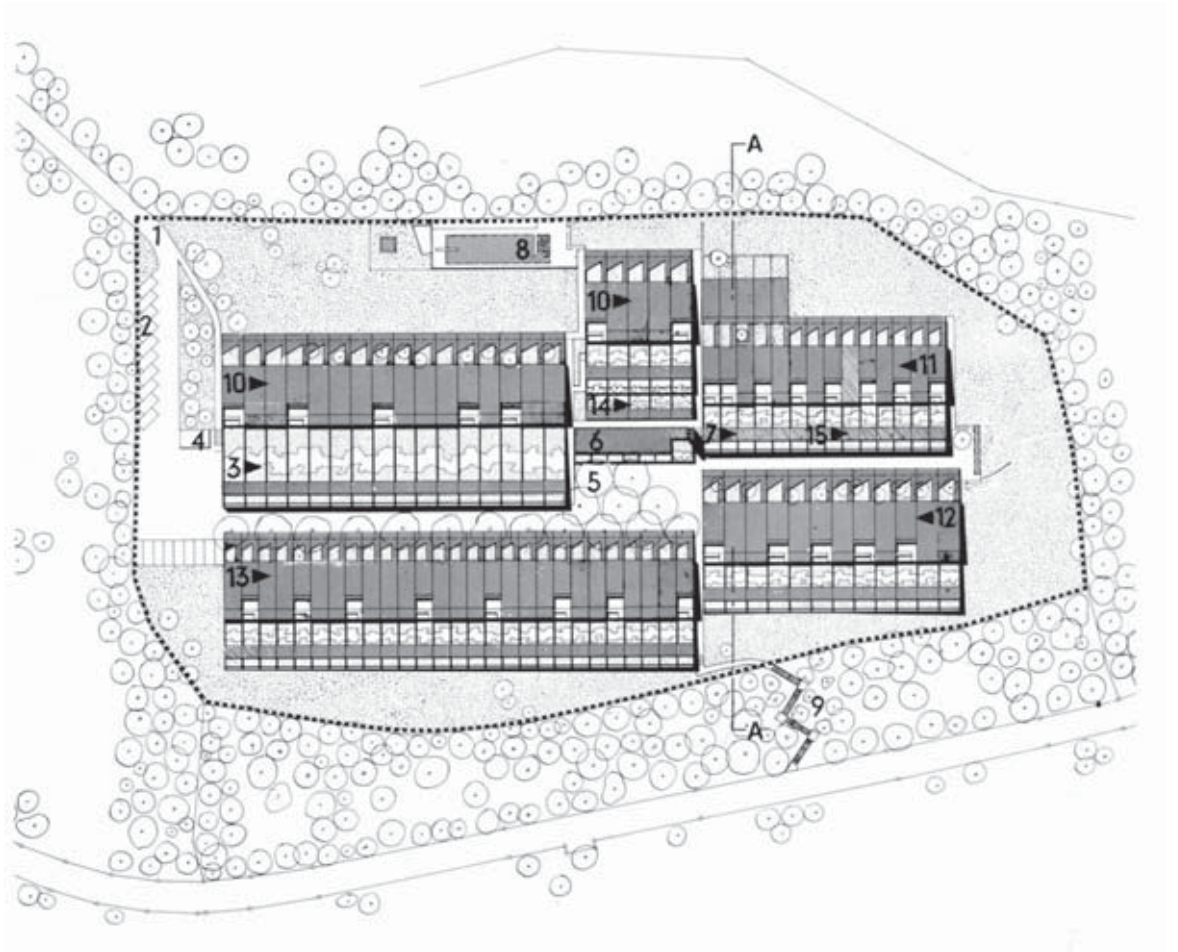
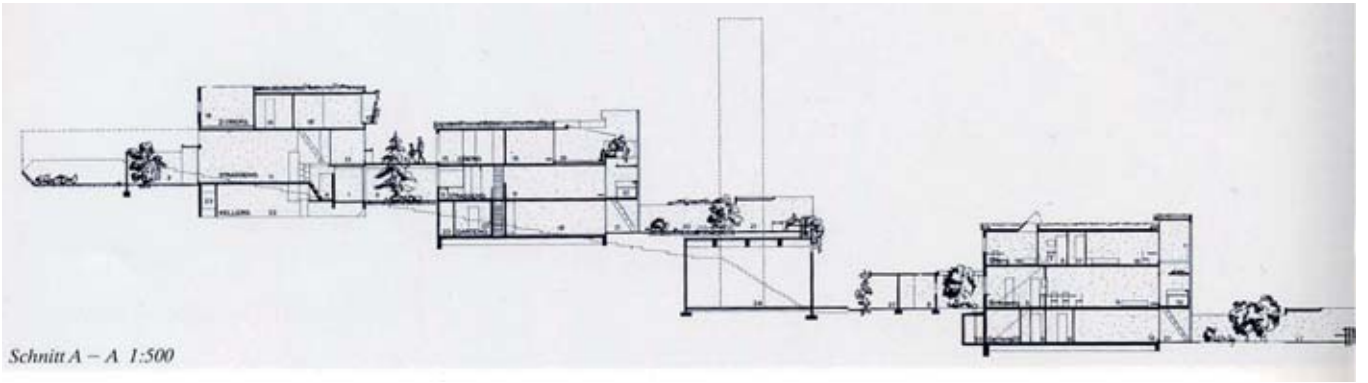
Se han de dibujar los planos a escala 1/200, la vivienda tipo a 1/100 y los detalles a 1/10 o 1/5, y construir una o más imágenes en 3D, de modo que describan los aspectos esenciales de la propuesta.

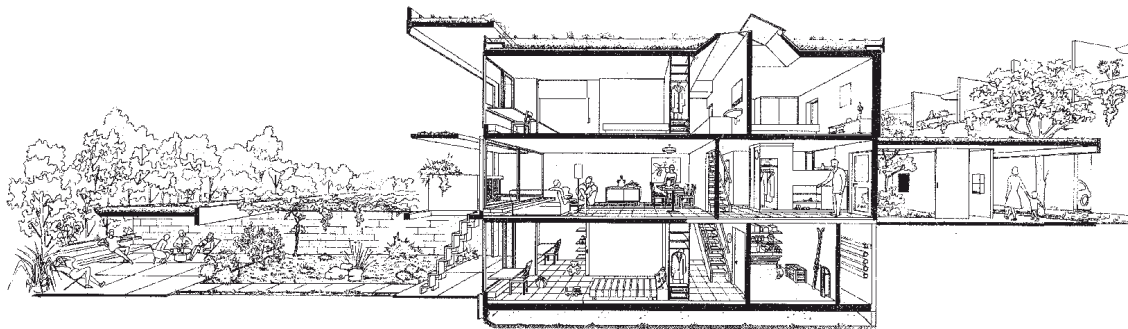


94

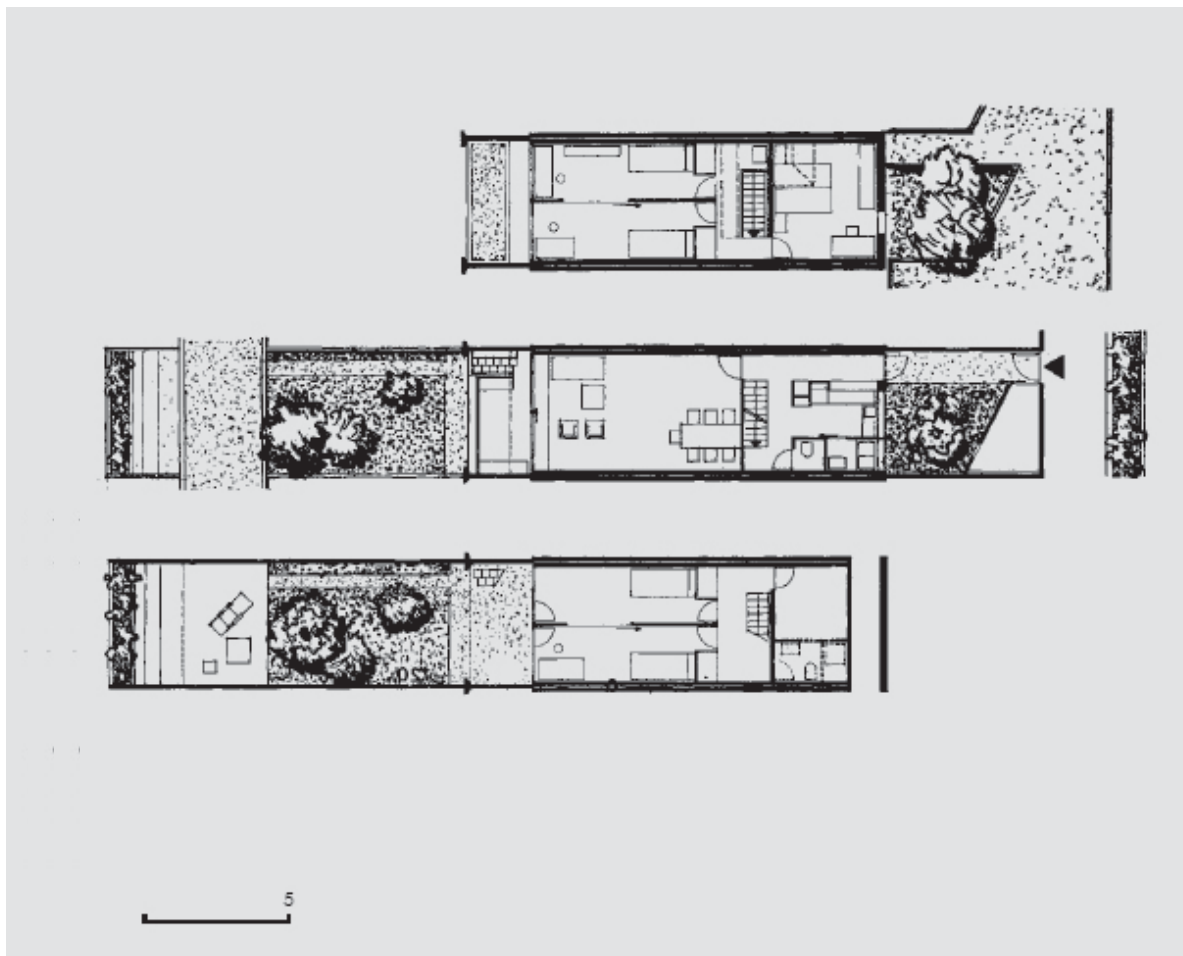


Emplazamiento



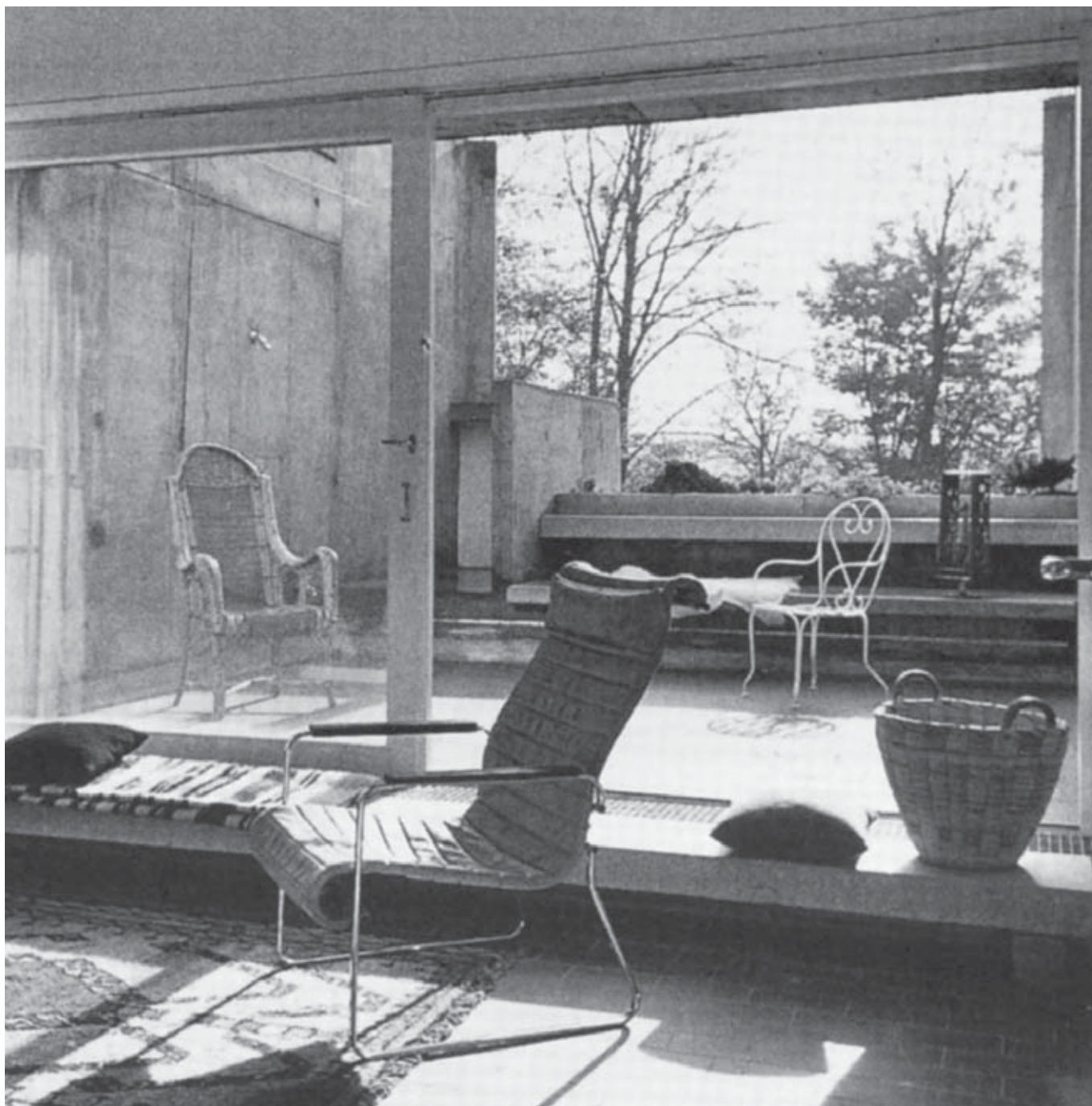


96



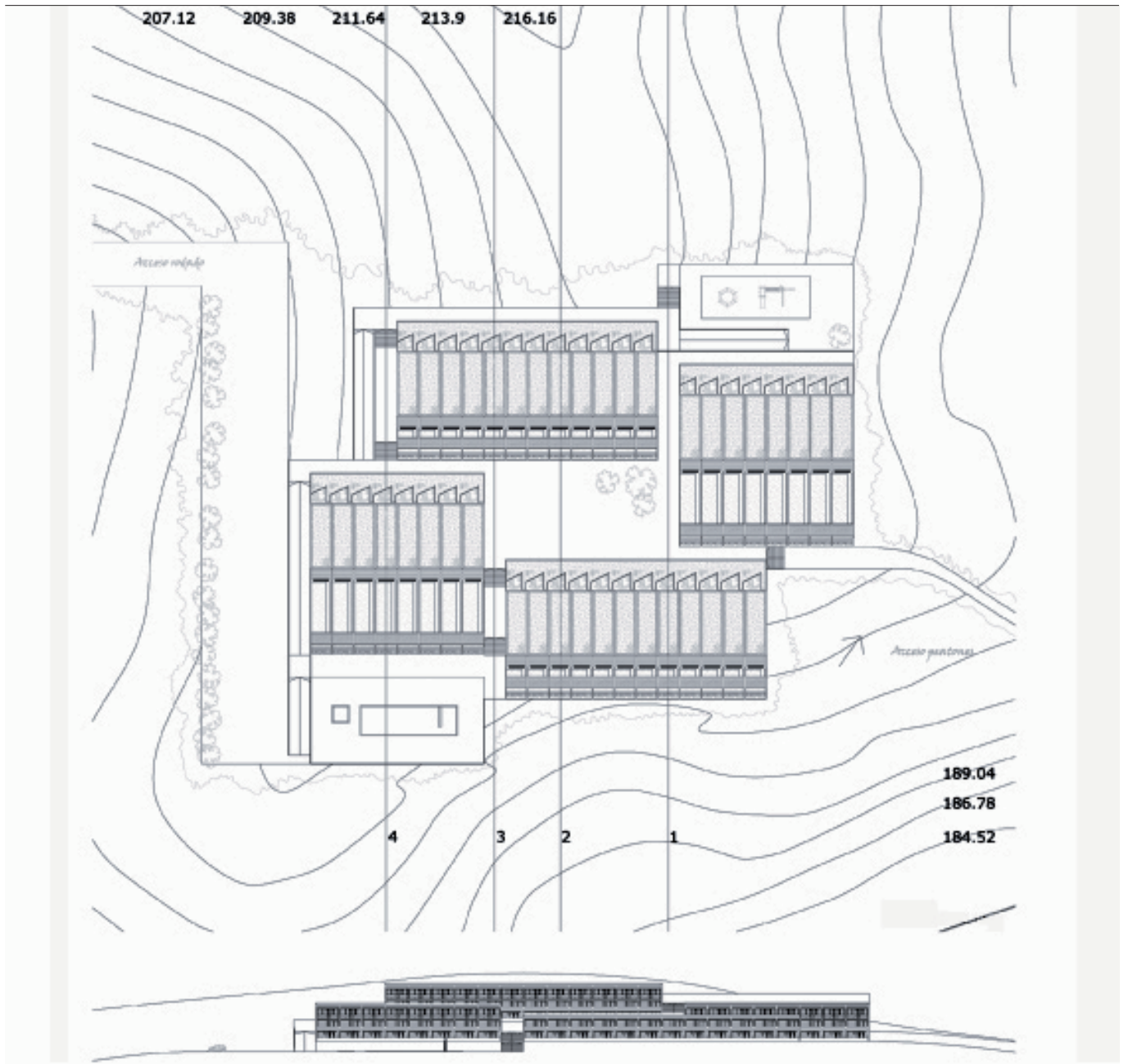










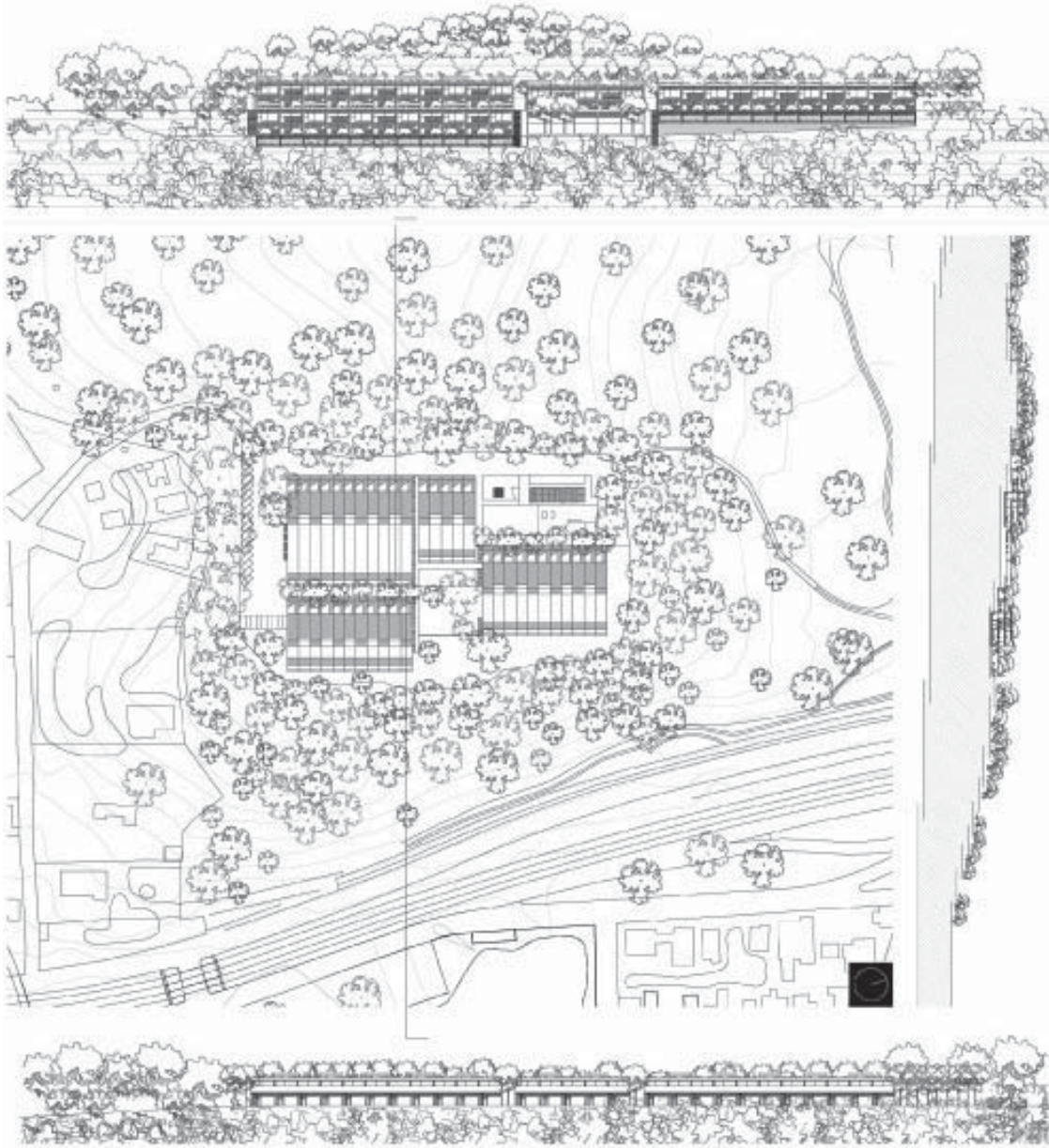


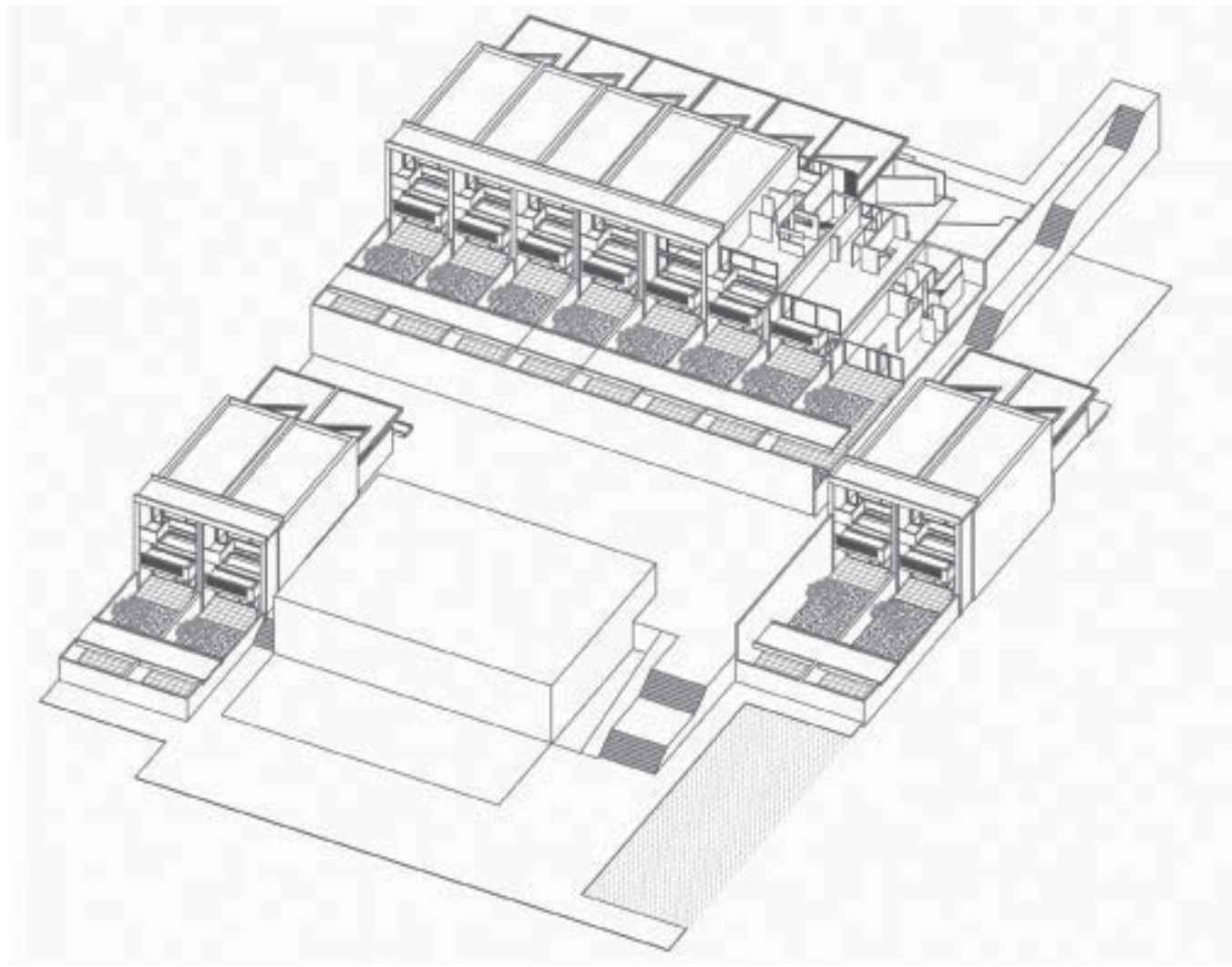


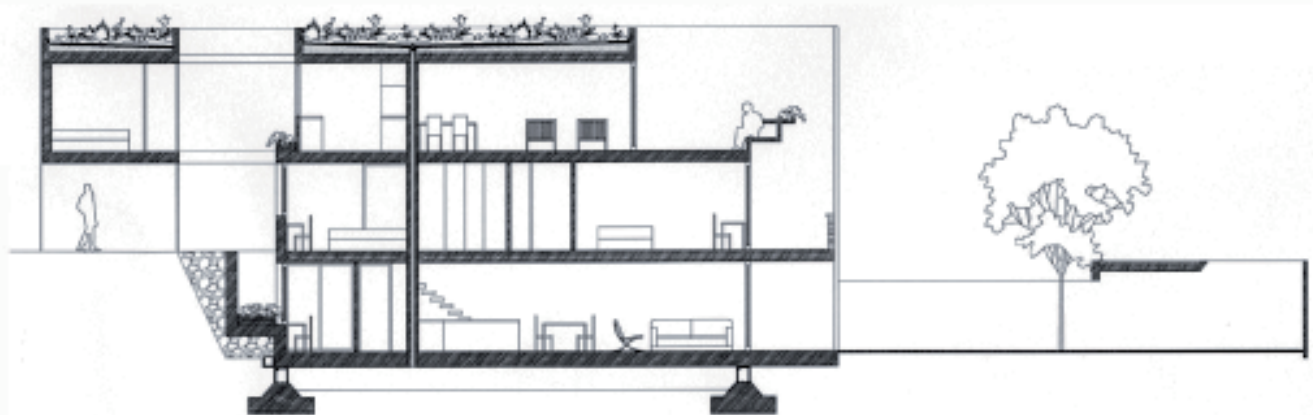


Maria Alemany Perelló



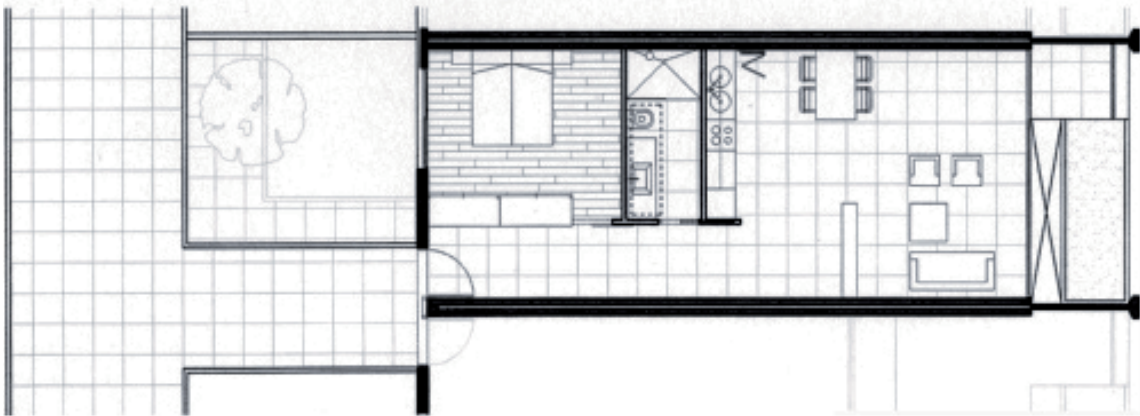
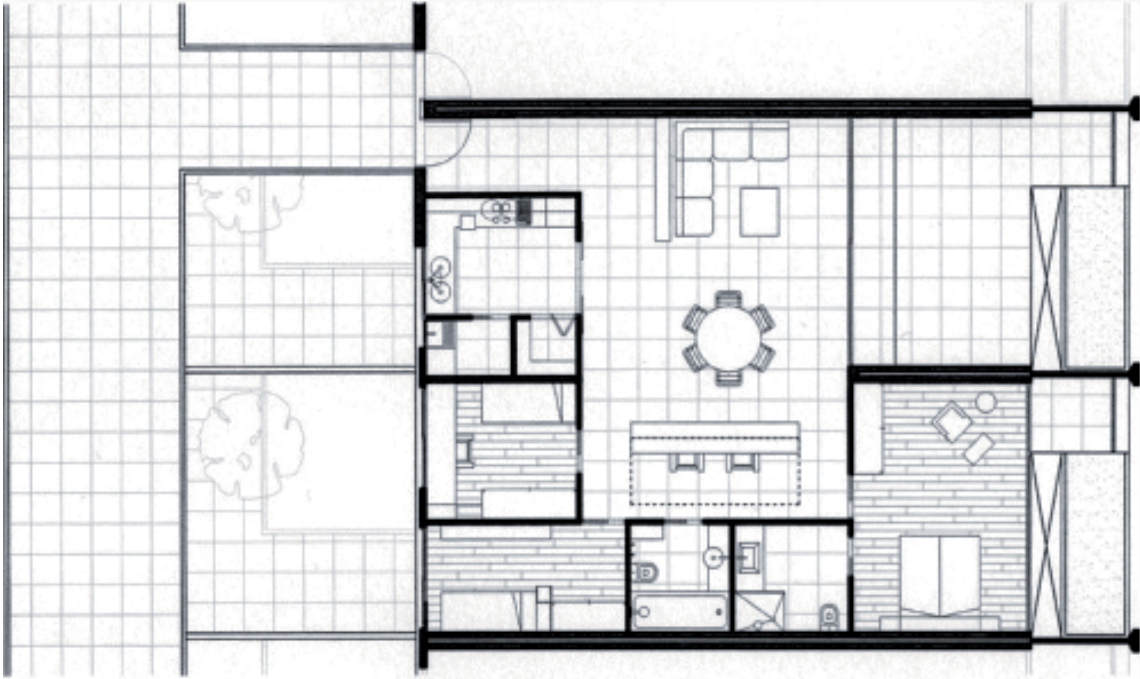


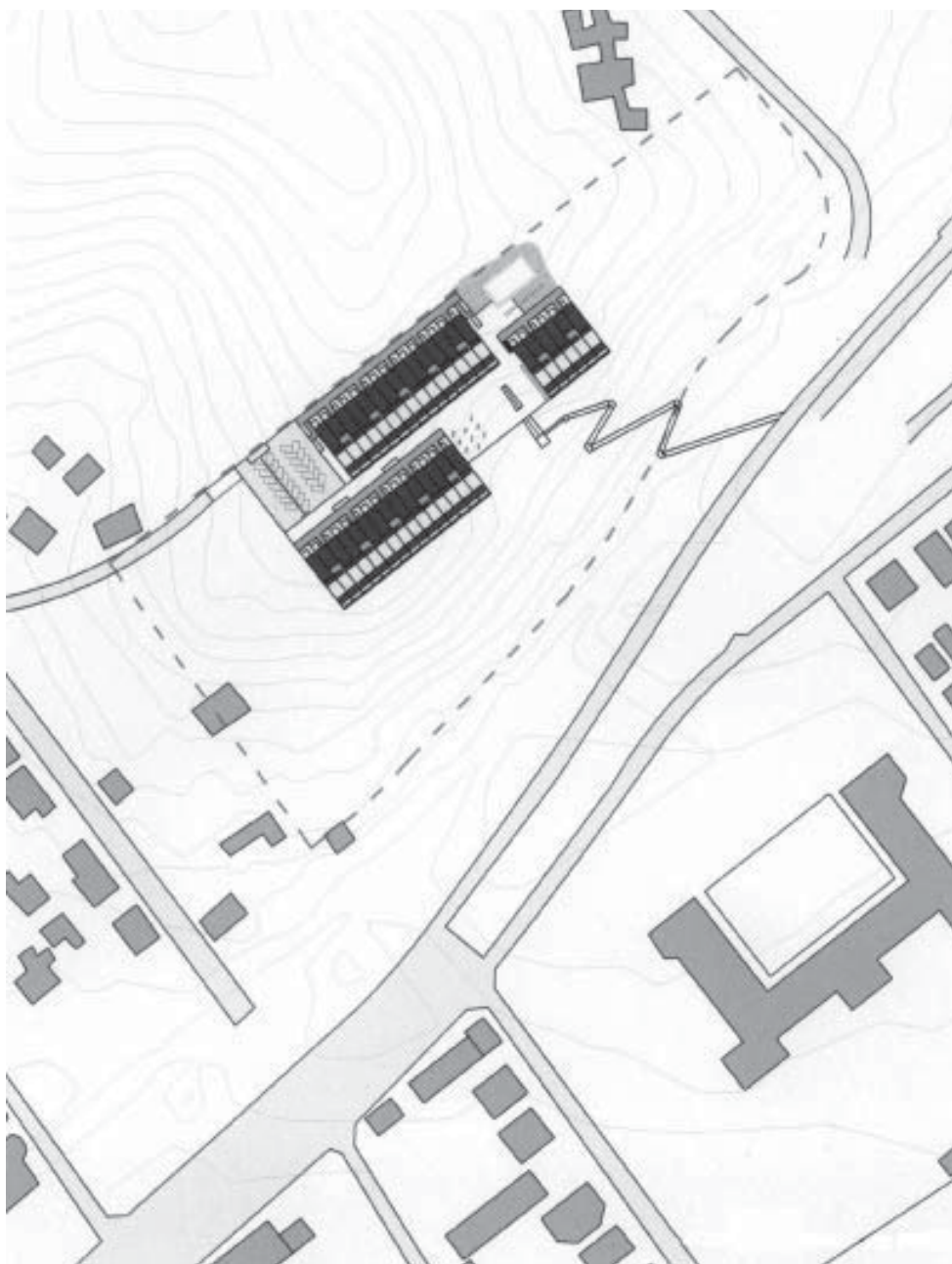


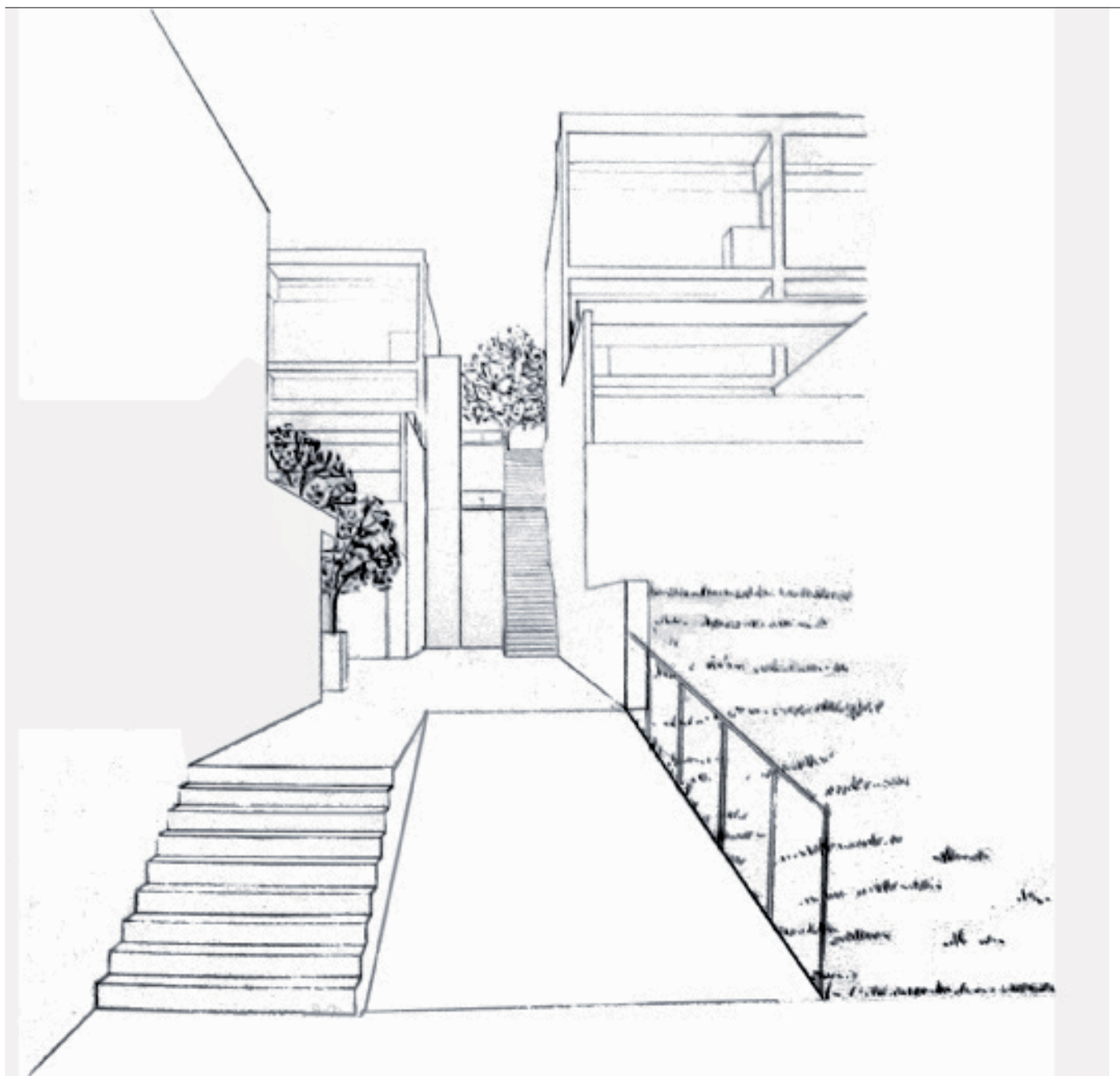




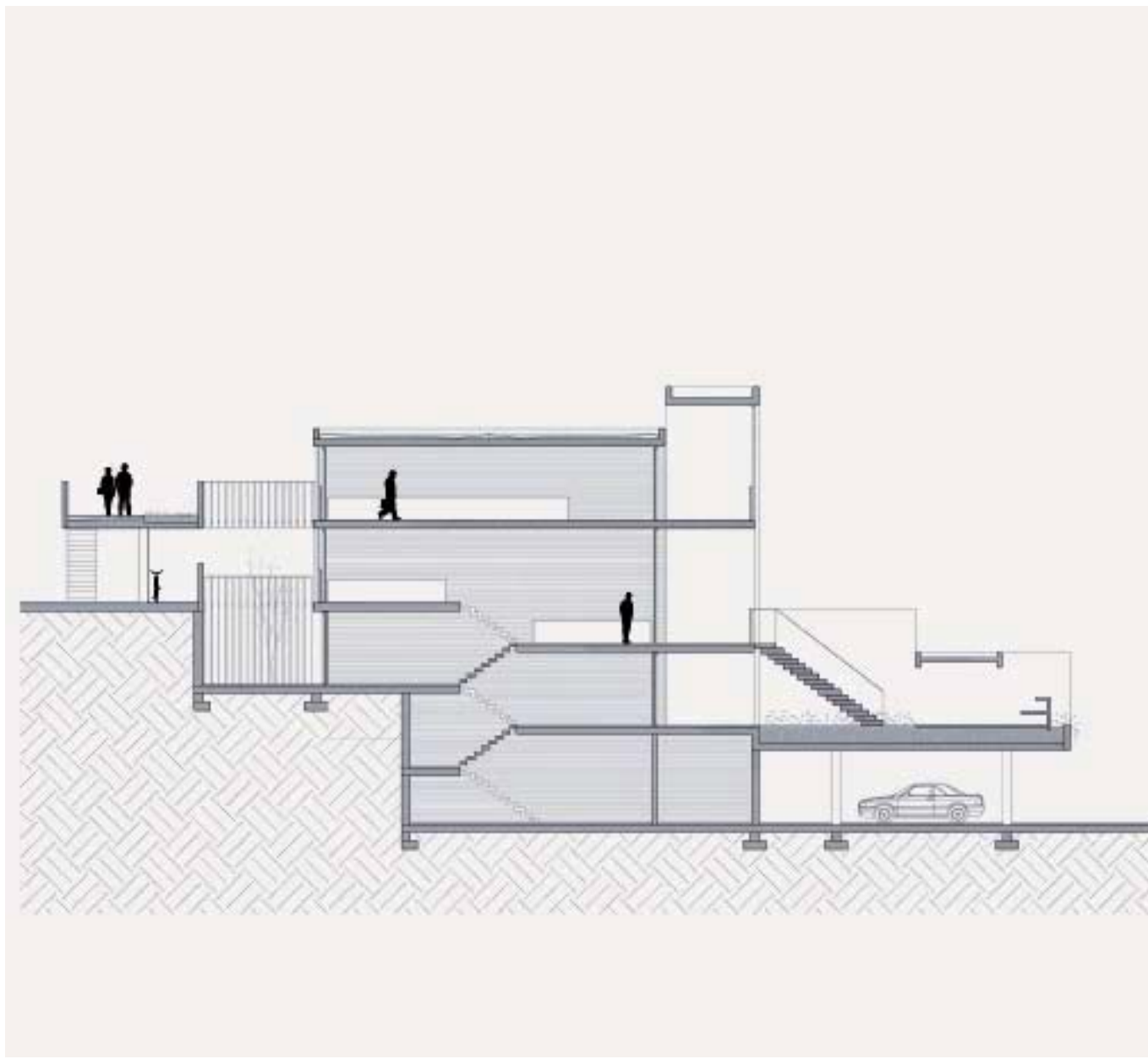
Francesca Neus Frontera Carbonell







Maria Palomo Reixach



Meritxell Vilar Solé

AGRUPACIÓN DE VIVIENDAS EN BARCELONA

(TARDE)

115





Con el objetivo de experimentar la vigencia de la concepción moderna de la forma en el control de las relaciones visuales entre la obra de arquitectura y el entorno donde de emplaza, se pide proyectar un conjunto de más de sesenta viviendas según el modelo de la Siedlung Halen de Berna, que fue concebido y proyectado por Atelier 5 entre 1955 y 1961.

Es necesario resolver la residencia con viviendas entre medianeras, desarrolladas en tres niveles, y ordenar toda la edificación y el espacio urbano (vías de acceso rodado, conexión interna para peatones, aparcamiento, plaza cívica con seis locales comerciales y una zona verde con piscina comunitaria) en el solar situado en la continuación de la calle de Iradier, por encima de la Ronda de Dalt, que corresponde a los números 17-23 de la calle de Gaziel.

Dada la relevante visibilidad próxima y lejana del solar, es evidente que la forma proyectada comportará una modificación puntual de un amplio entorno preexistente, cualidad visual que es ineludible evaluar antes, para decidir preservarla, consolidarla, o intentar transformarla dotándola de un nuevo sentido arquitectónico o paisajístico.

Es necesario meditar esta decisión porque incidirá en la forma en que la propuesta arquitectónica ha de insertarse en el paisaje preexistente, pues condiciona el tipo de relación formal que se puede establecer con los elementos (naturales o constructivos) que serán contemplados simultáneamente, así como los vínculos entre superficies, volúmenes edificados, masas vegetales, relieve del suelo y pavimentos.

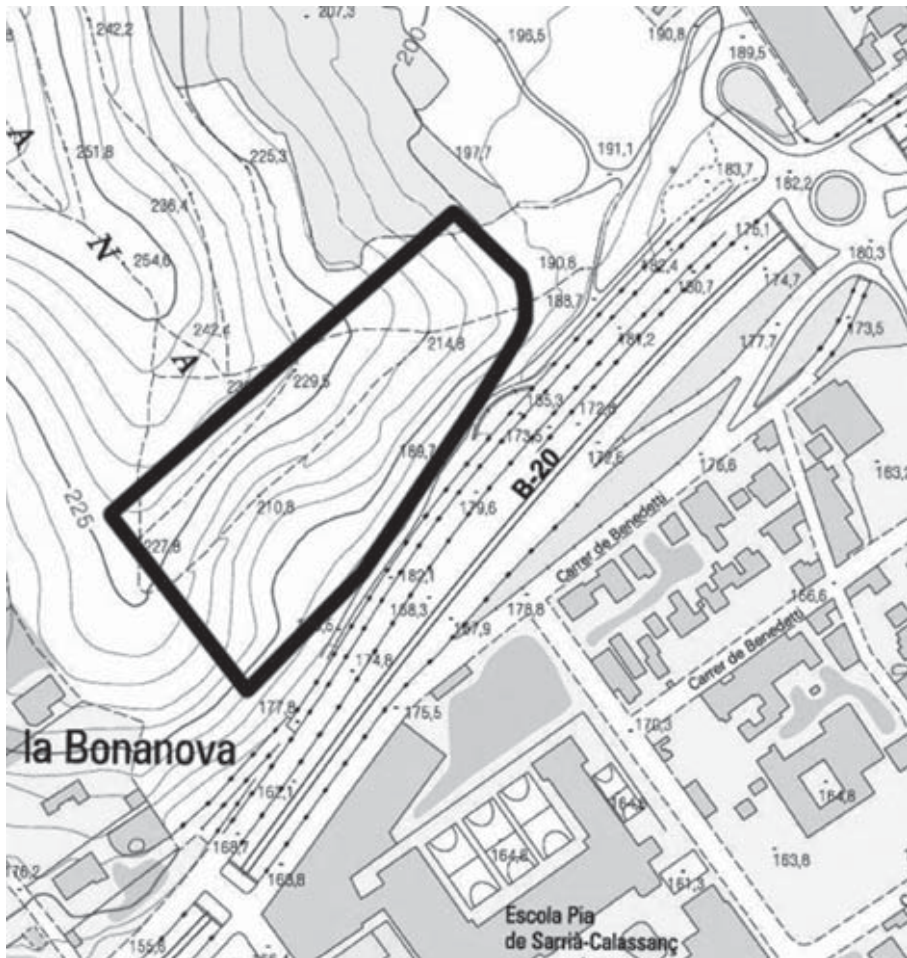
Otro aspecto que no puede obviarse en la resolución de este ejercicio es la formalización de los espacios internos

y el control de las relaciones de estos con su entorno inmediato, atendiendo simultáneamente a todas las distintas distancias y circunstancias de la visión.

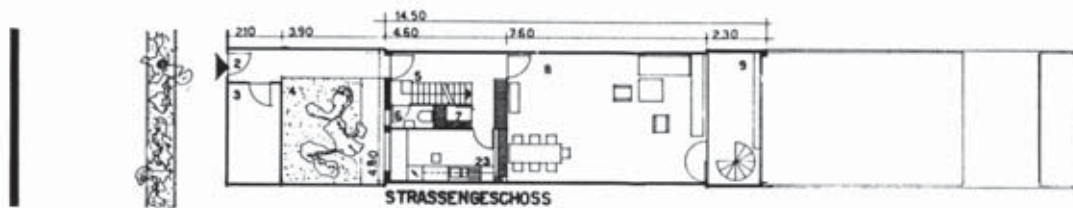
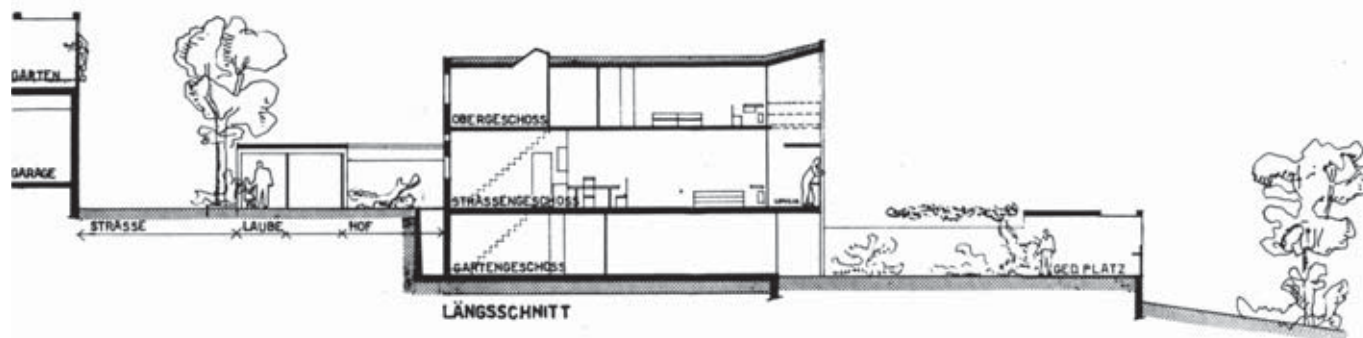
En un máximo de seis láminas DIN-A2, tiene que exponerse el plano del conjunto (1/500); secciones y alzados diferentes de toda la zona ordenada (1/500); plantas, secciones y alzados de la vivienda tipo (1/100); axonometría del conjunto o fotografías de la maqueta, y fotomontajes o perspectivas del entorno resultante, donde se reflejen el color y la textura de los materiales.

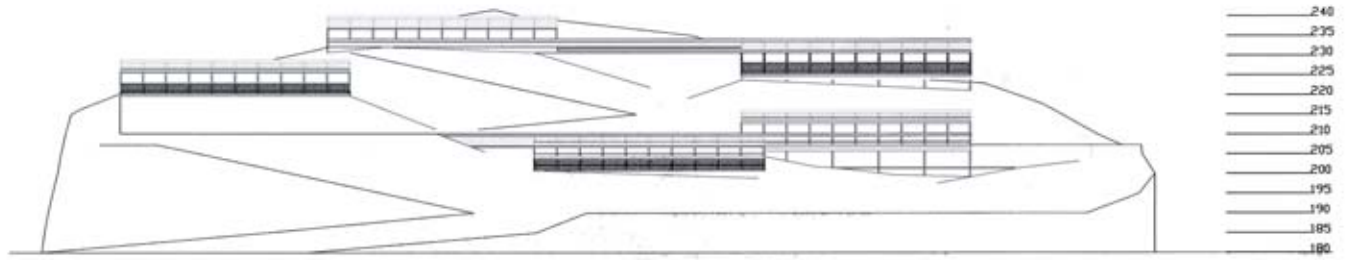


118

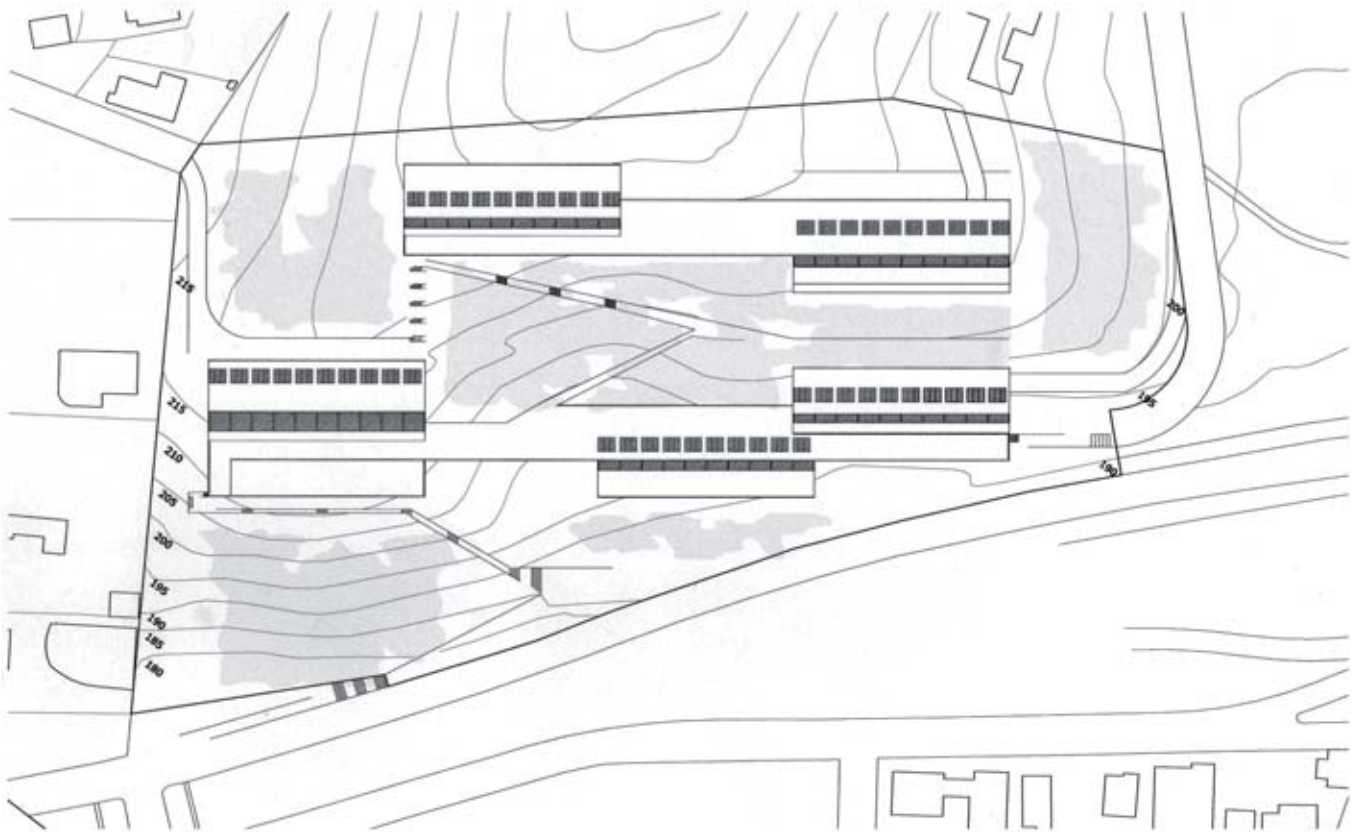


Emplazamiento

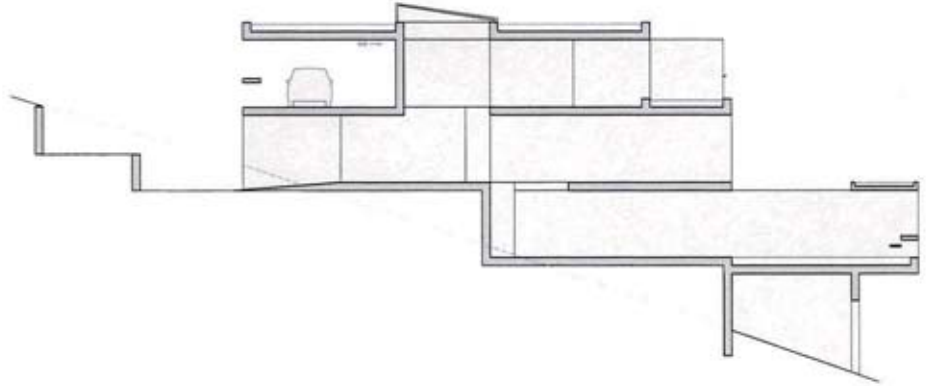




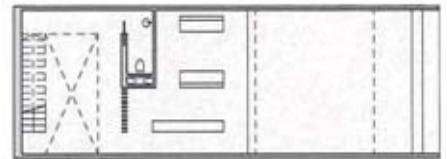
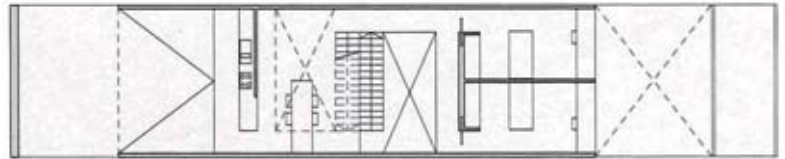
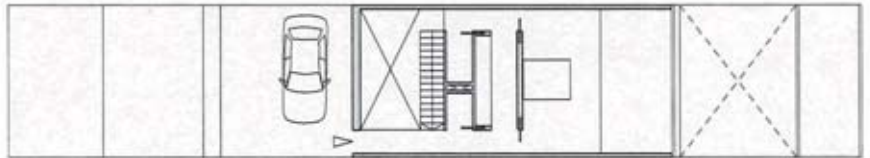
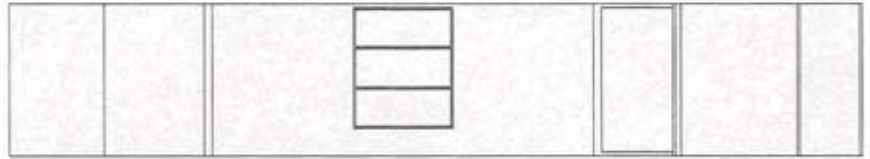
120



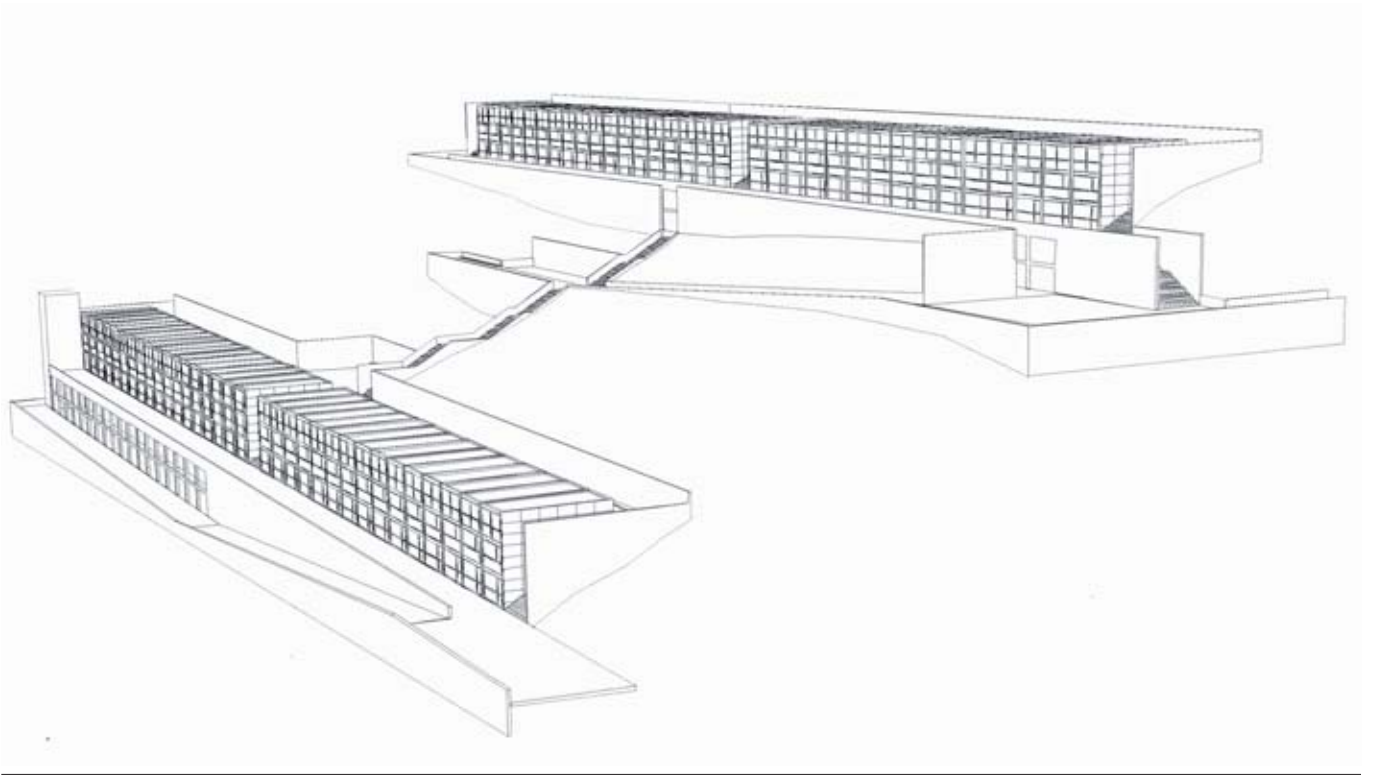
Xavier Osorio Olmedo



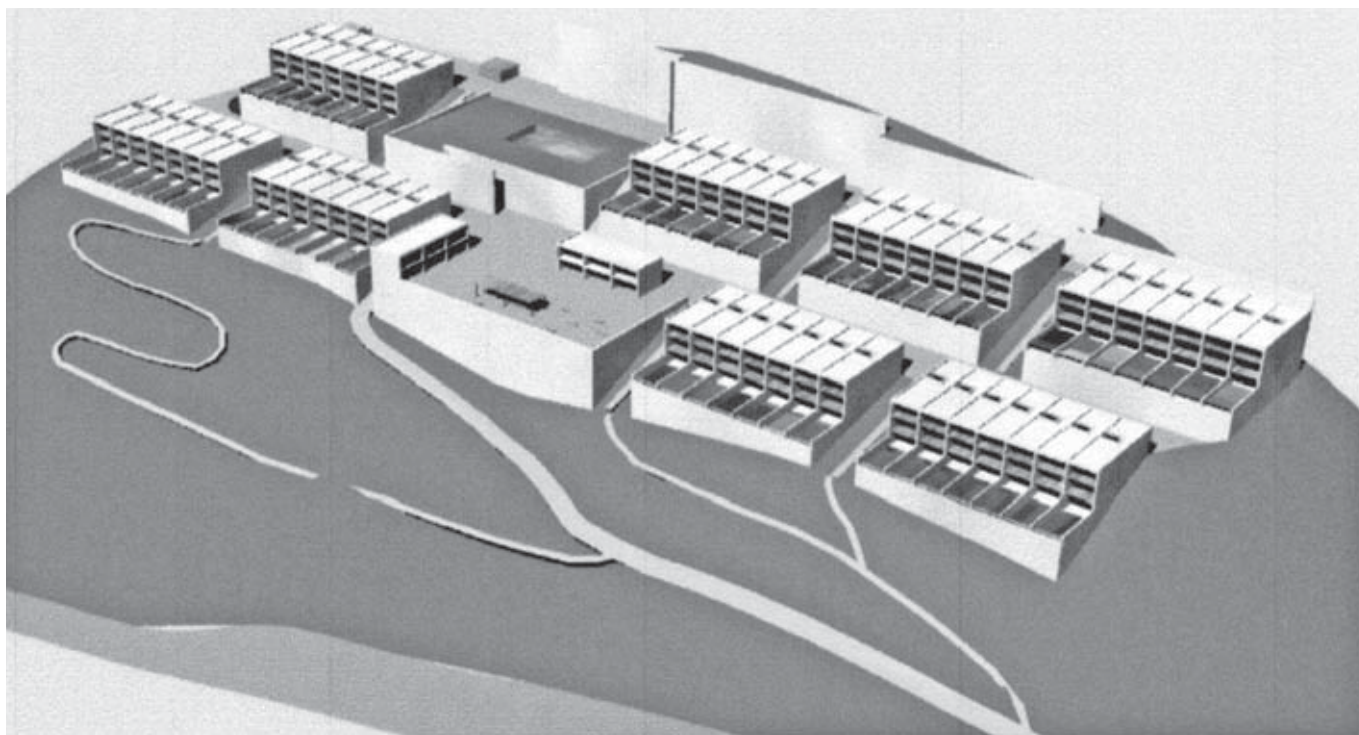
121



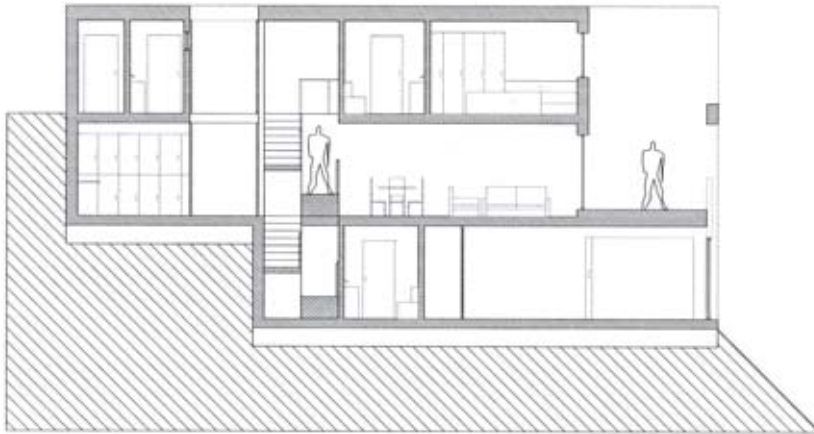
Xavier Osorio Olmedo



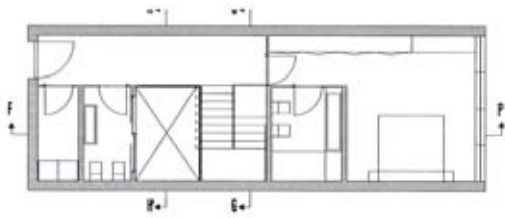
Alex Segura Vendrell



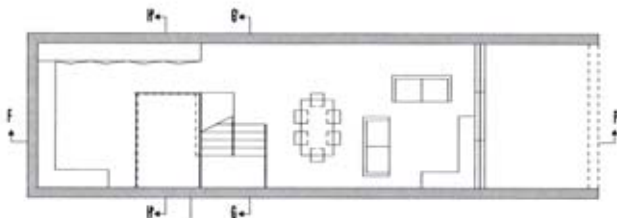
Joan Rufian Pujol



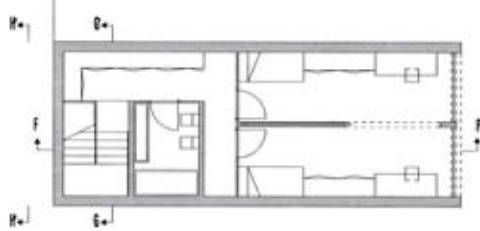
SECCIÓN F-P



PLANTA BAJA

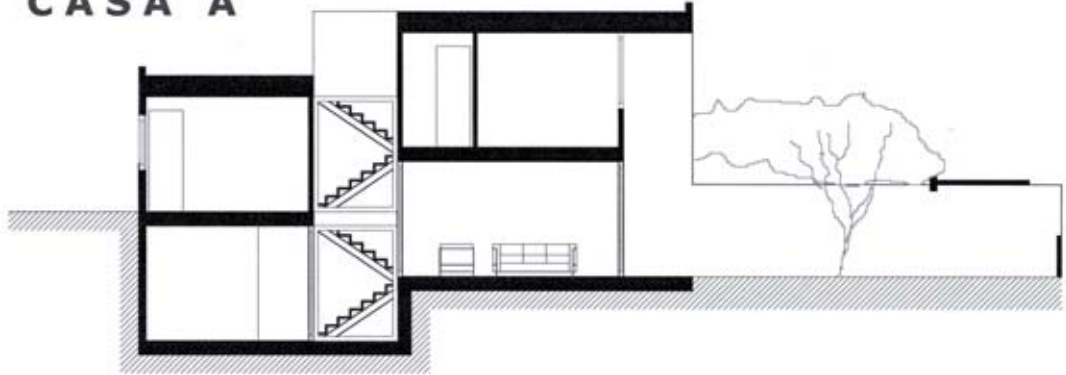


PLANTA -1



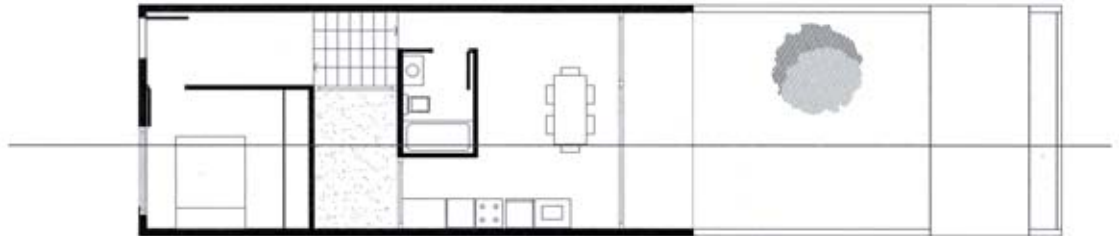
PLANTA -2

CASA A

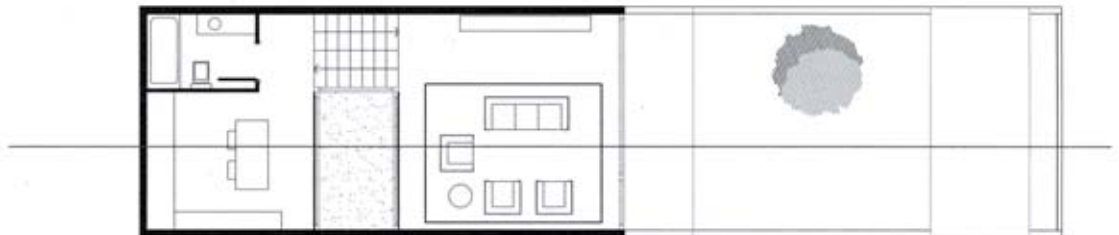


SECCIÓN CASA A E 1/100

125

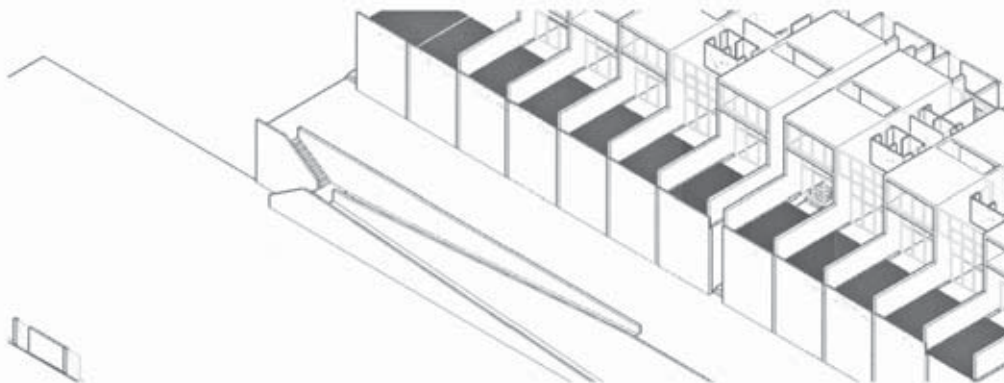
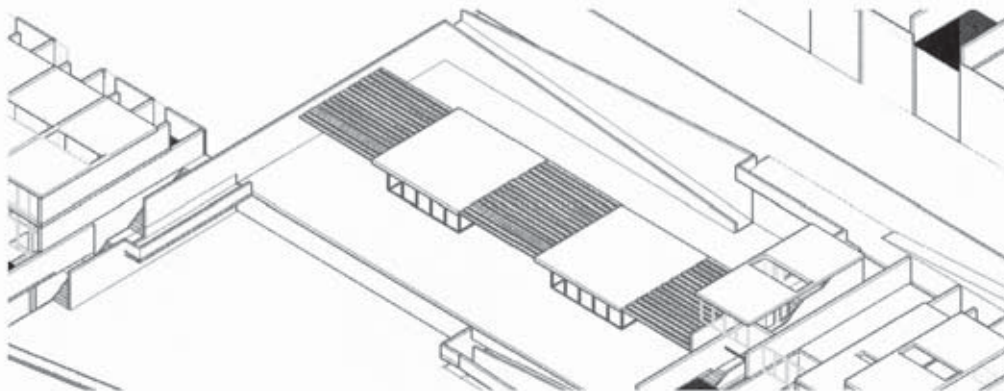
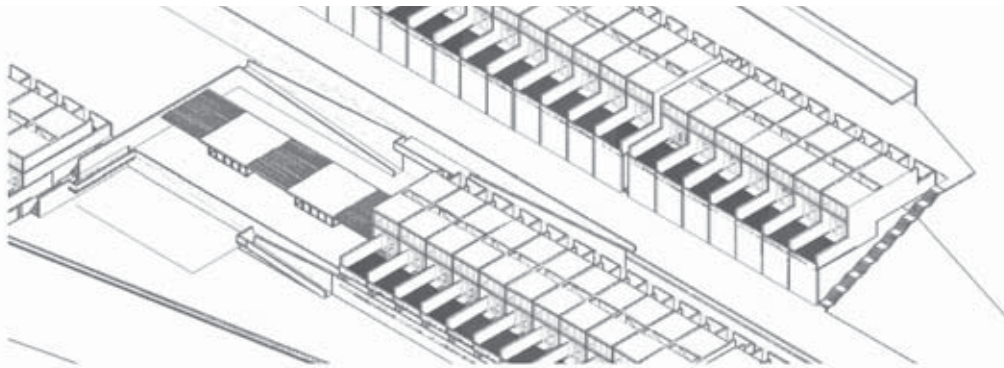


PLANTA ENTRADA CASA A E 1/100



PLANTA BAJA CASA A E 1/100

Carla Ferrer Llorca





Daniela Ogaz Siller





Se trata de proyectar un centro de estudios urbanos en la plaza de Ferran Palau, situada en el sector norte del polígono del Montbau. El edificio se sitúa –como se aprecia en la documentación– en el extremo de la cubierta de un aparcamiento que es, en realidad, el suelo de la plaza, lo que determina que pueda considerarse prácticamente horizontal.

El edificio ha de albergar, cuando menos, dos despachos –de dirección y secretaría, respectivamente–, lugares de trabajo para estudiosos y becarios, una pequeña biblioteca, dos salas de reuniones para entre cinco y diez personas, un lugar donde hacer exposiciones de materiales y digitales, que ha de poder utilizarse como lugar para celebrar conferencias y actos de cara al público, un mostrador de atención al público, una sala de consulta por ordenador, un cuarto de instalaciones y los servicios higiénicos y de limpieza que requiera el centro.

El edificio para la fábrica Bacardí, en México DF, de Mies van der Rohe, será la referencia de la que se tendrá que partir: la versatilidad de su estructura espacial, consecuencia de la universalidad de su planteamiento, lo hace particularmente adecuado para afrontar el programa que se propone y el lugar concreto que se plantea para su emplazamiento. Naturalmente, los cincuenta años que separan el proyecto de referencia del actual incidirán tanto en el sistema constructivo como en la respuesta al soleamiento y al clima, a la hora de definirlo.

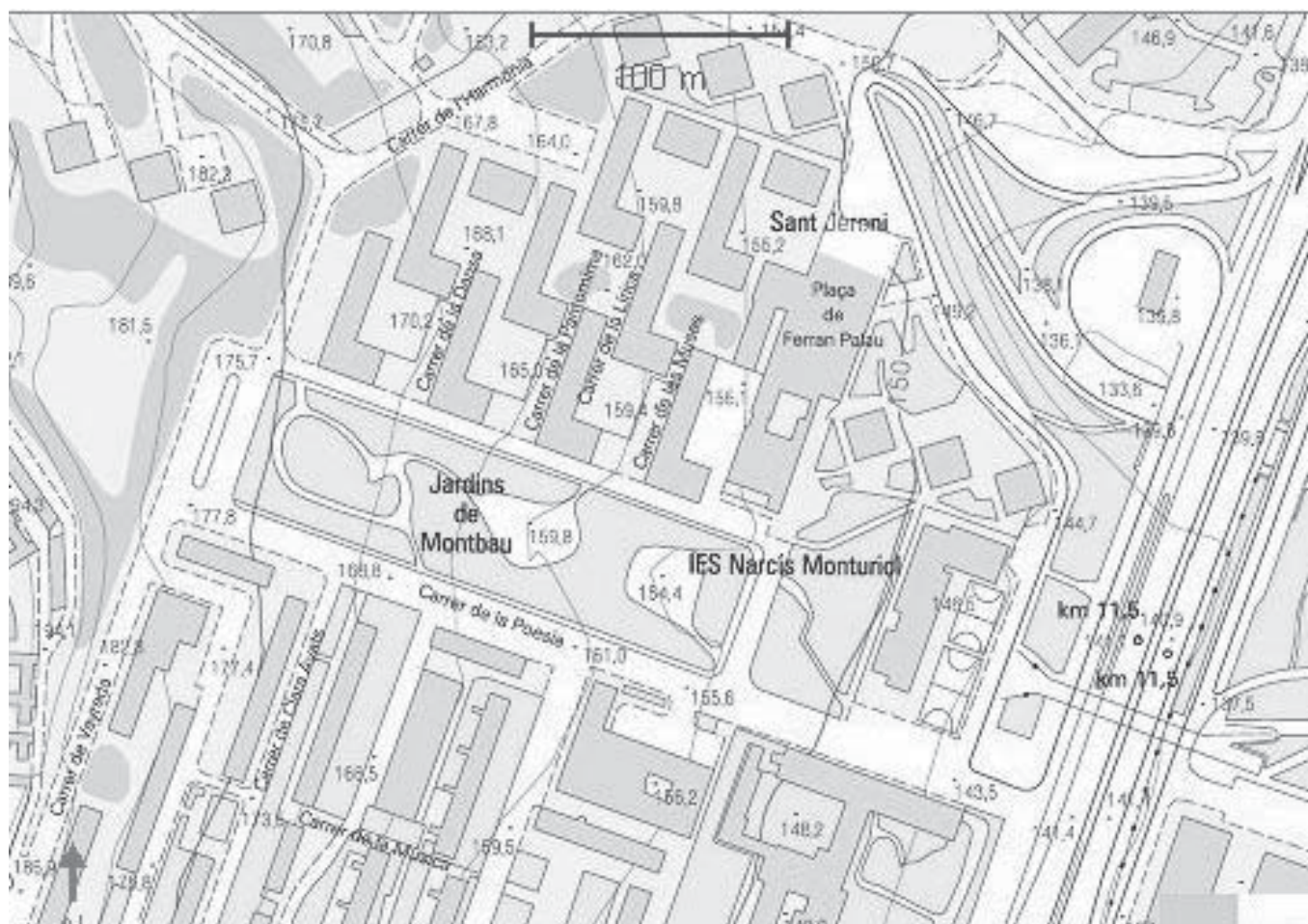
Han de proponerse, además, el pavimento y el equipamiento en general del área de influencia del edificio, desde la conciencia de que la arquitectura en general –y

la de Mies van der Rohe, en particular– no se agota en el ámbito que definen sus límites físicos.

Han de dibujarse a escala 1/100 los documentos que definan el edificio y su entorno, y a escala 1/10 los que describan los pormenores constructivos. Además, ha de presentarse una imagen exterior que refleje el edificio en el lugar, y una interior que describa la especialidad del centro, en tres dimensiones, con la técnica que cada cual considere más adecuada.

Emplazamiento

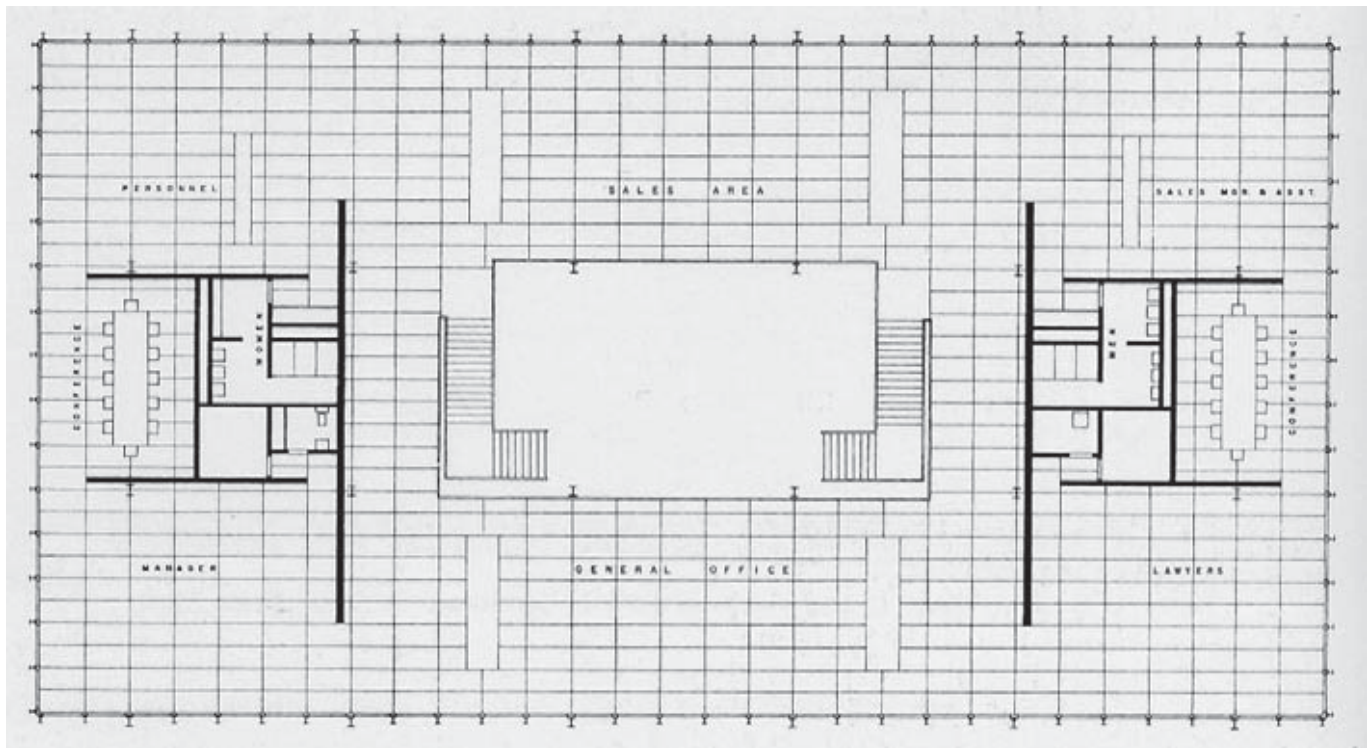
132

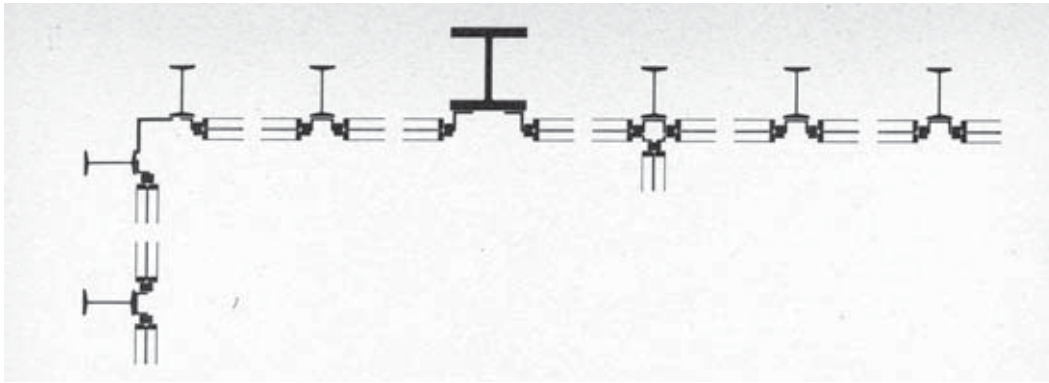




©2007 Google - Im







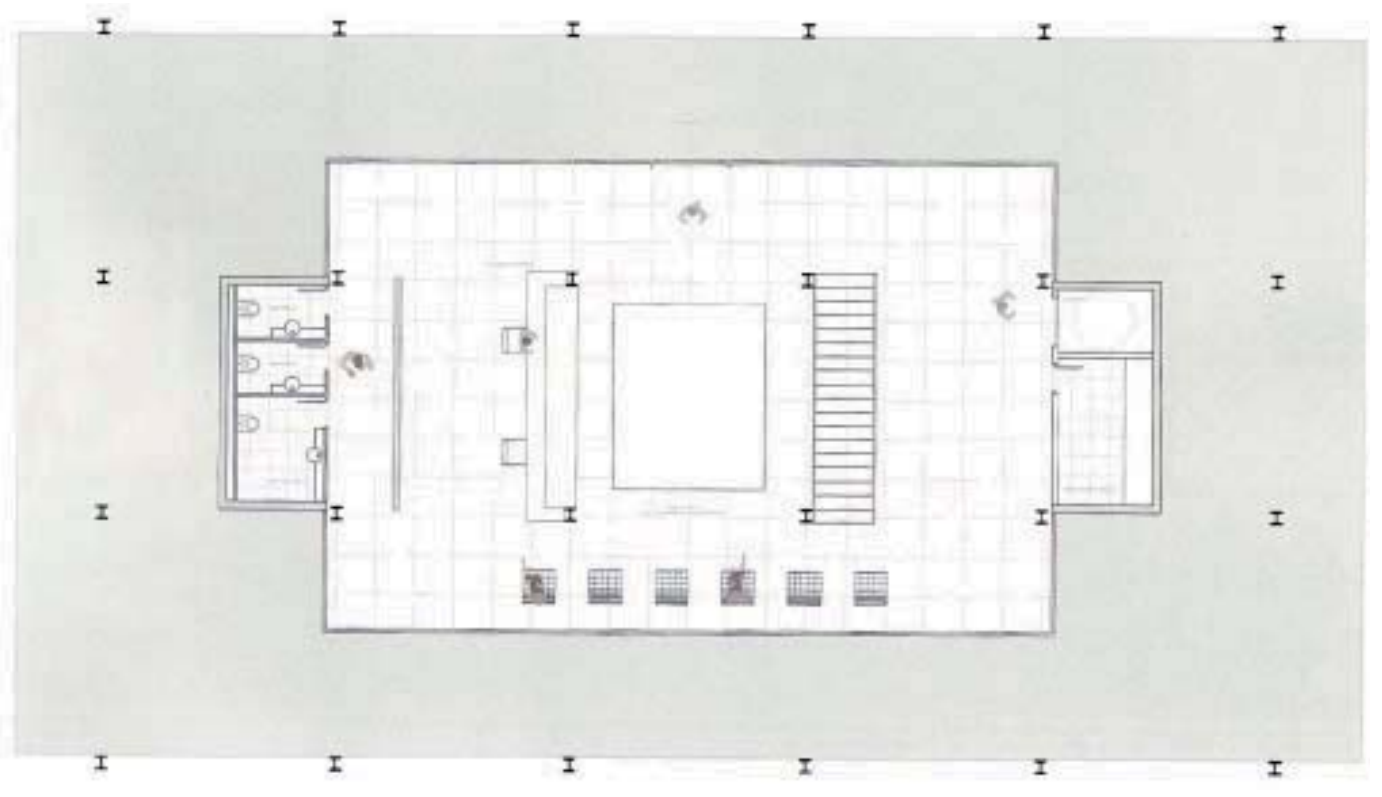
136





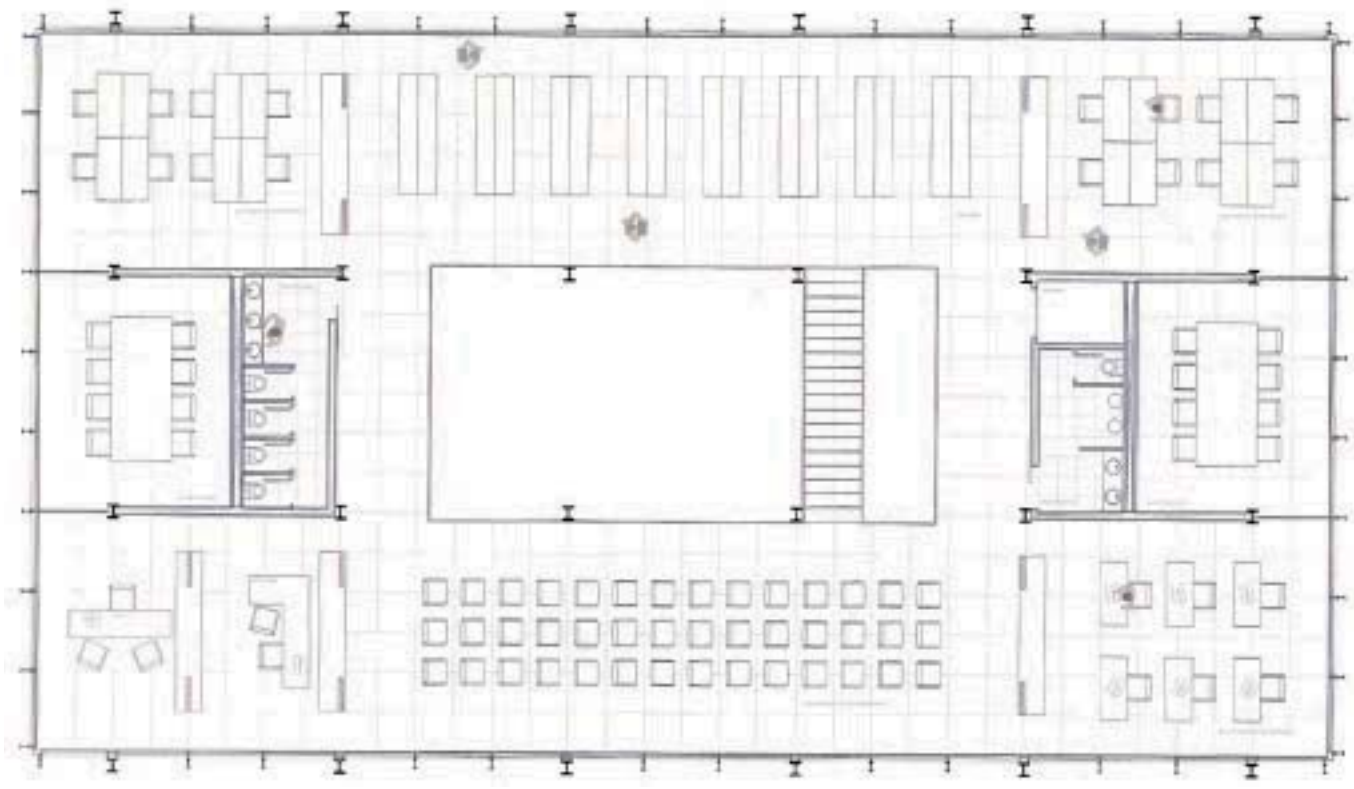




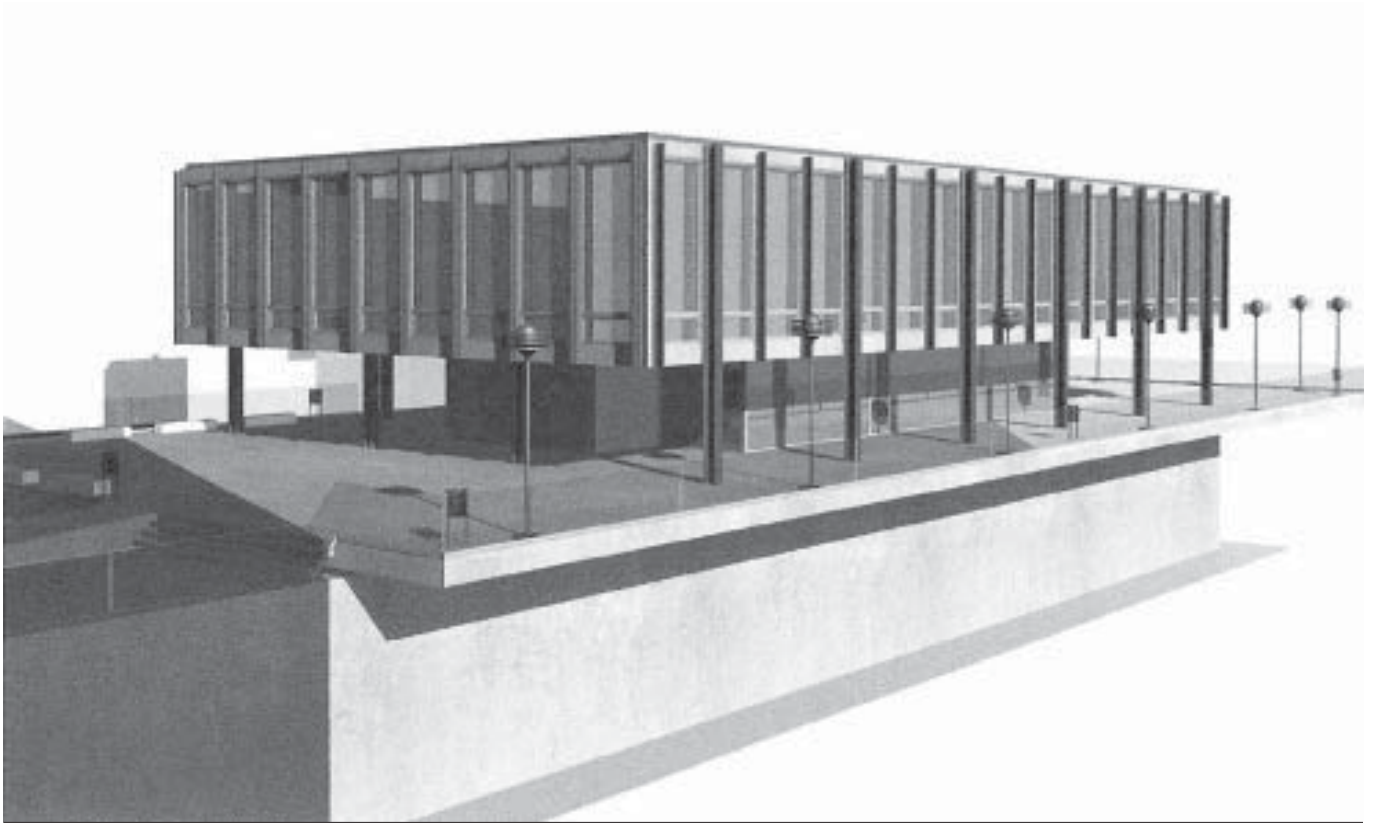




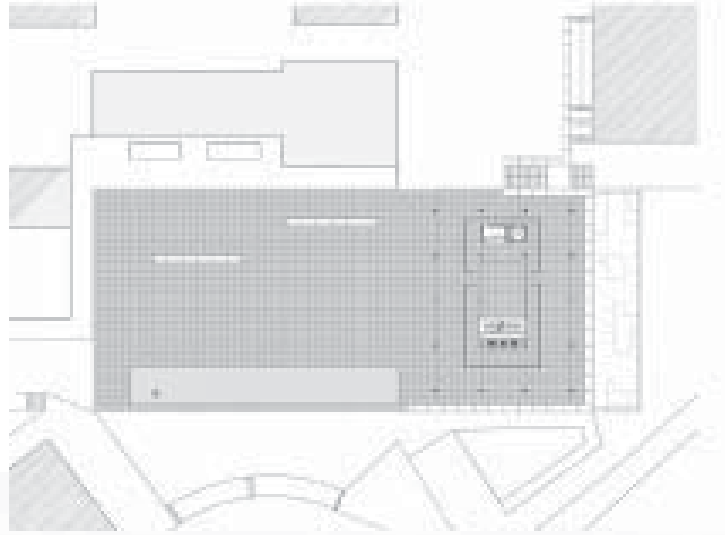
141



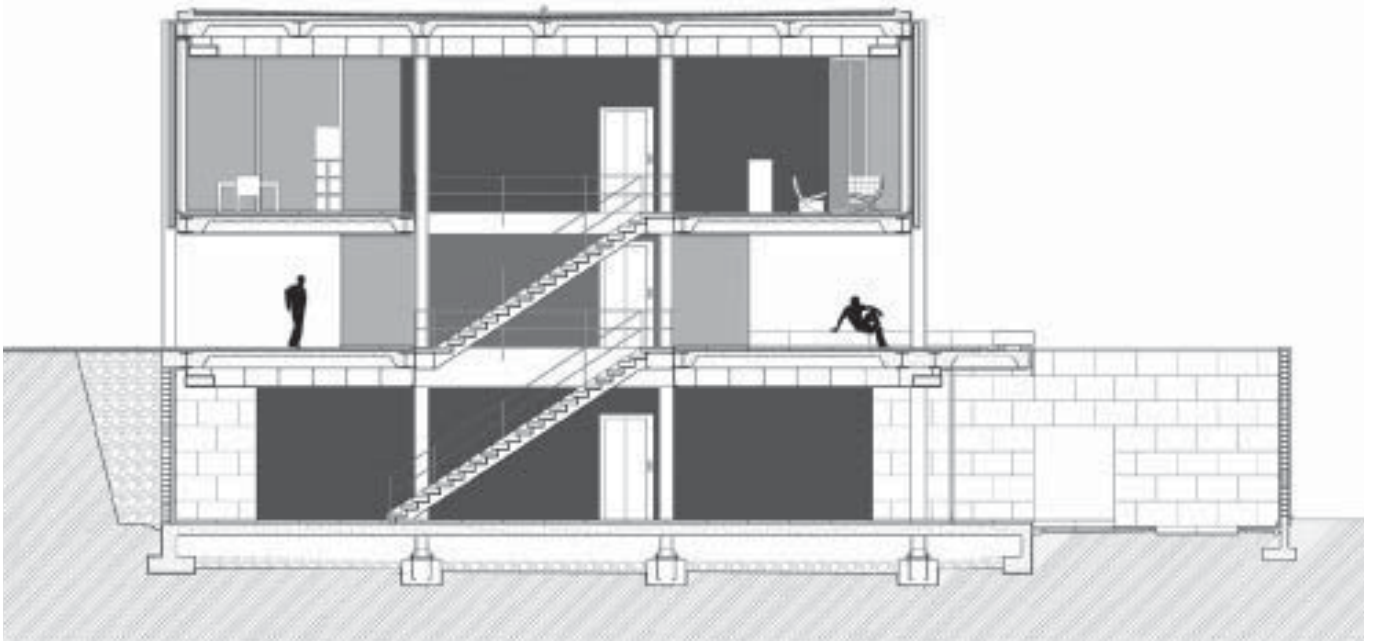
Alexandra Vilà Sancho



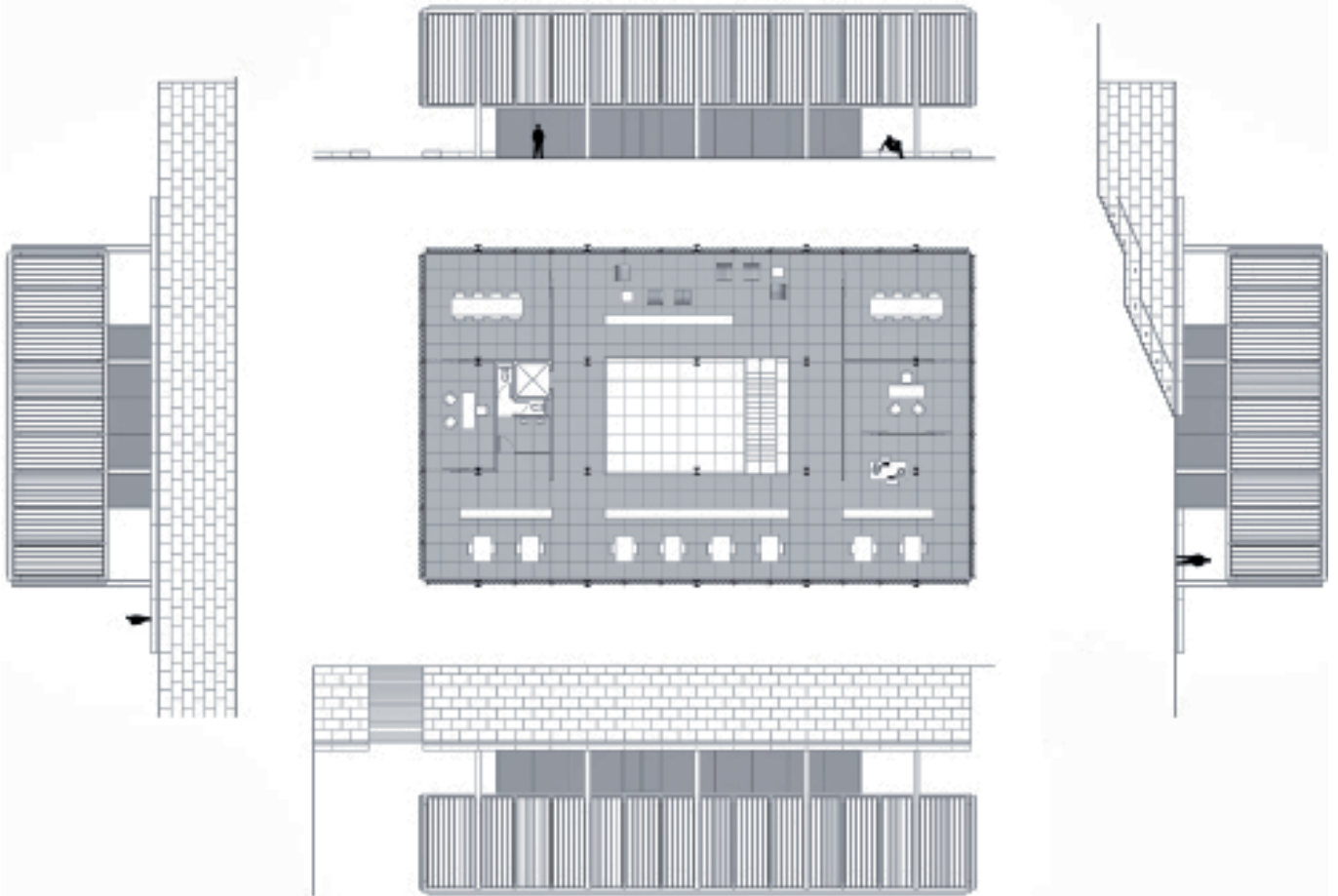
Alexandra Vilà Sancho

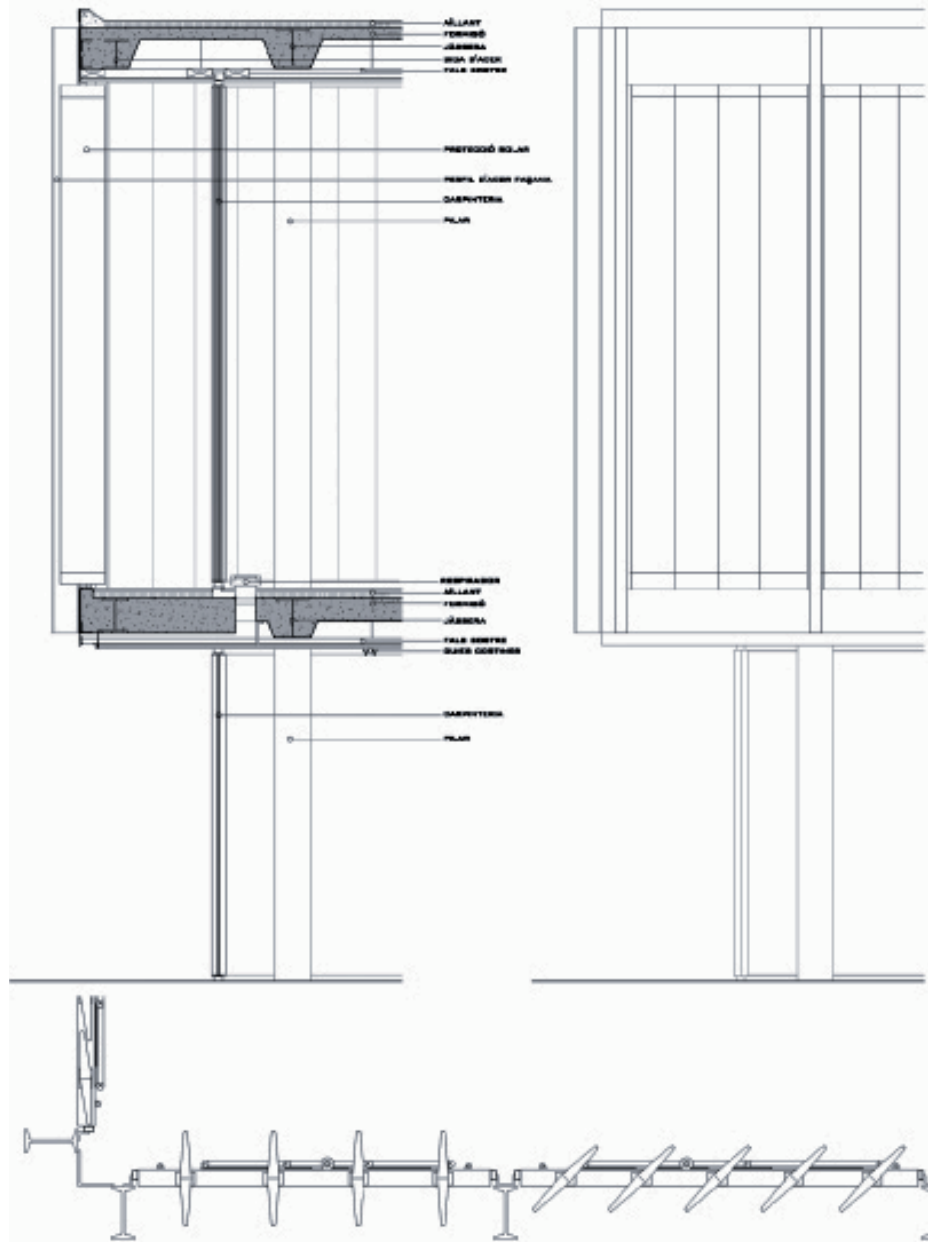


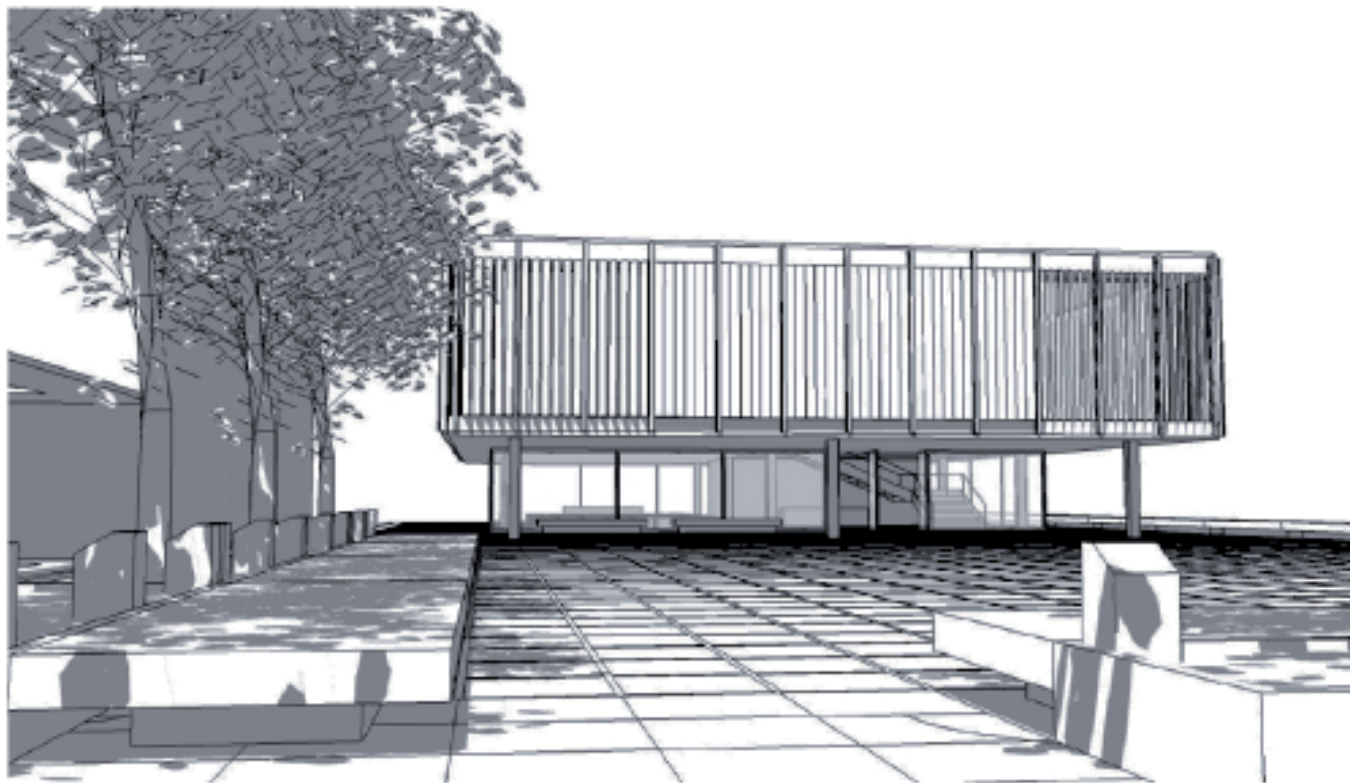
143



Alexiares Bayo Ruiz

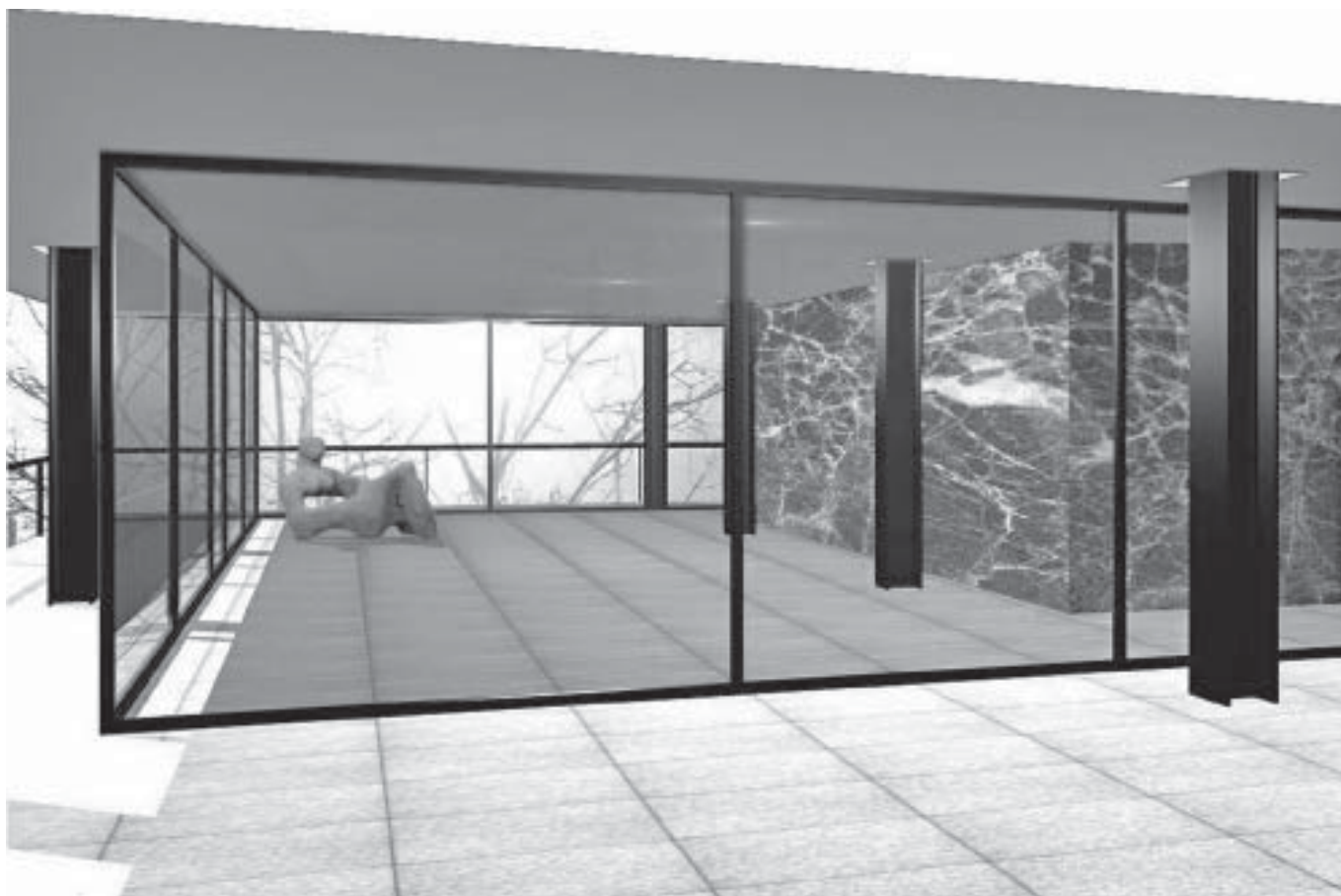








Sergi Madrid Company

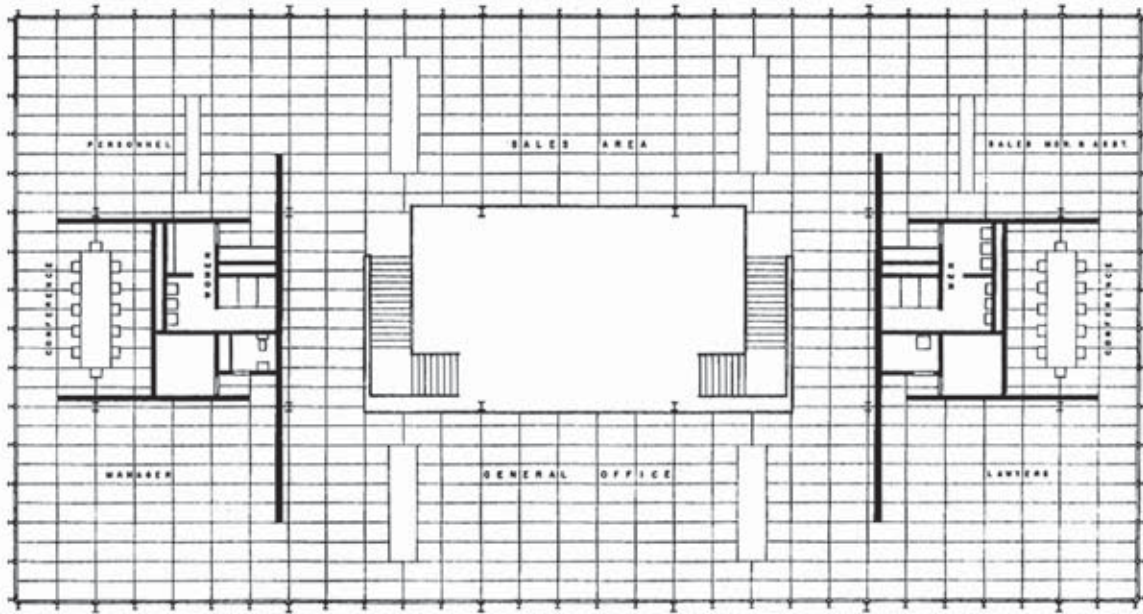


CENTRO DE ESTUDIOS URBANOS EN MONTBAU

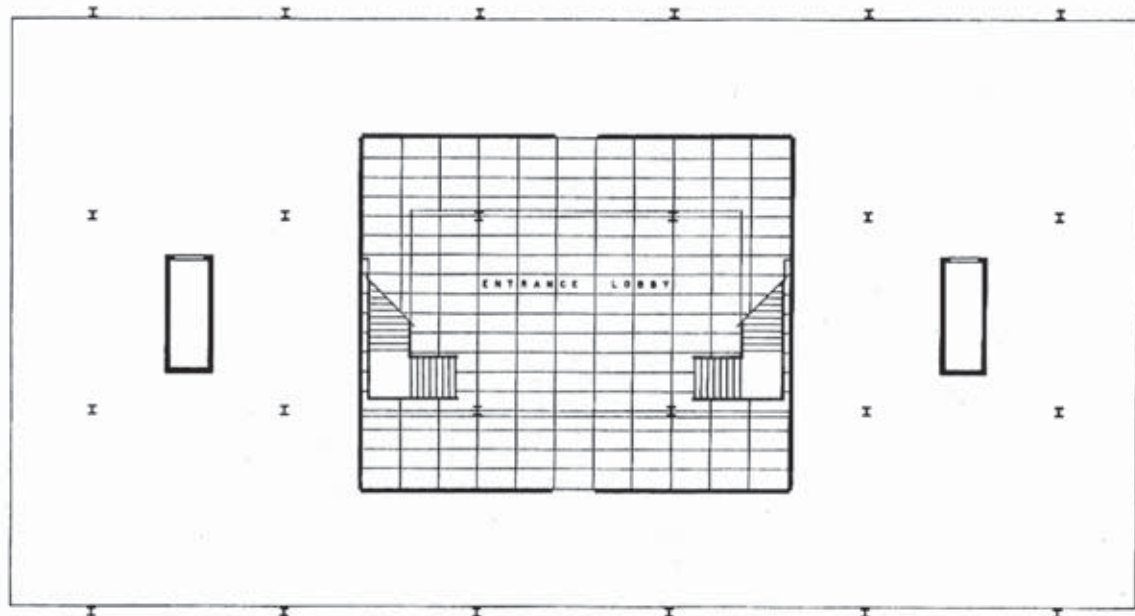
(TARDE)



149



Planta primera



Planta baja

Con el objetivo de abordar la situación en que la forma arquitectónica es determinante para la percepción del espacio donde se inserta, se pide proyectar un centro de estudios urbanos en la plaza de Ferran Palau, en el barrio del Montbau.

El programa funcional consta de un área de acceso (espacios de acogida e información), un ámbito de investigación (servicio de consulta y sala de trabajo), una zona de servicios (equipamientos audiovisuales y de reprografía), un departamento administrativo (servicios técnicos y de gestión) y una reserva técnica (instalaciones).

Ha de utilizarse como modelo de referencia el edificio Bacardí proyectado por Mies van der Rohe entre 1957 y 1961 en Méjico. Se ha de mantener la versatilidad del riguroso planteamiento espacial y estructural de esta obra, y actualizar los elementos de cerramiento, con el objetivo de responder mejor a las exigencias sobre el ahorro energético en un clima mediterráneo.

Se pide controlar la incidencia de la propuesta en el paisaje urbano que le envuelve y concretar formalmente los espacios y elementos arquitectónicos que establecen y delimitan el paso de los diferentes ámbitos (preexistentes-nuevos, públicos-privados).

No es necesario recorrer a soluciones miméticas con el entorno para respetar los valores formales del lugar y preservar sus rasgos más característicos, sino que se ha de ser consciente del sentido que adquiere la forma proyectada en el marco de la cultura arquitectónica contemporánea.

Hay que entregar los planos de situación con defición de volumen (1/1000), emplazamiento con la planta de ac-

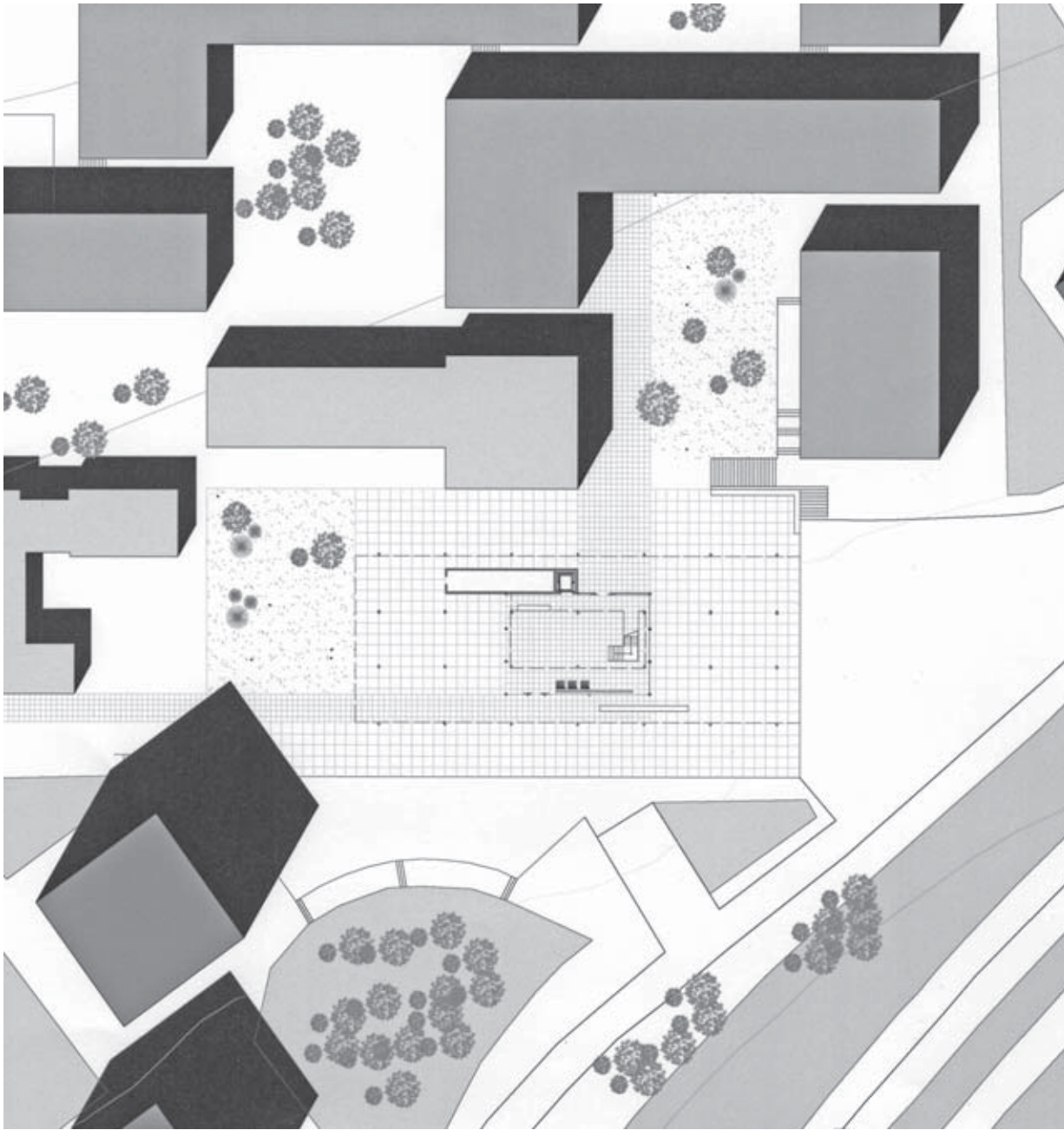
ceso y el entorno (1/500), secciones y alzados diferentes (1/100), secciones constructivas el pavimento, cerramientos y cubierta (1/20), fotografías de la maqueta y/o perspectivas y fotomontajes.

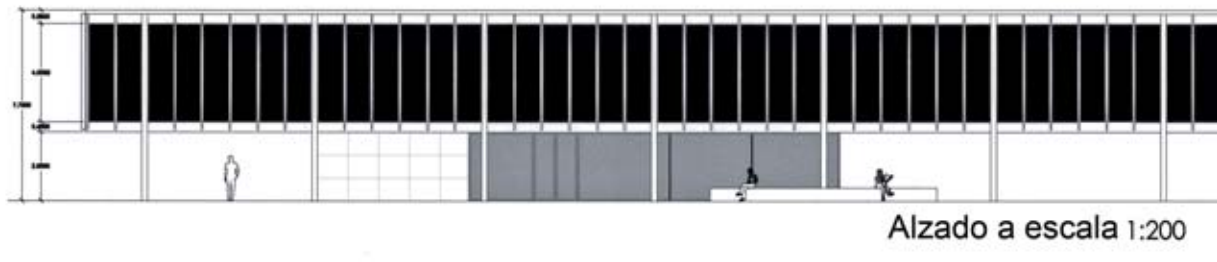
Emplazamiento

152

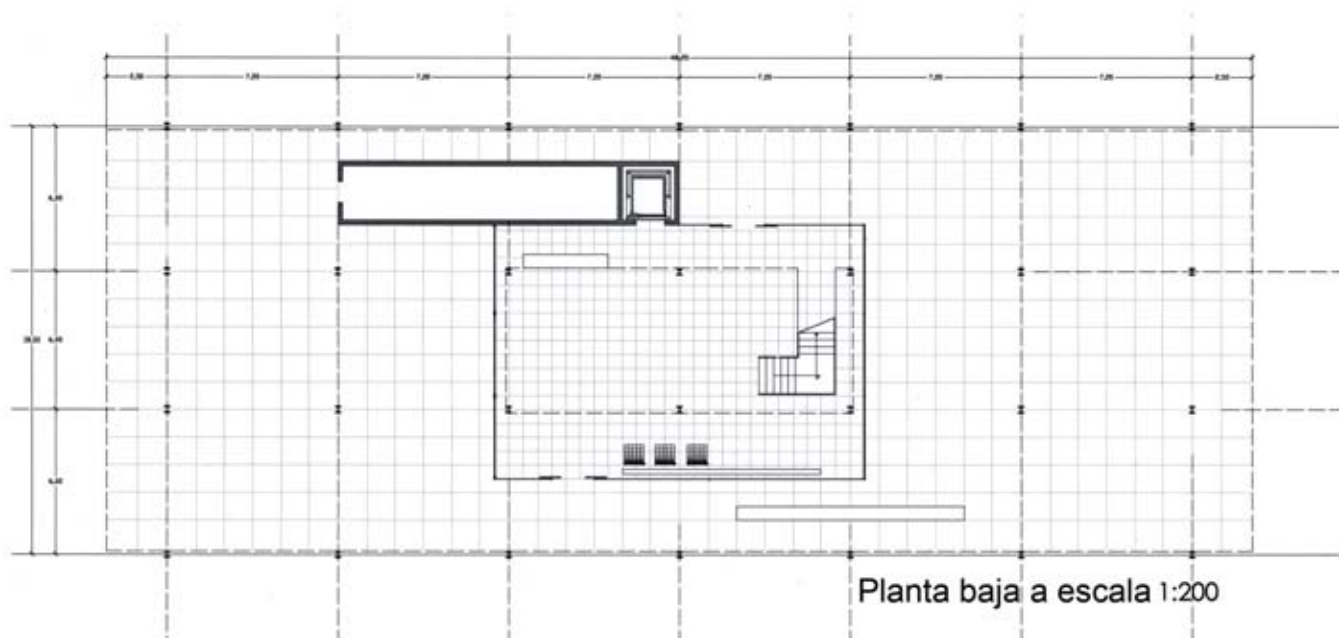




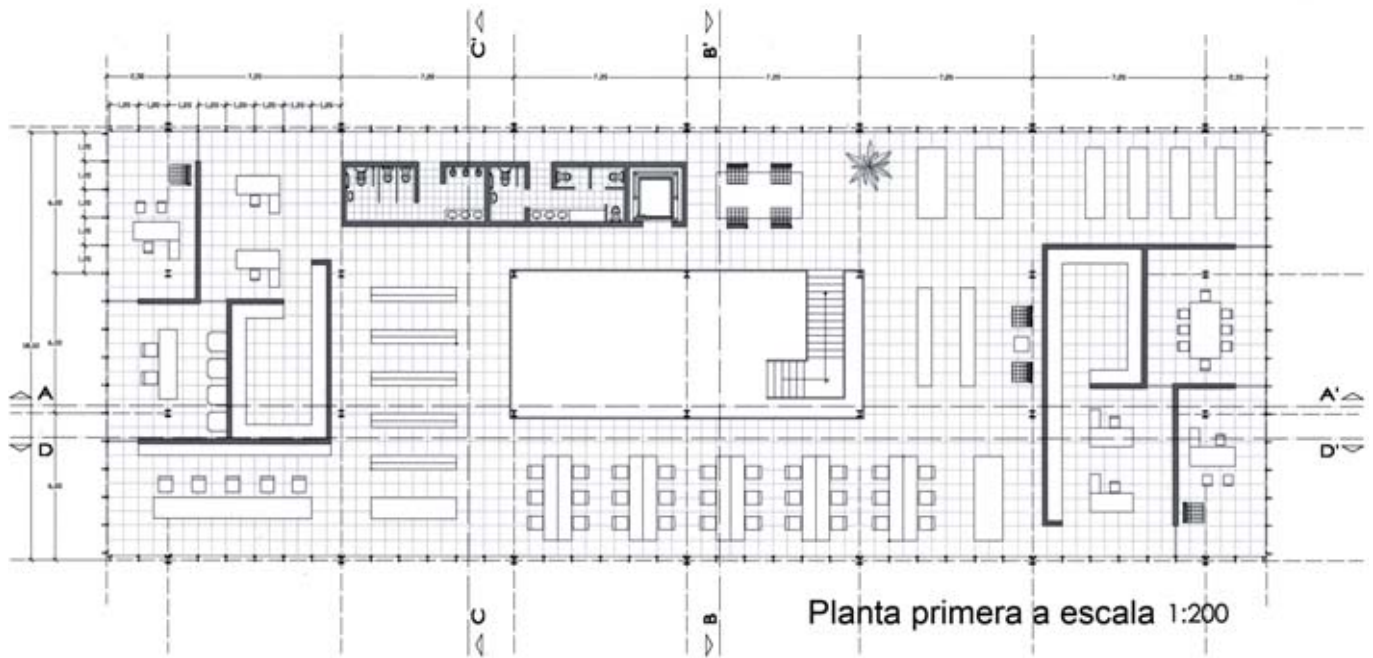
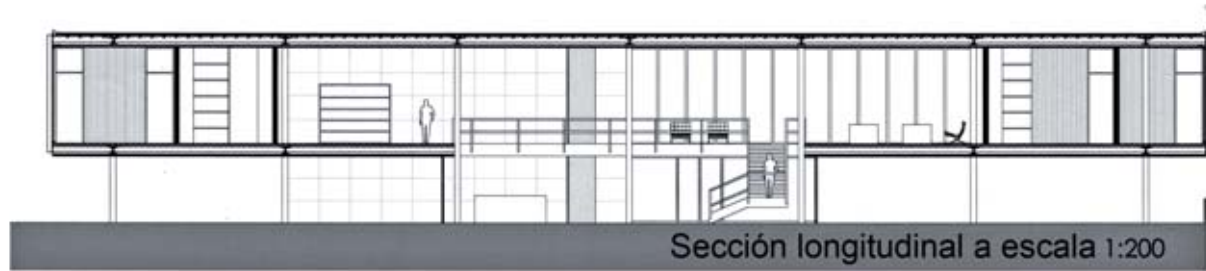


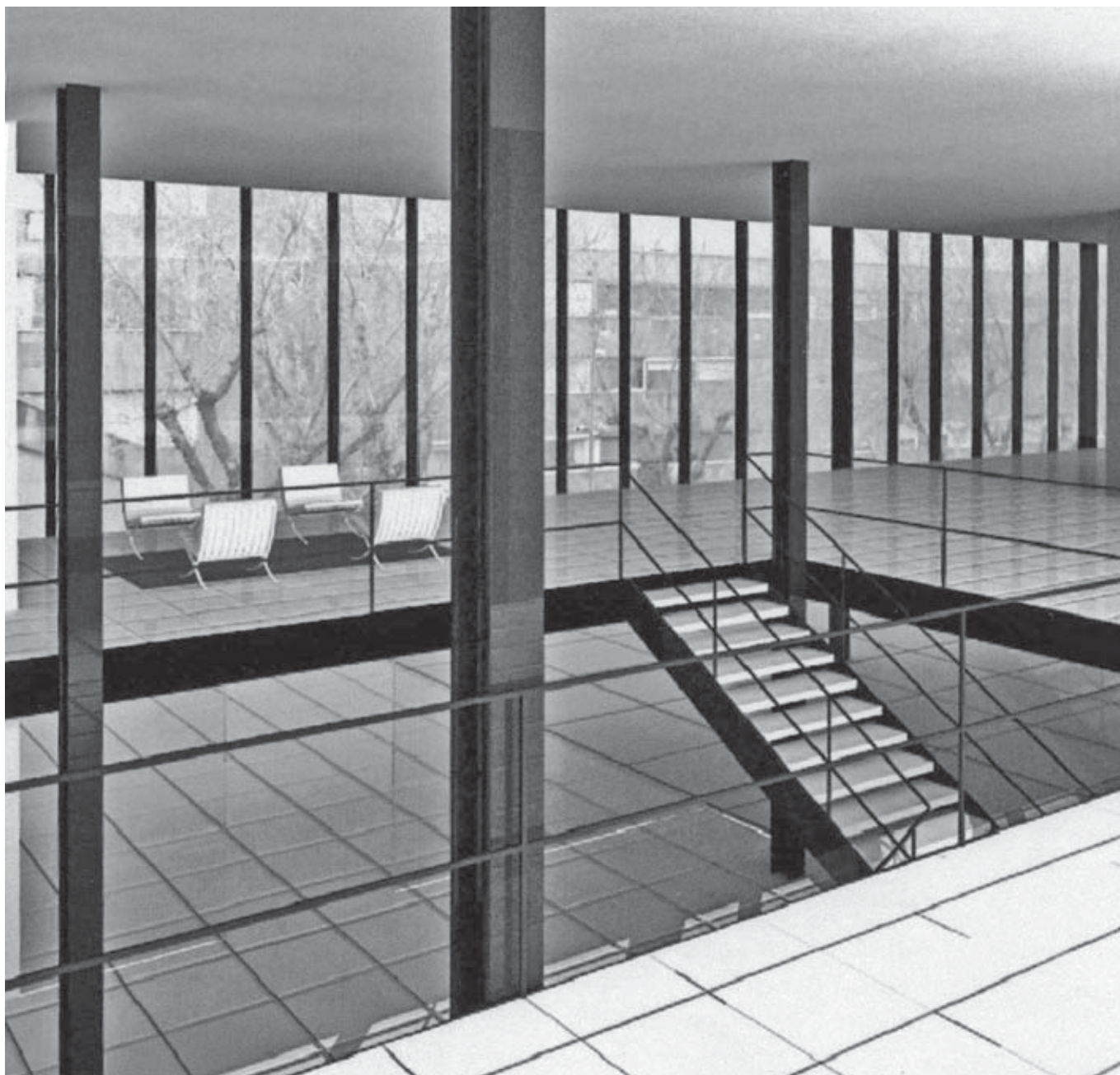


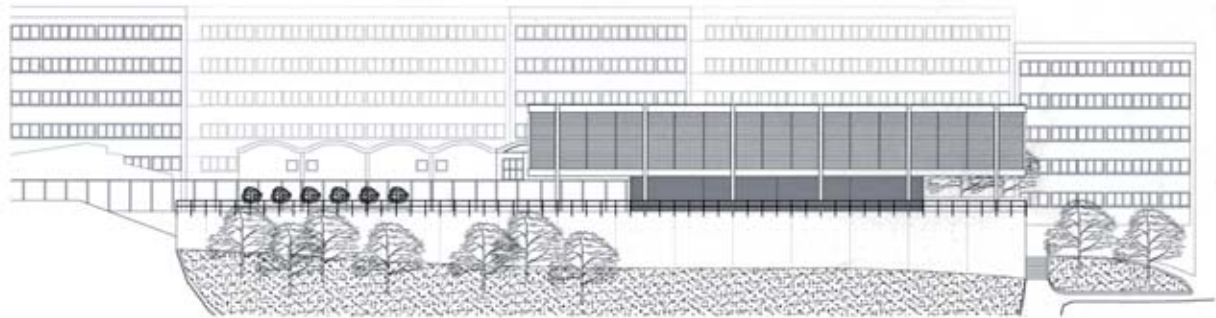
155



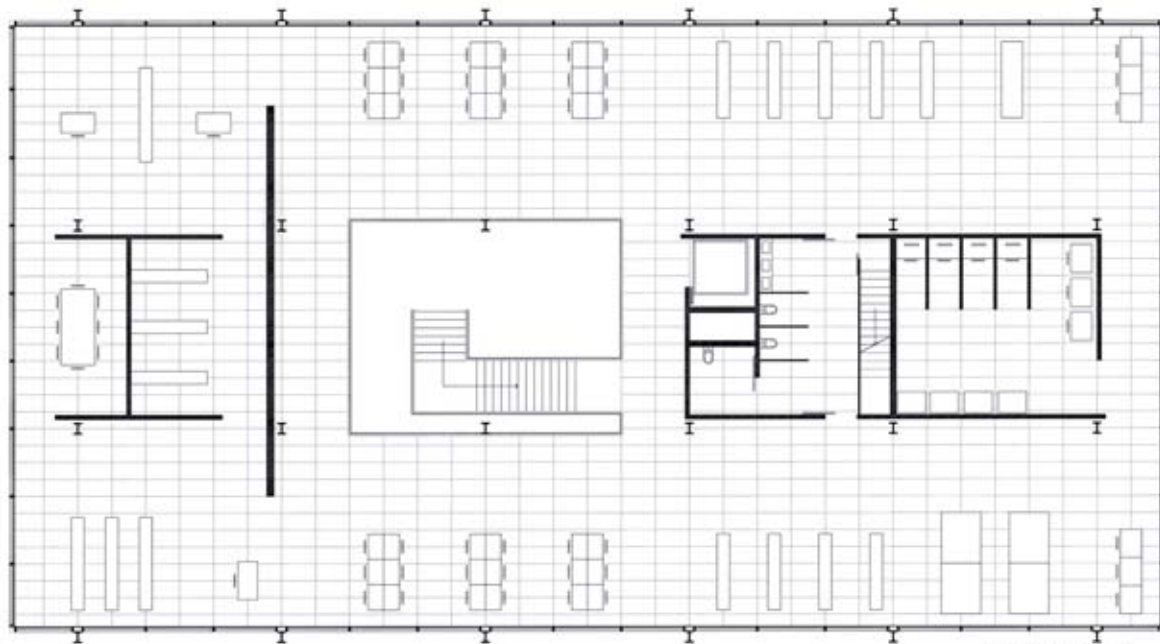
Agustín Fernández Viñas







Alzado este (con entorno)
E 1/250



Planta primera
E 1/100

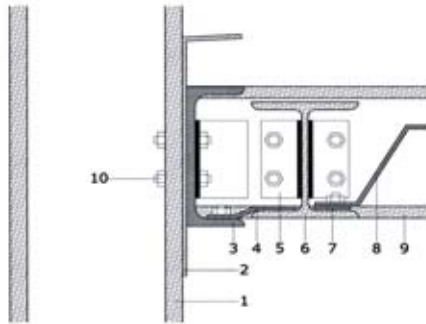


Joan Rufian Pujol

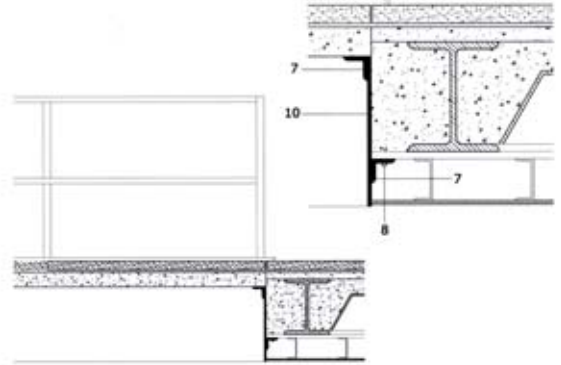


Joan Rufian Pujol

A Sección para el pilar exterior
(forjado de la planta baja)

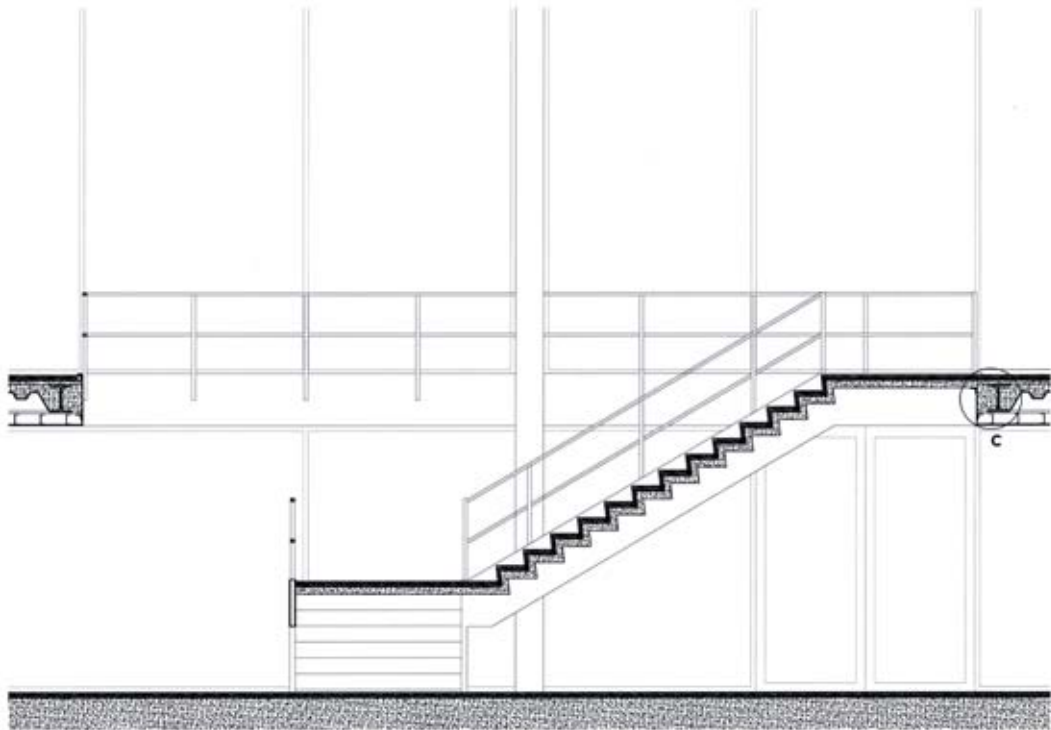


C Sección para la entrega entre
escalera y forjado (vertical)

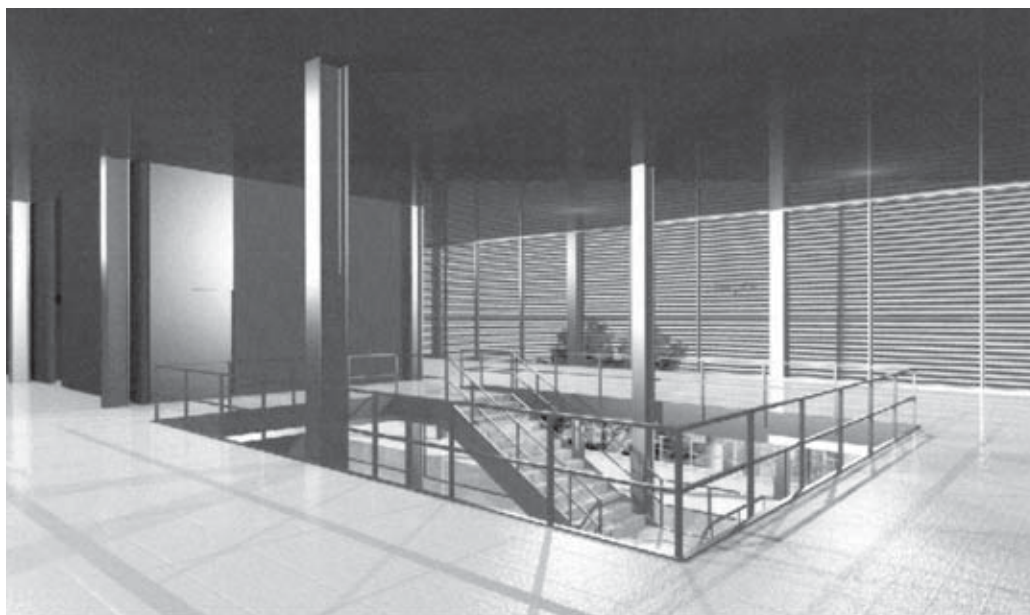


161

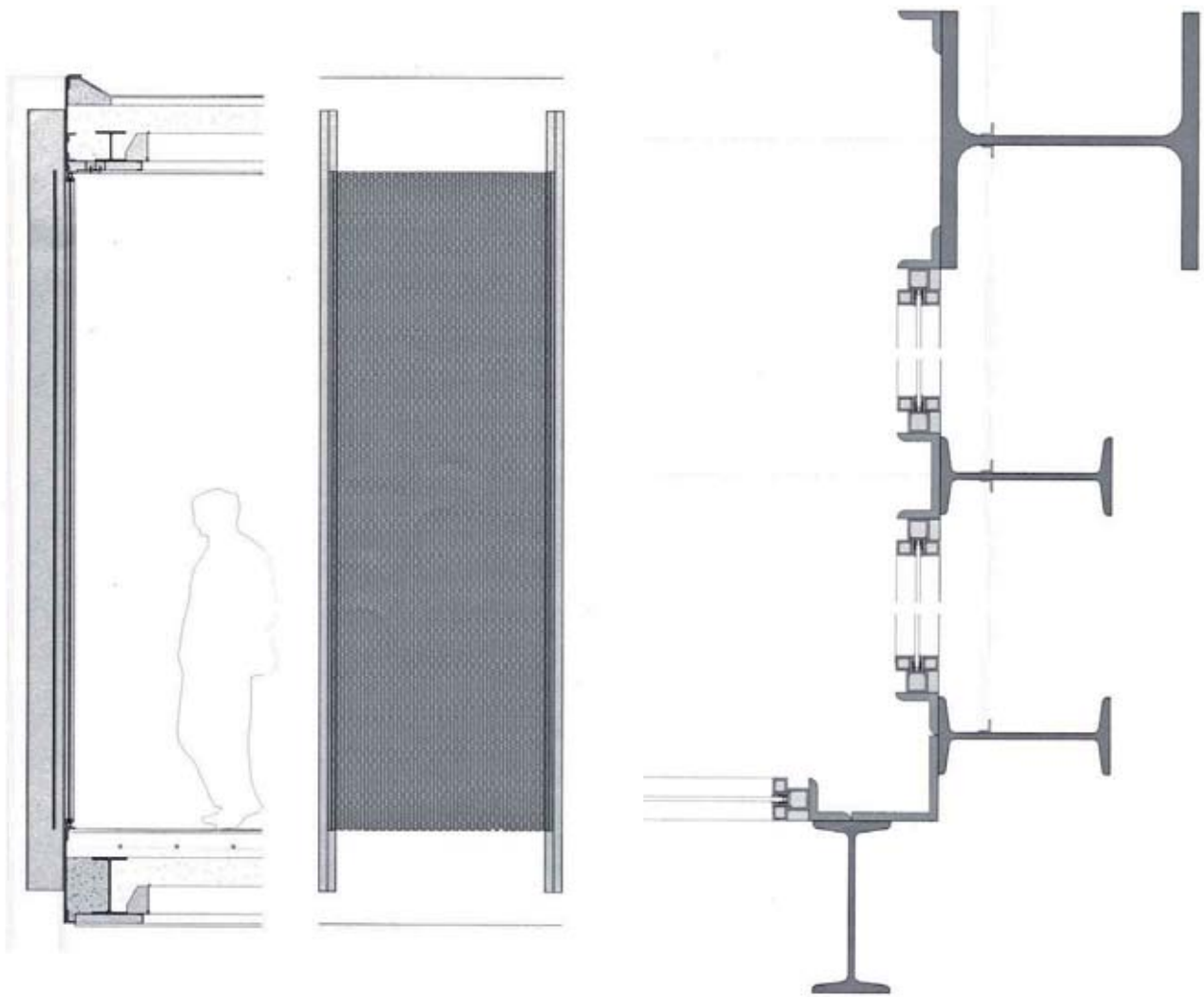
SECCIÓN PARA LA ESCALERA E 1/50

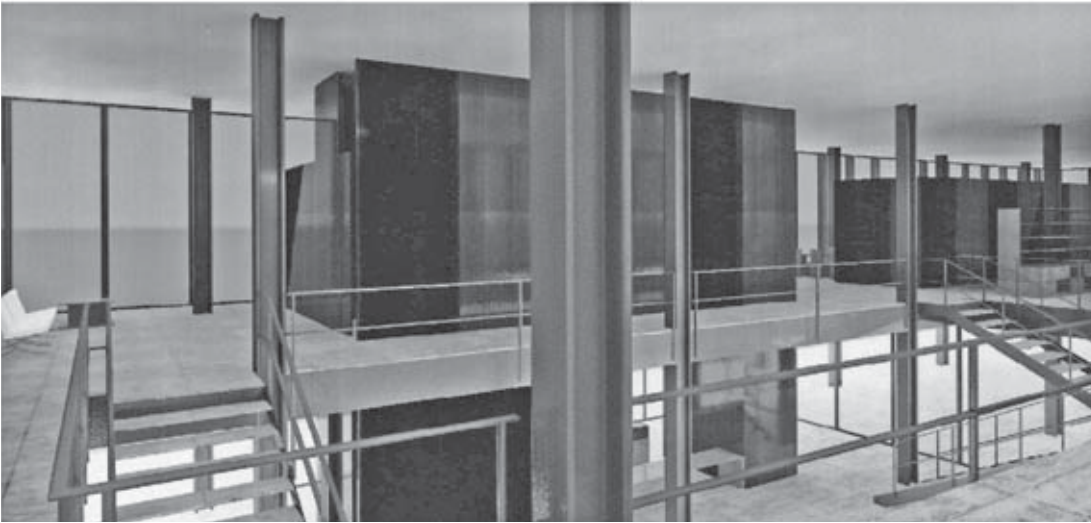
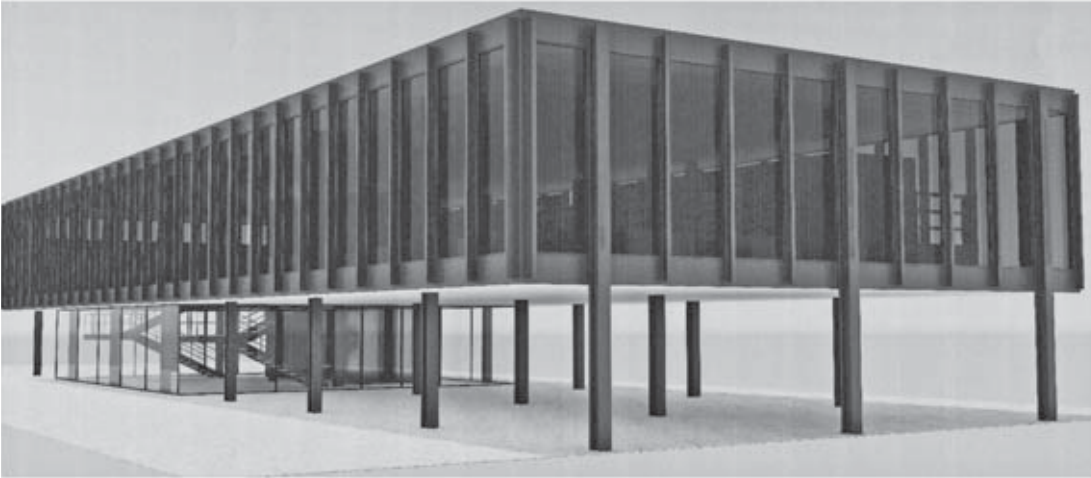
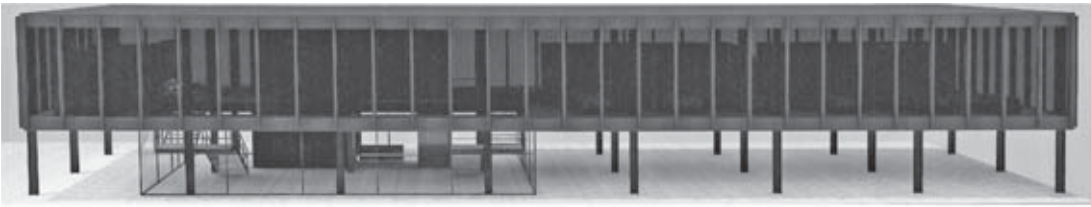


Joan Rufian Pujol

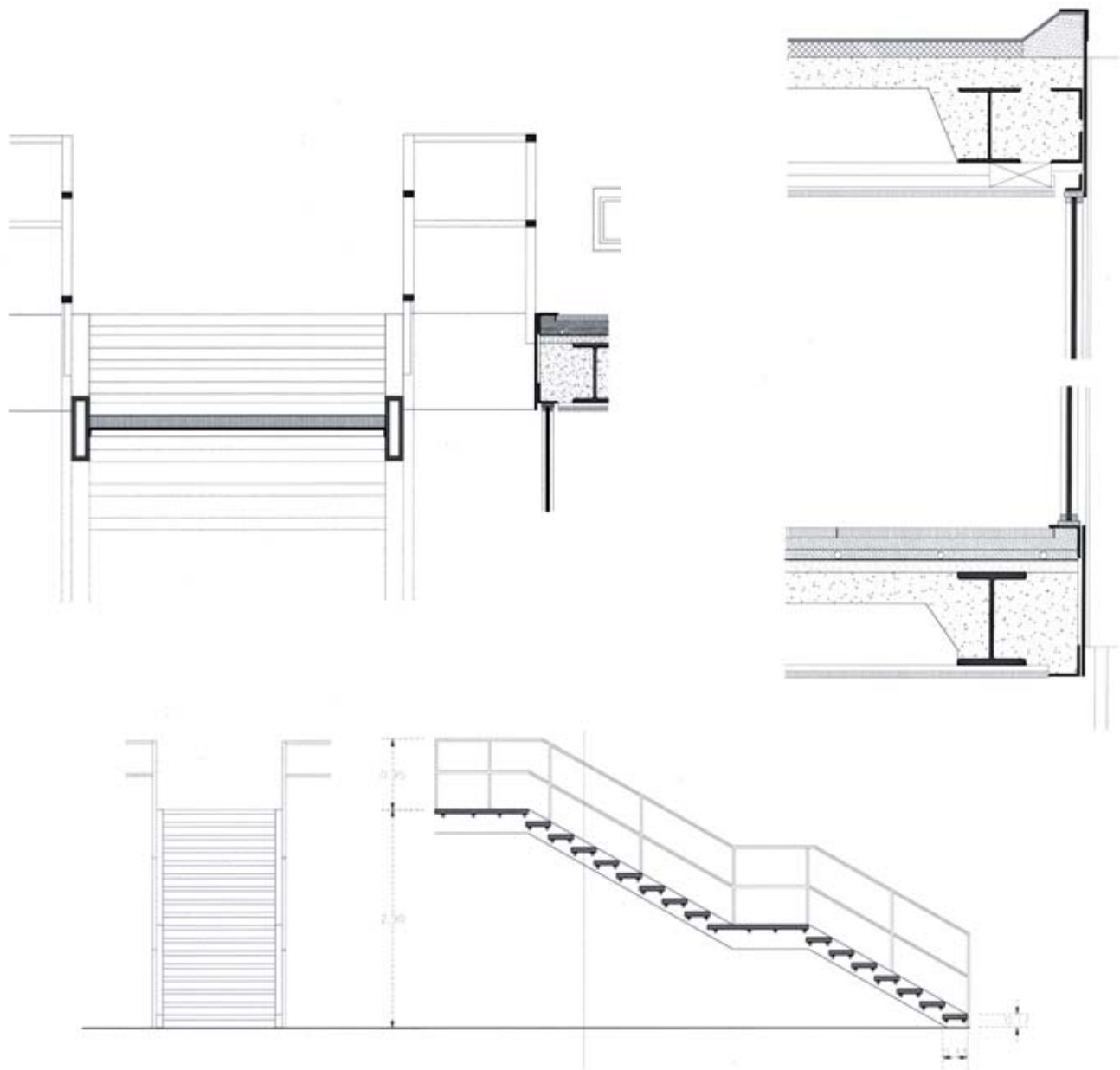


Joan Rufian Pujol



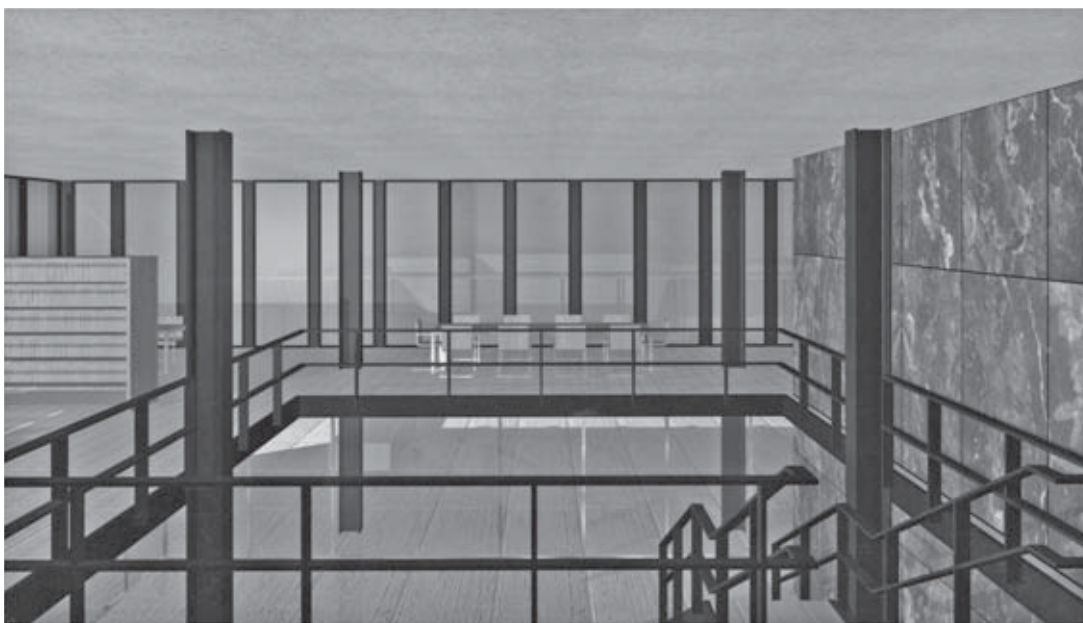


Carla Cristina Morais Gomes



165

Aldo Ventura



Diego Sarrión Pérez-Caballero

