







Edición al cuidado de Eduardo de Miguel Arbonés Director Cátedra Cerámica Valencia

© De esta edición Cátedra Cerámica Valencia

© De los textos: sus autores © De las imágenes: sus autores

© Fotografía de portada: John Cage Trust

Publica:

Red de Cátedras de Cerámica

ASCER

Asociación Española de Fabricantes de Azulejos y Pavimentos Cerámicos

Diseño y Maquetación : Platofac, S.L. Fotomecánica e impresión: Igol

ISBN: XXX-XX-XXXXX-XX-X Depósito Legal: X-XXXX-XXXX

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio sin permiso previo del editor.

Impreso en España

# Avanzamos en el pensamiento

a arquitectura moderna es sinónimo de innovación tecnológica. La industria cerámica ha avanzado paralelamente con la sociedad moderna, que ha transformado la arquitectura y la forma en que se proyecta en los últimos quince años. La arquitectura contemporánea tiene ahora una sofisticación formal y material sin precedentes que permite pensar en un siglo XXI donde casi todo es posible.

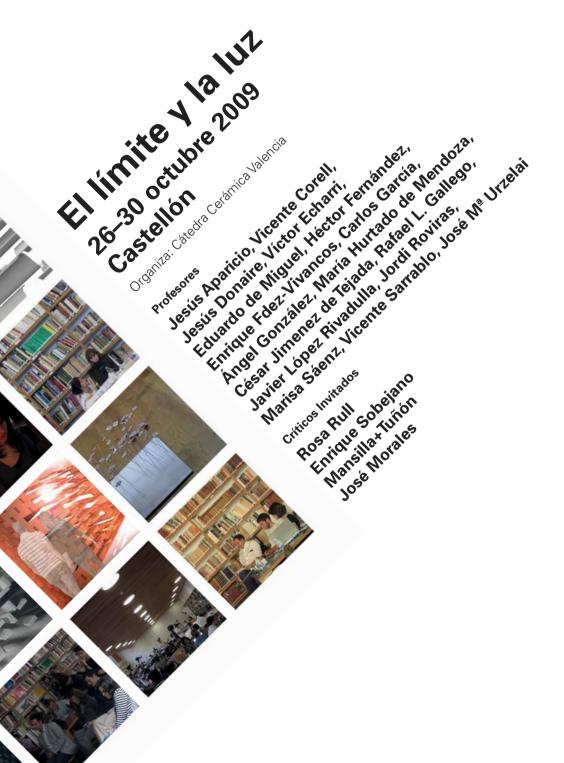
La Red de Cátedras de Cerámica que promueve ASCER contribuye al alumbramiento de una generación de arquitectos de futuro, con capacidades sensibles, técnicas, de servicio, de respuesta profesional y de compromiso con lo colectivo, con el sentido de trabajo de equipos interdisciplinarios y con la ética de la buena construcción. El cuerpo de docentes y los talleres de enseñanza de arquitectura son parte de un conjunto de servicios dedicados a una formación integral de cada estudiante y que completan una visión amplia sobre el ejercicio y la disciplina profesional.

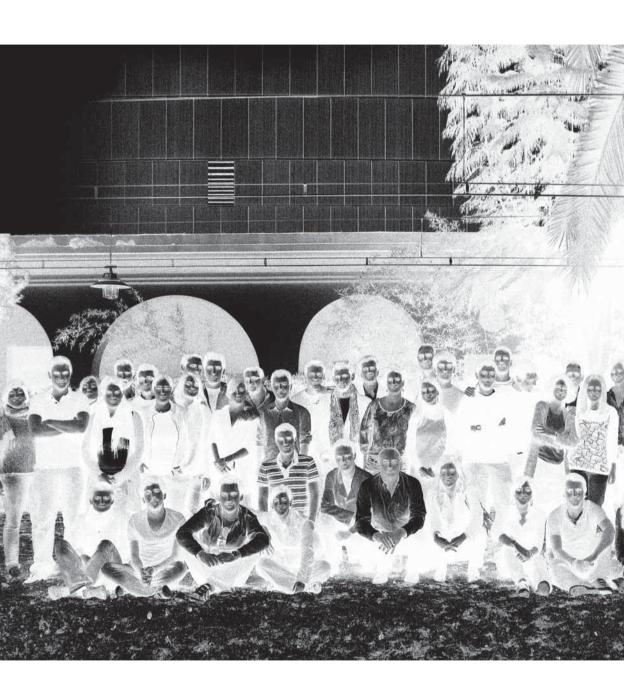
El trabajo de los estudiantes muestra una clara apreciación y la comprensión de las posibilidades de la arquitectura de hoy. Las metodologías de enseñanza abarcan el novedoso diseño contemporáneo haciendo hincapié en las posibilidades de la forma y las nuevas técnicas de hacer, tanto por medios analógicos como digitales. El espíritu de avanzar en las ideas arquitectónicas tanto en términos de forma, material y técnica es la esencia de la transformación del diseño contemporáneo, y demuestra el compromiso de los estudiantes con esta nueva forma de pensar y producir.

En suma, las Cátedras de Cerámica asumen la actualización de las necesidades de preparación técnica, intelectual, social, personal y profesional de una persona que será arquitecto en un contexto general de profunda renovación y reflexión colectiva. Contribuir a su formación es un placer. Y conseguir que la cerámica se adapte a su pensamiento, un reto y, cada vez más, una realidad.

Joaquín Piñón Presidente de Ascer









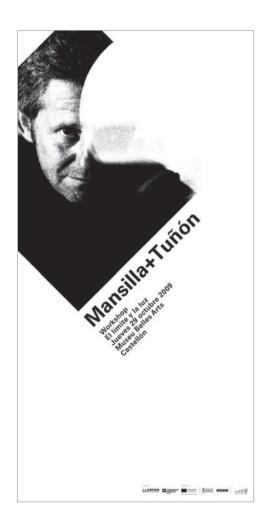
Grupo 1	Benedito Soler, Andreu Canga Rodriguez de Tembleque, Pablo García Orille, María	ETSA. VLC ETSA. MAD ESARQ-UIC
Grupo 2	Arrarte Ayuso, Nerea Castellano Delcampo, Carlos Navarro Castaño, Ginés	EPS ALC ETSA. VLC ETSA. MAD
Grupo 3	Fresneda Ramirez, María Eugenia Lavalle, Justin Rovira Salvadó, Francesc D'Assís	ETSA. VLC HARVARD ESARQ-UIC
Grupo 4	Bianchetti, Nicola Gallego Baviera, Francisco Javier Ramon Roch, Aida	ESARO-UIC ETSA. VLC EPS ALC
Grupo 5	González Cabrera, Noa Strasser, Ursula Zoupas, Dimitris	ETSA. MAD ETSA. VLC HARVARD
Grupo 6	López Izquierdo, María Ripoll Chacón, Rubén Roldán Villanueva, Pablo	ETSA. VLC EPS ALC ETSA. MAD
Grupo 7	Herrero Delicado, Gonzalo Mur Aguilar, Marta Navarro Mazon, Paula	EPS ALC ESARQ-UIC ETSA. VLC
Grupo 8	Fernàndez Laynez, Jaime Monje Sancho, Sara Obartí Escudero, María Rocio	ESARQ-UIC ETSA. MAD ETSA. VLC
Grupo 9	Cusachs Recoder, Joan Niño Saco, Marta Soriano Navarro, Irene	ESARQ-UIC ETSA. MAD ETSA. VLC
Grupo 10	Cuadrado García, Eva Cuenca Solana, Javier Jurado Batanás, Adrián	ETSA. MAD EPS ALC ESARQ-UIC
Grupo 11	Guerra Romera, Albert Sánchez Holgado, Arancha Segovia Ruiz, Nuria	ESARQ-UIC ETSA. MAD EPS ALC

## Punto de partida

Para cada una de estas obras busqué algo que todavía no había encontrado. Mi música favorita es la música que todavía no he escuchado.

Esta seductora invitación a la experimentación de John Cage, nos da pie a proponer que hagamos un alto en nuestras actividades y pensamientos, una tregua para abrir un tiempo dedicado a la investigación y el encuentro.

Con el título de Paréntesis temporales¹ se plantea el proyecto de una instalación efímera de carácter itinerante. Un recinto expositivo, la calle o un entorno natural pueden ser las ubicaciones ocasionales de esta construcción que en cada caso supondrá una interrupción, un espacio de silencio dedicado a la experiencia de la luz y del límite, alojado dentro del ruido o de la música del entorno que lo rodea.



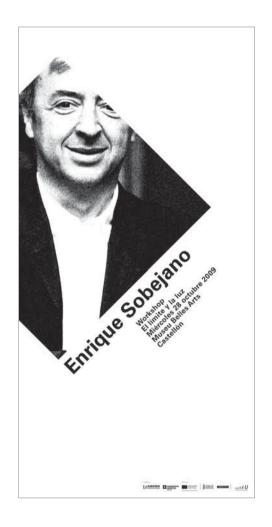


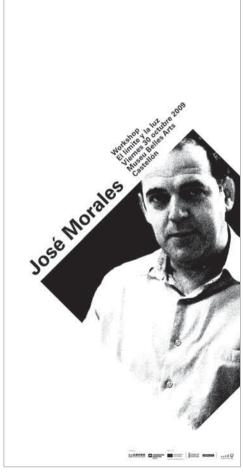
A modo de mínimas instrucciones para una acción disciplinada, todos partiremos del mismo punto, una limitación material.

Dispondremos de 1m³ de material cerámico que podremos moldear o apilar, concentrar o dispersar, sin limitación en el espacio.

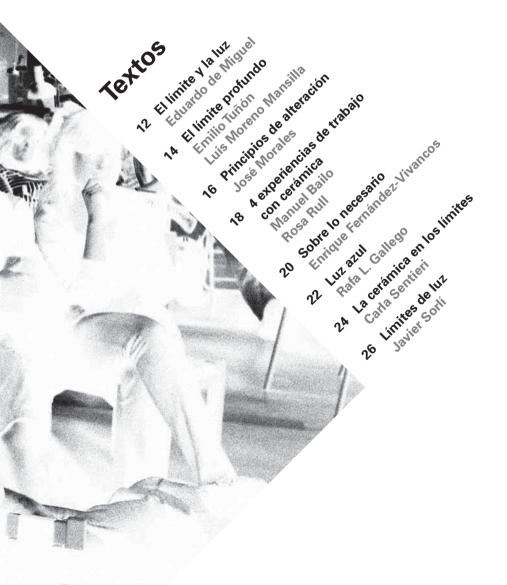
Esta manipulación material deberá estar guiada por una intención vinculada a una indagación sobre la relación entre la luz y la percepción del límite. La sombra y el reflejo, lo preciso y lo difuso, lo oculto y lo evidente, pueden ser alguno de los temas capturados en estos paréntesis temporales.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Paréntesis temporales es el término usado por John Cage para definir las últimas obras que compone en 1991 con el nombre de number pieces, donde investiga sobre el concepto de acontecimiento.









# Eduardo de Miguel

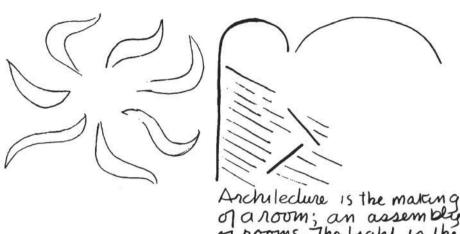
Director de la Cátedra Cerámica Valencia. Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos ETSA Valencia

#### El límite y la luz

Inmersos en la más absoluta oscuridad somos incapaces de percibir donde estamos, de entender que ocurre. Anulado el sentido de la vista, el más desarrollado y protegido por nuestra cultura, obtenemos una información tan parcial, escasa e inconexa que es imposible reconstruir la realidad material que nos rodea. Si en ese momento de máximo desconcierto irrumpiera súbitamente un rayo de luz, lo contemplaríamos materializarse en las diminutas partículas de polvo suspendidas en el aire y acariciar todos aquellos elementos que se interponen en su trayectoria, advirtiendo áreas de luz inmóviles, cuya finalidad es permitir que la luz se filtre, y superficies iluminadas, receptoras de esta energía y destinadas a moverse incesantemente hasta desaparecer.

De naturaleza inmaterial y ubicua, la luz, no es sólo aquello que hace visibles las cosas, sino la sustancia que relaciona complejos aspectos implicados en la elaboración del espacio arquitectónico. Todos los espacios construidos se pueden analizar desde su relación inconsciente con la luz, pero tan sólo unos pocos establecen un diálogo consciente con ella y este diálogo es posible interviniendo en aquellos momentos en los que se pueden transformar sus condiciones.

La primera oportunidad para alterarla conscientemente es el momento en que esta encuentra su primera oposición. Los objetos que se interponen en su trayectoria generan una oscuridad sobre sí mismos v sobre la superficie que le rodea, poniendo de manifiesto que su presencia aparente y activa está ligada a la percepción con sus sombras, propias y arrojadas. La primera, la propia, se produce allí donde la luz no puede llegar y se trata de una sombra adherida a la parte oscura del objeto que nos ayuda a comprender sus propiedades formales; la emitida o arrojada, en cambio, actúa de mediación entre el obieto y el plano receptor de la sombra. Por tanto, la configuración del espacio depende en gran medida de la interacción entre la luz y los elementos generadores de sombra, siendo esta última un medio de composición de máxima importancia, va que en muchas ocasiones nos permite extraer el armazón sobre el que se sustentan nuestras propuestas, y que pertenece al proceso intelectual del proyecto.



of a room; an assembly of rooms. The light is the light is the light is the light of that room.
Thoughts exchanged by one and another are not the ame in one room as in another.

A street is a room; a community room by agreement Its character from intersection to intersection changes and may be regarded as a number of rooms

"Silence & Light" sketchbook, Louis I. Kahn.

La segunda transformación se produce en el límite entre el interior y el exterior, en el preciso instante en el que la luz abandona su libertad y se introduce en el espacio. La actitud de rechazo o diálogo del espacio interno frente a los atributos del exterior: luz, aire y vistas, determina el carácter de este límite. Actúa como un diafragma y su elaboración arquitectónica: situación, orientación y dimensión, y las propiedades del material elegido: transparente o translúcido, coloreado o incoloro, nos permite alterar conscientemente las condiciones de luz existentes en el exterior al seleccionar y modificar una porción de los rayos que se conducen hasta el interior.

Por último, esta fracción de luz confinada requiere tener en cuenta un segundo límite: suelo, pared o techo, donde finalmente es acogida. La presión de esta energía sobre las superficies, genera una nueva luz que varía en intensidad según sean las propiedades de los materiales que las definen: mates o brillantes, lisos o rugosos,

coloreados o no, siendo absorbida por las texturas y colores en los que se refleja. Elaborar conscientemente estos límites, nos permite alterar la luz ya transformada a su paso por el diafragma y contribuir con ello a la cualificación definitiva del espacio.

Porque no debemos olvidar que la auténtica finalidad de la luz es dignificar todos aquellos elementos en los que se apoya y descansa, y dar vida a los objetos en los que muere. La arquitectura elabora con esa energía su cometido; ornamenta, aún inconscientemente, los últimos instantes de vida de la luz, construye límites al sol y adquiere toda su magnitud al reververar en los elementos que toca.

La arquitectura tiene el privilegio de acompañar a la luz en su último trayecto, le ayuda a morir dignamente.

En ese preciso instante, la luz se desvanece y surge de nuevo la oscuridad.

#### Emilio Tuñón Luis Moreno Mansilla

Profesores invitados en la Universidad de Princeton. Profesores Titulares de Proyectos Arquitectónicos ETSA Madrid

#### El límite profundo

In resumen muy corto de la evolución de las fachadas podría ser este: en una suerte de movimiento respiratorio, los muros gruesos y opacos se van adelgazando hasta llegar a escasos milímetros de vidrio, en el apogeo del optimismo de la modernidad. A partir de entonces, se volverá a recuperar el grosor, pero caracterizado ahora por contener un vacío en su interior y distintas capas especializadas. Como siempre ocurre, hay distintos motivos para ello. El primero es la especialización de los problemas y los procesos productivos, que se alimentan mutuamente. El segundo es la optimización energética que implica la existencia de una sombra, y por tanto de una distancia. El tercero es la necesidad estética de erosionar la escala y velar la complejidad de su contenido, debido a la superabundancia de regulaciones normativas. El cuarto es el cambio de modelo funcional que exige la posibilidad de cambio, y desde luego su figuración. Pero a su vez esta flexibilidad trae consigo una coartada funcional, que vuelve sobre la capacidad de adaptación. Digamos que nos encaminamos a un modelo orgánico, en el que las fachadas están constituidas por pequeños elementos que forman un sistema y poseen de una capacidad de modificación que resuelve las particularidades. O por decirlo en pocas palabras: se necesitan elementos tridimensionales.

La cerámica, que ha evolucionado técnicamente de un modo imparable, se encuentra ya casi en el grado de perfección de la planitud. Sin embargo tiene ahora enfrente un reto, convertirse en un objeto distinto al recubrimiento perfecto que es: incorporar una condición estructural que produzca la necesaria profundidad.

En resumen, la cerámica, alcanzada la plenitud y perfección lineal, necesita imaginar nuevos modos de producción para aventurarse a un territorio nuevo, explorar ese paisaje profundo que habitará las fachadas durante los próximos años.

Creo que esto ya lo intuyó Gaudí, cuando se vio forzado a romper las piezas planas para cubrir las superficies curvas de sus bancos. ¡Son tan hermosas! Uno ve presente la mano de quien hizo la pieza, y la

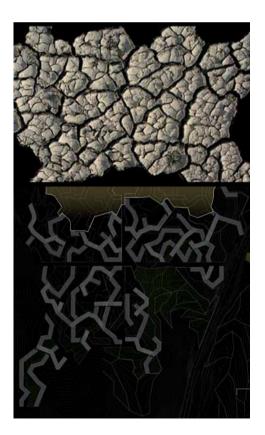
de quien la rompió, e imagina el gesto de quien las colocó con esa mezcla de armonía, diferencia, orden y azar. Construir para luego destruir, para luego construir...puede que la vida sea también así.



Fotografía Toni Cumella

#### José Morales

Catedrático de Proyectos Arquitectónicos ETSA Sevilla. MGM Arquitectos



### Principios de alteración

Todos los momentos culturales aspiran a encajar en pocas fórmulas, la ciencia y el arte; lo social y la naturaleza. De este modo, la modernidad, en arquitectura, pretendía que los objetos que producía, estuvieran limpios de cualquier polución, que tuviera que ver con la naturaleza. La naturaleza implicaba, alteración, cambio, transformación. Todo debía quedar bloqueado, ante el imprevisto caos.

Detrás de las pátinas niqueladas, de la geometría precisa, de la armadura perfectamente acoplada, se tapaba, en cierto modo, el temor ante la alteración. La producción moderna era objetual y limpia, cerrada al cambio. Su desarrollo bloqueaba cualquier evolución de las condiciones de partida: se replegaba ante la evolución temporal. Sin embargo, todos comprobamos, al revisar la historia de la modernidad en arquitectura, como, aquellos objetos modernos, llámense casas, ciudades, edificios públicos, sufrían lógicamente las transformaciones propias del habitar.

Pero, la cerrazón moderna, quedaba invalidada por las naturalezas, por los cambios sociales, por las exigencias humanas del habitar. Lo natural, se abría paso a través de esta exigencia del habitar, transformando, y alterando aquellos objetos modernos. La naturaleza, como complemento y también raíz del habitar, se empeña en producir, de manera imprevista, objetos híbridos, que se caracterizan, precisamente, por sufrir cambios, y estar sometidos a la alteración como

principio. Naturaleza, espacio y habitar, están necesariamente vinculados en el momento de proyectar arquitectura. Esta triple vinculación, implica aceptar la alteración y el cambio como principio. Eso supone, en arquitectura, proyectar permitiendo, o mejor dicho, partiendo de la base, de que el espacio puede cambiar, de que la materialidad puede mudar, y de que su aspecto se puede ver alterado.

Podríamos empezar a pensar la arquitectura, a través del comportamiento de lo natural, para no contradecir el habitar. Podríamos, también, comenzar a proyectar, transportando los cambios de todo tipo que la modernidad, ahogada por otras razones, negaba. La arquitectura, debería ser la raíz de la alteración, como espacio para habitar. Proyectar desde las condiciones de la materialidad; desde la tierra, desde todo lo que pueda quedar afectado por la temperatura, por el agua; por las inercias naturales.

La idea de "límite impreciso", se caracterizaría por ser, en todo caso, un contorno, en el que desplegar la idea de habitar. Asimismo, "la luz", es decir, aquel fenómeno en el que se apoyaba la modernidad en arquitectura, para enunciar las promesas de sus arquitecturas, habría que comenzar a caracterizarla de otro modo.

Así, por ejemplo, habría que explicar la "luz", también, como el fenómeno merced a la que se exponen las

naturalezas. De esta manera, aquella piel fina, y reflectante, limpia y excluyente, con la que quedaban descritas las arquitecturas modernas, se transformarían, por la alteración, en algo poroso y denso, llena de vida. de colores y de cambios.

Bien estaría, que la investigación sobre el material cerámico, pudiera pensarse desde la modificación y desde la alteración como principio. En principio parece fácil; superar la pubertad del revestimiento y de la loza, para empezar a instalar la naturaleza en la arquitectura. Pero, claro, tendríamos que comenzar a utilizar la cerámica de un modo antimoderno: actual. La analogía que nos suministra la tierra, al perder el agua; o también, el conocimiento que puede extraerse de la piel humana, (al fin y al cabo otro revestimiento), bien podría ser otra analogía desde la que alterar el modo de emplear la cerámica en arquitectura.

#### Manuel Bailo Rosa Rull

Profesores de Proyectos Arquitectónicos ETSA Barcelona y ETSA Vallés BAILORULL ADD+arquitectura



# 4 experiencias de trabajo con cerámica

#### 1. 1985. Luz y color.

En 1985 los estudiantes de arquitectura de la ETSAB realizamos un viaje a la Alhambra. No es un viaje organizado por la asignatura de Historia de la Arquitectura, ni por la de Composición; ni siquiera por Proyectos. Es un viaje organizado por Dibujo II, con un único objetivo: medir la luz y obtener los colores reales de la Alhambra, para así poder plasmarlos en unas acuarelas que constituyeron el trabajo de todo un año.

En los años sucesivos y anteriores los alumnos de la asignatura han plasmado en acuarela otras luces y otros colores, como las del Parc Güell o como las de la casa Batlló.

Curiosamente, la mayoría de las acuarelas, editadas en aquel momento y ahora archivadas, tiene la cerámica como protagonista.

#### 2. 1998. Metáfora.

En 1998 tuvimos la oportunidad de proyectar y construir una guardería infantil en un pequeño pueblo de Tarragona. Debía ser un edificio pequeño y se iba a construir junto a las 2 piscinas municipales, formando un conjunto de 3 piezas en medio de un jardín.

La definición del volumen de la guardería compartiendo geometría con los 2 únicos elementos construidos del entorno, las piscinas; unido a la reflexión sobre la inestable posición de los niños pequeños en relación al espacio que les rodea, nos llevó a trabajar alrededor de la palabra Flotar.

El edificio de la guardería se planteó como un gran contenedor —piscina- invertido y suspendido. La continuidad geométrica de la envolvente se mantuvo exterior e interiormente; y se reforzó tanto con la ubicación de las oberturas, que giraban hasta ocupar todos y cada uno de los límites del espacio, como con la elección de los materiales. Cerámica en el interior: Una superficie de gresite-piscinas continua y de bordes redondeados, mostrando la voluntad inicial de espacio único; y brillante, reflejando en el movimiento de la luz lo gravitatoriamente inestable del agua.

#### 3. 2000. Propiedades Reales: Impermeabilización.

El proyecto del Hotel Ciutat d'Igualada se planteó delimitar el espacio siguiendo un proceso similar al que había configurado la calle donde se ubicaba: la aparición de una sucesión de medianeras tipológicamente diferentes, procedentes de épocas y normativas diversas, y que, con los años, se habían convertido en los únicos elementos de ordenación urbana.

De las imágenes de medianeras que acumulamos durante estos años siempre guardamos una que mostraba el estado de una medianera después del derribo del edificio al que pertenecía. Esa imagen que todos tenemos en la cabeza donde puede adivinarse perfectamente por las trazas donde estaban paredes y forjados; y por los materiales aplacados, donde estaba la cocina y el baño con sus azulejos, o el comedor con su papel pintado.

Cuando, durante el desarrollo del Proyecto, llegó el momento de plantearse como iban a ser las habitaciones, preferimos obtener unas habitaciones como resultado de la optimización de las diferentes áreas funcionales que diseñarlas en base a cualquier otro criterio. De la reflexión encadenada función-condiciones funcionalescondiciones de confort-nivel de calidad llegamos a los materiales idóneos para cada parte de la habitación.

Se aprovechó la forma de las habitaciones entre medianeras -estrechas y largas- para organizar en un solo espacio 2 laterales con usos consecutivos.

La cerámica que debía proteger las medianeras del efecto del agua, se extendió de las paredes al suelo organizando la distribución del espacio interior de la habitación. Se eligió una cerámica de piscinas, con piezas romas de catálogo, para construir el mobiliario interior mínimo necesario.

#### 4. 2009. Propiedades Posibles: Termodinámica.

El arranque del trabajo previo a la instalación cerámica que Trans-hitos nos invitó a realizar en CEVISAMA 2009 surgía de una pregunta clara: ¿Qué se puede

hacer con cerámica que no se pueda hacer con ningún otro material?

Planteamos una vía de trabajo basada fundamentalmente en descubrir las propiedades intrínsecas del material; y, en este caso particular, las que se pueden observar viendo el comportamiento que tiene el material frente al medio dependiendo de sus componentes básicos y de los posibles aditivos.

Es ésta una nueva manera de abordar el proyecto que, algunos expertos como Sanford Kwinter, ha denominado aproximación termodinámica a la arquitectura; mucho más vinculada a lo microscópico y poco o nada comprometida con aspectos formales apriorísticos.

Esta aproximación implica un proceso de desarrollo y mecanismos prueba error en los que, necesariamente, debe producirse la colaboración de agentes expertos.

Como experiencia de laboratorio planteamos varias hipótesis como inicios de procesos, tanto en lo que respecta a posibles nuevos aditivos —cerámica magnética- como al diseño micro estructural de las piezas —cerámica velcro-; todos ellos encaminados a mejorar la manipulación de la cerámica.

Al final y, sin medios pero con mucho espíritu, decidimos realizar el primero de una serie de mecanismos prueba-error que, volviendo a los componentes básicos y originales de la cerámica, explorara su comportamiento frente al medio y, en particular, frente a la humedad.

Arcillas Expansivas reprodujo el proceso de desecación y agrietado de la arcilla. Se planteó un inflable con piel cerámica capaz de agrietarse y recuperar su estado inicial sin fisuras en función del volumen de aire ocupado por los visitantes dentro de la pieza.

Así, cuando un visitante entraba en la pieza completamente oscura y sin fisuras, ésta comenzaba a respirar, inflándose más y más. La piel se expandía, aparecían las grietas, y en consecuencia, la luz.

#### Enrique Fernández-Vivancos

Profesor invitado Cátedra Cerámica Valencia

#### Sobre lo necesario

a construcción entre 1936 y 1945 de la sede del Ministerio de Educación nacional y Salud pública (MES) en Río de Janeiro, constituye un acontecimiento fundamental para el nacimiento de la arquitectura moderna en Brasil. El proyecto supuso una oportunidad para el encuentro de Le Corbusier con entonces jóvenes arquitectos como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy y con artistas brasileños como Roberto Burle Marx, Cándido Portinari o Bruno Giorgi, estableciendo las bases de una estrecha colaboración que llegaría a constituir uno de los rasgos distintivos de la nueva arquitectura brasileña.

Al comienzo de la década de los cincuenta, voces como Carlo Argan, Mario Pedrosa o Max Bill, inician una intensa revisión crítica de las experiencias de esos primeros años. El análisis de Max Bill se centra fundamentalmente en el abandono que a su juicio se está produciendo de la dimensión social de la arquitectura



y en el riesgo de dirigirse hacia un academicismo antisocial. En el contexto de esta crítica, Bill llama la atención sobre intervenciones como el mural cerámico que Portinari realiza en el acceso del MES calificándolo como un elemento meramente decorativo que ilustra el amor por lo inútil que padece la nueva arquitectura.

Lucio Costa, en su respuesta, describe esos años iniciales en términos similares a los utilizados por Alvar Aalto para describir la reconstrucción de Finlandia tras la guerra, como un laboratorio arquitectónico internacional sin el cual no hubiera sido posible experiencias posteriores como la de Brasilia. Costa justifica la pertinencia del revestimiento cerámico del MES como un material cuyo reflejo protege el muro del soleamiento y lo aísla de la humedad, al tiempo que expresa el carácter no portante del cerramiento frente a los pilares revestidos de granito. Sin embargo su clara defensa del mural cerámico no se centra en estos argumen-

tos, sino en la recuperación de una tradición perdida, la cerámica portuguesa, en un redescubrimiento de las raíces culturales que permite una renovación de la arquitectura dentro de la tradición. En los siguientes años la obra de Reidy, Niemeyer y el propio Costa junto con artistas como Portinari, Rossi o Bulçao harían pasar a la cerámica del redescubrimiento a la convención y de ésta a la norma, convirtiéndolo en un elemento necesario de la identidad de la arquitectura brasileña.

La cerámica, en nuestra cultura, también pertenece a una tradición en parte perdida o al menos recluida en el ámbito de lo doméstico, que busca su propio espacio de necesidad. Las últimas obras de arquitectos como Guillermo Vázquez Consuegra, Patxi Mangado, Carlos Ferrater o Rafael Moneo, junto con artesanos y artistas como Toni Cumella, Pepe Castellano o Fidel Ferrando suponen pasos imprescindibles en el largo camino que conduce de lo casual a lo necesario.

#### Rafa L. Gallego

Profesor Asociado de Proyectos Arquitectónicos ETSA Valencia

#### Luz azul

a casa que Oscar Niemeyer proyectó y construyó para Nara Mondadori en Cap Ferrat, en el Departamento de los Alpes Marítimos, al sureste de Francia, entre 1968 y 1972, es un magnifico ejemplo de integración de una arquitectura sensible en un paisaje excepcional.

Las piscinas, láminas y recorridos del agua que plantea el ya centenario arquitecto brasileño, dialogan cariñosamente con las formas sinuosas y orgánicas de los voladizos y planos horizontales de la cubierta, y rebotan excitantemente en los planos verticales del vidrio de sus ventanales y en los muros con sus revestimientos cerámicos, provocando caleidoscópicos reflejos.

El ritmo especular de las ondas del agua en movimiento, impacta retroalimentado en el esmalte de la composición cerámica de blancos y azules. El plano



vertical que define éste, y el horizontal del agua, intercambian posiciones llevándose consigo las propiedades del uno al otro, y del otro a uno, dando lugar a una verbena visual, dotando a ambos de materialidad, agua y cerámica, de una frescura estival.

Oscar Niemeyer acertó doblemente, tanto en la posición de la lámina de agua, como en la elección del artista y ceramista para componer y materializar el plano del aplacado, su amigo Athos Bulçao supo concretar la visión del arquitecto.

"Mi amigo comprendía como ningún otro nuestra arquitectura, y en ella se insertaba con su propia obra. Numerosos fueron los trabajos que para mí ejecutó, todos marcados por la simplicidad y belleza que tan bien dominaba" — Óscar Niemeyer.

La lámina horizontal que determina y define el volumen de la piscina en su cercanía al muro del aplacado, se viste del azul reflejado de éste, descomponiéndolo en infinitos destellos de azules en movimiento. Aquél, en su estaticidad conceptual, se nos muestra ahora ágil y desmaterializado por los reflejos de las ondas, haciéndose liviano y aparentemente líquido. En el agua, los azules de la cerámica rebotada, flotan en las ondas como barcos de papel.

La mirada despegada desde el quicio de la piscina, permite descubrir la conversación, alborotada a veces, tranquila otras, de estos dos elementos esenciales para conseguir la emoción que propicia esta arquitectura en ese lugar. La luz, impregnada de azules, va y viene de un plano a otro en un diálogo íntimo que te hace pensar que nada más hace falta.

El conjunto cobra vida convirtiéndose en un diálogo entre los elementos y el espectador. Nadie puede quedar indiferente a esta "conversación" que se suscita entre materias tan diferentes como la cerámica y el agua; una conversación que habla de luz, de luz azul,... "luzazul" se escribe igual en las dos direcciones.

#### Carla Sentieri

Profesora
Colaboradora
de Proyectos
Arquitectónicos
ETSA Valencia

#### La cerámica en los límites

De los viajes que uno realiza siempre se vuelve con algo que más tarde se vuelve a observar. En este caso se trata del mosaico del pavimento del puesto de venta de carnicería diseñado por Alvaro Siza durante su periodo de aprendizaje en el estudio de Fernando Távora, realizado para el Mercado de Vila da Feira, al norte de Portugal entre los años 1953 y 1959.

El mosaico representa un gallo haciendo referencia a los productos que se venden en uno de los bancos del mercado y es parte de una serie de mosaicos realizados para el mercado de Vila da Feira. Una serie de mosaicos que se disponen en cada uno de los puestos indicando los productos de venta. Es la cerámica, en este caso piezas de gresite, las que componen estos mosaicos y los cualifican. Pero no es la única pieza cerámica que aparece en este lugar.

El mercado es la construcción de un cuadrado de 50 metros de lado. Un módulo cuadrado, de 1 metro, guía la composición y estructura la geometría. Diversos cuerpos, con el objetivo de conformar una protección,

un límite, se disponen formando un patio. No es solo un lugar para intercambiar los productos sino más bien un lugar de encuentro donde intercambiar las ideas, un lugar para que los hombres se reúnan.

La cerámica aparece en cada uno de los elementos límite: en los límites laterales, revistiendo los muros con un azulejo de formato cuadrado con dos tonalidadesverde y blanco; revistiendo los elementos verticales que conforman los bancos en el centro del mercado; en el pavimento de las zonas de venta con una pieza cerámica ranurada indicando las zonas de compra; y en los mosaicos, ya citados, donde se indica el producto que se vende en cada bancada. Es el material cerámico el que construye los límites, el que marca el cambio de un plano vertical con un plano horizontal.

Távora utiliza la cerámica como en la arquitectura popular portuguesa se utiliza en las jambas, en los marcos, en los límites, cualificando la relación del hueco con la obra, en la frontera entre un material y otro, entre el exterior y el interior. Pone en valor, significa



aquellos puntos de interés, a través de la utilización de distintos materiales cerámicos.

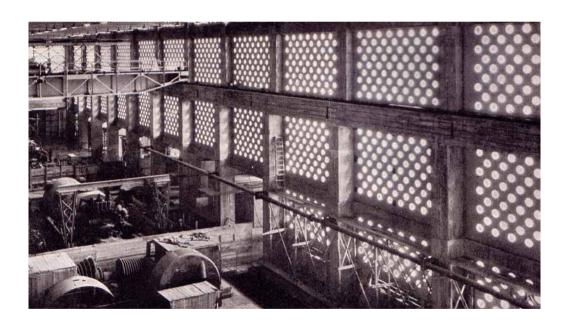
En el taller entre cátedras Cerámica que tuvo lugar en septiembre de 2009 en el Museo de Bellas Artes de Castellón los alumnos trabajaron con el límite y la luz, explorando las posibilidades de la cerámica en la conformación de un límite, un objetivo similar al planteado por Távora en el mercado de Vila da Feira en Portugal; conformar los límites de un espacio público cualificado mediante piezas cerámicas.

#### Javier Sorlí

Becario de especialización Cátedra Cerámica Valencia

#### Límites de luz

Aunque de forma inconsciente, la palabra límite nos genera de inmediato una sensación de rechazo, como si de algo negativo se tratara que nos provoca una serie de impedimentos y de alguna manera coarta nuestros movimientos, sin duda una prohibición que la sociedad actual no precisa y está dispuesta a eliminar. Bajo esta premisa, aparece una clara intención en los



trabajos del taller, la de desvanecer este condicionante del ejercicio generando límites virtuales, desmaterializados, sin duda límites nada físicos pero claramente perceptibles.

Para lograrlo, el propio enunciado ofrece la clave. La luz como material generador de un límite, capaz de separar ámbitos en un mismo espacio. La luz bañando los provectos planteados que los atraviesa y nos quía para poder recorrerlos, y que aunque de una separación física se trate, no se convierta en un impedimento para los demás sentidos. Como una prenda deshilachada al contacto con nuestra piel que permite ver a su través pero todavía nos protege, una celosía que deja mirar sin ser vistos cuando la diferencia lumínica entre interior v exterior es muy dispar. Sombra v penumbra, cambiantes a lo largo del día por el movimiento del sol, y si el material conformante es la cerámica, aparecerán una serie de beneficios que realzarán la propuesta, como son la infinita gama cromática, las posibilidades de texturas, el sonido, el olor, y un largo etcétera que hacen de la cerámica un material versátil, sostenible, actual y al alcance de todos.

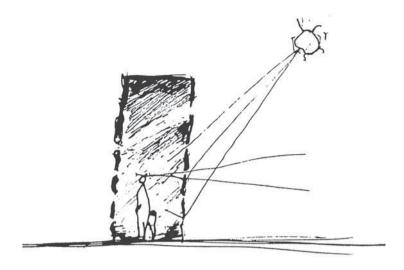
Hablando de límites de luz, en 1958 Fernando Urrutia proyectó las instalaciones para la central térmica de Escombreras en Cartagena. Una arquitectura modesta por la austera época en la que se encuentra y tradicional por los escasos recursos de los que se disponía, sin ninguna pretensión pero capaz de preocuparse por aspectos de su funcionalidad sin dejar a un lado conceptos como la salubridad y la estética. De este modo, lo que debía ser una anodina nave industrial, se transforma en un espacio limitado por una pared funcional que permite la entrada de luz en su interior a través de más de un millar de pequeños orificios, como un palacio nazarí en donde los límites se desmaterializan por la presencia de la luz.

Esta pared, autoportante en pequeños paños, se realiza con una fábrica de piezas de bloque de cemento perforadas en su interior con una sección troncocónica que capta la luz del exterior en pequeños huecos y la difunde al interior de manera más uniforme. Su cara exterior está revestida por un alicatado de azulejo enrasado con las baldosas de vidrio con cámara de aire que permiten la entrada de luz, consiguiendo así un lienzo cerámico totalmente liso que no dejará acumular la suciedad en este ambiente tan agresivo y permitirá a la vez una cómoda y fácil limpieza, además de generar un acabado estético al muro.

Con los años, hemos presenciado la aparición de mejoras técnicas que han permitido generar límites cerámicos más puristas que logran la entrada de luz con piezas enteras de cerámica esmaltada, como por ejemplo las piezas diseñadas para el Pabellón de España de la Expo de Aichí en 2005, lo que hace pronosticar que aún queda camino por recorrer y propuestas a realizar.







## Lumiere

#### Grupo 01

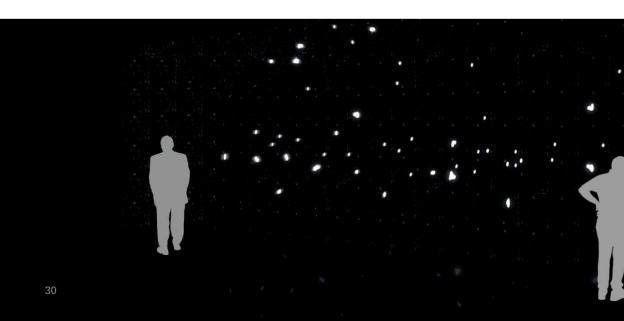
Andreu Benedito Soler Pablo Canga Rodríguez de Tembleque María García Orille

Se trata de una instalación efímera que puede ser planteada en una plaza de cualquier ciudad. Esta instalación desarrolla un recorrido interior a modo de caverna.

Proponemos crear un espacio oscuro, recogido, alejado de la realidad exterior en la que la única

referencia visual son unos pequeños puntos de luz obtenidos por la perforación del muro. El desarrollo lineal de la pieza se quiebra con el objeto de disponer caras a las distintas orientaciones consiguiendo de este modo un espacio cambiante a lo largo del día. Estas caras presentan distintas densidades de agujeros dependiendo de su orientación para lograr así equilibrar las diferentes intensidades de luz, concentrándolas siempre a la altura de los ojos. Los huecos sirven además para descubrir la ciudad desde otro punto de vista más focalizado.

La materialización se consigue a base de un encofrado perdido con piezas cerámicas de catálo-





go. Éstas se unen mediante pasadores pudiendo verter el hormigón en su interior. De este modo se consigue realizar un paramento cerámico autoportante.

Al tratarse de una pieza muy facetada, al enfrentar dos piezas cara a cara se producen puntos de

contacto que al verter el hormigón serán vacios y se convertirán en pequeños puntos de mira y luz. El tratamiento de estos puntos consistirá en el esmaltado de sus caras, dependiendo de la orientación del paramento y de las intenciones del proyectista, logrando de esta manera que la luz interior varíe a lo largo del día.





# El límite en el silencio

Grupo 02

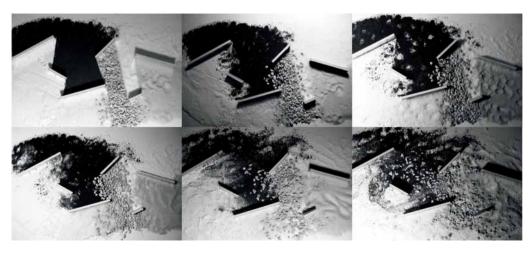
Nerea Arrarte Ayuso Carlos Castellano Delcampo Ginés Navarro Castaño

Tratando de encontrar el origen del significado de "límite", llegamos a la idea de línea como la máxima simplificación del mismo. Trabajando so-

bre la materialidad de la línea empezamos a experimentar sobre las sensaciones que se producen al atravesar el límite.

El límite como muro, como separación, pero no como barrera.

Cuando se rompe el muro, sus direcciones te conducen y se genera un recorrido interior. Los muros se distribuyen de modo que, jugando con la perspectiva, cuando se observa desde lejos, se contempla como algo, pero, al ir acercándose, va insinuando su permeabilidad, mostrando sus ac-



cesos. Los muros son paneles cerámicos donde se muestran las piezas por una cara esmaltadas y por la otra, no. Al llegar al umbral, un entramado de reflejos en los muros provoca una desorientación en el visitante, que hace que se sienta como en un espacio de transición. Este recorrido de sensaciones mientras se cruza el umbral es el centro del proyecto.

Aquí se desmaterializan los finísimos muros cerámicos, que se fragmentan en el suelo y constituyen un manto sonoro con las distintas tonalidades características de los seis tipos de cerámica: el azulejo, el gres esmaltado, el gres porcelánico, el gres rústico, el baldosín catalán y el barro cocido.

La sonoridad se produce al pasear entre los muros, cuando, al pisar la cerámica troceada, el roce de las piezas genera el sonido característico de cada tipo de material cerámico.

El tiempo entra en juego cuando, a través de su paso, las piezas cerámicas se van mezclando y generan nuevas sonoridades.



## Un

#### Grupo 03

Mª Eugenia Fresneda Ramírez Francesc d'Assis Rovira Salvadó

Loncepto de "límite" lleva implícita la acción de atravesar. El límite se entiende como aquel elemento que permite diferenciar y caracterizar dos espacios; interior-exterior, luz-sombra, visión-impedimento de la misma. Ligado al límite,

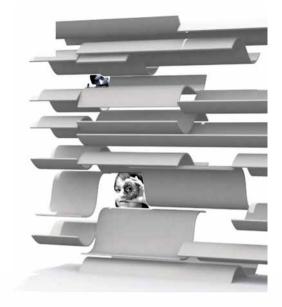
se exploran los conceptos de luz y visión, investigando qué mecanismos psicológicos afectan a estos factores. El ser humano presta mayor atención a los objetos brillantes y enfocados. Si se pretende guiar la atención hacia un punto concreto, éste deberá estar iluminado y enmarcado para su fácil descubrimiento. El límite, entendido como una línea, se diluye para atraer esa atención hacia ciertos elementos del entorno. Con las piezas cerámicas se crean trayectorias de luz y de visión, y con los acabados de las mismas, experiencias sensoriales diversas.

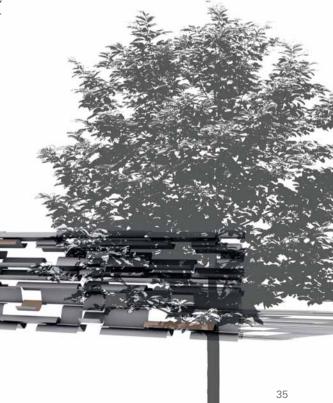


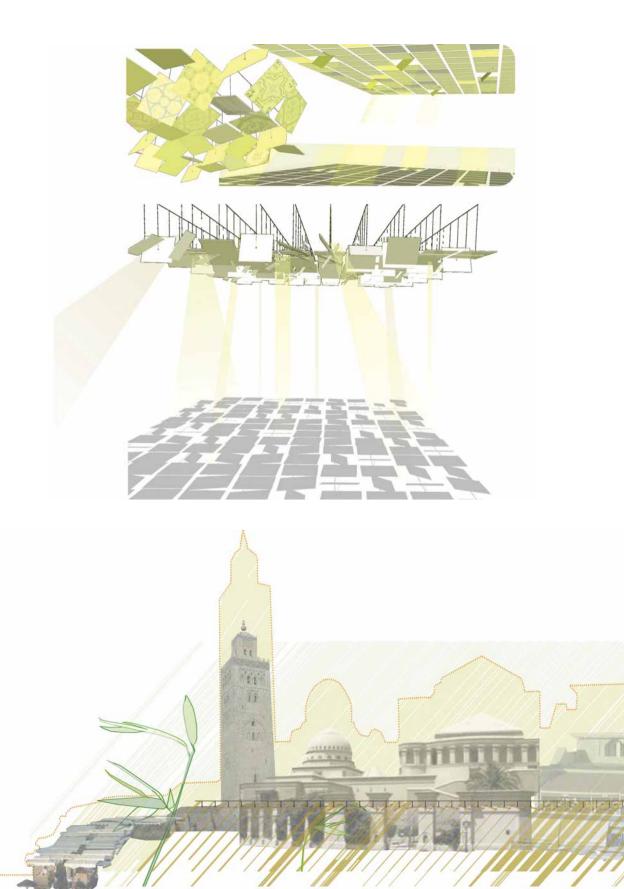
Se plantea una pieza cuya fuerza radique en la simplicidad de su trazado y su amplia versatilidad de composición. La pieza se fabrica por prensado y "posteriormente" se le aplica un tratamiento de curvado. Antes de éste, se le practican una serie de orificios que, además de facilitar su montaje en la subestructura, también cumplen con una función de desagüe necesaria por su colocación en horizontal.

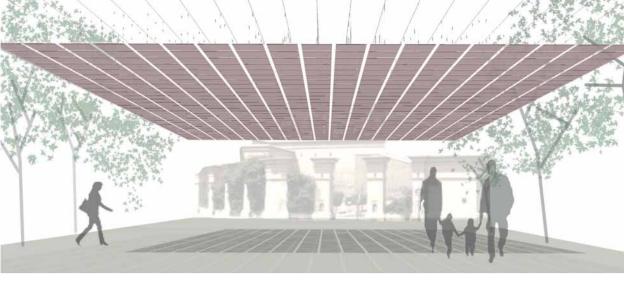
La pieza puede darse con tantos acabados como el usuario potencial desee. Sin embargo, se propone un doble acabado: uno esmaltado para buscar reflejos de luz y brillos, y uno rugoso, con el que potenciar las texturas y sombras. Para romper la monotonía del paramento, se pueden intercalar piezas singulares en colores distintos.

La composición de piezas se concibe como elemento límite para separar dos espacios y para controlar el paso de la luz. Si el elemento se sitúa al exterior, éste tamiza la luz dando sombras que son el cobijo del paseante. Si el elemento se coloca al interior, el efecto es el negativo, potenciando las entradas de luz.









## Juntas de luz

#### Grupo 04

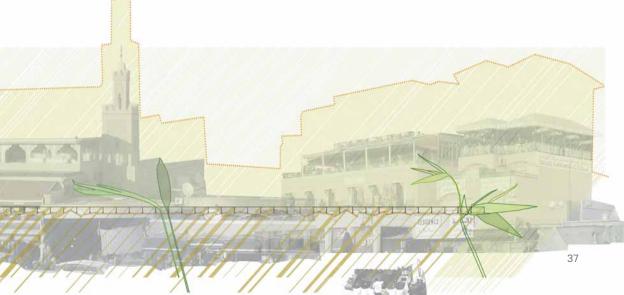
Nicola Bianchetti Francisco Javier Gallego Baviera Aida Ramon Roch

I proyecto pretende "dar la vuelta" a uno de los elementos básicos de los revestimientos cerámicos: la baldosa. La idea consiste en poder utilizar cualquier modelo de los amplios catálogos de este producto utilizando un sistema que ha sido creado para que sirva de base para cualquier pieza de formato cerámico. Su colocación se basa en la idea de un tendedero donde las piezas quedan colgadas a unos cables tensados. Las baldosas así

posicionadas pierden el elemento de unión y generan unas juntas de luz.

Gracias a este concepto concebimos un nuevo espacio cuyos límites son generados por un plano horizontal elevado sobre el horizonte y la luz misma, el espacio se enmarca únicamente con el techo colgado y la sombra que éste proyecta en el suelo, dos planos dependientes el uno del otro y que invierten la percepción tradicional del pavimento.

El sistema proyectado permite que se pueda generar un movimiento a las piezas que permite aportar distintos efectos de luz para crear focos puntuales, bandas lineales, o áreas caóticas de luces y sombras.





# La experiencia del silencio

Grupo 05

Noa Gonzalez Cabrera Ursula Strasser

(...) desarrollé unos medios complejos de composición..., haciendo que mi responsabilidad fuera plantear preguntas en lugar de elecciones." "(...) lo que oímos más frecuentemente es ruido. Cuando lo ignoramos, no molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante." John Cage.

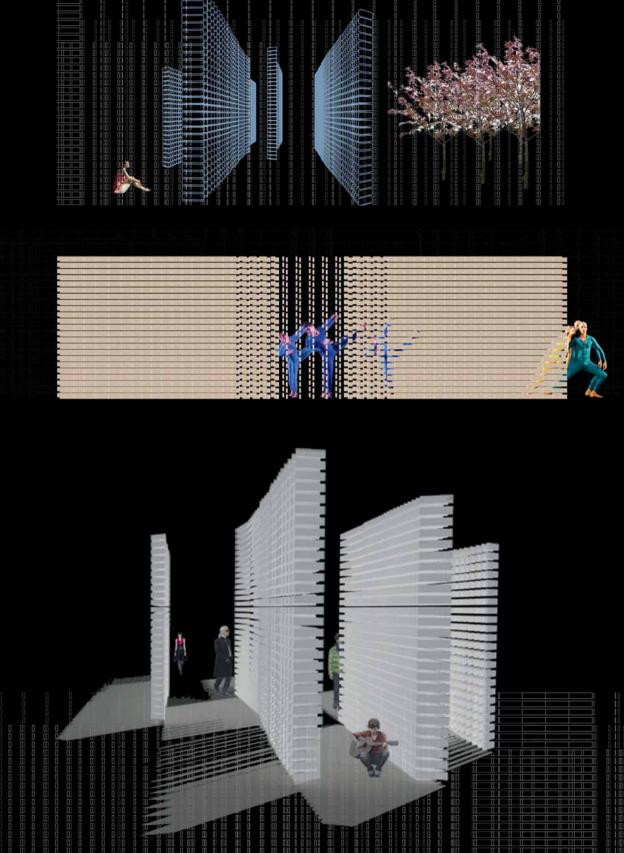
Paréntesis temporales. Una interrupción, un espacio dedicado a la experiencia de la luz y el límite. Un acontecimiento sensorial a través de la terracota. Vista, tacto, olfato, oído, gusto. Experiencias

superpuestas donde adentrarse. Perderse entre las sombras, un recorrido guiado por las vistas, el olor en el día de lluvia, la música producida por la brisa, los ecos de sonido fascinante, filtrado a través de la cerámica. Bandas paralelas dispuestas en el paisaje, disposiciones cambiantes de piezas cerámicas en ellas, preguntas sin respuesta. Y el recorrido zigzagueante en busca de un silencio personal.

"(...) la multiplicidad de acontecimientos simultáneos, visuales y auditivos, que se dan juntos en una experiencia y producen goce." "(...) el silencio no es acústico. Es un cambio de mentalidad, un vuelco decisivo." Una declaración autobiográfica (1989), John Cage.

"De un sonido al siguiente, había este paréntesis temporal aquí, después aquel otro allá; el siguiente pudiéndose suponer al que le precedía, se obtenía una sucesión de paréntesis temporales encabalgados". John Cage.





# **Diapasol**

#### Grupo 06

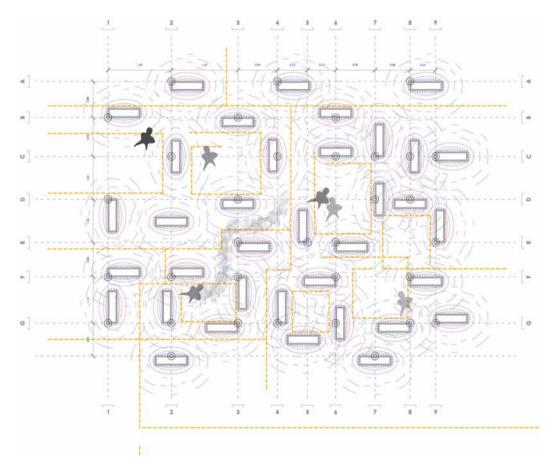
María López Izquierdo Rubén Ripoll Chacón Pablo Roldán Villanueva

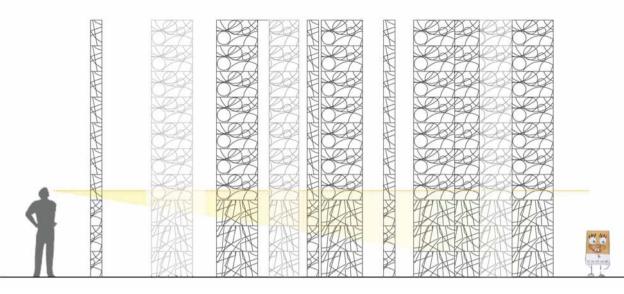
Partiendo de la realidad en un entorno abstracto, el único elemento que nos conecta con ella es la percepción del paso del tiempo, representada por la trayectoria del sol, su recorrido. El límite, entendido como frontera, física o no, entre dos situaciones que difieren mutuamente, puede manifestarse a nuestros sentidos con una mayor o menor evi-

dencia, nutriendo ambas diferencias de riqueza y múltiples matices al atravesar dicha frontera.

Debido, pues, a la presencia del tiempo como único elemento propiamente real dentro de este entorno libre de referencias externas, se pretende que el límite se aproxime más a una experiencia perceptiva que puramente física; es decir, que el límite se defina por la presencia de un ambiente de sensaciones afines.

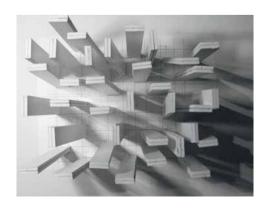
La propuesta persigue actuar como un diapasón en el que, mediante un golpe, se activa una vibración en él; en este caso, será el sol el que actúe como el generador de la vibración del ambiente



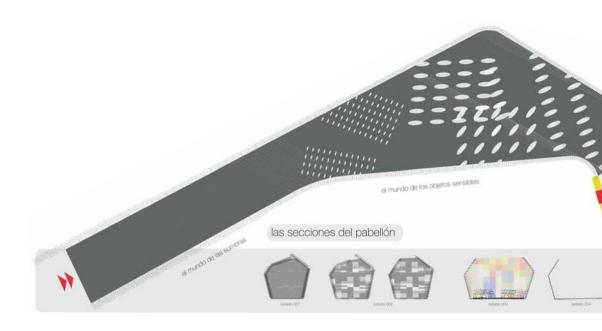


(luz, sombra, color, brillo). Por ello, el entorno se define como la agrupación de elementos verticales cerámicos que varían en disposición y matices de textura y color, experimentando con el amplio abanico del mundo cerámico.

Dado que estamos trabajando con los límites, proponemos llevarnos esta estrategia también a lo constructivo y trabajar con la cerámica en todas sus posibilidades. Consideramos la cerámica como un excelente pétreo artificial, por lo que poseerá considerables virtudes en cuanto a resistencia y compresión. Además, la utilización de la cerámica como elemento estructural es un mercado aún por explotar, por lo que supone una puerta abierta a este tipo de prácticas.







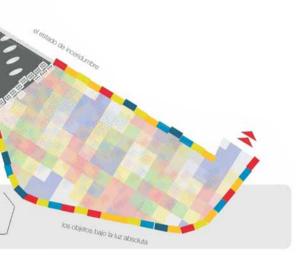














## Del mito a la realidad

### Grupo 07

Gonzalo Herrero Delicado Marta Mur Aguilar Paula Navarro Mazón

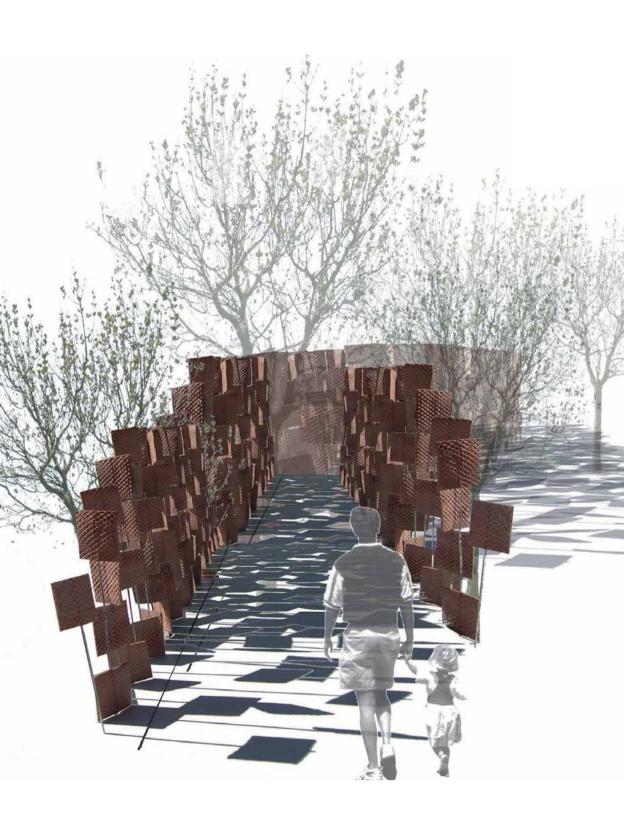
Del mismo modo que en el mito de la caverna de Platón, en el proyecto se desarrollan una serie de situaciones en las que la percepción del entorno y el entendimiento de la realidad dependen de las incidencias de la luz sobre ellos. Así, esta instalación pretende mostrar el potencial de los posibles acabados de las piezas cerámicas.

La caverna describe un recorrido que atraviesa los diferentes límites de la dualidad ontológica platónica; del mundo sensible al mundo inteligible. Este recorrido comienza con una oscuridad total para lograr un desconcierto y hasta un ligero agobio. Cuando la pupila se acostumbra a esta nueva realidad empiezan a surgir las sombras, procedentes de objetos que se irán encontrando a lo largo del

camino, para llegar al color bañado por la luz natural; la ceguera de la realidad en el mito.

De lo tosco y rugoso, a lo esmaltado y pulido. De lo apilado, a los filtros de luz que atraviesan la celosía... solamente con la transformación de la percepción que la luz produce en una misma pieza.

La pieza que construye todo el conjunto es un elemento trapezoidal con los cantos redondeados y con unas perforaciones que lo aligeran y facilitan la colocación de una estructura interna. Su producción se realizará por extrusión, lo que posibilitará la generación de piezas con distintos espesores (de 3 a 6 cm). Se consigue de este modo, desmaterializar un muro macizo en elementos ligeros colocados en celosía que se convierten finalmente en un revestimiento.





## Dicotomía

#### Grupo 08

Jaime Fernàndez Laynez Sara Monje Sancho Rocio Obartí Escudero

a combinación de cerámica, luz y proyección de sombras se convierten en una experiencia. Por todos es conocida la riqueza de colores, texturas y brillos de un plano cerámico, pero... ¿qué ocurre en la cara oculta? ¿qué ocurre con su canto?

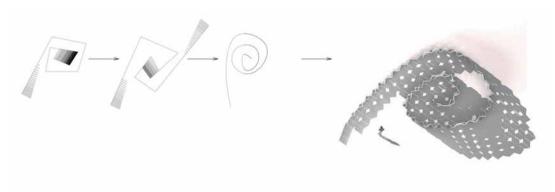
La propuesta es una puesta en valor de la pieza cerámica en su totalidad, y para ello se plantea un recorrido quiado por la percepción.

Sentir cómo a través de la cerámica vibra el espacio y se desdibujan los límites. Una espiral que nos hace experimentar la materia. Un camino de ida diferente al de vuelta.

El espacio se enrosca en sí mismo, los mates nos llevan por ese laberinto cada vez más tupido y cerrado, hacia las sombras. Oímos el sonido de nuestros pasos. Los reflejos nos sacan de él.

Las juntas de luz bañan los cantos. Las sombras arrojadas dibujan el plano del suelo.

La naturaleza se ve reflejada, el espectador se encuentra recogido y abrazado por este espacio, el paso del tiempo se materializa en sus cantos de barro, y después de la lluvia se despierta el olfato, se contiene la humedad. La luz vuelve a entrar.





## Huerto de luz

#### Grupo 09

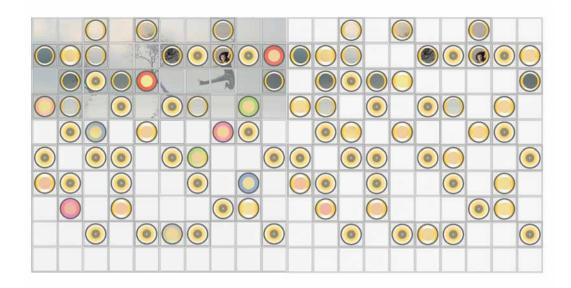
Joan Cusachs Recoder Marta Niño Saco Irene Soriano Navarro

a idea principal del proyecto fue extraída del holograma, ese pequeño objeto con el que habitualmente juegan los niños, una imagen cambiante llena de color... a partir de ahí se pensó en construir un muro conformado por elementos variables, un pixelado que produjera en el usuario una sensación diferente según el punto de observación.

¿Por qué una maceta cerámica? Necesitábamos una pieza autoportante, y qué mejor idea que una maceta, un objeto tradicional cerámico, conocido por todos, fácil de obtener, y de construir, pero empleado como contenedor de luz y color, consiguiendo un huerto, en este caso de colores y sombras cambiantes, producido por el movimiento de la luz.

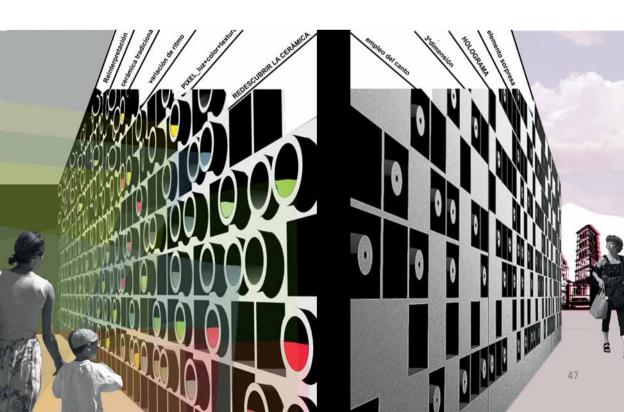
El muro se forma mediante la colocación de dos tipos de maceta; una prismática, que realiza el

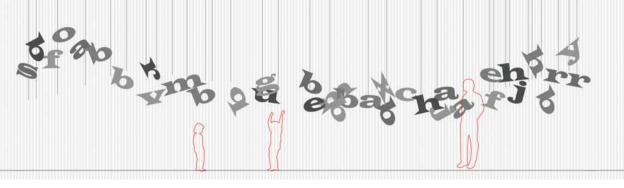


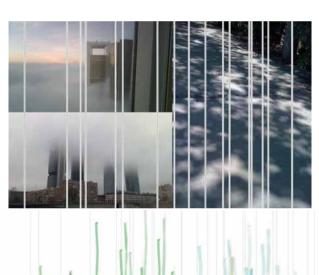


papel autoportante, y otra troncocónica, cortada y pintada por diferentes puntos, sujeta a la primera mediante una arandela que, colocada de diferentes formas, genera la vibración del muro.

La imagen exterior del muro da a entender que se ha generado un muro vegetal en el reverso; sin embargo, es aquí donde aparece el factor sorpresa, a la vuelta el visitante redescubre la cerámica en su esencia. Mediante la variación del canto y del ritmo de colores, el usuario se encuentra envuelto en un ambiente nuevo, flotante, versátil, sin límites, donde poder experimentar y dar rienda suelta a la imaginación.

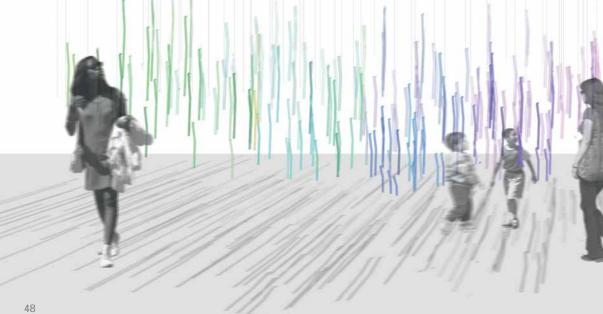


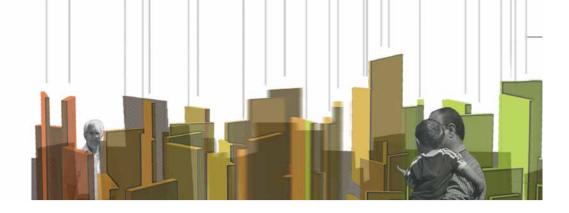












## **Ceramic Blur**

#### Grupo 10

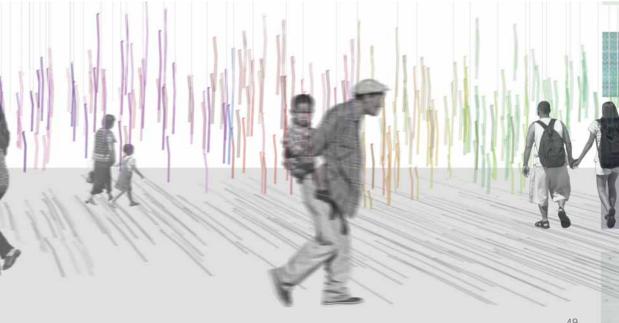
Eva Cuadrado García Javier Cuenca Solana Adrián Jurado Batanás

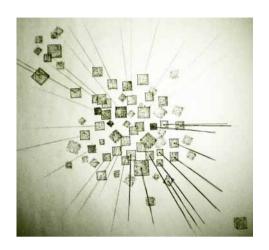


nartiendo del producto elaborado y no vendido en las fábricas cerámicas, proponemos un posible espacio cerrado con una instalación de baldosas cerámicas de revestimiento colgantes.

Gracias a los efectos de color, luz y sonido que produce la cerámica por sí misma, conseguimos efectos especiales sobrecogedores para la persona que lo habite.

El abecedario constituye la tipología cerámica (las baldosas de distintas proporciones) y la escritura es la instalación. La escritura consigue, gracias a la agrupación de letras, un conjunto; aquí conseguimos un espacio gracias a siete dimensiones de baldosas que varían aún más con la introducción del factor color. Además, esta variedad se incrementa cuando introducimos el factor de la tercera dimensión con la variedad en el canto de las baldosas.





## Sound field

## Grupo 11

Albert Guerra Romera Arancha Sánchez Holgado Nuria Segovia Ruiz

Li proyecto parte de la idea de cómo expresar conceptos que sólo se pueden experimentar a través de sentidos como la vista o el tacto, como son la luz o el límite como línea que separa dos espacios o como conceptualización de un "dentro - fuera".

Para poder explicar estos conceptos abstractos recurrimos al sonido, utilizando la cerámica vidriada como material, la cual nos aporta un sonido muy característico, a la vez de delicado, elegante, vidriado...





La intervención está formada por unas piezas cerámicas que se disponen de manera que nos recuerda a un campo de maíz, en el que penetramos y deformamos al pasar, rompiendo el cubrimiento de mazorcas y dejando pasar la luz de manera cenital. Este campo sonoro cerámico está formado por varillas metálicas y piezas de cerámica en su parte superior.

Utilizamos la densidad en la colocación de estas piezas para conseguir un ritmo de sonido determinado al pasar. Las piezas se encuentran de ma-

nera que para poder atravesar la intervención hay que apartar las varillas, doblándolas y produciendo el sonido cerámico tan característico al chocar unas piezas con otras. De esta manera tanto el sonido como la luz te acompañan en el recorrido de la intervención.

El cubrimiento que forman las piezas cerámicas genera un juego de luces y sombras que nos transmiten sensaciones como las de encontrarnos dentro o fuera, o conductas de ocupación o apropiación de un espacio.

