

CONCURSOS PREMIADOS

1995 1º Premio Rectorado Universidad de Vigo.
1996 1º Premio EUROPAN-IV. 174 Viviendas, Sevilla.
1997 1º Premio Sede Junta Municipal de Latina, Madrid.
1998 1º Premio Museo del Mar en el Castillo de La Luz, Las Palmas.
1999 1º Premio Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida.
1999 1º Premio Sede Institucional Conjunto Arqueológico Madinat al Zahara, Córdoba.
2000 1º Premio Ampliación Museo Nacional de Escultura de Valladolid.
2000 1º Premio Edificio Malecón de La Habana, Cuba.
2003 1º Premio Museo Canario, Las Palmas.
2003 1º Premio Centro Deportivo Montecarmelo, Madrid.
2003 1º Premio Centro Cultural Medioambiental, Cáceres.
2004 1º Premio Ampliación del Museo de Arte de Moritzburg, Halle, Alemania.
2005 1º Premio Ampliación del Museo de San Telmo, San Sebastián.
2005 1º Premio Internacional Palacio de Congresos y Exposiciones Expo Zaragoza 2008.
2005 1º Premio Centro del Vino de Rioja.
2005 1º Premio Internacional Ampliación Sede Kastner & Öhler, Graz, Austria.
2005 1º Premio Internacional Espacio de Creación Artística de Córdoba.
2006 1º Premio Internacional Rehabilitación y Ampliación del Museo Joanneum, Austria.
2007 1º Premio Museo Interactivo de la Historia de Lugo.

COMPETITION AWARDS

1995 1º Prize Chancellery, University of Vigo, Spain.
1996 1º Prize EUROPAN-IV. 174 Dwellings, Sevilla, Spain.
1997 1º Prize Latina Municipal District offices, Madrid, Spain.
1998 1º Prize Maritime Museum in Castle of Light, Las Palmas, Spain.
1999 1º Prize Conference and Exhibition Centre, Mérida, Spain.
1999 1º Prize Institutional Headquarters, Madinat al Zahara Archaeological Site, Córdoba, Spain.
2000 1º Prize Extensions, National Sculpture Museum, Valladolid, Spain.
2000 1º Prize Malecón Building, Havana, Cuba.
2003 1º Prize Canary Islands Museum, Las Palmas, Spain.
2003 1º Prize Montecarmelo Sports Centre, Madrid, Spain.
2003 1º Prize Environmental Cultural Centre, Cáceres, Spain.
2004 1º Prize Moritzburg Museum Extension, Halle, Germany.
2005 1º Prize San Telmo Museum Extension, San Sebastian, Spain.
2005 1º Prize Convention Centre of Aragón Expo 2008, Zaragoza, Spain.
2005 1º Prize Rioja Wine Centre, Logroño, Spain.
2005 1º Prize Kastner & Öhler Extension, Graz, Austria.
2005 1º Prize Contemporary Art Centre, Córdoba, Spain.
2006 1º Prize Joanneum Museum Extension, Graz, Austria.
2007 1º Prize Interactive Museum of History, Lugo, Spain.



Talavera, 4, L-5 28016 Madrid

Fuensanta Nieto (1957) y Enrique Sobejano (1957) son Arquitectos titulados por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y por la Universidad de Columbia de Nueva York, USA. Son profesores de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid (UEM) y de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), respectivamente, y socios fundadores de Nieto Sobejano Arquitectos, S.L.

Han sido conferenciantes y/o profesores visitantes en diversas universidades e instituciones españolas e internacionales, tales como Technische Universität München, Germany (1999); GSD Harvard University USA (2000); University of Arizona, USA (2001); ETSA Universidad de Barcelona (2002); University of Torino, Italy (2003); University of Cottbus, Germany (2005); University of Stuttgart, Germany (2006); Columbia University, New York USA (2006); University of Texas, Austin, USA (2006); Dallas Architecture Forum, USA (2006); Messe Frankfurt, Germany (2006); 10th Alvar Aalto Symposium, Helsinki, Finland (2006); IBA 2010, Halle, Germany (2006); University of Graz, Austria (2006) V Conferencia Europea de Registros de Museos, Madrid (2006), Portland Museum of Art, USA (2007), etc.

Fueron directores de la Revista ARQUITECTURA del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, (1986-91). Sus obras y proyectos han sido publicados en diversas publicaciones españolas e internacionales, y han formado parte de distintas exposiciones, entre otras la Biennale di Venezia 2000, 2002 y 2006; la Bienal Española de Arquitectura 2003; *Eurasia Extrema* Tokio, Japón 2005; *On Site: New Architecture in Spain*, MoMa Nueva York, 2006; *Less and more exhibition*, 10th Alvar Aalto Symposium, Helsinki 2006; ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Madrid 2007; *España (f) nosotras, las ciudades*, Madrid 2007.

Fuensanta Nieto (1957) and Enrique Sobejano (1957) graduated as architects from the Madrid School of Architecture and Columbia University, New York, USA. They are Projects Lecturers at the European University of Madrid School of Architecture (UEM) and the Higher Technical School of Architecture of Madrid (ETSAM), respectively, and are the founding partners of Nieto Sobejano Arquitectos, S.L.

They have been guest lecturers and speakers at many Spanish and international universities and institutions such as Technische Universität München, Germany (1999); GSD Harvard University USA (2000); University of Arizona, USA (2001); Barcelona School of Architecture (2002); University of Turin, Italy (2003); University of Cottbus, Germany (2005); University of Stuttgart, Germany (2006); Columbia University, New York USA (2006); University of Texas, Austin, USA (2006); Dallas Architecture Forum, USA (2006); Messe Frankfurt, Germany (2006); 10th Alvar Aalto Symposium, Helsinki, Finland (2006); IBA 2010, Halle, Germany (2006); University of Graz, Austria (2006) V European Museum Records Conference, Madrid (2006), Portland Museum of Art, USA (2007), etc.

Between 1986 and 1991 they were chief editors of the ARQUITECTURA magazine published by the Madrid College of Architects. Their work and projects have appeared in many Spanish and international publications and they have taken part in various exhibitions including the Venice Biennale 2000, 2002 y 2006; the Spanish Architecture Biennale 2003; *Extreme Eurasia*, Tokyo, Japan 2005; *On Site: New Architecture in Spain*, MoMa New York, 2006; *Less and more exhibition*, 10th Alvar Aalto Symposium, Helsinki 2006; ARCO International Modern Art Fair, Madrid 2007; and *Spain (f) we, the cities*, Madrid 2007.

Lugar	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE MORITZBURG
Arquitectos	Halle, Alemania
Colaboradores	Nieto Sobejano Arquitectos, S.L. / Fuensanta Nieto - Enrique Sobejano <i>Concurso:</i> Vanesa Manrique, Nina Nolting, Sebastian Sasse, Olaf Syrbe, Miguel Ubarrechena <i>Proyecto:</i> Udo Brunner, Nina Nolting, Sebastian Sasse, Dirk Landt, Susann Euen
Dirección de Obra	Nieto Sobejano Arquitectos S.L. Fuensanta Nieto - Enrique Sobejano Johannes Stumpf, Sebastian Sasse
Maqueta	Juan de Dios Hernández - Jesús Rey
Fotografías	Hisao Suzuki, Aurofoto S.L.

Lugar	C4 CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE CÓRDOBA
Arquitectos	Parque de Miraflores, Córdoba, España
Arquitecto de Proyecto	Nieto Sobejano Arquitectos, S.L. / Fuensanta Nieto - Enrique Sobejano
Colaboradores	Vanesa Manrique Sebastián Sasse, Beat Steuri, Carlos Ballesteros, Mauro Herrero, Bart de Beer, Alejandra Sobral, Juan Carlos Redondo, Rocio Domínguez, Nik Wenzke, Gilta Koch
Estructura	NB 35 S.L.
Instalaciones	R. Úrculo Ingenieros Consultores, S.A.
Protección contra Inc.	3i Ingeniería Industrial
Fachada Mediática	Realities United, Jan & Tim Edler
Maqueta	Juan de Dios Hernández - Jesús Rey
Fotografías	Hisao Suzuki, Aurofoto S.L.

Lugar	PALACIO DE CONGRESOS DE ARAGÓN EXPO 2008
Arquitectos	Zaragoza, España
Arquitecto de Proyecto	Nieto Sobejano Arquitectos, S.L. / Fuensanta Nieto - Enrique Sobejano
Colaboradores	Patricia Grande Carlos Ballesteros, Mauro Herrero, Sebastian Sasse, Alejandra Sobral, Lucia Gigante
Dirección de Obra	Nieto Sobejano Arquitectos, S.L. / Fuensanta Nieto - Enrique Sobejano U.T.E. Master / Técnicas Reunidas, S.A.
Estructura	NB 35 S.L.
Instalaciones	R. Úrculo Ingenieros Consultores, S.A.
Acústica	Higini Arau
Protección contra Inc.	3i Ingeniería Industrial
Ingeniería de Fachadas	Ove Arup & Partners
Maquetas	Estudio Nieto-Sobejano, Juan de Dios Hernández - Jesús Rey
Fotografías	Hisao Suzuki, Aurofoto S.L.

Lugar	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE SAN TELMO
Arquitectos	Plaza de Zuloaga, San Sebastián, España
Arquitecto de Proyecto	Nieto Sobejano Arquitectos, S.L. / Fuensanta Nieto - Enrique Sobejano
Colaboradores	Miguel Ubarrechena Alexandra Sobral, Joachim Kraft, Pedro Guedes, Juan Carlos Redondo, Stephen Belton
Dirección de Obra	Nieto Sobejano Arquitectos, S.L. / Fuensanta Nieto - Enrique Sobejano Miguel Mesas Izquierdo, <i>Aparejador</i>
Fachada Artística	Leopoldo Ferrán - Agustina Otero
Estructura	NB 35 S.L.
Instalaciones	R. Úrculo Ingenieros Consultores, S.A.
Protección contra Inc.	3i Ingeniería Industrial
Maquetas	Estudio Nieto-Sobejano, Juan de Dios Hernández - Jesús Rey
Fotografías	Hisao Suzuki, Aurofoto S.L.

Ampliación del Museo de Moritzburg
Moritzburg Museum Extension
C4 Centro de Creación Contemporánea de Córdoba
C4 Contemporary Art Centre, Córdoba
Palacio de Congresos de Aragón Expo 2008
Convention Centre of Aragón Expo 2008
Ampliación del Museo de San Telmo
San Telmo Museum Extension

nieto sobejano

FUENSANTA NIETO
ENRIQUE SOBEJANO

Arquitectura Concreta
Concrete Architecture

FUENSANTA NIETO Y ENRIQUE SOBEJANO

ARQUITECTURA CONCRETA

Cementerio Judío
Jewish Cemetery, Prague



1. Los proyectos existen ya, sin saberlo, en nuestra memoria. Reaparecen inesperadamente a partir de extrañas asociaciones de las que casi nunca somos totalmente conscientes. Estamos ligados a recuerdos, imágenes, impresiones originadas en su mayor parte en nuestra infancia y adolescencia, alteradas por nuevas experiencias, renovados permanentemente. En el proceso de todo proyecto, en algún momento regresa un recuerdo ya olvidado, una imagen, un sonido, o una frase grabada: un indicio que nos conduce hacia un camino determinado.

2. Los proyectos existen ya, sin saberlo, en nuestra memoria. Reaparecen inesperadamente a partir de extrañas asociaciones de las que casi nunca somos totalmente conscientes. Estamos ligados a recuerdos, imágenes, impresiones originadas en su mayor parte en nuestra infancia y adolescencia, alterados por nuevas experiencias, renovados permanentemente. En el proceso de todo proyecto, en algún momento regresa un recuerdo ya olvidado, una imagen, un sonido, o una frase grabada: un indicio que nos conduce hacia un camino determinado.

3. Los proyectos existen ya, sin saberlo, en nuestra memoria. Reaparecen inesperadamente a partir de extrañas asociaciones de las que casi nunca somos totalmente conscientes. Estamos ligados a recuerdos, imágenes, impresiones originadas en su mayor parte en nuestra infancia y adolescencia, alterados por nuevas experiencias, renovados permanentemente. En el proceso de todo proyecto, en algún momento regresa un recuerdo ya olvidado, una imagen, un sonido, o una frase grabada: un indicio que nos conduce hacia un camino determinado.

I

El párrafo anterior —que publicamos algunos años atrás—¹ expresa ciertas ideas acerca del proceso de proyectar que hoy, con el paso del tiempo, seguimos suscribiendo con la misma convicción que cuando lo redactamos. No nos proponemos, sin embargo, reflexionar aquí acerca de su contenido, sino por el contrario, abstraernos del mismo y atender únicamente a la estructura formal de los signos alfabéticos que lo componen. Como sucede con algunos textos visuales y ensayos de poesía concreta cuyo material son las palabras, las letras y su tipografía, imaginemos un proceso simple y aleatorio: la omisión sucesiva de signos y su correspondiente combinación óptica. Si eliminamos por ejemplo una consonante —'n'—, podemos comprobar que el texto resulta de todos modos perfectamente comprensible. Cuando borramos a continuación una vocal —'a'— vemos que aún con alguna dificultad seguimos siendo todavía capaces de entenderlo correctamente. ¿Tal vez estos caracteres estaban en exceso, podrían haberse excluido desde un principio? Continuemos el juego: desaparece la 'r', después la 'e'... en un proceso reductor en el que la omisión de cada nuevo signo nos acerca inevitablemente hacia a un punto en el que las palabras terminan por hacerse ininteligibles. Nos encontramos entonces al final de un camino experimental donde ya no es posible eliminar ninguna letra más, donde el texto se ha ido desprendiendo paulatinamente de peso, se ha liberado de su significado para transformarse en una obra autónoma e independiente de su objeto inicial.

II

Cada vez somos más conscientes de la dificultad que conlleva tratar de tomar distancia de una obra si utilizamos su propio lenguaje. Paradójicamente, es al analizarla desde otras disciplinas, o al observarla con diferentes miradas, cuando desvelamos con mayor lucidez las razones que subyacen en ella. Así ocurre cuando sentimos que podemos *escuchar* un espacio, *leer* un paisaje, *ver* una pieza musical, *percibir* sus estructuras ocultas. El anterior ensayo visual llevado a cabo por sustracción de signos alfabéticos nos sitúa también en zonas fronterizas con otros territorios: la pintura, la geometría, la combinatoria, la poesía visual —el arte *concreto*—. Desprenderse de todo lo que no es estrictamente necesario y saber detenerse a tiempo antes de que el sentido de una obra comience a desdibujarse, es para nosotros una de las más sugerentes metáforas del paciente proceso en el que se ve envuelto nuestro trabajo como arquitectos.

III

Los restos arqueológicos de pasadas arquitecturas que visitamos en nuestros viajes perdieron hace mucho tiempo sus revestimientos y elementos constructivos. Mármoles, estucos y ornamentos desaparecieron con el tiempo, pero ello no nos impide recomponer mentalmente estructuras arquitectónicas en atauriques incompletos de Medina Zahara, *opus incertum* emeritenses, muros de antiguas fortalezas canarias y lejanos castillos en Sajonia. Cuando paseamos junto a aquellas ruinas —entre desnudas fábricas de ladrillo o pórticos desmontados en el terreno— percibimos todavía hoy el espacio y la luz, reconocemos las leyes formales y constructivas que las generaron. El tiempo eliminó al azar todo aquello que quizá estuvo desde un principio en exceso, borró letras de aquellos textos edificados, elementos arquitectónicos tal vez prescindibles en un proceso de reducción congelado en un momento determinado.

¹ Nieto Sobejano. 1996-2001. *Desplazamientos*, Editorial Rueda S.L., Madrid 2002 pag. 8.

FUENSANTA NIETO & ENRIQUE SOBEJANO

CONCRETE ARCHITECTURE



1. Our projects already exist, unwittingly, in our memories. They reappear unexpectedly, triggered by strange associations we are scarcely aware of. We are bound to recollections, images, impressions that mostly occur in our childhood and adolescence and alter with new experiences, in permanent renewal. At some point a forgotten memory, an image, a sound or a phrase we recorded reappears in the process of every project: an indication that guides us towards a certain path.

2. Our projects already exist, unwittingly, in our memories. They reappear unexpectedly, triggered by strange associations we are scarcely aware of. We are bound to recollections, images, impressions that mostly occur in our childhood and adolescence and alter with new experiences, in permanent renewal. At some point a forgotten memory, an image, a sound or a phrase we recorded reappears in the process of every project: an indication that guides us towards a certain path.

3. Our projects already exist, unwittingly, in our memories. They reappear unexpectedly, triggered by strange associations we are scarcely aware of. We are bound to recollections, images, impressions that mostly occur in our childhood and adolescence and alter with new experiences, in permanent renewal. At some point a forgotten memory, an image, a sound or a phrase we recorded reappears in the process of every project: an indication that guides us towards a certain path.

I

This paragraph —which we published several years ago¹— expresses several ideas about the design process which, despite the passage of time, we still subscribe today with the same conviction as when we first wrote them. We are not suggesting, however, that we should think about their content here but rather the opposite, abstract ourselves and only focus on the formal structure of their constituent alphabetic signs. As in the case of visual texts and poetic essays whose materials are words, letters and their typography, let us imagine a simple, random process: the successive deletion of signs and their corresponding optical combination. If we delete a consonant, —'n'— for example, we find that the text is perfectly comprehensible anyway. When we then delete a vowel, —'a'—, we find that we can still understand it correctly with certain difficulty. Could it be that these characters were superfluous; that they could have been excluded from the outset? Let's continue the game: 'r' disappears, then 'e' and so on in a reductive process in which the omission of each new sign draws us inevitably towards a point in which the words end up becoming unintelligible. We then find ourselves at the end of an experimental path in which it is no longer possible to delete any more letters; in which the text has gradually lost weight and shed its meaning to turn into a work that is totally independent of its original purpose.

II

We are increasingly aware of the difficulty involved in trying to set a distance between ourselves and a work of architecture if we use its own language. Paradoxically, it is when we analyse it from other disciplines or look at it with different eyes that its underlying reasons revealed most clearly. This happens when we feel we can *listen to* a space, *read* a landscape, *see* a piece of music, *feel* its hidden structures. The initial visual experiment involving the subtraction of alphabetical signs also sets us in frontier zones with other territories: painting, geometry, combinatorics, visual poetry - *concrete art*-. Shedding everything that is not strictly necessary and knowing when to stop in time before the meaning of a work begins to blur is for us one of the most suggestive metaphors for the patient process embodied by our work as architects.

III

The archaeological remains of past architectures visited by us on our travels lost their cladding and their constructive features long ago. Marble, stucco and ornaments have been lost in the course of time, but that does not stop us from mentally re-composing the architectural structures in the incomplete frieze patterns in Medina Zahara, the *opus incertum* in Merida, the walls of ancient fortresses on the Canary Islands and distant Saxon castles. As we stroll through these ruins, amongst naked brickwork and porticos lying on the ground, we can still see the space and the light; we can recognize the laws of form and construction that generated them. By chance, time has removed everything that might have been superfluous from the outset, erasing letters from these edified texts, architectural elements that were possibly dispensable in a reduction process that became frozen at some point.

¹ Nieto Sobejano. 1996-2001. *Desplazamientos*, Editorial Rueda S.L., Madrid 2002 page 8.



Lyonel Feininger, *Der Rote Turm*
1930, Moritzburg Museum

Ampliación de la Sede Kastner & Öhier en la ciudad de Graz
Kastner & Öhier Extension, Graz, Austria, Competition, First Prize

El extraño paisaje mineral que vemos en el cementerio judío de Praga esconde lápidas con textos tallados en piedra que solo quienes dominan el idioma hebreo saben leer y comprender. Pero, junto a aquellas inscripciones, existen otras cuyos signos quedaron difuminados por la acción del viento y el agua, erosionados con el paso del tiempo, hendiduras pobladas por musgos y líquenes que hablan ahora en algún ininteligible idioma, caracteres difusos que reinterpretemos de acuerdo a nuestras propias recuerdos y experiencias. Ya no representan nombres o palabras: se transformaron en algo diferente: textos breves y fragmentados que tal vez Kafka pudo haber imaginado en aquel lugar, relieves que sólo el tacto puede percibir; perforaciones y texturas que parecen anunciarnos futuros proyectos.

Los cuadros que Lyonel Feininger pintó en 1930 en la ciudad sajona de Halle resultan ser —como comprobamos al contemplar las series preparatorias conservadas en el [Museo de Moritzburg](#)— fruto de un paciente proceso de depuración. Sus croquis y dibujos previos muestran secuencias no necesariamente lineales donde se han ido eliminando sucesivamente figuras, colores, formas, sombras —signos alfabéticos de un texto visual— que expresan una tenaz voluntad de síntesis. Las obras expuestas que Feininger consideró definitivas de la *Marienkirche*, o de la *Rote Turm* de Halle, no son, sin embargo, las más vacías o desnudas, no son aquellas en las que se eliminaron más elementos, pero son para el artista, sin duda, las más sintéticas y expresivas. ¿Resulta contradictorio invocar una obra expresionista como analogía del texto visual de las letras evanescentes, que podía parecer una reedición del célebre *'menos es más'*?

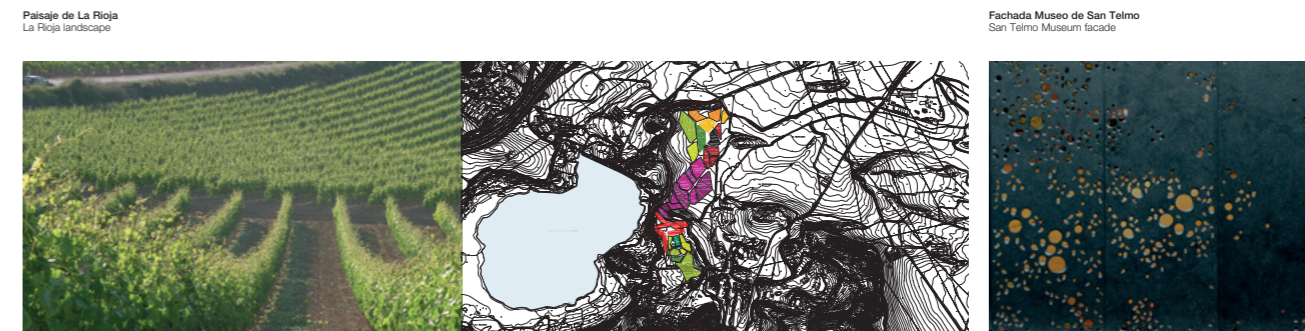
IV

Como protagonistas de algún inquietante texto kafkiano, nunca nos sentimos completamente seguros de hacia dónde nos dirigimos, ni de si existe un vínculo consciente entre todo lo que pensamos, proyectamos o construimos. Comenzamos a intuir que nuestro trabajo sólo adquiere sentido cuando es observado obra tras obra, en una suma de resultados parciales, en un continuo esfuerzo de reducción, en un proceso donde cada proyecto es concebido específicamente para un tiempo y un lugar. Por una parte, ese tiempo es aún plenamente el de una arquitectura moderna todavía no superada y por ello vigente. Por otra parte, nos encontramos inmersos en una contemporaneidad cuya cercanía y complejidad nos impide su total comprensión. Nos vemos influidos inevitablemente por los nuevos medios de información y comunicación, los problemas medioambientales, los avances científicos y tecnológicos que nos sugestionan e interfieren continuamente en proyectos e ideas. Finalmente —o quizá en un principio— todo se ve filtrado por aquello que hemos vivido, recordado, o imaginado: nuestra propia memoria y experiencia, la visión particular del mundo que nos rodea.

No creemos posible concebir un proyecto que de alguna manera no se vea condicionado por esos tres factores anteriores. No nos planteamos nunca un edificio sin tratar de comprender y responder a las condiciones específicas en que se inscribe. Tampoco pensamos que seamos capaces de imaginar algo que en nuestra mente, a través de los sentidos, en la memoria, no hayamos, en cierto modo, experimentado. Todo proyecto oscila entre la memoria y la invención: ¿Cómo descubrir nuevos efectos de luz y sombra sobre los muros de un edificio en Mérida sin haber experimentado previamente el placer de pasear entre ruinas del pasado? ¿Cómo 'vencer' la gravedad en construcciones que parecen flotar, si no hubiéramos sentido su presencia bajo bóvedas góticas, o sobre ligeros templos en Japón? ¿Cómo desarrollar estructuras seriadas, secuencias de geometrías combinatorias o fractales sin haber sido atraídos por la claridad de las leyes internas de la naturaleza? O, sencillamente, ¿cómo proyectar en Córdoba sin haber transitado por los espacios a la vez reales y virtuales de la mezquita?, o ¿cómo transformar un castillo para exponer arte expresionista alemán sin haberse sumergido en las formas de Kirchner o Feininger? ¿Podríamos haber imaginado nuestro proyecto para un [Centro del vino en La Rioja](#), si no nos hubieran sorprendido las extrañas geometrías que los viñedos dibujan en el paisaje? Cuando desde la altura de la fortaleza de la ciudad austriaca de Graz nos asomamos a sus cubiertas medievales y renacentistas, estamos reconociendo las leyes que nos indican cómo un nuevo edificio debe infiltrarse entre los existentes. La sección seriada ascendente y descendente que lo genera se transforma en un sistema abierto; un sistema que evoluciona inesperadamente para configurar también un proyecto sin apenas referencias externas, como el del [Palacio de Congresos de Aragón](#) que construimos en Zaragoza. ¿No es la piel metálica y vegetal que proyectamos junto al Monte Urgull, en San Sebastián, un fragmento de aquel difuso texto que un día vimos en un cementerio de Praga? Y si aumentamos su escala, ¿no podría tal vez convertirse en la traza de un [Parque-museo en Galicia](#) o en la huella de la ampliación de un [Centro de Arte en Austria](#)?

V

Inmersos en una *meta-arquitectura* que inconscientemente acaba siempre refiriéndose a sí misma, en la que proyectos y obras se retroalimentan y se hacen protagonistas a su vez de los que les siguen, nos vemos atrapados en nuestro propio proceso personal. Eliminamos letras del texto al azar, volvemos un paso atrás, tratamos de detenernos en el punto justo: una *arquitectura concreta*, reducida a sus medios específicos, aforismos contruidos proyectados para un lugar y su memoria, donde hasta los fragmentos más insignificantes y aleatorios —como los signos alfabéticos ausentes del texto visual con el que comenzamos— cobran vida propia.



Paisaje de La Rioja
La Rioja landscape

Fachada Museo de San Telmo
San Telmo Museum facade

The strange mineral landscape scene in the Jewish cemetery in Prague hides tombstones with texts chiselled out of the stone which can only be read by those who understand Hebrew. Along with these inscriptions, there are others whose signs have been blurred by the action of the wind and the rain, eroded with the passage of time, grooves populated by moss and lichen which now speak some unintelligible language; fuzzy characters that we reinterpret on the basis of our own recollections and experiences. They no longer represent names or words. They turn into something different: brief, fragmented texts that Kafka might have imagined there, reliefs that can only be perceived by touch; perforations and textures that seem to announce future projects.

The paintings by Lyonel Feininger dating from 1930 in the Saxon city of Halle are, as we discover when we look at the preparatory series on display in the [Moritzburg Museum](#), the fruit of a patient purging process. The initial sketches and drawings show not necessarily linear sequences in which figures, colours, shapes and shadows —alphabetic signs of a visual text— have been removed successively which express a tenacious desire for synthesis. The displayed versions of *Marienkirche* and *Rote Turm* in Halle considered by Feininger to be definitive are not the most empty or naked versions, nor are the versions from which the most components were eliminated. For the artist, however, they are without a doubt the most synthetic and expressive. Is it contradictory to invoke an expressionist painting as an analogy for visual texts with evanescent letters, which may seem to be a revival of the famous *'less is more'*?

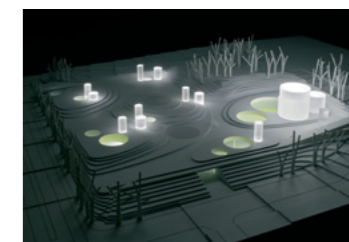
IV

Like the central characters of a disturbing Kafka text, we never feel completely sure of where we are going, nor whether there really is a conscious link between everything that we think, design and build. We begin to sense that our work only becomes meaningful when it is looked at work after work, in the sum of partial results, in a continuous reduction process in which each project is conceived specifically for a certain time and place. On the one hand, that time is still entirely the time of a modern architecture that has not been surpassed and is hence still valid. In addition we are immersed in a contemporary context that we cannot fully understand because of its proximity and complexity. We find ourselves inevitably influenced by the new information and communication media, environmental problems, scientific and technological advances which all constantly suggest and interfere in projects and ideas. Finally, or perhaps initially, everything is filtered through what we have experienced, remembered, and imagined: our own memory and experience, our particular vision of the world around us.

We find it impossible to conceive a project that is not somehow conditioned by these three factors. We never tackle a building without trying to understand and respond to the specific conditions in which it is inscribed. We also never think that we are able to imagine anything that we have not experienced in some way in our minds, through our senses or our memory. Every project oscillates between memory and invention: how is it possible to discover new effects of light and shadow on the walls of a building in Mérida without having previously experienced the pleasure of strolling through the ruins of the past? How can we "overcome" gravity in buildings that seem to float if we hadn't felt its presence beneath Gothic vaults or in light Japanese temples? How can we develop serial structures, sequences of combinatorial or fractal geometry, without having felt attracted by the clarity of the internal laws of nature? Or simply, how can we design in Cordoba without having wandered through the real but equally virtual spaces of the mosque; or transform a castle to display German expressionist art without having previously submerged ourselves in the shapes of Kirchner and Feininger? Could we have imagined our project for a [Wine Centre in La Rioja](#) if we had not been surprised by the strange geometries drawn by the vineyards in the landscape? When we look out from the top of a fortress across the mediaeval and renaissance roofs in the Austrian city of Graz, we are recognizing the laws that tell us how a new building should infiltrate amidst the existing constructions. The ascending and descending serial section that generates it, turns into an open system that evolves unexpectedly, finally also configuring a project with barely any external references, as in the case of the [Convention Centre of Aragón](#) which we are building in Zaragoza. Isn't the metal and vegetal skin that we are designing alongside Monte Urgull in San Sebastián a fragment of that blurred text that we noticed one day in the Prague cemetery? And if we increase the scale, couldn't it perhaps turn into the outline of a [Museum-Park in Galicia](#) or the footprint of the extension to an [Arts Centre in Austria](#)?

V

Immersed in a *meta-architecture* which unconsciously always ends up referring to itself; in which projects and works form a feedback loop and become the features of those that follow them, we find ourselves trapped in our own personal process. We delete letters from the text at random, we take one step back, we try to halt at the precise point: a *concrete architecture*, reduced to its specific means, built aphorisms designed for a certain place and its memory, where even the most insignificant, random fragments, like the alphabetic signs absent from the initial visual text, come to life.



Parque Museo en Galicia
Museum-Park in Galicia
Lugo, 2007 - Competition, First Prize