

domus

SPECIALE CERAMICA E ARCHITETTURA

monthly magazine
of architecture,
design,
interiors,
arts



TERRA DI SPAGNA 2

domus

Fondata nel 1928 da Gio Ponti
Founded in 1928 by Gio Ponti

supplemento / supplement:
Terra di Spagna 2

direttore / editor
Alessandro Mendini

vice direttore / deputy editor
Stefano Casciani

art director
Giuseppe Basile

redazione / editorial staff
T +39 02 824721
F +39 02 82472386
redazione@domusweb.it
www.domusweb.it

Loredana Mascheroni
vice caporedattore / deputy senior editor
Rita Capezzuto
caposervizio / supervising editor
Laura Bossi
Francesca Picchi
Elena Sommariva

staff grafico / graphics
Elisabetta Benaglio
Franco Miragliotta

segreteria / administration
Miranda Giardino di Lollo
responsabile / head
Isabella Di Nunno
assistente del direttore / assistant to the editor

collaboratori / collaborations
Michele Calzavara

traduzioni / translations
Barbara Fisher

si ringraziano / with thanks to
Giulia Guzzini
Salvatore Licitra / Gio Ponti Archives

supplemento a / published with
domus 939 settembre / September 2010

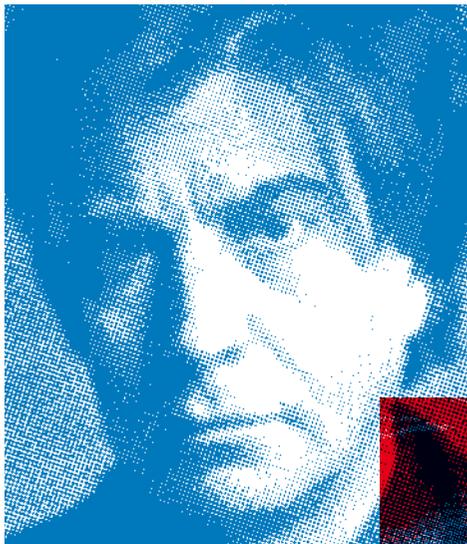
Editoriale Domus S.p.A.
Via Gianni Mazzocchi 1-3
20089 Rozzano (Milano)
T +39 02 824 721
F +39 02 575 001 32
editorialedomus@edidomus.it

Editore e direttore responsabile /
publisher and managing editor
Maria Giovanna Mazzocchi Bordone

Direttore Editoriale /Editorial Director
Joseph Grima

Prestampa / Prepress
Editoriale Domus
Stampa / Printers
BSZ, Mazzo di Rho (MI)

Registrazione del Tribunale di Milano
n. 125 del 14/8/1948.
È vietata la riproduzione totale o parziale
del contenuto della rivista senza
l'autorizzazione dell'Editore
© 2009 Editoriale Domus S.p.A.
Rozzano (MI) Italia



pagina• page 20 Carlos Ferrater



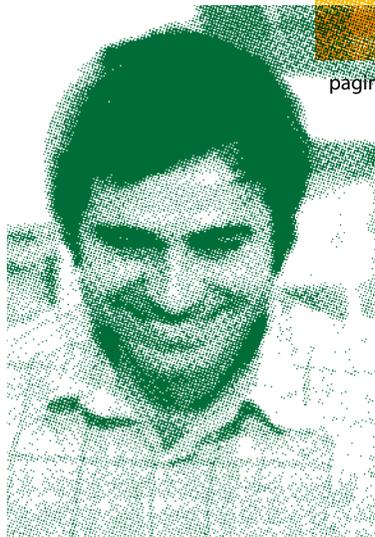
pagina• page 20 Carlos Ferrater



pagina• page 20 Carlos Ferrater



pagina• page 20 Carlos Ferrater



pagina• page 20 Carlos Ferrater

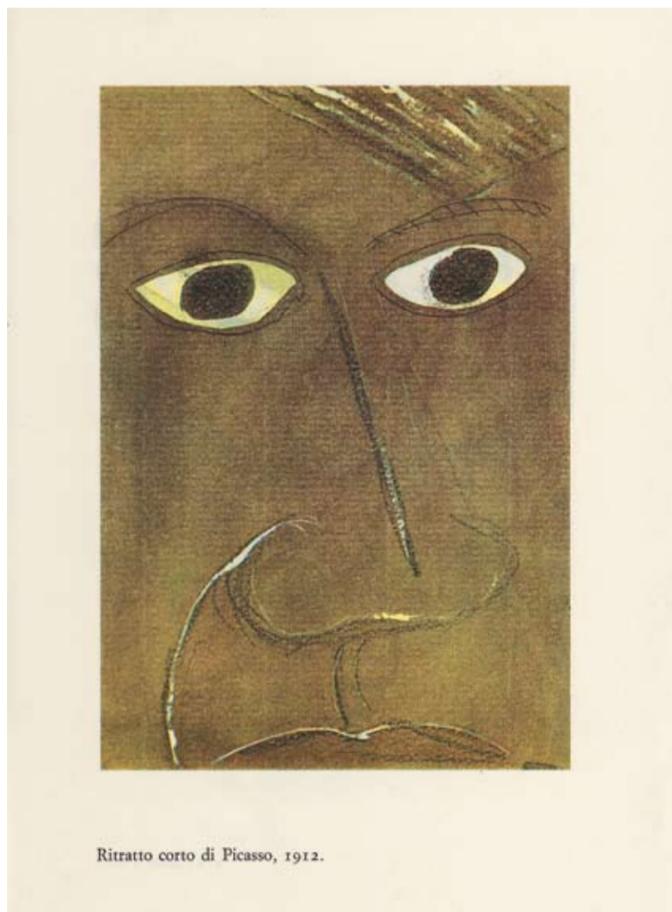


pagina• page 20 Carlos Ferrater

TERRA DI SPAGNA: UN DNA CREATIVO. DALLA MATERIA PRIMA PER ECCELLENZA NELL'ARCHITETTURA DI OGNI TEMPO NASCE UNA SINERGIA SENZA EGUALI TRA INDUSTRIALI E ARCHITETTI CAPACI DI ESSERE ANCHE DESIGNER

testo • text Stefano Casciani

SPANISH SOIL: A CREATIVE DNA. FROM THE RAW MATERIAL PAR EXCELLENCE OF THE ARCHITECTURE OF ALL TIMES SPRINGS AN INCOMPARABLE SYNERGY BETWEEN INDUSTRIALISTS AND ARCHITECTS CAPABLE ALSO OF BEING DESIGNERS



Ritratto corto di Picasso, 1912.



© Photo musée Picasso, Antibes

Sopra: Pablo Picasso, *Taureau debout*, 1949. Musée Picasso, Antibes. Statuetta in porcellana dipinta tratta dalla mostra "Picasso, La joie de Vivre, 1945-1948", tenutasi a Palazzo Grassi nel 2006. Pagina accanto: Max Aub (Jusep Torres Campalans), *Ritratto corto di Picasso*, 1912.

• This page, from left: The first issue of *Mascatrà* (November 1963), a bulletin of contemporary culture. The exhibition "Arte & Ambiente", Venice, 1976 and the performance "Il Cor

Quante ceramiche ha prodotto Picasso? Nell'iniziatico periodo di Vallauris (1948-1955) se ne contano circa duemila, ma è solo il principio di una storia di passione infinita che porterà Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Mártir Patricio Clito Ruiz y Picasso – suo vero nome completo – a ridefinire l'intero scenario delle "arti applicate", oltre che quello della sua stessa *opera omnia*. Se l'opera è autobiografia, con la produzione sterminata di piatti, bottiglie, caraffe, piastrelle, vasi e autentiche sculture, molti dedicati all'iconografia a lui cara della terra originale, presto abbandonata per non potervi o volervi più necessariamente ritornare, PP (per abbreviare) aggiungerà un lunghissimo capitolo riguardante l'arte ceramica alla narrazione quotidiana della sua lunghissima esistenza.

E se con un'ipotesi critica rocambolesca si volesse poi creare un parallelo tra l'opera di PP e l'intera storia e – perché no? – l'attualità dell'arte contemporanea – avendo egli quasi completamente esaurito le possibilità espressive delle arti figurative e plastiche, tanto da essere spesso e volentieri ancora citato da artisti contemporanei, da Condo a Cattelan – si dovrebbe riconoscere che il DNA insito nella sua natura indimenticabilmente spagnola, malgrado l'interminabile esilio cosmopolita, per qualche strada misteriosa sia ancora venuto a permeare, fino a oggi, il lavoro degli architetti suoi conterranei e nostri contemporanei. O almeno così sembrano potersi giustificare certi risultati da essi ottenuti con l'uso dei materiali ceramici: talvolta sorprendenti, spesso eclettici, ma comunque sempre votati a un tentativo di innovazione non solo formale, ma anche tipologica e, quando possibile, tecnica e produttiva. Potrà far sorridere questa ipotesi 'genetica' per le culture nazioni del progetto, in un'epoca di presunta, imperfetta, forzata globalizzazione, ma qualche ragione dovrà pur esserci, se nello sconfinato scenario dell'architettura contemporanea, è in Spagna che gli architetti sembrano ancora ostinatamente intestarditi a inventare vere, nuove possibilità espressive per i materiali ceramici e loro derivati. Non che altre culture nazioni, a cominciare da quella italiana, non siano impegnate nella sperimentazione in questa direzione: ma è certo che, da molto tempo, sia industriali che progettisti in Spagna puntano ad assumere la supremazia in questa affascinante area al confine tra costruzione ed espressione. Gioca probabilmente un ruolo determinante in questa corsa all'afferma-

zione di una forte immagine dell'industria, l'investimento straordinario che l'imprenditoria spagnola, da anni, fa nella ricerca e nelle sinergie con il mondo della formazione alla progettazione, fino a creare – unica in Europa – vere e proprie cattedre universitarie.

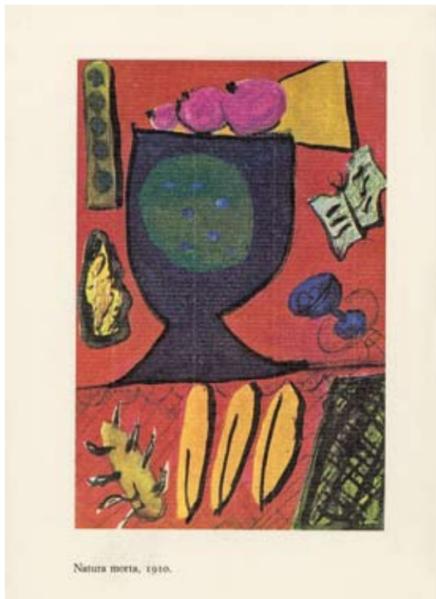
Non è un caso che tra gli autori presentati in questo numero Carlos Ferrater sia, al tempo stesso, uno dei più brillanti innovatori sul campo attraverso la realizzazione di progetti a scala urbana e uno dei docenti più impegnati e responsabili nell'attività d'insegnamento con le *Càtedras Ceràmicas*. Si direbbe così realizzata un'utopia pedagogica e culturale (che ha origini ormai remote negli esperimenti del Bauhaus socialdemocratico e del Vchutemas sovietico) a confronto per esempio con quanto tristemente avviene nell'Università italiana su due fronti opposti: da una parte, un dissenso progetto politico prevede lo smantellamento dell'istruzione pubblica a favore di una, non meglio, identificata iniziativa privata; dall'altra le molte facoltà universitarie di design, cresciute come funghi negli ultimi dieci anni, girano spesso a vuoto intorno al difficilissimo tema del rapporto con l'autentica realtà industriale. Sembra, quindi, necessario e molto utile a comprendere i possibili meccanismi di un incontro tra progetto e industria, guardare con attenzione alle esperienze raccontate in questo numero speciale di Domus. Attraverso le parole vive dei progettisti, le immagini disincantate dei luoghi di fabbrica, come in quelle romantiche degli edifici realizzati, emerge un ritratto dell'architettura ceramica spagnola "complesso e contraddittorio", per riprendere una definizione della postmodernità cara a Bob Venturi.

Come Jusep Torres Campalans, il mai esistito pittore *alter ego* amico/nemico di Picasso e Juan Gris, ribelle catalano partorito dall'esule Max Aub nella fantasmagorica reinvenzione della storia del cubismo attuata con un libro¹ e molti quadri apocrifi, gli architetti spagnoli qui presentati incarnano una duplice identità: quella di costruttori affezionati alla loro terra di origine, in senso letterale, ma anche di designer pronti a trasformarla, a piegarla alle esigenze della produzione di serie senza rinunciare alla sua natura magica di materiale alchemico.

Stefano Casciani

¹Max Aub, *Jusep Torres Campalans*. Tezontle, Messico, 1958.

Edizione italiana, Sellerio, Palermo, 1992.



Natura morta, 1910.

• How many ceramics did Picasso produce? In his early Vallauris period (1948-1955), around two thousand can be counted. But that was just the beginning of a story of infinite passion that was to lead Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Mártir Patricio Clito Ruiz y Picasso – his real full name – to redefine the entire state of the “applied arts”, besides that of his own oeuvre. If work is autobiography, with the boundless output of plates, bottles, carafes, tiles, vases and actual sculptures, many of them dedicated to the much-loved iconography of a homeland soon abandoned which he could not or did not necessarily wish to revisit, PP (for short) was to add a very long chapter on ceramic art to the daily story of his remarkably long life.

And if by some adventurous critical flight of fancy one were to draw a parallel between the work of PP and the whole history (even the topical issues of contemporary art, since Picasso had almost completely exhausted the expressive possibilities of the figurative and plastic arts, and is indeed often readily still quoted by contemporary artists from Condo to Cattelan), it would have to be admitted that the inherent DNA of his unforgettably Spanish nature, despite the interminable cosmopolitan exile, by some mysterious way to this day continues to permeate the work of architects who are his fellow-countrymen and our contemporaries. Or thus at least certain results accomplished with the use of ceramic materials would seem justifiable: sometimes surprising, often eclectic, but in any case always attempting not only formal but typological and, when possible, technical and productive innovation.

One may smile at this “genetic” hypothesis for nation-cultures of design, in a period of presumed imperfect, forced globalisation. However there must be something in it if in the vast scenario of contemporary architecture it is in Spain that architects still seem to be obstinately inventing fresh expressive scope for ceramics and their by-products. Not that other nation-cultures, and Italy for a start, are not also busy experimenting in this direction. But there is no doubt that for a long time industrialists as well as architects in Spain have been striving to gain supremacy in this fascinating area on the border between construction and expression. A decisive role in this race to project a strong image of the industry is probably played

by the outstanding investment made by Spanish entrepreneurs in recent years in research and synergies with academic architectural and design circles. And unlike anywhere else in Europe, they have even established university teaching chairs. It is no coincidence that among those featured in this issue, Carlos Ferrater is one of the brightest innovators in the field, through the realisation of projects on an urban scale, and at the same time one of the most committed and responsible teachers with a *Càtedras Ceràmicas*. It sounds like the attainment of a pedagogical and cultural utopia (with now emote origins in the experiments conducted by the social democratic Bauhaus and the Soviet Vchutemas) – compared for example to what sadly happens in Italian universities on two opposite fronts: on one side a senseless political scheme is dismantling public education in favour of a no better identified private enterprise, whilst on the other the numerous university faculties of design that have sprung up like mushrooms over the past ten years often revolve ineffectively around the very tricky subject of relations with industrial reality.

It would seem necessary therefore, and very useful, if the possible workings of a link between design and industry are to be understood, to take a close look at the experiences recounted in this special issue of *Domus*. From the live words of architects, the disenchanting images of places like the romantic ones of realised buildings, emerges a “complex and contradictory” – to resume a favourite definition of postmodernity by Bob Venturi – portrait of Spanish ceramic architecture.

Like Jusep Torres Campalans, the *alter ego* friend/enemy of Picasso and Juan Gris that never existed, the Catalan rebel conceived by the exiled Max Aub in his phantasmagoric reinvention of the history of cubism with a book¹ and many apocryphal paintings, the Spanish architects presented here incarnate a twofold identity: that of constructors deeply attached to their homeland, in the literal sense, but also of creators ready to transform it, and bend it to the needs of mass production without sacrificing its magic quality as alchemical material.

Stefano Casciani

¹Max Aub, *Jusep Torres Campalans*. Tezontle, México, 1958.

Max Aub (Jusep Torres Campalans), *Natura morta*, 1912.

• This page, from left: The first issue “Arte & Ambiente”, Venice, 1976 and the performance “Il Corso del Coltello”, Venice 1985.

SERGIO : UN SOGNO INSIEME.
DALL'OPERARE 'CALDO'

VICO MAGISTRETTI: SHARING A
DREAM.FROM THE "WARM"

Pagina accanto: Tom Sachs, *The Island*, 2006, Fondazione Prada, Milano, 2006 (courtesy Fondazione Prada, fotografia Attilio Maranzano). Con *Balaenoptera Musculus*, la riproduzione a scala reale di una balena, è una delle due grandi installazioni concepite appositamente per la mostra monografica curata da Celant, direttore artistico della Fondazione. • Opposite page: *The Island* by Tom Sachs, 2006, Prada Foundation, Milan (photo by Attilio Maranzano). Along with the life-sized reproduction of a whale,

GUIDO MUSANTE: Le immagini che accompagnano questa intervista si riferiscono a due lavori recenti, la *promenade* sulla Playa de Poniente a Benidorm e Casa Ubiñana a San Cugat del Vallès, che poco, o nulla, sembrano avere in comune, se non la presenza della ceramica. E, anche nell'uso di questo materiale il tipo di approccio sembra essere molto differente: a Benidorm, le piastrelle hanno una forte valenza estetica; a San Cugat, invece, sembrano essere state scelte soprattutto per le loro qualità tecnologiche e prestazionali. Ma forse è vero l'esatto contrario...

CARLOS FERRATER: Nella *promenade* sulla Playa de Poniente, a Benidorm, la ceramica rappresenta l'immaginario delle vacanze, l'allegria, la leggibilità. In Casa Ubiñana, invece, l'impiego della ceramica soddisfa una condizione di rigore, di pelle esposta al vento e rigide geometrie.

GM: Nella storia di un progetto, talvolta, l'idea di utilizzare un dato tipo di materiale o di soluzione costruttiva è presente fin da subito, in altri casi interviene nel corso del suo sviluppo. Nel caso dei due progetti di cui stiamo parlando, quando è nata l'idea di utilizzare la ceramica?

CF: Solitamente penso al materiale da utilizzare già durante le prime fasi del progetto; è il processo di costruzione, poi, a determinare richieste più concrete sul materiale e il suo impiego. Nel caso di questi due progetti, l'uso della ceramica era stato previsto fin dall'inizio del processo di ideazione.

GM: Che tipo di rapporto progettuale si è instaurato con le aziende produttrici degli elementi in ceramica: sono stati progettati *ad hoc*, op-

pure sono stati scelti nella produzione di serie?

CF: A Benidorm, data la particolarità dell'opera, abbiamo pensato di usare un elemento speciale creato da Xavier Martí in collaborazione con Keramia Cerámica. Nel caso di Casa Ubiñana, siamo, invece, ricorsi a una piastrella di gres prodotta da Saloni, adattata e meccanizzata specificatamente per questo progetto.

GM: Soffermandoci solo su Benidorm. Il Paseo Marítimo della Playa de Poniente appare radicalmente differente rispetto alle passeggiate a mare che siamo abituati a vedere, organizzate per fasce parallele alla costa: che vantaggi presenta la soluzione "a onde" rispetto a impianti planimetrici più tradizionali?

CF: La *promenade* di Benidorm è strutturata come una fascia di transizione che – oltre a risolvere i soliti diversi problemi: i sistemi di scolo, i canali di acqua piovana, gli accessi alla spiaggia senza barriere architettoniche, il collegamento ai parcheggi sotto alla passeggiata... – facilita la pulizia e si costituisce come un luogo con una vita propria. Il suo percorso organico, che ricrea le forme della scogliera e delle onde, è progettato con superfici alveolari morbide che generano zone di luce e ombra, convessità e concavità, che costruiscono un gioco di piattaforme e livelli utilizzabili come aree ludiche, di ozio o di meditazione.

GM: Lo sviluppo planimetrico della *promenade* è impressionante, ma forse più che in orizzontale il progetto va letto a strati...

CF: La *promenade* si sviluppa prevalentemente su tre livelli: un basamento scultoreo in cemento armato che collega il piano della spiaggia con il sovrastante livello, la *promena-*

de vera e propria con il suo andamento a onda e i grandi "bolli" in ceramica colorata e, infine, l'insieme di arredi urbani e di isole verdi. Tutto il tracciato risponde a considerazioni topografiche: la parte superiore della passeggiata si adatta, man mano, alle differenze di livelli tra il viale posteriore e i grandi spiazzi a sbalzo.

GM: Tre modi diversi di affrontare la forma, la materia, e il colore... Quando si pensa all'uso urbano e negli spazi aperti della ceramica, non solo in Spagna, è istintivo pensare alla terrazza del Parc Güell di Barcellona, anche se l'intervento di Benidorm sembra forse più vicino a un lavoro di *land architecture*...

CF: In effetti, il progetto della *promenade* di Benidorm può essere considerato un progetto di "architettura del paesaggio" con echi di Gaudí, ma anche di opere realizzate da Clorindo Testa a Mar del Plata o, soprattutto, del lungomare di Copacabana a Rio de Janeiro, opera di Roberto Burle Marx.

GM: Per certi versi anche Casa Ubiñana assomiglia a un lavoro di *land architecture*, con quel suo aspetto tettonico e minerale...

CF: Casa Ubiñana, la sua geometria e la forma dei suoi tetti sono frutto di una suggestione paesaggistica che, in particolare, rimanda allo sfondo delle montagne e al paesaggio lontano.

GM: A prima vista, le forme della casa ricordano quelle di un altro lavoro recente, Casa AA a Barcellona, rette da regole geometriche e modulari molto esatte. Lo stesso principio di modularità ha guidato anche questo progetto?

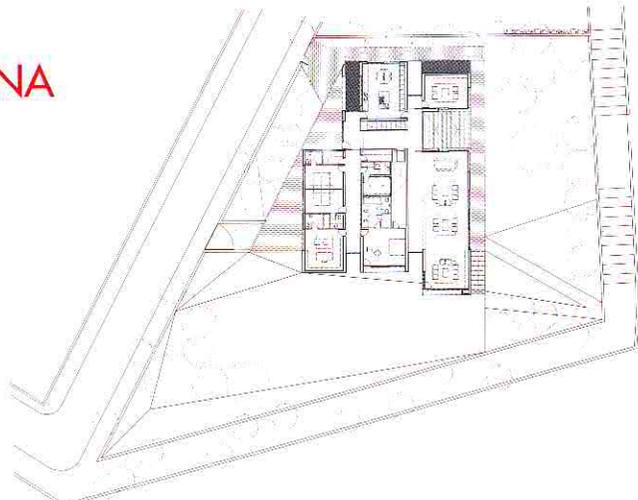
CF: La geometria di Casa Ubiñana



In queste pagine: la Casa Ubiñana a Sant Cugat del Vallès (2008). La facciata ventilata e il tetto sono interamente rivestiti da piastrelle di porcellana dura da 45 x 90 cm, con un fissaggio invisibile; la mancanza di fenditure permette di attutire l'inquinamento acustico.

• These pages: the Casa Ubiñana in Sant Cugat del Vallès (2008). The building's ventilated facade and roof system is formed entirely of 45 x 90 cm solid porcelain stoneware tiles with concealed fastening. Laying without fissures between the tiles also muffles noise pollution.

CASA UBIÑANA



Planta piano terra
Ground floor plan





*

7



ly the urban furniture and green islands. This entire course has been built to fit in with the local topography, since the surface of the promenade adapts to the differences between the levels of the avenue behind it and the large plazas on the protruding areas of the promenade.

GM: So it presents three different ways of dealing with form, matter, and especially colour. When one thinks about the use of ceramics in urban and open spaces, and not only in Spain, naturally the terrace in Parc Güell in Barcelona comes to mind, even if the project in Benidorm seems perhaps closer to a work of landarch.

CF: The Benidorm promenade project can in fact be seen as a "landscape architecture" project, with overtones of Gaudí and also of projects by Clorindo Testa in Mar del Plata or particularly the seaside promenade at Copacabana Beach in Rio de Janeiro, by Roberto Burle Marx.

GM: In some ways, even the Ubiñana House resembles a work of landarch, with its tectonic and mineral appearance.

CF: The geometry and shape of the roofs of the Ubiñana House have been designed to reflect the landscape against the background of the mountains and the distant countryside.

GM: At first glance, the forms of the house are reminiscent of another recent work, the AA House in Barcelona, based on very precise geometric and modular rules. Did the

same principles of modularity also play a guiding role in this project?

CF: The Ubiñana House has an open, flexible kind of geometry that shows an awareness of its immediate and distant surroundings, and which also solves internal habitability problems.

GM: It also seems like a project that has been heavily inspired by the theme of sustainability, especially the outer shell of the building. How does it work?

CF: The building's ventilated facade and roof system is formed entirely of 45 x 90 cm solid porcelain stoneware tiles with concealed fastening. Laying without fissures between the tiles also muffles noise pollution. The tiles were attached with a batten system used with a ventilated facade, allowing it to cover all built features: facades, roofs and semi-interior walls. The inverted roof is protected by a concrete slab on which the ceramic tiles were laid to create a perimeter channel for collecting rainwater.

GM: Your architecture communicates the idea of incredible precision, almost Cartesian. Even, as in the two projects we have mentioned, when the forms are far from Cartesian. Are there times when chance (or even chaos) seeps into the fabric of your work?

CF: The flexible geometries with apparently random forms in these two projects represent the notion of chaos and the fractal aspect of nature, relating to the shapes of the cliffs, the sand dunes and the waves in the sea.

La *promenade* si sviluppa prevalentemente su tre livelli: un basamento scultoreo in cemento armato che collega la spiaggia con il sovrastante livello, la passeggiata con il suo andamento a onda e i grandi bolli in ceramica colorata e, infine, l'insieme di arredi urbani e di isole verdi.

• The promenade is developed mainly on three levels: a sculptural base in reinforced concrete which connects the beach level to the one above it, the promenade proper with its wavy route and large circles in coloured ceramic, and finally the urban furniture and green islands.



PHOTOS: ALEJO BAGUÉ

Javier Peña Galiano (Murcia 1966). Nel 1992 si laurea in all'ETSAM di Madrid, dal 2001 è professore associato di progettazione alla Scuola di architettura di Alicante, nel 1997 fonda XPIRAL Architecture. Ha ricevuto diversi premi di architettura e urbanistica nella regione di Murcia, dove vive e lavora.

• Javier Peña Galiano (Murcia 1966). Architect by the ETSAM in 1992, since 2001 is associate professor of projects at the School of Architecture of Alicante, in 1997 founded XPIRAL Architecture. He received many Awards for Architecture and Urbanism in the region of Murcia, where he lives and works.

JAVIER PEÑA GALLIANO: NUOVO O CONTEMPORANEO?

intervista • interview Guido Musante, foto • photos Sergio Padura, Alejo Alejo Bagué

JAVIER PEÑA GALLIANO: NEW OR CONTEMPORARY?

Guido Musante: La prima volta che ci siamo sentiti al telefono ho rischiato di interrompere una tua lezione all'università... Immagino che tra la tua professione di architetto e l'insegnamento ci sia uno stretto legame...

Javier Peña Galliano: È del tutto naturale che esista un legame: entrambe sono attività complementari a livello intellettuale, ma anche una forma di impegno all'interno della società in cui si vive. Attraverso la docenza, si restituisce il sapere acquisito grazie alla pratica professionale. È un viaggio di andata e ritorno che facciamo tutti... o che dovremmo fare.

Il lavoro di gruppo nei progetti ad Alicante cerca di collegare l'insegnamento universitario alle nuove linee guida dell'attività professionale dei nostri alunni, affinché entrambi i campi, l'università e la vita professionale, siano presenti fin dall'inizio del processo di apprendimento.

GM: Che ruolo ha il tema del materiale, sia nel tuo lavoro di ricerca, sia nella tua attività professionale?

JPG: È una parte fondamentale del mio lavoro creativo... Mi sento più vicino a un tecnologo che a un architetto: fondo materiali, tecniche e realizzazione in un disegno unico attraverso plastici, prototipi e messa in opera con tecnologie semplici o avanzate, è una sorta anche di bricolage o artigianato. Questa pratica materiale è lavoro quotidiano a XPIRAL, vi partecipa tutta l'équipe insieme ai nostri consulenti esterni, costruttori o fabbricanti. Il tempo che dedichiamo a tutte le fasi dello sviluppo di un progetto è fondamentale per raggiungere un risultato di qualità.

GM: Il tuo lavoro condotto con lo studio Xpiral ha conosciuto un respiro internazionale con la "vivienda atresada" costruita a Torreagüera, vicino Murcia: cosa intendi esattamente con questa espressione?

JPG: In spagnolo non esiste la parola 'atresada', è un termine inventato per suggerire la trasformazione della "vivienda adosada" – la villetta a

schiera, che costituisce il modello dominante nei quartieri a bassa densità in Spagna – verso un concetto più architettonico e meno speculativo.

Il concetto di "vivienda atresada" esplora l'idea di raggruppare in altezza le case, cercando nuove relazioni tridimensionali tra lo spazio e i programmi. Il progetto rispetta le condizioni di edificabilità, densità e massima altezza applicabile nella zona e si adatta al terreno circostante. Le due case si sviluppano in altezza sfruttando entrambe la larghezza totale del nuovo lotto (12 metri), risultato del raggruppamento di due villette a schiera di 6 metri di facciata ciascuna.

GM: A parte l'esplorazione sul tema della densità e degli spazi dell'abitare condiviso, il progetto di Torreagüera decisamente esplora il tema del materiale...

JPG: Ritengo possibile unire le caratteristiche materiali con l'idea della futura occupazione di abitanti sconosciuti... Pertanto nelle case si intrecceranno due tipi di vite diverse, la vita sulla terra e la vita in cielo, una controversia classica, posta da Platone: materia e idea.

GM: I moduli di facciata della Casa de la Tierra sono quasi un pezzo di design: puoi descriverceli?

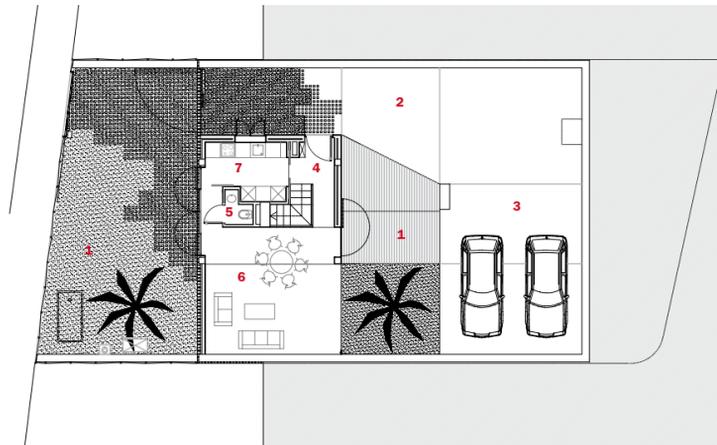
JPG: Abbiamo lavorato reinterpretando l'idea iniziale di portabot-



In queste pagine: la "vivienda atresada" a Torreagüera, vicino Murcia. Il progetto rispetta le condizioni di edificabilità e altezza massima applicabili, adattandosi al terreno. Le due case ("Casa de la Tierra" e "Casa del Cielo") si sviluppano in altezza sfruttando la larghezza totale del lotto.

• On these pages: the "vivienda atresada" in Torreaguera, near Murcia. The project respects the applicable conditions of building and maximum heights while adapting to the site ground. The two houses ("Casa de la Tierra" and "Casa del Cielo") develop upwards to exploit the total width of the site.

- 1 terrazza/terrace
- 2 accesso/driveway
- 3 garage
- 4 vestibolo/vestibule
- 5 bagno/bathroom
- 6 soggiorno/lounge-dining
- 7 cucina/kitchen



Sotto: i moduli di facciata della "Casa de la Tierra" sono composti dalla combinazione di portabottiglie in cotto, di produzione industriale, e di dischi di argilla colorati prodotti con le tecniche ancora oggi utilizzate per realizzare il tradizionale pentolame domestico.

• Below: the façade modules of the "Casa de la Tierra" are composed of a combination of industrially produced bottle-racks in terracotta, and of coloured clay discs made with the techniques still used today for traditional domestic pots and pans.

Pianta piano terra ("Casa de la Tierra")
Ground floor plan ("Casa de la Tierra")





Pensata per adattarsi alle variazioni del clima locale, la facciata della Casa de la Tierra ridefinisce anche il concetto di privacy nell'ambiente mediterraneo, filtrando la vista dall'esterno ma permettendo la percezione del paesaggio dall'interno.

• Conceived to adapt to the variations of the local climate, the façade of the Casa de la Tierra also redefines the concept of privacy in the Mediterranean environment, by filtering the view from the outside but allowing a perception of the landscape from within. Celant, Skira, Milan, 2007.

tiglie in cotto, per questo lo abbiamo tagliato, ottenendo così tre misure che ci consentono una maggiore variabilità di combinazioni per risolvere i diversi elementi della facciata, l'originale di 25 cm, usato come gelosia, quello di 12 cm come un muro esterno di facciata, e quello di 7 cm, usato come gelosia mobile (su porte e finestre). I dischi di colore sono realizzati in modo tradizionale, usando sali minerali sul cotto di argilla, impiegando le tecniche tradizionali del pentolame domestico locale.

GM: Uno degli aspetti che colpiscono di più è proprio la contaminazione tra le parti di derivazione industriale e altri elementi di radice ar-

tigianale: come si è svolta la collaborazione con le aziende e con gli artigiani coinvolti nel progetto?

JPG: Nel lavoro di XPIRAL abbiamo sempre cercato di conservare e potenziare questo legame tra la fabbricazione industriale alla radice della produzione dell'idea originale di un prodotto, al fine di ottenere mutazioni basate sul processo di sviluppo della produzione materiale. Esistono pertanto un'intensità e continuità che collegano lo sviluppo del progetto con il rigore dello sviluppo dei prototipi materiali. Tutto questo è sempre andato di pari passo nei tempi del progetto attraverso il passaggio continuo di disegni, ri-disegni, prove, valutazione degli errori, cos-

truzioni di modelli, prototipi, con un controllo continuo dei risultati.

GM: In che modo il progetto affronta, se lo affronta, il tema della sostenibilità?... La casa ha una "facciata intelligente", anche se del tutto originale.

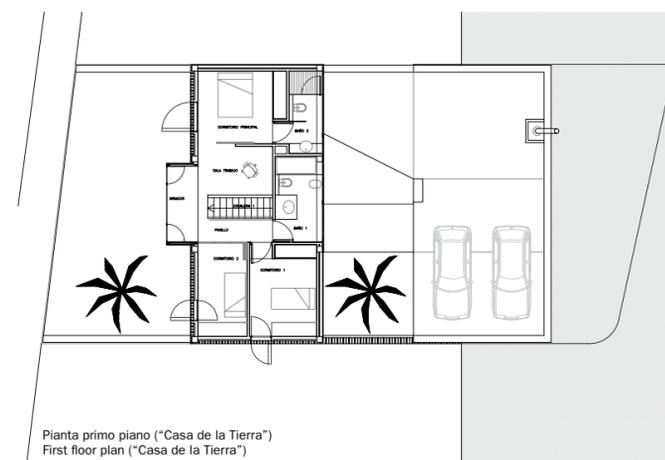
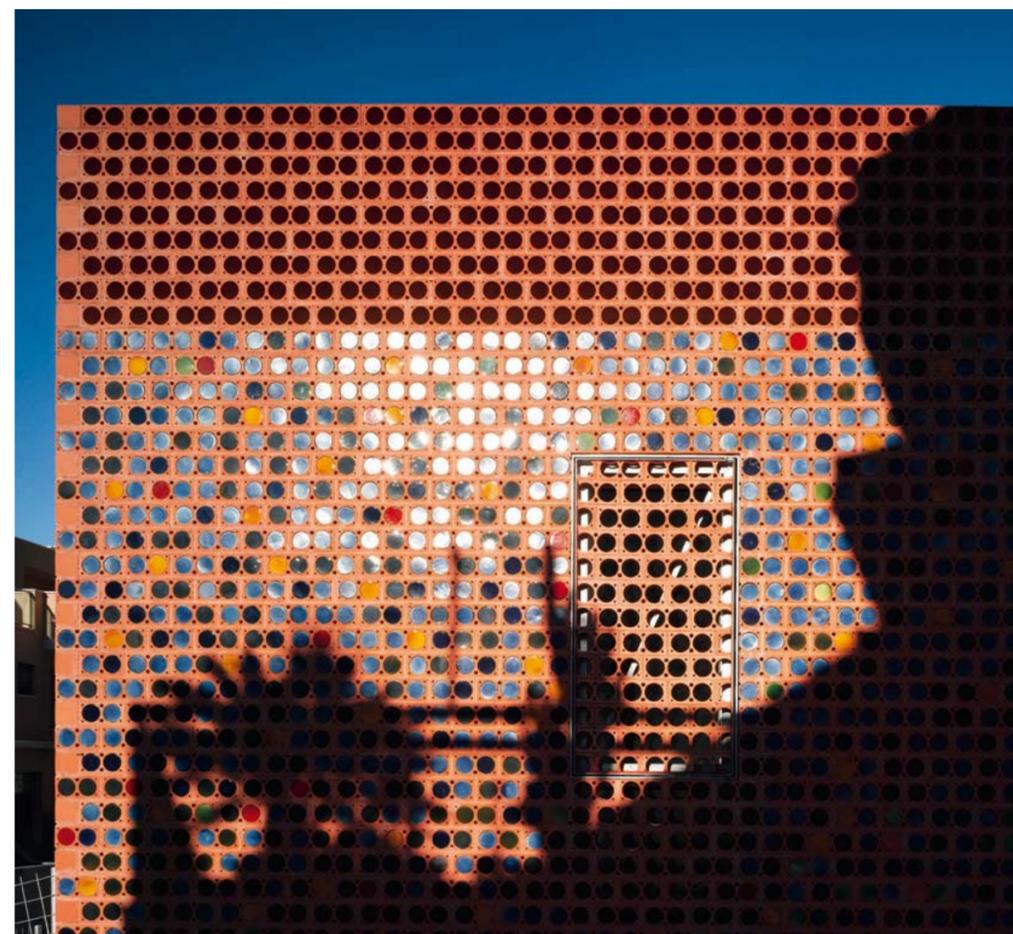
JPG: Questa idea di 'selezione' delle relazioni tra l'interno e l'esterno riguarda la sostenibilità da due diversi punti di vista. Da un lato, sembra un'applicazione sostenibile puramente fisica rispetto a un piano energetico e di adattamento climatico, che potenzia lo sviluppo delle tecniche locali tradizionali, cercando di eliminare l'obsolescenza del design e basandosi sull'ottimizzazione dello stesso. Dall'altro, sembra riferirsi alla sostenibilità sociale, ridefinendo il concetto di privacy nell'abitare mediterraneo. La casa si vive da dentro attraverso dei filtri, senza rinunciare alle viste lunghe, allo spazio continuo e a una grande luminosità all'interno.

GM: Da un lato il progetto ha un linguaggio decisamente contemporaneo; dall'altro, però, ha anche un che di rurale... Il risultato è quasi spiazzante, perfino un po' pop...

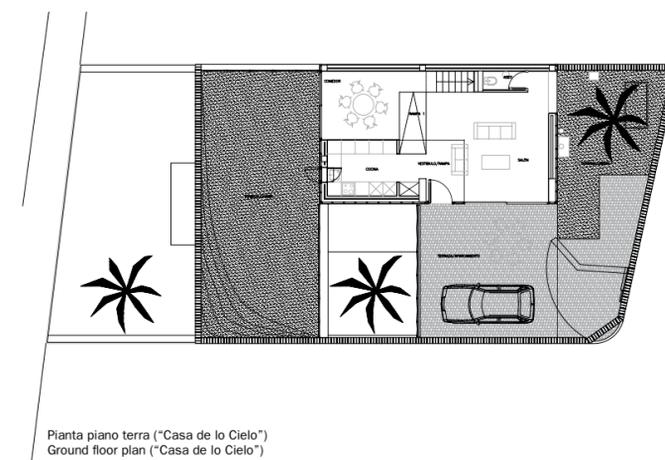
JPG: Ciò ha a che vedere con quello a cui mi riferivo prima parlando di obsolescenza del design... Se guardi bene sul nostro sito le abitazioni che abbiamo realizzato finora, ti accorgi che sono tutte diverse l'una dall'altra, visto che esplorano una condizione tecnologica che le rende peculiari, sia dal punto di vista dell'esplorazione della forma che acquisisce il materiale, sia da quello dei componenti che lo definiscono.

Ibridando i concetti, cerchiamo di attribuire loro un carattere atemporale, senza preoccuparci di seguire una linea e sganciandoci da uno stile puramente estetico, avendo cura, però, di portare a compimento una riflessione che spinga i clienti e gli osservatori a ragionare sul motivo per cui siamo arrivati a catalogare alcuni materiali come 'antichi' e altri come 'nuovi'...

Perché in effetti... cosa significa esattamente nuovo o contemporaneo?



Pianta primo piano ("Casa de la Tierra")
First floor plan ("Casa de la Tierra")



Pianta piano terra ("Casa de lo Cielo")
Ground floor plan ("Casa de lo Cielo")

Guido Musante: The first time we spoke on the phone, I almost interrupted your lecture at the university... I imagine there is a strong link between your profession as an architect and teaching.

Javier Peña Galiano: It is very natural for there to be a connection between the two, as complementary activities on an intellectual level, but also as a commitment to the society you live in, using teaching to give back the knowledge you have acquired during your professional career. It's a return journey we all make, or that we should all make.

The work of the student project group in Alicante is about connecting university teaching with the new rules that govern professional activity, so that both fields – the students' university and professional lives – are present right from the start of the learning process.

GM: What role does the theme of materials play, both in your research and in your professional activity?

JPG: It is a fundamental part of my creative work. I feel more like a technologist than an architect, combining materials, techniques and production methods into a single design through layouts, prototypes and implementation, using day-to-day or advanced technologies, also with a connection to DIY or handicrafts. This is daily practice in the work of Xpiral, with the entire team participating along with our external advisors, builders and manufacturers. The amount of time continuously dedicated to all the phases of a project is fundamental for ensuring a high-quality result.

GM: The work that you've done with the Xpiral studio has been recognised on an international level with Vivienda Atresada built in Torrealgüera near Murcia. What do you mean exactly by this expression?

JPG: The word "atresada" does not exist in Spanish. It is a made-up word that gives the idea of transforming a terraced house, or vivienda adosada, which is the dominant type of housing in Spain's low-density neighbourhoods, into a concept that is less specula-

tive and involves a greater degree of architectural design.

The concept of the Vivienda Atresada explores the idea of grouping houses by height, seeking new three-dimensional relationships between space and programmes. The project complies with the construction density and maximum height conditions that apply in the area, adapting these to the site in question. The two houses are of varying heights, but both make the most of the total width of the new plot (12 metres), which is the result of the two being joined, with each having a 6-metre facade.

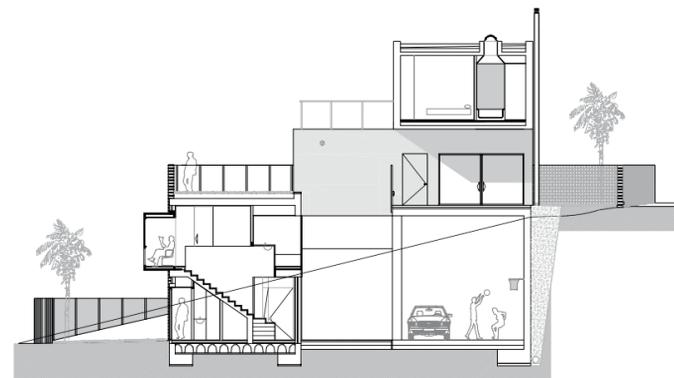
GM: Apart from exploring the topic of density and shared living spaces, the

project of Torrealgüera explores the theme of materials.

JPG: I think it is possible to combine their material characteristics with the idea of them being occupied in the future by unknown inhabitants, which means interweaving two different kinds of lives in the houses – life on earth and life in heaven. It's a classical conundrum posited by Plato: matter and idea.

GM: The modules used for the facade of Casa de la Tierra are almost a work of design. Would you tell me about them?

JPG: Our work has involved reinterpreting the initial idea of the ceramic wine rack. We cut it, thereby obtaining



Sezione B-B
Section B-B

Sopra: una vista dello spazio compreso fra le due abitazioni. A sinistra: sezione longitudinale. Destra: sezione trasversale. Le due sezioni mettono in evidenza l'osmosi spaziale delle due case. Nella pagina a lato, un'altra vista della Casa de la Tierra.

• Above: a view of the space between the two homes. Left: the longitudinal section. Right: cross-sections. The two sections highlight the spatial osmosis of the two houses. Opposite page: another view of the Casa de la Tierra.



Sezione C-C
Section C-C



work has its own logic when it comes to art criticism and “linguistics”. Daniel Buren, Maria Nordman, Michael Asher and Hans Haacke have made this clear. This is where my contribution to the “language” of an exhibition or exposition originates: not a flat display of objects, but a picture book that tells a story in a certain place and time. In the early ‘70s, by putting into practice what I had learned by studying Nizzoli and working at Casabe tells a story in a certain place and time. In the early ‘70s, by putting into practice what I had learned by studying Nizzoli and working with Ila, I observed how art critics and art historians were unable to interpret or linguistically manage the physical surroundings and the method of exhibitions. They proceeded by fragments of attention to single objects. I began collaborating with architects, interior designers and graphic designers in order to exchange ideas and create an in-depth display of art. In 1976, I was invited by Pontus Hultén and Vittorio Gregotti to be a curator at the Venice Biennale. Together with Gino Valle and Pierluigi Cerri, I

made the “Arte & Ambiente” exhibition. From there, I began my exhibition career, collaborating with Gae Aulenti, Jean Nouvel, Achille Castiglioni, Rem Koolhaas, Massimo Vignelli, Frank Gehry, Pierluigi Cerri and Renzo Piano. This was a transition from the “warm” exchange with artists to the “cool” studying of exhibition methods with architects. The show on the subject of surroundings, from Futurism to Body Art, was connected to the theme of the Biennale, the environment, and I treated the subject matter in a historical way. I started with the subject matter in a historical way. I started with the Italian and Russian Futurists, from Balla to Tatlin, and developed the story with more spectacular examples: El Lissitzky, Mondrian, Kandinsky, Duchamp, van Doesburg and Schlemmer. Then I covered the ‘70s with Fontana, Arman, Warhol and Pistoletto. Flanking the historical overview, I invited contemporary artists to make a site-specific piece of work: Nauman,

Irwin, Merz, Kounellis, Acconci, Buren, Asher, Wheeler, Nordman, Beuys and Palermo. This way of presenting – to give a strong historical matrix to contemporary work – marked all the following exhibitions that were combinations of art and fashion, architecture, media, etc.

D: You are Senior Curator at the Solomon Guggenheim Museum, Artistic Director of the Fondazione Prada, and Director of Art & Architecture at the Triennale di Milano. How do you combine these roles? What types of venue does an intellectual manager need to design/activate/use these days, besides conceiving the contents?

GC: It was precisely from the way architecture and design offices work that I learned that work needs to be done in teams and each project needs to be structured and shared in its creative, curatorial and production aspects. The principal establishes the general lines of a project. Then he coordinates, controls the work method and its development according to his view. He lets his group of collaborators carry out



In queste pagine, da sinistra: copertina del volume *Nizzoli*, Edizioni di Comunità, Milano 1968; scorcio della mostra “Andreas Slominski”, Fondazione Prada, Milano, 2006 (courtesy Fondazione Prada; foto Attilio Maranzano); copertina del volume *Rotella*, Skira, Milano 2007.

• These pages, from left: cover of the book *Nizzoli* by Germano Celant, Edizioni di Comunità, Milan, 1968. The exhibition “Andreas Slominski” at the Prada Foundation, Milan, 2006 (photo by Attilio Maranzano). Cover of the book *Rotella* edited by Germano Celant, Skira, Milan, 2007.



VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA

testo • text Guido Musante foto • photos Federica Raimondi

JOURNEY TO THE CENTRE OF THE EARTH



In un caleidoscopico reportage fotografico realizzato da Federica Raimondi, domus racconta gli spazi, i paesaggi e le popolazioni dei grandi stabilimenti dell'area di Castellón de la Plana, che ospita il principale distretto della ceramica in Spagna e uno dei più importanti nel Mondo.

• In a kaleidoscopic photoreportage by Federica Raimondi, Domus recounts the spaces, landscapes and populations of the vast factories of Castellón de la Plana area, which is Spain's and one of the world's most important ceramics district.

Secondo Betti Fasan, esperta mondiale della ceramica e 'antenna' di Ascer negli Stati Uniti, negli ultimi vent'anni la macchina produttiva dell'industria ceramica spagnola ha subito un radicale stravolgimento, che ha toccato tutte le fasi della catena produttiva e progettuale. Ma quello che appare più interessante, sostiene Fasan, è che tale propulsione innovativa non si è ancora fermata, ma mantiene una forte carica propulsiva, nonostante i tempi non del tutto favorevoli. Due sono gli aspetti principali che contraddistinguono la realtà della produzione spagnola rispetto a tutte gli altre: da un lato l'interazione con l'industria e la ricerca, alimentata dal dialogo con i progettisti e con il mondo delle università. Dall'altro, quasi paradossalmente visto il contesto di innovazione radicale, il forte legame, culturale ancor prima che produttivo, con la dimensione tradizionale della lavorazione del materiale. Il cuore del sistema produttivo spagnolo è l'area di Castellón de la Plana, nella comunità autonoma Valenziana: un territorio profondamente legato alla cultura manifatturiera della ceramica smaltata – i celebri azulejos – e in cui si estrae un'argilla di particolare qualità. Cresciuto in maniera esponenziale nella seconda metà del XX Secolo, a seguito dell'introduzione della monocottura, il distretto produttivo di Castellón de la Plana ospita alcune fra le principali aziende spagnole e mondiali del settore. Nelle pagine che seguono, domus

le racconta attraverso un reportage visivo condotto nel "centro della terra", un viaggio nel ventre di alcuni degli immensi fabbricati in cui argilla, sabbia e feldspati si trasformano in piastrelle, tegole e sofisticati elementi costruttivi di ultima generazione. Le foto di Federica Raimondi raccontano di sconfinata catene di trasformazione, affinamento e stoccaggio del materiale, addentrando tra fasi lavorative e macchinari dai neologismi complessi. sistemi di dosatura interamente digitalizzati che immettono negli impasti particelle atomizzate di materiale; impianti di macinazione a umido in continuo che forniscono impasti di elevata qualità con minori consumi energetici; macchinari a tecnologia continua in doppia pressatura che producono la "decorazione totale" della piastrella. E ancora: robot comandati da sofisticati software per la lappatura, il taglio e la rettifica delle piastrelle, veicoli ASRV progettati per muoversi direttamente sulle scaffalature e per ottimizzare lo stoccaggio delle piastrelle e dei semilavorati. In quegli enormi spazi, in cui la luce proviene solitamente solo dall'altro, e in cui talvolta per spostarsi occorre dotarsi di una bicicletta, è raro trovarsi viso-a-viso con qualcuno. Eppure, quando capita (sarà la nostra fantasia), nelle mani e nei volti sembra di intravedere dei tratti antichi, dei segni di chi il materiale lo ha conosciuto fin da bambino, quando ancora era la terra davanti alla sua casa. **Guido Musante**



In questa pagina: il dettaglio di una lastra con decoro in bassorilievo (in alto) e di un pezzo speciale angolare montagrado (a lato), entrambi fotografati nello stabilimento Apavisa.

• This page: detail of a sheet with low relief decoration (top) and of a special step assembly corner piece (facing), both photographed in the Apavisa factory.



Uno dei primi passaggi produttivi nello stabilimento Vives: l'atomizzatore (in questa pagina, sopra) polverizza e miscela le materie prime; da qui un nastro trasportatore le immette in un macchinario per la formatura delle piastrelle (pagina a fianco).

• One of the first production passages in the Vives factory: the atomiser (this page, above) pulverizes and mixes the raw materials; from here a conveyor belt carries them to the tile-forming machinery (opposite).







According to Betti Fasan, a world-renowned expert on ceramics and Ascer's 'antenna' in the US, the past twenty years have witnessed radical changes in the output of Spanish industrial ceramics. It has affected every phase of the production and design chain. But what seems more interesting, Maintains Fasan, is that this innovative thrust has not yet come to a stop. Indeed, it is still in full swing, despite these not exactly favourable times. Two main aspects distinguish this Spanish industrial scene from all the others: on one hand the interaction between industry and research, boosted by dialogue with architects and university circles. On the other, almost paradoxically, considering the context of radical innovation, the strong - more cultural than productive - link with the traditional processing of material. The heart of the Spanish industrial ceramic system lies in Castellón de la Plana, in the autonomous Valencian community: a territory profoundly associated with the manufacturing culture of glazed ceramics - the celebrated azulejos - and in which a particular quality of clay is extracted. Having grown exponentially in the second half of the 20th century, following the introduction of single firing, the manufacturing district of Castellón de la Plana now hosts some of the biggest Spanish and world makers in the sector. In these pages Domus tells their story through a visual repor-

Guido Musante



Pagina precedente: le imponenti scaffalature per lo stoccaggio all'interno del centro logistico Porcellanosa, il più grande del mondo nel settore. La movimentazione dei prodotti finiti si affida a sofisticati sistemi completamente automatizzati.

• Previous page: the imposing warehousing shelves of the logistic centre at Porcellanosa, the world's largest in the sector. The finished products are conveyed by sophisticated and fully automated systems.

tage conducted in the "centre of the earth", a journey into the belly of some of the immense buildings in which clay, sand and feldspars are transformed into roofing, wall and floor tiles, and sophisticated state-of-the-art building components. The photos by Federica Raimondi illustrate vast chains of transformation, refinement and warehousing of material, from the inside of processing phases and machinery with complex neologisms, fully digitalised batching systems that inject atomised particles of material into the mixtures; continuous damp grinding systems that supply high quality mixtures with lower energy consumption; continuous technology double pressure machines that produce the "total decoration" of a tile. And more: robots operated by sophisticated software for the lapping, cutting and grinding of tiles; ASRV vehicles designed to move directly along shelves and to optimise the warehousing of tiles and unfinished products. In those enormous spaces, where the light comes only from above and a bicycle is sometimes needed to get about, you seldom come face to face with anybody. And yet when you do, the time-honoured features and signs on their hands and faces seem to suggest people familiar since childhood with a material that was then still the land in front of their homes.

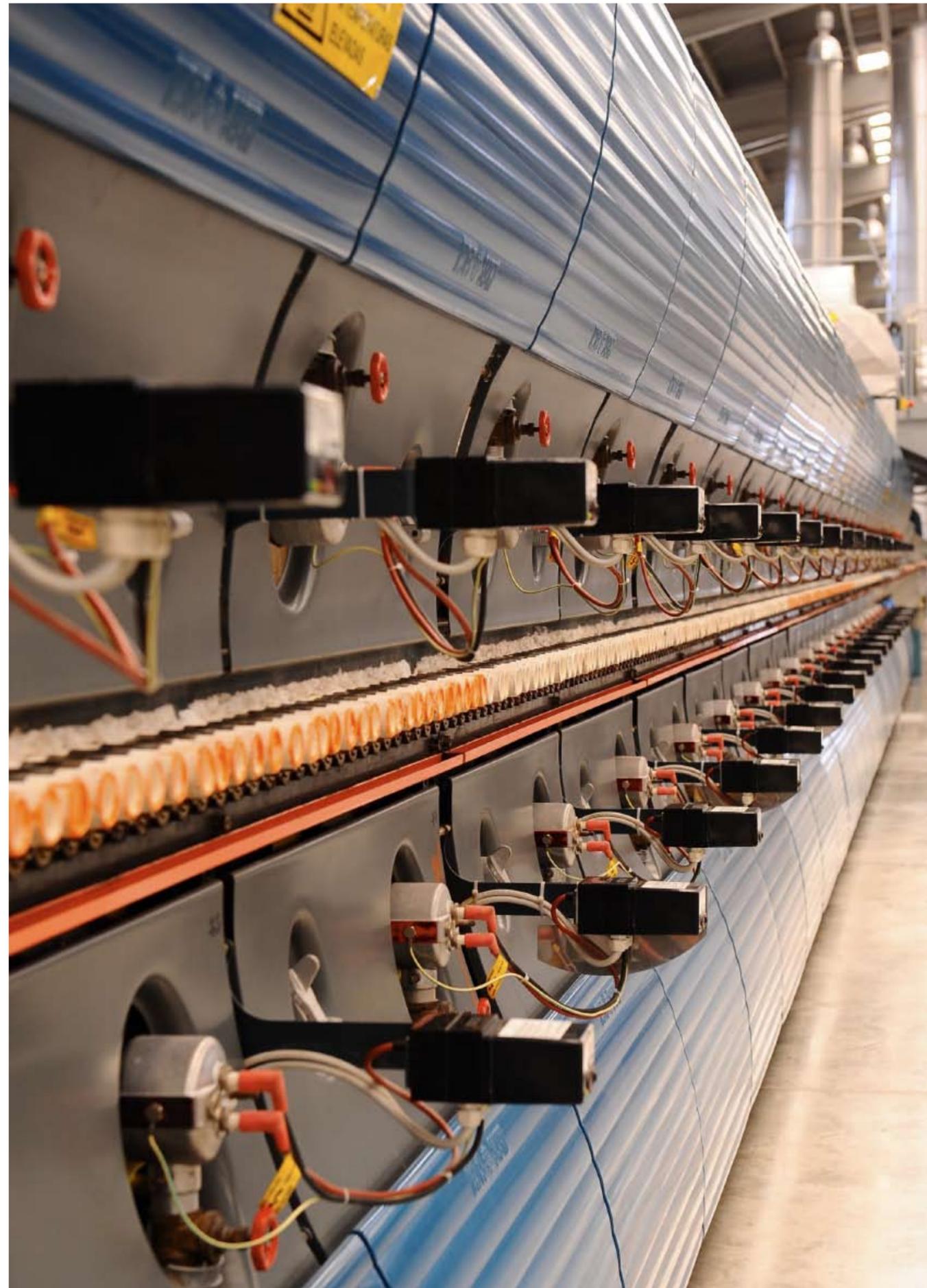


In questa pagina, a lato e in alto: il prototipo della speciale piastrella fotosensibile dark side, fotografata nello spazio espositivo dello stabilimento Tau. La sua pelle fluorescente cattura la luce la riverbera al buio per 45 minuti. La scritta 'domus' è stata realizzata con una penna luminosa al laser.

• This page, facing and top: prototype of the dark side photosensitive special tile, photographed in the Tau factory's display area. Its fluorescent skin captures light and reverberates it in darkness for 45 minutes. The word 'domus' was written with a luminous laser pen.

Sopra, più in alto: per spostarsi all'interno dei vasti spazi dello stabilimento Apavisa occorre dotarsi di una bicicletta. Sopra: una fase di colorazione delle piastrelle fotografata all'interno della fabbrica Vives.

• Above, nearer top: a bicycle is needed to get about in the vast spaces of the Apavisa factory. Above: a phase in the colouring of tiles, photographed in the Vives factory.





Pagina precedente: i forni dello stabilimento Porcellanosa hanno una lunghezza di oltre 60 metri e possono cuocere i semilavorati in ceramica in un tempo che varia dai 48 ai 55 minuti.

• Previous page: the Porcellanosa factory furnaces are more than 60 metres long and can fire semi-finished ceramics in times varying from 48 to 55 minutes.

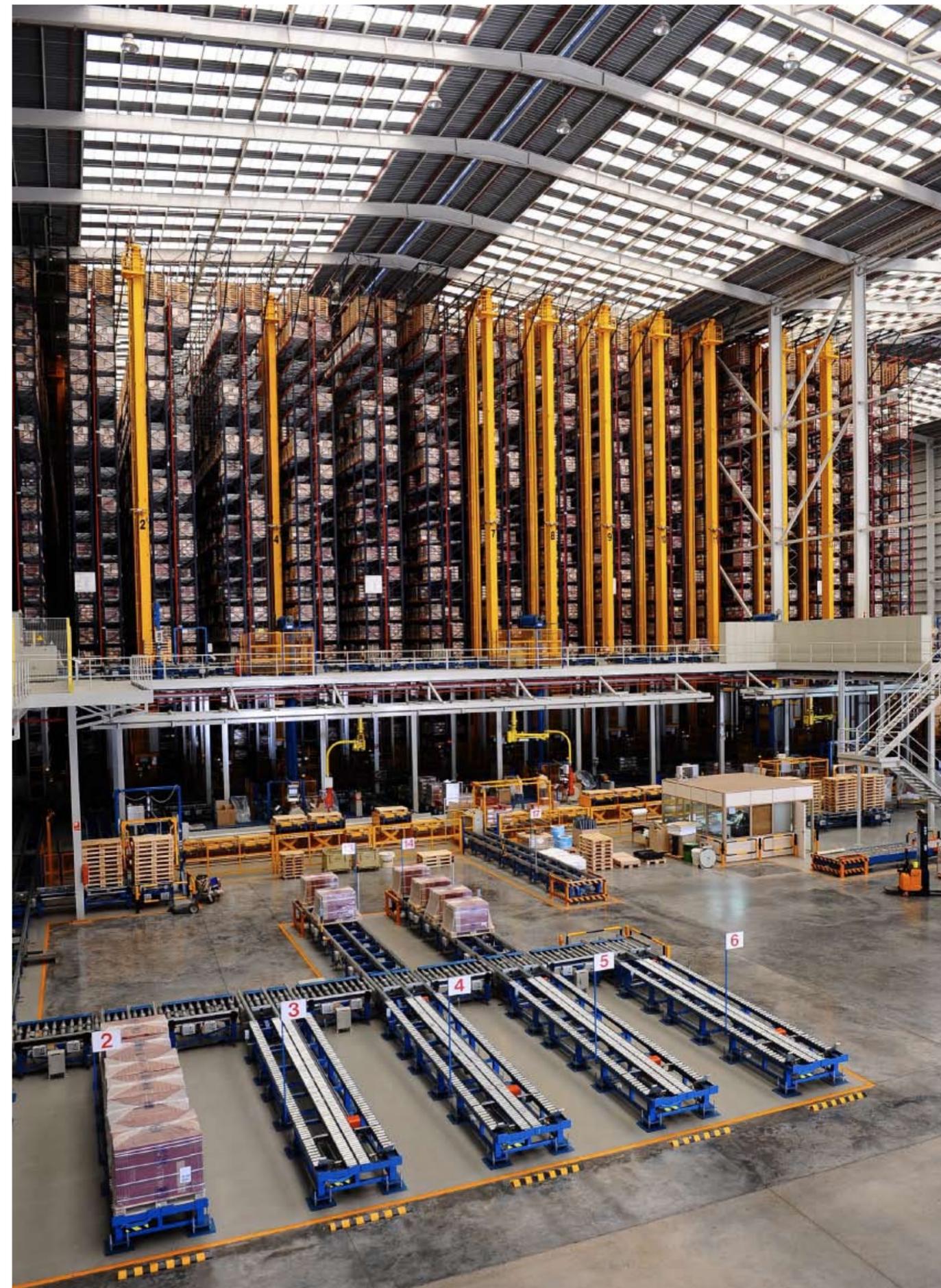
A centro pagina: una fase di verifica delle piastrelle Tau. La verifica è uno dei pochi passaggi del ciclo produttivo che prevede l'indispensabile presenza delle persone.

• Centre: a Tau tiles checking phase. Checking is one of the few passages in the production cycle in which a human presence is indispensable.



In alto: la vasca per il riciclo dell'acqua di lavorazione all'interno dello stabilimento Porcellanosa; sullo sfondo i barili con le vernici per le colorazioni. A lato: un'altra immagine del ciclo produttivo Porcellanosa: il nastro trasportatore sotterraneo lungo oltre 400 m trasporta i prodotti finiti dalla fabbrica all'area stoccaggio (quest'ultima visibile nella pagina a fronte).

• Top: the processing water recycling bath at the Porcellanosa factory, with, in the background, barrels of paints for colouring. Facing: another image of the Porcellanosa production cycle: the underground conveyor belt, more than 400 m long, carries the finished products from the factory to the warehousing area (visible opposite).





In questa pagina: ancora gli interni dello stabilimento Porcellanosa, uno dei più estesi dell'intero distretto di Castellón de la Plana. Negli enormi spazi produttivi il ciclo di lavorazione è completamente automatizzato, ed è raro incrociare una presenza umana.

• This page: again the interiors of the Porcellanosa factory, one of the biggest in the whole district of Castellón de la Plana. In the enormous production spaces the processing cycle is fully automated, and one rarely encounters a human being.

Pagina accanto: Tom Sachs, *The Island*, 2006, Fondazione Prada, Milano, 2006 (courtesy Fondazione Prada, fotografia Attilio Maranzano). Con *Balaenoptera Musculus*, la riproduzione a scala reale di una balena, è una delle due grandi installazioni concepite appositamente per la mostra monografica curata da Celant, direttore artistico della Fondazione.

• Opposite page: *The Island* by Tom Sachs, 2006, Prada Foundation, Milan (photo by Attilio Maranzano).

Along with the life-sized

NIETO/SOBEJANO: DALL'OPERARE
'CALDO' NUOVO ARCHITECTURA

NIETO/SOBEJANO: DALL'OPERARE
'CALDO' NUOVO ARCHITECTURA

GUIDO MUSANTE: Forse il vostro lavoro più noto, fra quelli recenti, è il grande centro congressi (Palacio de Congresos de Aragón) di Saragozza, realizzato per l'Expo 2008: un edificio dalle dimensioni quasi territoriali. Come si rapporta con la scala urbana della città?

FUENSANTA NIETO -ENRIQUE SOBEJANO: Il Palacio de Congresos de Aragón sorge su una piattaforma artificiale, un terreno orizzontale sopraelevato di cinque metri rispetto alla superficie naturale, su cui si sviluppa l'area di Expo 2008. Il piano della copertura si dispiega da terra tracciando un profilo accidentato e variabile – ascendente e discendente – che rivela in modo espressivo la sezione che lo genera.

GM: Sicuramente l'edificio impressiona per la complessità costruttiva e strutturale: quanto ha influenzato questo aspetto il disegno degli spazi?

N-S: In questa proposta, geometria, struttura e costruzione formano parte di uno stesso concetto combinatorio. La necessità ineludibile di dover realizzare l'opera in tempi brevi ne ha determinato la stessa concezione architettonica. Una rigida modulazione geometrica, la preferenza verso sistemi costruttivi prefabbricati ripetibili, la scelta di una soluzione strutturale basata su travi metalliche di grandi luci e, infine, il restringimento volontario della palette di materiali utilizzati: sono tutti aspetti di una strategia in grado di affrontare i condizionamenti strutturali e costruttivi di una realizzazione rapida.

GM: Immagino che lo stesso principio modulare influenzi anche gli spazi interni: come si articola il programma distributivo?

In queste pagine: realizzato in occasione dell'Expo 2008 di Saragozza, il Palacio de Congresos de Aragón si articola in tre volumi principali, retti planimetricamente da una rigorosa maglia ortogonale. In alzato l'edificio è invece caratterizzato da un profilo zigzagato.

• These pages. Built for the Saragozza 2008 Expo, the Palacio de Congresos de Aragón is divided into three main volumes, supported in plan by a rigorous orthogonal grid. In elevation the building is characterised by a zigzag profile.

N-S: I tre corpi principali dell'edificio ospitano gli ambienti principali: l'auditorium, la sala esposizioni, e una serie di sale modulari; che sono poi interconnessi tra loro attraverso un grande atrio comune. L'auditorium da 1500 posti può essere diviso grazie a un sistema a pannelli mobili in due distinte sale: una da 1000 e una da 500 posti, collocata al piano superiore. Tutti gli spazi tecnici – come le aree di carico-scarico, i depositi, le cucine – sono collocati al piano interrato, e non interferiscono con i flussi principali dello spazio pubblico dell'edificio.

GM: Come sempre nei vostri progetti il tema dell'illuminazione naturale ha un ruolo essenziale; in questo caso vi siete dovuti confrontare con superfici e con volumi di dimensioni del tutto straordinarie...

N-S: Il controllo della luce è affidato a una serie di gelosie realizzate in rete metallica stirata che producono diversi livelli di trasparenze e di opacità delle grandi facciate vetrate, favorendo inoltre dall'esterno la percezione di leggerezza dell'intero edificio.

GM: La copertura sembra quasi un "progetto-nel-progetto"... Come è stata realizzata in dettaglio?

N-S: La copertura del Palazzo dei Congressi è formata da pannelli prefabbricati in calcestruzzo bianco rafforzato con fibra di vetro (GRC) e ceramica. Il progetto per la suddivisione della copertura prevede quattro passaggi. Procedendo in maniera scalare, dal grande al piccolo: il primo passaggio è la scomposizione dell'intera geometria piegata della copertura in una serie di "tavole" indipendenti. Il secondo corrisponde alla loro ulteriore suddivisione in diversi pannelli di misure standard. Il



terzo passaggio si riferisce all'ordine dell'interno delle tavole, disegnato a partire da un modello triangolare di base. L'ultimo passo è la configurazione dei triangoli di rivestimento in ceramica.

GM: Che caratteristiche tecniche hanno i rivestimenti in GRC e ceramica?

N-S: I pannelli in GRC e ceramica sono di tipo sandwich. Sono formati da un primo strato esterno in GRC bianco di 2 cm di spessore sul quale sono fissate le parti in ceramica, da un nucleo di polistirene espanso di 10 cm di spessore, e da un guscio bianco in GRC che costituisce la faccia inferiore del pannello. Alla nervatura, il pannello ha una sezione di 13x13 cm ed è rinforzato attraverso una armatura in acciaio zincato da 8 mm di diametro. La fabbricazione della ceramica parte da un cotto di argilla selezionata, attraverso il processo detto di "laminazione" o "estruzione", che ci consente di realizzare sulla faccia inferiore una coda di rondine che servirà da collegamento con i pannelli di GRC. La rifinitura superficiale è di due tipi: smaltata e

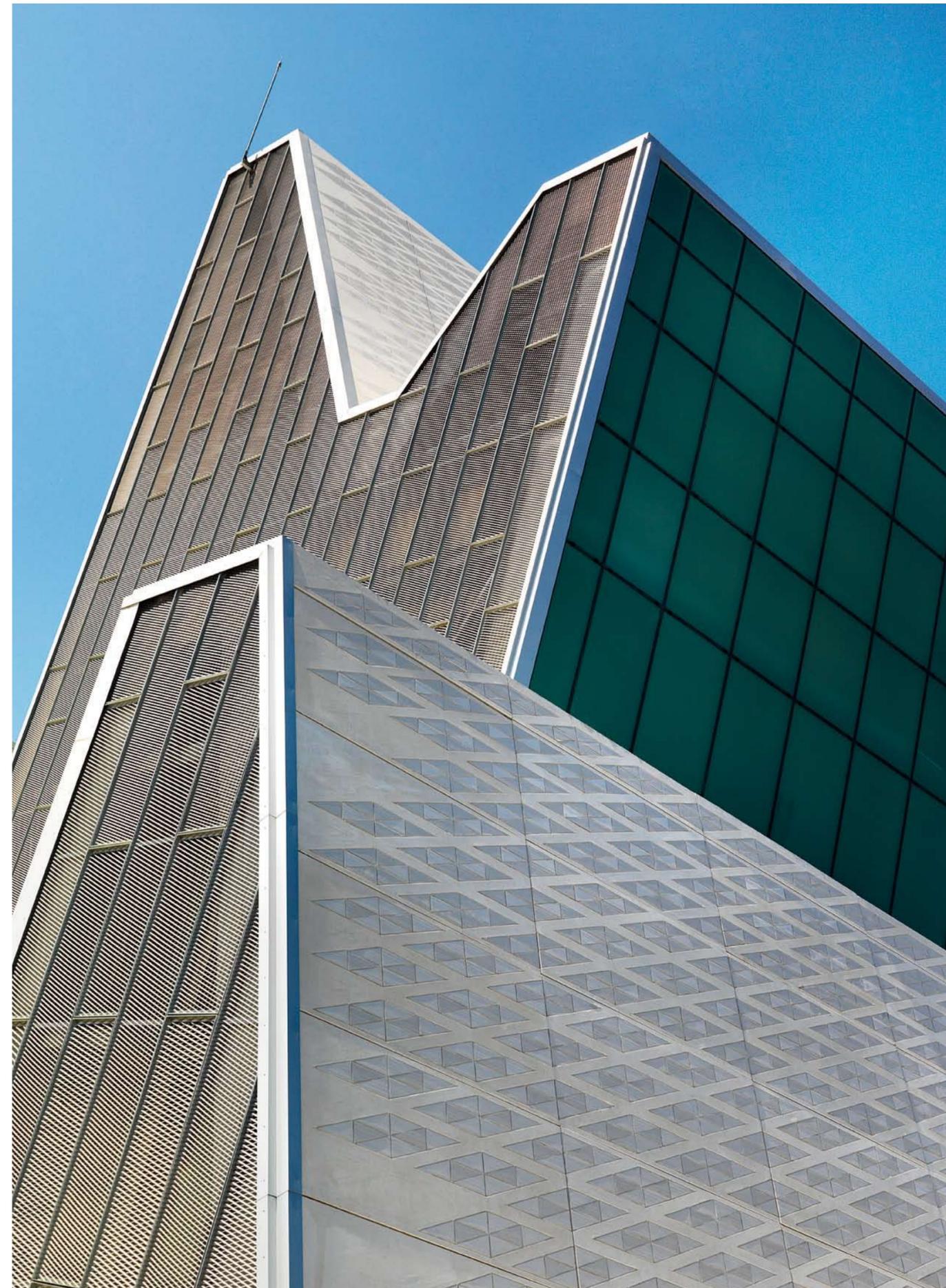
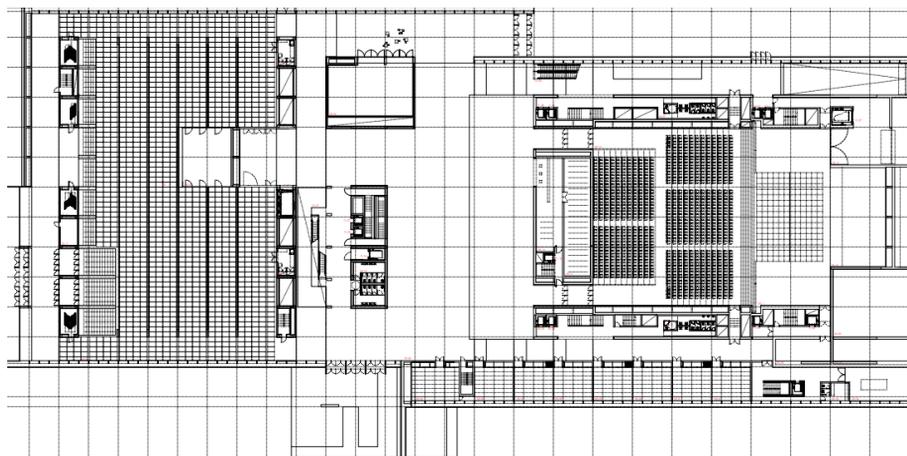
opaca.

GM: Il progetto dei rivestimenti in ceramica e GRC sembra dettato da geometrie complesse, anche in questo caso governate da un principio di modularità, seppur differente rispetto a quello che regola gli spazi e i volumi dell'edificio...

N-S: I rivestimenti in ceramica sono di forma triangolare. La collocazione delle composizioni in ceramica sui pannelli in GRC segue cinque trame diverse, con i loro rispettivi elementi simmetrici, per facilitare la produzione in serie. In tal modo abbiamo ottenuto una variazione di trentotto pannelli diversi, partendo soltanto da due rifiniture in ceramica, cinque modelli di triangoli e cinque modelli di composizione di pannelli. Il pannello-tipo ha una dimensione di 7,20 x 1,80 metri. Per adattare la geometria di ogni sezione, abbiamo studiato pannelli di confine di diverse dimensioni, sempre multipli di 1,80 metri.

GM: I pannelli hanno anche un importante ruolo espressivo...

N-S: I rivestimenti in ceramica bianchi opachi o lucidi generano una vibrazione e alternanza di luce riflessa, che caratterizza il profilo dell'edificio. La lucidità e la chiarezza che dominano l'immagine della costruzione durante il giorno trovano il loro contrappunto di notte, quando il Palazzo dei Congressi appare come un paesaggio di luce solida che nasce dalla terra.





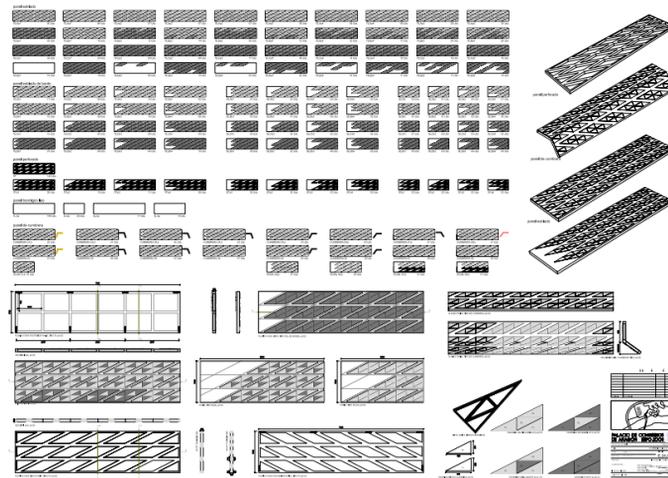
In questa pagina e in quella successiva: la copertura dell'edificio è formata da pannelli prefabbricati in ceramica e calcestruzzo bianco rafforzato con fibra di vetro (GRC). Le facciate in vetro sono schermate da serie di gelosie in rete metallica stirata, che producono diversi livelli di trasparenza.

- This and next page: the roof of the building is formed by prefabricated panels in ceramic and white concrete reinforced with glass fibre (GRC). The glazed fronts are screened by series of wire netting screens that produce different levels of transparency.



DOMUS: The irony of destiny: your first sizeable essay (1968) was a monograph on an artist who was more of an architect, and even more of a designer-Marcello Nizzoli. A sign of what your work would become?

GC: My work is marked by a historical frame of reference. It is an approach that I learned at the university from Eugenio Battisti, according to whom analytic consideration could be practiced on any artistic subject whatsoever - from watches to witches, from robots to Brunelleschi. Since then, I have studied my subjects from a 360-degree angle, whether art, design, architecture or any combination thereof. My non-preferential attitude began when I worked for a few years as the editorial secretary of *Marcatè* magazine (founded in 1963, first based in Genoa, then Milan). *Marcatè* united the different realms of architecture, art, design, music and literature. Editors-in-chief were Paolo Portoghesi, Eugenio Battisti, Diego Carpitella, Maurizio Calvesi, Umberto Eco, Vittorio Gelmetti and Edoardo Sanguineti. That was when my interest in the cross-pollination between the arts began. Then I wrote the first monograph on Nizzoli, who started out as an artist, then became an architect and designer, corresponding perfectly with my interest in creativity that touches on different aspects of reality. Writing about Nizzoli brought me into contact with his office, Nizzoli Associati, where I met Alessandro Mendini, who invited me to collaborate with Casabella, which he directed at the time. That stimulated me to find the osmosis between art and architecture. From then on, my interests blended. As a historian and theoretician I have been focused on the fusion and confusion of the arts since 1969: from Radical Architecture to Arte Povera, from thematic analysis (found in the exhibitions "Arte & Ambiente" at the



Venice Biennale, 1976; "Arte & Moda" in Florence, 1996; "Arte & Architettura" in Genoa, 2004) - to a historical, wide-ranging and non-sectarian reading of the arts (such as in the exhibitions "Identité Italienne" at the Centre Pompidou, 1981; "European Iceberg" at the Art Gallery of Ontario, 1984; "Italian Metamorphosis" at the Guggenheim Museum, 1994; "Vertigo, Arte & Media" at the MAMBo in Bologna, 2007).

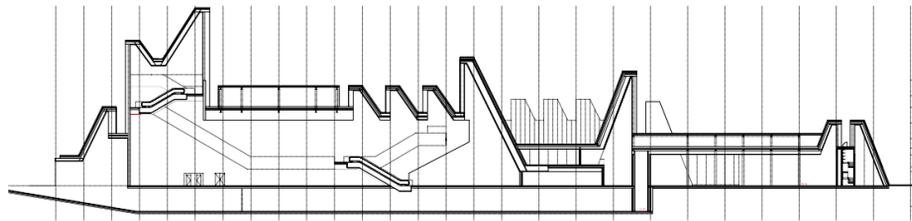
D: After the "warm" phase of Arte Povera, your work necessarily became more complex, diversified and "cold". Which are the models of art criticism that you applied over the years to the changing socio-political conditions in art and society?

GC: My training as an art historian is inevitably reflected in my way of working, meaning that I treat each research subject with rigorous methodology and specific attention to historical context. I do this to distance myself from the creative and journalistic kind of art criticism that does not lead to a scientific and analytical contribution, but is at most a self-referential exercise which, under the guise of poetic writing, conceals a lack of analysis and interpretation. I am stimulated by work done here in Italy, and have found similar wavelengths in a group of artists, who include Mario Merz, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Giulio Paolini, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti,

Giuseppe Penone and Gilberto Zorio. They work in an artistic dimension that is fluid and mobile, not rigid and static as in traditional painting and sculpture. The unpredictable and unstable advancing of Arte Povera, as well as Land Art, Conceptual Art or Body Art (all on which I organise events and exhibitions) makes me understand how site-specific or context-specific work has its own logic when it comes to art criticism and "linguistics". Daniel Buren, Maria Nordman, Michael Asher and Hans Itic and "linguistics". Daniel Buren, Maria Nordman, Michael Asher and Hans HaaHaacke have made this clear. This is where my contribution to the "language" of an exhibition or exposition originates: not a flat display of objects, but a picture book that tells a story in a certain place and time. In the early '70s, by putting into practice what I had learned by studying Nizzoli and working at Casabella, I observed how art critics and art historians were unable to interpret or linguistically manage the physical surroundings and the method of exhibitions. They proceeded by fragments of attention to single objects. I began collaborating with architects, interior designers and graphic designers in order to exchange ideas and create an in-depth display of art. In 1976, I was invited by Pontus Hultén and Vittorio Gregotti to be a curator at the Venice Biennale. Together with Gino Valle and Pierluigi Cerri, I

made the "Arte & Ambiente" exhibition. From there, I began my exhibition career, collaborating with Gae Aulenti, Jean Nouvel, Achille Castiglioni, Rem Koolhaas, Massimo Vignelli, Frank Gehry, Pierluigi Cerri and Renzo Piano. This was a transition from the "warm" exchange with artists to the "cool" studying of exhibition methods with architects. The show on the subject of surroundings, from Futurism to Body Art, was connected to the theme of the Biennale, the environment, and I treated the subject matter in a historical way. I started with the large examples: El Lissitzky, Mondrian, Kandinsky, Duchamp, van Doesburg and Schlemmer. Then I covered the '70s with Fontana, Arman, Warhol and Pistoletto. Flanking the historical overview, I invited contemporary artists to make a site-specific piece of work: Nauman, Irwin, Merz, Kounellis, Acconci, Buren, Asher, WhItalian and Russian Futurists, from Balla to Tatlin, and developed the story with more spectacular examples: El Lissitzky, Mondrian, Kandinsky, Duchamp, van Doesburg and Schlemmer. Then I covered the '70s with Fontana, Arman, Warhol and Pistoletto. Flanking the historical overview, I invited contemporary artists to make a site-specific piece of work: Nauman, Irwin, Merz, Kounellis, Acconci, Buren, Asher, Wheeler, Nordman, Beuys and Palermo. This way of presenting - to give a strong historical matrix to contemporary work - marked all the following exhibitions that were combinations of art and fashion, architecture, media, etc.

D: You are Senior Curator at the Solomon Guggenheim Museum, Artistic Director of the Fondazione Prada, and Director of Art & Architecture at the Triennale di Milano. How do you combine these roles? What types of venue does an intellectual manager need to



In queste pagine, da sinistra: copertina del volume *Nizzoli*, Edizioni di Comunità, Milano 1968; scorcio della mostra "Andreas Slominski", Fondazione Prada, Milano, 2006 (courtesy Fondazione Prada; foto Attilio Maranzano); copertina del volume *Rotella*, Skira, Milano 2007.

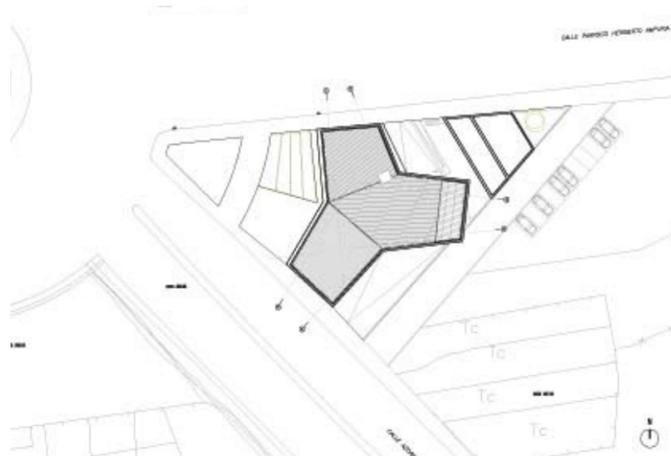
• These pages, from left: cover of the book *Nizzoli* by Germano Celant, Edizioni di Comunità, Milan, 1968. The exhibition "Andreas Slominski" at the Prada Foundation, Milan, 2006 (photo by Attilio Maranzano). Cover of the book *Rotella* edited by Germano Celant, Skira, Milan, 2007.

ARX ARQUITECTOS: TRA PERMEABILITÀ E INTROVERSIONE

intervista • interview Guido Musante, foto • photos ????????????

ARX ARQUITECTOS: BETWEEN PERMEABILITY AND INTROVERSION

Pagina accanto: Tom Sachs, *The Island*, 2006, Fondazione Prada, Milano, 2006 (courtesy Fondazione Prada, fotografia Attilio Maranzano). Con *Balaenoptera Musculus*, la riproduzione a scala reale di una balena, è una delle due grandi installazioni concepite appositamente per la mostra monografica curata da Celant, direttore artistico della Fondazione.
• Opposite page: *The Island* by Tom Sachs, 2006, Prada Foundation, Milan (photo by Attilio Maranzano). Along with the life-sized reproduction of a whale, *Balaenoptera Musculus*, it was part of a solo exhibition at the Prada Foundation under the artistic direction of Germano Celant.



L'edificio ospita la Stazione di Polizia di San Andrés del Rabanedo (un comune di 30.000 abitanti della regione di Castiglia e León). Il progetto adotta un impianto aperto, "a trifoglio", rivolto verso la città e sensibile agli elementi del contesto in cui si inserisce. Il progetto dell'impianto architettonico si definisce nella dialettica tra logica circolare della distribuzione, permeabilità dell'architettura e fluidità dei percorsi. In questo modo si genera uno spazio aperto, centrale e controllato.

• The building houses the police station in San Andrés del Rabanedo (a town of 30,000 inhabitants in the Castiglia and Leon region). The project adopts an open, "trefoil" plan which faces the city and is sensitive to the elements of the context into which it fits. The design of the architectural plan is defined in a dialectic between the circular logic of its distribution, the permeability of its architecture and fluidity of its routes. In this way an open, central and controlled space is generated.

Guido Musante: ARX.ARQUITECTOS è uno studio giovane, ed è anche la prima volta che domus pubblica un vostro progetto. Potresti dirmi in poche parole che visione proponete dell'architettura e quali sono i temi su cui vi concentrate maggiormente?

ARX Arquitectos: Cerchiamo quasi esclusivamente la sincerità dell'opera. Viviamo in tempi rumorosi, di contaminazioni e mescolanze, nei quali l'immediatezza e la sovrastimolazione producono un'attività architettonica confusa ed esagerata. Nel nostro lavoro ci concentriamo sempre sulla valorizzazione dell'approccio globale piuttosto che sulla specializzazione, sulla formulazione di una scala di valori adatta a ogni opera e sulla promozione della sensatezza nel lavoro creativo.

GM: Che tipo di approccio avete al tema del materiale nella ricerca e nella pratica professionale che conducete?

ARX: Secondo il nostro modo di concepire la disciplina, il materiale è una questione basilare, di natura quasi ontologica. Riguarda il modo in cui si conosce e si scopre l'opera. Attraverso il materiale, l'opera si realizza determinando il risultato in maniera irreversibile. Perciò si tratta di una decisione cruciale che prendiamo all'inizio del processo creativo e che rappresenta sempre un elemento attivo. Per noi è inconcepibile l'idea del materiale come qualcosa di inerte o passivo che agisca per imitazione o come rimedio. Un'opera deve comunicare e il materiale è sempre un canale disponibile e aperto per farlo.

GM: Il vostro lavoro più importante è la realizzazione della Stazione di Polizia di San Andrés del Rabanedo (un comune di 30.000 abitanti nella regione di Castiglia e León). Quali sono stati i riferimenti architettonici principali per l'ideazione e lo sviluppo del progetto?

ARX: La stazione di polizia di San Andrés del Rabanedo è stata un'opera importante per lo studio, perché ci ha dato la possibilità di proseguire secondo una linea inaugurata alcuni anni prima con il commissariato di Astor-



ga, anch'esso in Castiglia e León (2005). Per fortuna, attualmente stiamo lavorando su commesse più grandi, come la stazione di polizia locale di Usera, nei pressi di Madrid (concluso da poco), e il commissariato provinciale di Cáceres (in costruzione). È importante identificare questa linea di lavoro per sottolineare come uno stesso programma generi risposte diverse a seconda dell'approccio globale esposto in ogni singolo caso. L'utilizzo di riferimenti architettonici concreti in fase di progettazione, invece, non è mai oggetto di essa, quantomeno non a livello cosciente. Trasferiamo sempre la discussione sul piano della critica all'approccio stesso. In tal modo garantiamo un risultato aperto che dovrà essere la conseguenza di un approccio elaborato e sottile.

GM: La collocazione urbana dell'edificio, un'area isolata posta ai margini della città e completamente aperta sui quattro lati, e le esigenze di sicurezza e controllo dello spazio legate alla sua funzione, avrebbero fatto pensare facilmente a un edificio-fortino, un presidio architettonico e istituzionale fortemente introverso e opaco verso l'esterno. Invece la Stazione di Polizia appare anche molto permeabile e aperta ai flussi...

ARX: L'interpretazione dei vincoli urbani di solito è il punto di partenza per iniziare qualsiasi lavoro. In questo caso, e non sempre è così, questa interpretazione si è trasformata nel

grande "fattore di forma" dell'edificio. Per noi era molto importante non perdere quello che il circondario ci metteva già a disposizione. Questo significa "non perdere il centro", e dunque la possibilità di controllo sull'ambiente circostante. A partire da qui si trattava di caratterizzarlo, come dico, senza perderlo. E sono entrati in gioco parametri quali la logica circolare, la contrazione-espansione, la convergenza, e altri argomenti che hanno via via prodotto permeabilità e fluidità spaziale, senza perdere né il centro né il controllo. Questa complementarità è davvero la chiave dell'approccio architettonico. Uno spazio aperto al cittadino, centrato e controllato. All'interno, le diverse funzioni dell'edificio condividono un unico spazio, ma le sue circolazioni non si mischiano. La luce entra filtrata da tutti i lati e la sensazione di centralità fa perdere l'orientamento in uno spazio continuo e fluido. I tre piani dell'edificio si sovrappongono girando intorno al vuoto centrale e lo spazio è uno spazio completo e condiviso.

GM: Questa esigenza di far convivere permeabilità e introversione ha condizionato anche il progetto delle facciate, e in particolare quello del grande volume "a trifoglio" rivestito in ceramica?

ARX: In effetti, questo dualismo è presente in ogni aspetto del progetto. Per la facciata avevamo bisogno di una chiusura apparentemente continua e

unica, che al contempo consentisse una "permeabilizzazione" dell'interno. Questo è stato uno dei motivi che ci ha spinto a creare una facciata composta da elementi in ceramica, riuscendo così a combinare le zone opache con i grandi finestroni senza perdere presenza materiale né geometrica. Questo epitelio in ceramica ha dato alla facciata la "continuità permeabile" che cercavamo.

GM: Come funziona la facciata in ceramica dal punto di vista tecnologico?

ARX: La messa in opera della ceramica avviene attraverso un tipico sistema di facciata ventilata. Nelle zone opache si posa in modo standard, agendo come in una comune facciata ventilata, mentre nel caso dei pannelli vetriati si lavora su montanti strutturali che permettono di non posare tutti i pezzi e di far funzionare la facciata come una gelosia davanti al vetro.

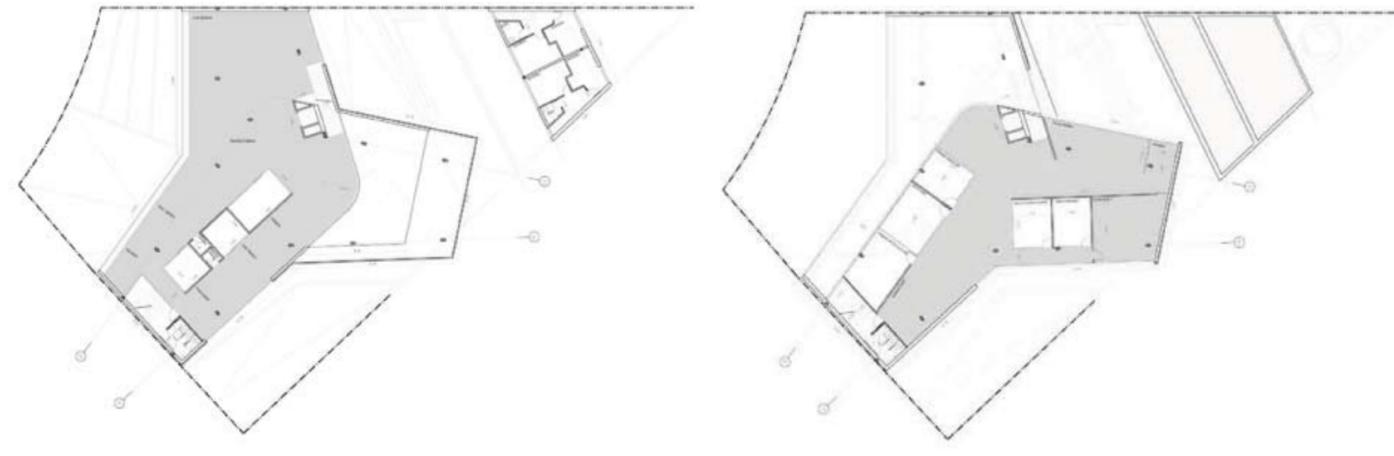
GM: Il sistema di rivestimento e gli elementi in ceramica sono stati progettati insieme alle aziende coinvolte, oppure sono stati scelti nella produzione di serie?

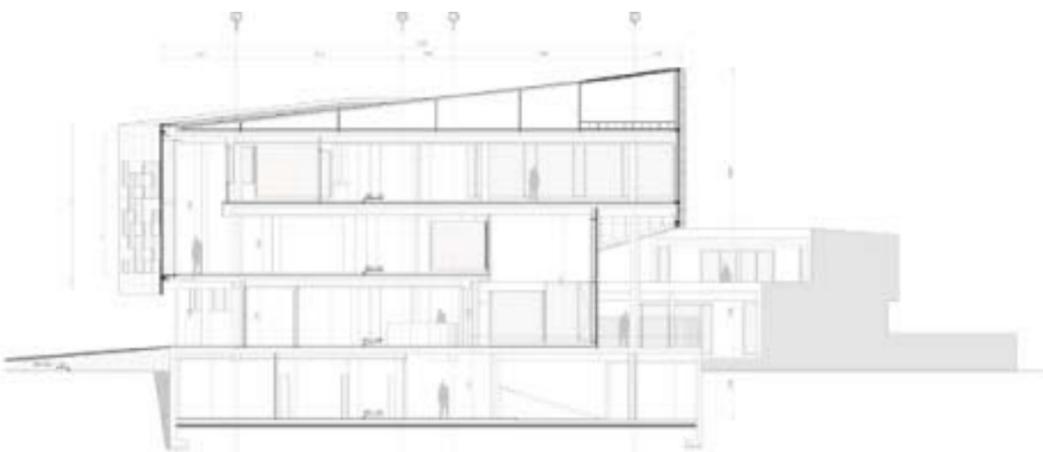
ARX: La facciata in ceramica è una facciata completamente standard. Di fatto, questo era uno dei punti fermi fissati fin da subito dal nostro approccio. Questo ci ha permesso di non compromettere i presupposti dell'opera e di trovare una soluzione che rispettasse le esigenze di manutenzione e di sostenibilità poste come vincoli dalla direzione generale del corpo di polizia.

Per quanto riguarda nello specifico, poi, le caratteristiche del materiale, abbiamo utilizzato piastrelle Multistone prodotte da Colorkel, nel formato 44,5 X 89,3 mm.

GM: Nel progetto di San Andrés, e più in generale nella vostra visione di architettura, che tipo di interpretazione date al concetto di Sostenibilità?

ARX: L'esigenza di sostenibilità degli edifici è uno dei cardini del nostro metodo di lavoro. Questo è dovuto al fatto che, fin dall'inizio, abbiamo incentrato la nostra attività sullo sviluppo di opere per l'amministrazione pubblica (licei, stazioni di polizia, am-





La dialettica tra introversione e permeabilità informa il disegno dell'edificio in tutti i suoi aspetti. La facciata interpreta il tema di questo dualismo connotandosi come superficie continua ma aperta alla percezione dell'interno. La scelta del materiale ceramico per il rivestimento consente di realizzare una facciata composta di singoli elementi in grado di modulare opacità e trasparenza in uno svolgimento continuo.



• The dialectic between introversion and permeability informs the design of the building in all its aspects. The façade interprets the theme of this dualism by connoting itself as a continuous surface but open to perception from inside. The choice of ceramic for the cladding made it possible to build a façade composed of single elements that can modulate opacity and transparency in a continuous development.



All'interno le diverse funzioni convergono verso un unico spazio aperto senza però mescolare i percorsi. All'esterno la pelle ceramica coniuga il tema della continuità permeabile permettendo di mescolare le aree opache con le grandi superfici vetrate senza intaccare la consistenza materiale dell'edificio né la sua geometria.



• Inside, the different functions converge towards a single open space without however mixing the routes. On the outside the ceramic skin conjugates the theme of permeable continuity while making it possible to mix the opaque areas with the large glazed surfaces without undermining the building's material consistency or its geometry.

Guido Musante: ARX Arquitectos is a young office, and this is also the first time that Domus has published one of your projects. Could you tell me in a nutshell, what is your vision of architecture and what are the principle issues you concentrate on?

ARX Arquitectos: What we were seeking in this project, almost to the exclusion of everything else, was sincerity. Life today is noisy, polluted and mixed up, with its immediacy and over-stimulation generating architecture that is confused and exaggerated. Our work always focuses on bringing the value of the overall design to the fore rather than on specialisation, and on developing a suitable scale of values for each project, promoting simplicity in creative work.

GM: What approach to materials do you pursue in your research activities and professional practice?

ARX: In the way we view the discipline, material is a fundamental issue that is almost ontological in nature. It has a strong bearing on the way in which the project will be understood and discovered. The project asserts its presence through the material, which irrevocably determines the result. For this reason, it is crucial for us to decide on it at the start of the creative process, and it is always an active element in this process for us. We are incapable of seeing material as something inert or passive that simply imitates or patches things up. The project should communicate itself to the outside world, and its material is a constantly available and open channel by which it can do so.

GM: Your most important work to date is the Police Station of San Andrés del Rabanedo (a town of 30,000 inhabitants in the region of Castile and León). What were the main architectural references in the conception, design and development of the project?

ARX: The Police Station in San Andrés del Rabanedo was an important project for the studio, and it enabled us to continue working along a line we had initiated a few years earlier with the Police Station of Astorga, which is also in León (2005). Fortunately, we are currently working on larger com-



missions such as the Usera District Police Station in Madrid (recently concluded) and the Provincial Police Station in Cáceres (currently under construction). It is important to mention this line of work to show how the same programme can generate different responses according to the overall approach involved in each case. We do not use specific architectural references to guide during the design process, or at least not consciously. Our discussions always involve a constructive criticism of the whole project approach and design. This guarantees freedom in the result, which must be a consequence of a well-produced and subtle approach.

GM: The urban setting of the building – in an isolated area located on the outskirts of the city and completely open on all four sides – and the need for security and spatial control related to its function would easily lead one to imagine of a fortress-like building, a highly introverted architectural and institutional garrison closed off from the outside world. But the Police Station is very permeable, open and fluid...

ARX: Interpreting the determining urban factors is usually the starting point for any project. On this occasion, although this is not always the case, it became the building's dominant "form factor". It was very important to us not to squander what the setting offered. This meant "not los-

ing focus", and as a result the ability to control the environment. So this meant characterising it, as I say, without losing it. And parameters such as circular logic, contraction-expansion, convergence, and other issues came into play, all of which helped to contribute permeability and spatial fluidity, without the loss of either focus or control. This complementarity is the true key to the architectural approach. It is a space that is open to the public, focused and controlled.

Inside, the building's various functions are carried out in a single space, but the pathways through the building do not cross or converge. Light filters in from every direction, and the sensation of centrality is such in this continuous and fluid space that one loses one's sense of direction. The building's three storeys overlap each other, revolving around the central void and the space is complete and shared.

GM: Did the need to reconcile permeability and introversion have any influence on the design of the façades, especially those of the large "cloverleaf" volume finished in ceramics?

ARX: This duality is present in all aspects of the design. The façade needed a covering that was continuous and uniform in appearance, but that would also make it possible to "permeabilise" the internal space, and this was one of the reasons that led us to create a façade made up of ceramic

pieces. This has allowed us to mix dark areas with the large windows, without losing either material or geometrical presence. This ceramic epithelium gives the façade the "permeable continuity" we were searching for.

GM: From a technological point of view, how do the façades finished in ceramics function?

ARX: The ceramic was applied using a typical ventilated façade system. It was placed in a uniform way on the dark areas, acting as a normal ventilated façade, while on the glass-panelled walls it was attached using structural mounts, which meant that not all the pieces had to be applied, enabling the façade to act like a trellis on top of the glass.

GM: Were the finishing systems and elements in ceramics custom designed in collaboration with the manufacturers involved, or were they chosen from the standard mass production?

ARX: The ceramic façade we came up with is standardised throughout. In fact, this was one of the determining factors enshrined from the start in our approach. This meant we did not have to compromise on the project's budget, while being able to come up with a solution in line with the maintenance and sustainability requirements set down by the Directorate General of Police. With regard to the characteristics of the material, we used Multistone, a porcelain tiles by Colorkel. Their size is 44.5 X 89.3 mm.

GM: In the San Andrés project, and more generally in your overall vision of architecture, what kind of interpretation is given to the concept of Sustainability?

ARX: The sustainability requirement in buildings is one of the most deeply ingrained parameters in our way of working. This is because we have always focused, from the very outset, on working for the Public Administration (schools, police stations, health centres, etc.), which have extremely high requirements in terms of effectiveness in the use of services and facilities, and in subsequent maintenance.

Although the current regulations and



La pelle ceramica conforma la facciata alla "continuità permeabile" espressa dal tema architettonico: le aree opache si combinano con le grandi superfici vetrate senza intaccare la consistenza materiale dell'edificio né la sua geometria. Il rivestimento ceramico si innesta su una facciata ventilata tradizionale: nella zone opache il sistema funziona secondo criteri standard, mentre in corrispondenza delle finestre la pelle di rivestimento arretra per ospitare le finestre: la 'discontinuità' della superficie determina un movimento che acquista valore funzionale: la facciata opaca si comporta da brise soleil per le aree vetrate.

• The ceramic skin conforms the façade to the "permeable continuity" expressed by the architectural theme: the opaque areas are combined with the large glazed surfaces without undermining its material consistency or its geometry. The ceramic cladding is grafted onto a traditional ventilated front: in the opaque zones the system operates according to standard, whilst the cladding is recessed to house the windows: the 'discontinuity' of the surface creates a movement that acquires a functional value. The opaque facade acts as a brise-soleil for the glazed areas.

