
CONSTELACIONES

CONSTELACIONES nº 8, mayo 2020

Revista de Arquitectura de la Universidad CEU San Pablo

Architecture Magazine of CEU San Pablo University

Periodicidad anual

Annual periodicity

COMITÉ DE REDACCIÓN EDITORIAL COMMITTEE

Dirección **Direction**

Juan García Millán

Santiago de Molina

Jefe de Redacción **Editor in Chief**

Aitor Goitia Cruz

Redactora adjunta **Associate Editor**

María de Arana Aroca

Secretaría de Redacción **Editorial Clerk**

Clara Maestre-Galindo

Responsable Publicaciones **EPS Publishing** **EPS Office Manager**

María Fernández Hernández

Maquetación y producción **Design and production**

Elena de Grujter Eguiluz

María Sigüenza de Huelbes

Responsable Web **Web Page Manager**

María Isabel Castilla Heredia

Diseño Original **Original Design**

Juan Roldán Martín

CONSEJO EDITORIAL EDITORIAL BOARD

Beatriz Colomina. School of Architecture, Princeton University, New Jersey

Carmen Díez Medina. Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza

María Antonia Frías Sargadoy. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra

Juan Miguel Hernández León. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid

Juan José Lahuerta Alsina. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona

Eduardo Leira Sánchez. Ex director del Plan General de Ordenación Urbana, Madrid

Joaquín Medina Wamburg. Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

Zaida Muxi Martínez. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona

José Joaquín Parra Bañón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla

Víctor Pérez Escolano. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla

Fernando Pérez Oyarzún. Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile

Judith Sheine. School of Architecture and Allied Arts, University of Oregon, Portland

Andrés Walliser Martínez. Global Design, New York University, Nueva York

ISSN 2340-177X

Depósito legal M-13872-2013

© de los textos, sus autores

© de las imágenes autorizadas

© Revista *Constelaciones*

© Escuela Politécnica Superior, Universidad CEU San Pablo

Universidad CEU San Pablo

Escuela Politécnica Superior

Urbanización Montepríncipe, s/n

28925 Alcorcón, Madrid (España)

constelaciones@ceu.es

www.uspceu.es

www.revistaconstelaciones.wordpress.com

Edición **Edition**

Fundación Universitaria San Pablo CEU

Madrid, España

Impresión **Printing**

Estilo Estu Graf Impresores

Impreso en España **Printed in Spain**

Distribución **Distribution**

CEU Ediciones

INDEXACIÓN INDEXING

Índices **Index**

Avery Index

Web of Science

ErihPlus

Latindex

MIAR

Bases de datos

Data bases

Dialnet

Índices en evaluación

Evaluation Index

Scopus

Dulcinea

EBSCO

Sherpa Romeo

Los textos que componen *Constelaciones* se obtienen mediante convocatoria pública y abierta. Deben ser trabajos originales e inéditos. Su calidad, interés y rigor se someterá a revisión por pares ciegos. Todos los artículos de investigación publicados en esta revista han pasado por dicho proceso de revisión y evaluación. La recepción de artículos incluidos en este número se extendió hasta el 30 de septiembre de 2019. Para más detalles consultar las páginas finales. *The texts that make up Constelaciones are obtained through a public and open call. They must be original and unpublished works. Their quality, interest and rigor will be subject to blind peer review. All the research articles published in this journal have gone through this review and evaluation process. Reception of articles included in this issue lasted until September 30, 2019. For more details, see the final pages.*

Fe de erratas

Constelaciones #7

El nombre correcto de la primera autora del artículo

"El abastecimiento de agua en la construcción de la ciudad: los modelos conventuales de Sevilla y Málaga. Water Supply in the Genesis of the City: the Conventual Models of Seville and Malaga" es Celia López-Bravo.

La autora de la reseña del libro *Paisajes de aproximación a la ciudad de Madrid. Approaching Landscapes to the city of Madrid* es María de Arana.

Errata

Constelaciones #7

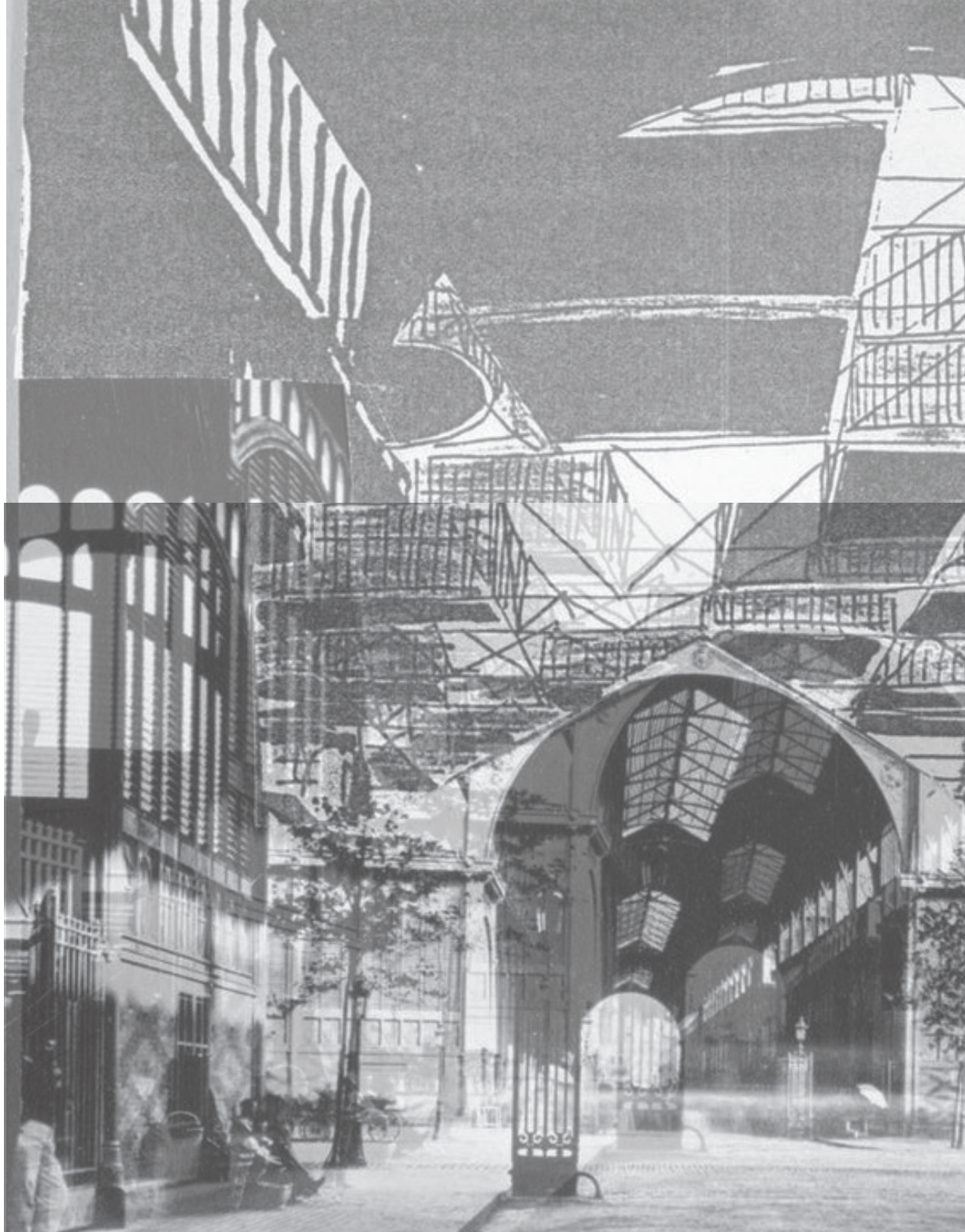
The correct name of the first author of the article

"El abastecimiento de agua en la construcción de la ciudad: los modelos conventuales de Sevilla y Málaga. Water Supply in the Genesis of the City: the Conventual Models of Seville and Malaga" is Celia López-Bravo.

The author of the review of the book *Paisajes de aproximación a la ciudad de Madrid. Approaching Landscapes to the city of Madrid* is María de Arana.



Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada, ni transmitida, ni almacenada en ninguna forma ni por ningún medio, sin la autorización previa y por escrito del equipo editorial. En este número se han utilizado algunas imágenes de las que no se ha podido identificar al propietario de los derechos. En estos casos hemos entendido que las imágenes son de libre uso. En caso de identificar alguna de estas imágenes como propia, por favor, póngase en contacto con la redacción de *Constelaciones*. Los criterios expuestos en los diversos artículos de la revista son responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente los que pueda tener el equipo editorial. El equipo editorial de la revista no se responsabiliza de devolver la información enviada a la redacción a no ser que se le solicite expresamente. *All rights reserved. This publication cannot be reproduced, in whole or in part, nor registered, transmitted or stored in any form or by any means, without the written permission of the Editorial team. In this issue some images were used without knowing the owner of the rights. In these cases, we have understood that the images are free of use. In case you identify any of these images as your own, please, contact with the Editorial staff of Constelaciones. The opinions expressed in this issue's articles are entirely the responsibility of their authors and are not necessarily shared by the editors of this journal. The publisher don't take responsibility for returning submitted material which is not expressly requested.*



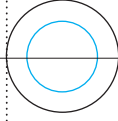
5

Editorial: Constelación 8.0
Juan García Millán
Santiago de Molina



14

Ville Spatiale
Yona Friedman

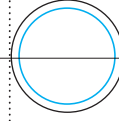


15

En busca de la modernidad deseada. Arquitectos españoles en EE. UU. en los años 50 **Searching for the Desired Modernity. Spanish Architects in the USA in the 1950s**
María del Pilar Salazar Lozano, Antonio José Cidoncha Pérez

30

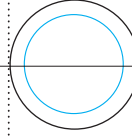
Ville Spatiale
Yona Friedman



Glorificación y olvido de Susana C. Polac. Una escultora en el Teologado de Alcobendas **Glorification and Neglect of Susana C. Polac. A Sculptor in the Seminar of Alcobendas**
Carlos Labarta Alzpun, Eduardo Delgado Orusco

46

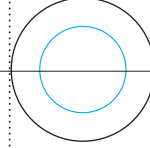
Escultura espacial
Yona Friedman



Cómo construir una viga gaviota. Miguel Fisac: una idea experimental **How to Build a Gull Beam. Miguel Fisac: an Experimental Idea**
José Antonio Aguado Benito, Emilia Benito Roldán, Josué García Herrero

64

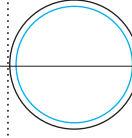
Ville Spatiale
Yona Friedman



José Antonio Corrales. Agosto. Dos casas en el Parque Conde de Orgaz. Madrid **José Antonio Corrales. August. Two Houses in the Conde de Orgaz Park. Madrid**
Nicolás Martín Domínguez

84

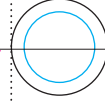
Conceptos de diseño
Yona Friedman



Manuel de las Casas, Casa Moro (1963–1971). La planta al bias **Manuel de las Casas, Moro House (1963–1971). An Oblique Plan**
José Ramón González de la Cal, Josefa Blanco Paz

102

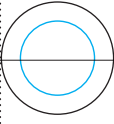
Ville Spatiale
Yona Friedman



Habitación coraza. El espacio del refugio **Cuirass Room. The Refuge Space**
Montserrat Solano Rojo

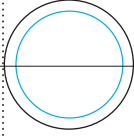
103

Iconostase en gribouilli (prototipo)
Chatou mei, 2013, foto de Jean-Baptiste Decavèle
Yona Friedman



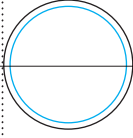
La cama y el dormitorio. Dos momentos de cambio en la noción de intimidad en Occidente **The Bed and the Bedroom.**
Turning Points in the Western Concept of Privacy
María de Miguel Pastor, Carla Sentieri Omarreentería

Arquitectura móvil para la gente
Yona Friedman



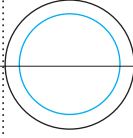
Cuando la nada se hace visible: el límite entre lo visible y lo invisible como origen de una próxima arquitectura **When the Void Becomes Visible: The Limit between the Visible and the Invisible as the Origin of a Future Architecture**
Eduarne Pérez Díaz de Arcaya

Modelo Ville Spatiale
Yona Friedman



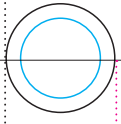
Arquitectura genérica y arquitectura específica, a partir de una lectura de Luigi Pareyson **Generic Architecture and Specific Architecture, from a Reading of Luigi Pareyson**
Alejandro Ferraz-Leite Ludzik

Modelo Ville Spatiale
Yona Friedman



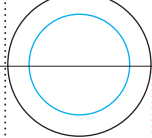
Del Movimiento Moderno al 'modernismo' fordista: la desactivación de sus ideales en su *translatio imperii* **From the Modern Movement to Fordist Modernism: The Deactivation of its Ideals in its translatio imperii**
Jorge Minguet Medina

Modelo Ville Spatiale
Yona Friedman



El extraordinario caso de la ciudad lineal de Tokaido **The Extraordinary Case of the Tokaido Linear City**
José Durán Fernández, Juan Pedro Romera Giner

Modelo Ville Spatiale
Yona Friedman



Tropicalismo, antropofagia y otros recursos arquitectónicos del artista Hélio Oiticica **Tropicalism, Anthropophagy, and Other Architectural Devices of the Artist Hélio Oiticica**
Angela Juarraz Serrano

Modelo Ville Spatiale
Yona Friedman

Libros

5

Ville Spatiale
Yona Friedman



14

Ville Spatiale
Yona Friedman

15

30

COMO CONSTRUIR UNA IDEA
José Antonio Aguado Benito, Emilia Benito Roldán, Miguel Fisac: Una idea experimental
How to Build a Good Idea
José Antonio Aguado Benito, Emilia Benito Roldán, Miguel Fisac: Una idea experimental

31

46

Escultura espacial
Yona Friedman

47

64

Ville Spatiale
Yona Friedman



65

84

Conceptos de diseño
Yona Friedman



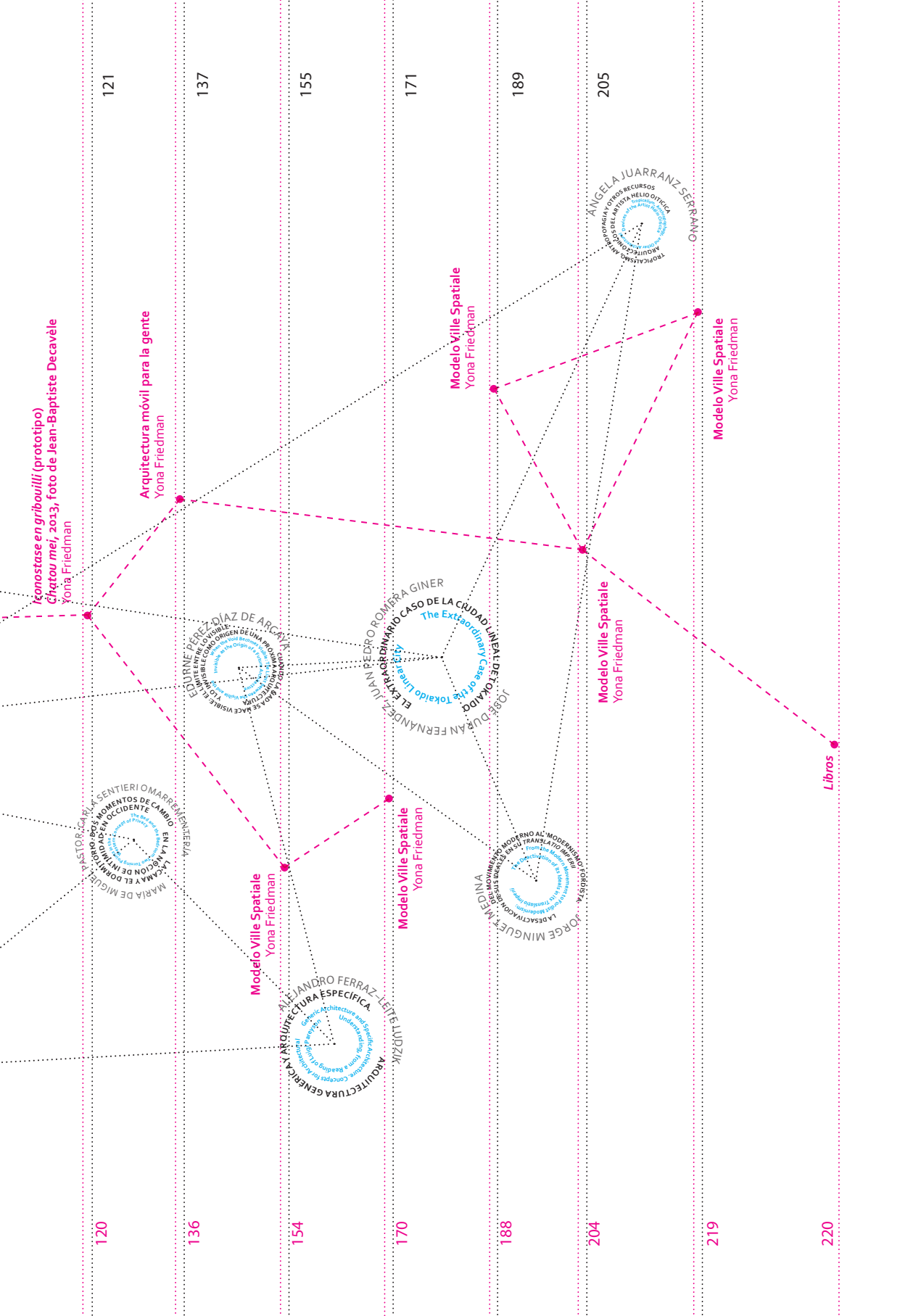
85

102



103





Arquitectura genérica y arquitectura específica, a partir de una lectura de Luigi Pareyson

Generic and Specific Architecture, from a Reading of Luigi Pareyson

Alejandro Ferraz-Leite Ludzik

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de la República (Uruguay)

Traducción [Translation](#) Fabio Descalzi

Palabras clave [Keywords](#)

Arquitectura, Teoría, Estética, Hermenéutica, Pareyson, Moneo, Oíza, Dieste
[Architecture, Theory, Aesthetics, Hermeneutics, Pareyson, Moneo, Oíza, Dieste](#)

Resumen

El artículo surge de una investigación posdoctoral en curso, que pretende extraer de la filosofía hermenéutica fundamentos teóricos para la comprensión de las obras de arquitectura. En este caso, recurre a Luigi Pareyson, autor considerado, junto a Gadamer y Ricoeur, uno de los mayores exponentes de la hermenéutica en la segunda posguerra. Pareyson desarrolla un pensamiento estético, en particular la 'teoría de la formatividad'. El presente texto toma de allí una reflexión concreta, y en base a ella pone en relación, bajo un mismo estudio conceptual, a autores como Rafael Moneo, Sáenz de Oíza, Luigi Andreoni, Álvaro Siza, Fernando Távora o Eladio Dieste; hallando que tienen en común la presencia, a la vez, de la 'artisticidad' de una obra, que significa un esfuerzo humano por alcanzar la perfección, así como de la consecución del 'logro' en el campo estético que supone una 'obra de arte'.

Abstract

This article arises from ongoing postdoctoral research, whose objective is to extract from hermeneutics some theoretical principles for the understanding of architectural works. In this case, the text draws upon Luigi Pareyson, an author considered one of the greatest exponents of hermeneutics in the Post-World War II era, alongside Gadamer and Ricoeur. Pareyson develops an aesthetic philosophy, called 'Teoría della Formatività' (Theory of Formativity). This text takes a concrete reflection of Pareyson and, on that basis, establishes a conceptual relationship between authors such as Rafael Moneo, Sáenz de Oíza, Luigi Andreoni, Álvaro Siza, Fernando Távora or Eladio Dieste; discovering that they have in common the 'artisticness' of a work that represents a human effort to achieve perfection, as well as the consecration of an 'achievement' in the field of aesthetics that signifies an 'artwork'.

Introducción. El presente texto parte de una reflexión, relativamente concreta, extraída del pensamiento estético-hermenéutico de Luigi Pareyson. Su reflexión está en principio referida al arte en general, no específicamente a la arquitectura. Es en el propio texto donde se aplican algunos conceptos estéticos de Pareyson al tratamiento teórico de la obra de autores de la altura de Rafael Moneo, Sáenz de Oiza, Luigi Andreoni, Álvaro Siza, Fernando Távora o Eladio Dieste; y con ello se muestra su operatividad. Si de esta forma se contribuye, aunque sea un poco, a una mejor comprensión recíproca del pensamiento y las obras de arquitectura puede darse por alcanzada la pretensión hermenéutica del texto.

Presentación del problema [A partir de una lectura de Luigi Pareyson]. El filósofo italiano Luigi Pareyson, en sus conversaciones de estética, hace una distinción entre lo que considera 'arte genérico' y 'arte específico'. El problema se le presenta cuando tiene que reflexionar acerca del progreso en las técnicas de reproducción en relación al arte (es decir, parte de un punto no muy diferente a Walter Benjamin), (1) así como de sus problemas asociados, como el de la sustitución del artesano por la industria, el desarrollo del 'diseño industrial' y la importancia alcanzada por el 'prototipo', y especialmente la aparición de los medios artísticos de gran difusión, los *mass-media*. Ante esta situación, Pareyson considera que el arte pierde en valor y duración, pero gana en extensión y presencia. (2)

El arte, que antaño había estado reducido a una pequeña cantidad de obras excepcionales, ahora está presente en la experiencia vital cotidiana de una cantidad de público cada vez mayor. Esta extensión del arte es, en principio, algo positivo; pero tiene su contrapartida en la desvalorización de una forma de entender el arte que había llegado a especificarse como una actividad propia y autónoma, realizada por los 'artistas', con un lugar y un rol socialmente establecidos. Sin embargo, este proceso recupera una antigua acepción de 'arte'. Según analiza Pareyson, existe un aspecto 'artístico' consustancial a toda actividad humana, cuando va acompañada por un deseo de hacer 'lo mejor', es decir, por una búsqueda de 'la perfección' que, lograda en mayor o menor medida, está siempre presente como 'voluntad' humana.

Introduction. This text is based on a relatively concrete reflection, drawn from Luigi Pareyson's aesthetic-hermeneutical thinking. In principle, his reflections refer to art in general, not specifically to architecture. It is in the text itself where some of Pareyson's aesthetic concepts are applied to the theoretical treatment of the work of authors with the standing of Rafael Moneo, Sáenz de Oiza, Luigi Andreoni, Álvaro Siza, Fernando Távora or Eladio Dieste; and thus, it shows its operability. If, in this way, a contribution is made, however small, to a better reciprocal understanding of the thought and works of architecture, the hermeneutical claim of the text can be considered achieved.

An Approach to the Problem [From a Reading of Luigi Pareyson]. The Italian philosopher Luigi Pareyson, in his aesthetic conversations, makes a distinction between what he considers 'generic art' and 'specific art'. The problem arises when he has to reflect on the progress in reproduction techniques in relation to art (that is, a point not very different from Walter Benjamin's), (1) as well as its associated issues, such as the replacement of craftsmen by industry, the development of 'industrial design' and the importance achieved by the 'prototype', and especially the emergence of the arts media with great dissemination, such as the mass media. Given this situation, Pareyson believes that art loses in value and duration, but gains in extent and presence. (2)

Art, once reduced to a small number of exceptional works, is now present in the everyday life experience of an ever-growing audience. In principle, this extension of art is something positive; but it has its counterpart in the devaluation of a way of understanding art that had come to be specified as an autonomous activity in its own right, carried out by 'artists', with a socially established place and role. However, this process recovers an old definition of 'art'. According to Pareyson, there is

Se hace necesario entonces distinguir entre este sentido de 'arte' a cualquier nivel de la actividad humana, con aquel otro sentido de 'arte' que significa el logro de un valor ideal en el campo estético. Ciertamente, no existe un corte nítido entre un sentido y el otro, sino una continuidad, desde la más simple y rudimentaria actividad hasta la suprema manifestación del arte. Sin embargo, esto no contradice la intención de Pareyson de establecer una distinción entre 'artisticidad' y 'arte'.

“Lo que caracteriza la 'artisticidad' genérica de la actividad humana es la tendencia a elevarse y la búsqueda de la perfección; lo que caracteriza 'el arte específico' es su naturaleza paradigmática”. (3)

Y he aquí, en esta distinción, un fundamento teórico válido para la comprensión de la 'artisticidad' de una obra que ha surgido de un intento humano por 'la mejora', por hacer la obra 'lo mejor posible'; frente a la comprensión de aquella otra obra que significa un 'logro' tal que se instala de aquí en adelante como un 'modelo', al mismo tiempo de problema y de solución, y que incluso adquiere en la comunidad humana un valor normativo. (4)

La arquitectura, adherida históricamente a la actividad artística, tiene para sí este mismo fenómeno. A la teoría de la arquitectura no le cuadra bien la utilización de términos como 'arquitectonicidad'. Pero sí se puede hablar de 'arquitectura genérica' y 'arquitectura específica', siguiendo los razonamientos de Luigi Pareyson. Desde luego, es necesario matizar esta polaridad, no se trata de categorías estancas, sino de un mecanismo interpretativo. Es necesario asumir la existencia de una gradación entre estos extremos; así lo plantea el propio Pareyson y así lo exigen, por otra parte, los fundamentos antidogmáticos de la filosofía hermenéutica.

Discusión. [Apoyada en la ejemplificación arquitectónica]. Rafael Moneo es un lector atento de Luigi Pareyson. Cuando explica los paradigmas de fin de siglo XX, y reivindica el compromiso de la arquitectura con la 'forma' frente al desinterés que parecía mostrar la disciplina en la década de los noventa, sostiene

an 'artistic' aspect inherent to all human activity that, when it is accompanied by a desire to do 'the best', i.e., by a search for 'perfection', achieved to a greater or lesser extent, is always present as a human 'will'.

Therefore, it becomes necessary to differentiate between this sense of 'art' at any level of human activity, with that other sense of 'art' which means the achievement of an ideal value in the aesthetic field. Indeed, there is no clear cut between one sense and the other, but continuity between the simplest, most rudimentary activity and the supreme manifestation of art. However, this does not contradict Pareyson's intention to distinguish between 'artisticness' and 'art'.

“What characterises the generic 'artisticness' of human activity is the tendency to elevation and the search for perfection; what characterises 'specific art' is its paradigmatic nature”. (3)

And here, in this distinction, there is a valid theoretical foundation for the understanding of the 'artisticness' of a work that has emerged from a human attempt to 'improve', to make the work 'the best possible'; vis-à-vis the understanding of that other work, which represents such an 'achievement' that it is installed hereinafter as a 'model', at the same time of a problem and a solution, and that even acquires a normative value in the human community. (4)

Architecture, historically bound to artistic activity, holds this same phenomenon for itself. The theory of architecture is not coherent with the use of terms like 'architecturality'. But it is possible to speak of 'generic architecture' and 'specific architecture',

que “el concepto de ‘formatividad’ usado por el filósofo italiano le parece crucial para entender cómo se construye una obra de arquitectura”. (5)

En la obra de Moneo, hay un ejemplo particularmente ilustrativo de las posibles condiciones ‘genérica’ o ‘específica’ de la arquitectura. Se trata de un ejemplo doble, pues está constituido por dos obras, en San Sebastián, separadas entre ellas por una manzana de la ciudad: (Fig. 1) el Edificio Urumea (1968-73) y el Kursaal (1990-99).

El Urumea (Fig. 2) se plantea como una respuesta genérica para la construcción de un edificio en el tipo de manzana característica de los ensanches del siglo XIX, presente en San Sebastián como en muchas otras ciudades. Estos ensanches y estas manzanas “reflejan el afán de regularidad que traía consigo una ideología posrevolucionaria que hacía de la igualdad, de la homogeneidad, uno de sus principios fundamentales”. (6) En estas condiciones es que el edificio Urumea se propone ‘hacer ciudad’, y para ello, pretende estar perfectamente integrado en el tejido urbano de San Sebastián.

El Kursaal, en cambio, es una respuesta específica a un lugar singular, (Fig. 3) inmediatamente fuera de la trama de San Sebastián, junto a la desembocadura del río

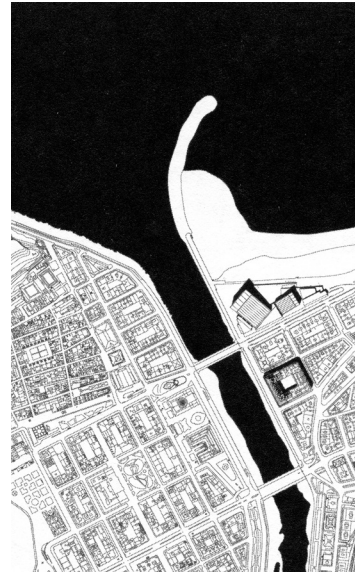


Fig. 1. Plano de situación de los edificios Kursaal y Urumea en San Sebastián, de Rafael Moneo. Capitel, Antón. *Rafael Moneo*. Madrid: Unidad Editorial Revistas, 2010, p. 57.

Fig. 2. Moneo, Rafael. Edificio Urumea. San Sebastián, 1968-1973. Fotografía del autor.



following Luigi Pareyson’s reasoning. Of course, it is necessary to qualify this polarity, it is not a question of watertight categories, but rather, of an interpretive mechanism. It is necessary to assume the existence of a progressive grading between these extremes; this is how Pareyson himself proposes and this is required by the antidogmatic foundations of hermeneutical philosophy.

Discussion [Supported by Architectural Exemplification]. Rafael Moneo is an attentive reader of Luigi Pareyson. When he explains the paradigms of the late 20th Century and asserts architecture’s commitment with the ‘form’ against the disinterest that this discipline seemed to show in the 1990s, he argues that “the concept of ‘formativity’ used by the Italian philosopher seems crucial for understanding how an architectural work is built”. (5)

In Moneo’s work, there is a particularly illustrative example of the possible ‘generic’ or ‘specific’ conditions of architecture. This is a double example, constituted by two works in San Sebastián, separated one from the other by a city block: the Urumea Building (1968-73) and the Kursaal (1990-99). (Fig. 1)

The Urumea (Fig. 2) is proposed as a generic response for the construction of a building in the type of city block characteristic of the 19th Century expansions, present in San Sebastián as in many other cities. These expansions and these blocks “reflect an eagerness for regularity which brought with it a post-revolutionary ideology that made equality, homogeneity, one of its fundamental principles”. (6) Under these conditions, the Urumea Building fulfils a ‘city-making’ purpose, and to this effect, it intends to be perfectly integrated into the urban fabric of San Sebastián.

en el mar Cantábrico y frente a una playa enmarcada por los montes Urgull y Ulía. Esta geografía tan característica constituye “el lugar donde el edificio encuentra su dimensión, su condición irrepetible y única. Es allí donde su especificidad se hace visible y puede ser comprendida, percibida como su más valioso atributo”. (7) Es así como el Kursaal se nos presenta como si fueran dos monumentales rocas varadas de masa vítrea translúcida y forma cúbica, sobre plataformas de pizarra, orientadas según un campo de fuerzas resultante de los atributos del lugar.

En seguida cabe reflexionar si el planteamiento teórico que acompaña a cada uno de los ejemplos guarda relación con la condición ‘genérica’ o ‘específica’ del Urumea o del Kursaal respectivamente. En sus *Apuntes sobre 21 obras*, Moneo presenta al primero de ellos en el marco de la teoría tipológica, explicando cómo el proyecto del edificio Urumea se propone recuperar o mantener el sentido de utilizar la noción de ‘tipo’ como primer principio de la práctica profesional. Por su parte, el Kursaal se presenta enmarcado en una teoría arquitectónica que promueve “aprender a escuchar el murmullo, el rumor del lugar” (8) como una de las experiencias más necesarias del arquitecto.

En efecto, parece ser que la teoría tipológica propende a la arquitectura genérica. Si el tipo es un concepto que describe una estructura formal, todos



Fig. 3. Moneo, Rafael. Kursaal de San Sebastián, 1990-1999. Fotografía del autor.

By contrast, the Kursaal is a specific response to a unique location, (Fig. 3) immediately outside the urban fabric of San Sebastián, next to the mouth of the river in the Cantabrian Sea and facing a beach framed by the Urgull and Ulía Hills. This characteristic geography constitutes “the place where the building finds its dimension, its unique condition. It is there where its specificity becomes visible and can be understood and perceived as its most valuable attribute”. (7) This is how the Kursaal is presented to us as two monumental stranded rocks with a translucent vitreous mass and cubic form, on slate platforms, oriented according to a force field emerging from the attributes of the place.

Next, it is worth considering whether the theoretical approach that accompanies each of these examples is related to the ‘generic’ or ‘specific’ condition of the Urumea or the Kursaal respectively. In his *Apuntes sobre 21 obras (Notes on 21 Works)*, Moneo presents the first of them in the framework of typological theory, explaining how the Urumea Building project intends to recover or maintain the sense of using the notion of ‘type’ as the first principle of professional practice. For its part, the Kursaal is framed in an architectural theory that promotes “learning to listen to the murmur, the undertones of the place” (8) as one of the most necessary experiences of the architect.

Indeed, it seems that the typological theory tends towards generic architecture. If the type is a concept that describes a formal structure, all those objects that respond to this description will be included within a set, identified with the ‘type’. The typological theory aims to group and classify; and therein lies the basis of knowledge and of a subsequent capacity to act based on this knowledge. (9)

aquellos objetos que responden a tal descripción estarán comprendidos dentro de un conjunto, identificado con el 'tipo'. La teoría tipológica pretende agrupar y clasificar; y allí estaría la base del conocer y de una ulterior capacidad de actuar en función de este conocimiento. (9)

Moneo enuncia la pregunta teórica clave: ¿Qué clase de objeto es una obra de arquitectura? Cada obra de arquitectura puede comprenderse como un fenómeno único y singular; desde este punto de vista sería inclasificable e irreproducible. Pero, por otro lado, ya la arquitectura primitiva se nos muestra como una actividad cuya finalidad es producir objetos para facilitar la subsistencia del hombre en su medio. Hacer una cabaña o una primitiva casa de piedra era una actividad paralela a otros oficios que buscaban fabricar herramientas o instrumentos útiles, como un barco, una vasija o una cesta. En este sentido, puede comprenderse que la obra de arquitectura, como los demás objetos útiles, está concebida para ser reproducida. (10)

Hoy se valora especialmente la 'artisticidad' que se aprecia en algunas series de objetos, reproducidos con procedimientos artesanales, como pueden ser las pallozas gallegas o los *trulli* en Bari, (Figs. 4 y 5) o las cabañas del pueblo Dogón que menciona siempre Aldo van Eyck. Estas obras nos remiten a una esencia primitiva de la arquitectura. (11)

También es posible reconocer y valorar la 'artisticidad' de la 'arquitectura genérica' presente en ciertas formas de construir un poco más elaboradas. Esto último puede ejemplificarse en cierto grupo de edificaciones, denominadas 'casas estándar' (Fig. 6) en la región del Río de la Plata, que 'construyeron ciudad' a partir de los oficios y habilidades artesanales de los inmigrantes italianos que arribaron a la región durante un período de unos cuarenta años, a caballo entre los siglos XIX y XX. Tiempo después, esta arquitectura corriente, firmada por constructores o maestros de obras y no por arquitectos, ha sido objeto de particular reconocimiento (e incluso admiración) en el estudio tipológico y morfológico de las ciudades de la región. (12)

Moneo articulates the key theoretical question: What kind of object is a work of architecture? Each work of architecture can be understood as a unique and singular phenomenon; from this point of view, it would be unclassifiable and unreproducible. But, on the other hand, primitive architecture is already shown as an activity whose purpose is to produce objects to facilitate the subsistence of man in his environment. Building a cabin or a primitive stone house was an activity parallel to other trades that sought to make useful tools or instruments, such as a boat, a jar or a basket. In this sense, it can be understood that the work of architecture, like the other useful objects, is designed to be reproduced. (10)

Today, 'artisticness' is appreciated in some series of objects, reproduced through artisan procedures, such as the Galician *pallozas* or the *trulli* in Bari, (Figs. 4 y 5) or the Dogon huts always mentioned by Aldo van Eyck. Those works invoke the primitive essence of architecture. (11)

It is also possible to recognise and value the 'artisticness' of 'generic architecture' present in some more elaborate modes of construction. The latter can be exemplified in a certain group of buildings, so-called 'standard houses', (Fig. 6) found in the Río de la Plata region, which achieved 'city-making' based on the craftsmanship and skills of Italian immigrants who arrived in the region during a period of four decades between the end of the 19th Century and the early 20th Century. Some time afterwards, this current architecture, signed by builders or building masters and not by architects, has been the object of particular recognition (and even admiration) in the typological and morphological study of the cities in the region. (12) The typological theory is closely associated with the enhancement of the city and its history, as a privileged source of specific



Fig. 4. Pallozas gallegas en O Cebreiro.

Fotografía del autor.

Fig. 5. Trulli en Bari, Italia.

Fotografía del autor.



disciplinary knowledge, and it implies a critique of modern architecture that, according to this theory, had neglected the historic city. In this sense, whenever we face a more or less stable and recognisable formal structure, we will have fertile ground to work in adherence to typological theory.

The Italian community itself generated a city in which structure and the whole mean more than the repetitive addition of individual standard houses, and that same community also creates the unique phenomena that serve, agglutinate and identify it. These works are the 'paradigmatic' cases that exemplify the 'specific' condition of architecture. We can illustrate this with the Italian Hospital building (1890) in Montevideo; in this case, the work is attributed to an author: Engineer Luigi Andreoni. (Fig. 7)

From the examples mentioned so far, it is possible to ask ourselves whether the theme, home or institutional building respectively, is related to this 'generic' or 'specific' condition of the architecture. Sáenz de Oíza explains that "the city is made up of a residential magma, in which some signs are highlighted, some landmarks, some larger objects such as the institutions". (13) To review this hypothesis, the 'black swan' of Karl Popper's falsifiability theory can be sought, i.e., that building which, being a dwelling, means, in any case, a clear expression of the 'specificity' in architecture. (14) And precisely, Francisco Javier Sáenz de Oíza offers this work.

Sáenz de Oíza worked hard in the production of social housing, that is, in 'generic' housing, whose future inhabitant is unknown. In this case, Sáenz de Oíza says that "the architect must define only the universal order of spaces [...] then it

La teoría tipológica está muy asociada a la puesta en valor de la ciudad y su historia, como fuente privilegiada del conocimiento específico disciplinar, e implica una crítica a la arquitectura moderna que, según esta teoría, habría desatendido a la ciudad histórica. En este sentido, siempre que estemos ante una estructura formal más o menos estable y reconocible tendremos campo fértil para trabajar adheridos a la teoría tipológica.

La misma colectividad italiana, que generó una ciudad en la cual la estructura y el conjunto significan más que la adición repetitiva de casas estándar individuales, es la que crea también los fenómenos singulares que sirven, que aglutinan y que identifican a esa misma colectividad. Estas obras son los casos 'paradigmáticos' que ejemplifican la condición 'específica' de la arquitectura. Lo podemos ilustrar con el edificio para el Hospital Italiano (1890) en Montevideo; en este caso la obra sí se atribuye con claridad a un autor: el ingeniero Luigi Andreoni. (Fig. 7)



Fig. 6. Casas estándar en la ciudad de Montevideo, Uruguay. Fotografía del autor.
Fig. 7. Andreoni, Luigi. Hospital Italiano, Montevideo, Uruguay, 1890. Fotografía de Gabriela Barber.

is the occupant who takes possession of that universal space and makes it his own". (15) But Torres Blancas (1961- 68) is a work of particular and 'specific' architecture. (Fig. 8) Possibly, the best way to understand Torres Blancas is as the commission of a 'work of art'; Sáenz de Oíza was seen as the 'artist' by his patron Juan Huarte. (16) "The uniqueness of the commission of Torres Blancas was that it had no economic conditioning whatsoever. It was a free commission, in search of a solution to a building in a residential tower block". (17) Thus, we have before us the finding that a building, just because it is a collective dwelling, does not necessarily represent the 'generic' condition of architecture.

The theory of 'place', with greater certainty, refers to a way of carrying out an architecture that highlights the 'specific' condition of each work. The concept of *genius loci*, theoretically elaborated by Christian Norberg-Schulz, is an emblematic example. The whole of Álvaro Siza's work teaches how architecture can be the result of a thought that seeks to understand and interpret the characteristics of the site. This can be seen in a paradigmatic way in a couple of works also close to each other: Pools of Leça da Palmeira (1966) and Café Boa Nova (1956) (Fig. 9) where the presence of the master Fernando Távora is still marked. (18) However, this happens in an exemplary way when the particular attributes of the site are very powerful, perhaps not so much when the building is located in a regular sector of the urban fabric, i.e., in a 'generic' emplacement.

Questions arise, then, about the eventual existence of an architecture that, located in a 'normal' plot of a city sector, and that is not strictly adhered to the Theory of Place in the terms formulated so far, but that, for other reasons, can exemplify that which, with Pareyson, has been identified as a 'specific' condition of art. Eladio Dieste's work can guide us in these questions.

A partir de los ejemplos mencionados hasta ahora, es posible preguntarse si el tema, vivienda o edificio institucional respectivamente, tiene relación con esta condición ‘genérica’ o ‘específica’ de la arquitectura. Sáenz de Oíza explica que “la ciudad se compone de un magma residencial, en la cual destacan unas señales, unos hitos, unos objetos de mayor tamaño que son las instituciones”. (13) Para revisar esta hipótesis se puede buscar el ‘cisne negro’ de la teoría de la ‘falsación’ de Karl Popper, es decir, aquel edificio que, siendo vivienda significa de todas formas una clara expresión de la ‘especificidad’ en arquitectura. (14) Y precisamente, Francisco Javier Sáenz de Oíza ofrece esta obra.

Sáenz de Oíza trabajó mucho en la producción de vivienda social, esto es, en la vivienda ‘genérica’, para la cual el usuario es desconocido. En este caso Sáenz de Oíza dice que “el arquitecto debe definir solamente el orden universal de espacios [...] luego es el ocupante el que va tomando posesión de ese espacio universal y lo va haciendo suyo”. (15) Pero Torres Blancas (1961-68) es una obra de arquitectura particular y ‘específica’. (Fig. 8) Posiblemente, la mejor forma de comprender Torres Blancas sea como el encargo de una ‘obra de arte’; Sáenz de Oíza fue visto como el ‘artista’ por parte de su mecenas Juan Huarte. (16) “La singularidad que tuvo el encargo de Torres Blancas fue que no tuvo condicionamiento económico de ningún tipo. Fue un encargo libre, buscar una solución a un edificio en torre de viviendas”. (17) Así, tenemos ante nosotros la constatación de que un edificio, por el hecho de ser vivienda colectiva, no necesariamente representa la condición ‘genérica’ de la arquitectura.

La teoría del ‘lugar’, con mayor seguridad, remite a una forma de hacer arquitectura que pone en evidencia la condición ‘específica’ de cada obra. El concepto de *genius loci*, trabajado teóricamente por Christian Norberg-Schulz, resulta un ejemplo emblemático. El conjunto de la obra de Álvaro Siza enseña cómo la arquitectura puede ser el resultado de un pensamiento que busca comprender e interpretar las características propias del lugar de emplazamiento. Esto es apreciable de forma paradigmática en un par de obras también cercanas entre sí: las Piscinas de Leça da Palmeira (1966) y el Café Boa Nova (1956) (Fig. 9) donde aún está marcada la presencia del maestro Fernando Távora. (18) Sin



Fig. 8. Sáenz de Oíza, Francisco Javier. Torres Blancas. Madrid, 1961-68. Fotografía de Nelson Inda.

Eladio Dieste conceived a system that marks an evolution of construction with ceramic bricks. It is a traditional material, with no ability to resist bending. For this reason, its history has been determined by a tenacious logic: the need to achieve a form that is only subject to compression stress. With this logic, mankind has built great monumental wonders. Dieste's invention consists of incorporating a light steel mesh, of a very small section, in the mortar between the ceramic bricks. Dieste thus conceived ‘reinforced ceramics’, and with this, he succeeded in achieving an assembly able to resist traction. In this way, he has freed an ancestral material from some of its natural constraints and opened the way for formal and resistant possibilities never achieved before with a ceramic brick. Furthermore, along with this material innovation, he devised a way to incorporate masonry in construction, thanks to a lifting and sliding cast, and other machines, which increased the speed of the work while reducing its cost.

Dieste's construction system offers multiple applications. It is conceived, precisely, as a ‘generic’ solution for the construction of large warehouses with industrial destinations (e.g.: TEM Factory, Montevideo, 1962); markets (e.g.: Porto Alegre Market, Brazil, 1972); gyms (e.g.: gym of the Sports Centre, Durazno, 1974 (Fig. 10) and gym of Don Bosco School, Montevideo, 1975); warehouses (e.g.: Caputto Citrus Distribution Warehouse, Montevideo, 1976); silos (e.g.: Horizontal Silo for Cadyl, Young, Uruguay, 1978); and even for the recovery of an old port warehouse building (e.g.: Warehouse at Julio Herrera y Obes Street, Montevideo, 1979). (Fig. 11) All these above-mentioned examples respond to a geometric form: the Gaussian vaults; but there were also other forms, such as self-supporting cylindrical vaults, from which more possible examples would emerge. (19)

embargo, esto sucede de manera ejemplar cuando los atributos particulares del emplazamiento resultan muy potentes, quizá no tanto cuando el edificio se ubica en un sector regular de una trama urbana, es decir, en una situación ‘genérica’.

Cabe preguntarse entonces por la posible existencia de una arquitectura que, ubicada en una parcela ‘normal’ de un sector de ciudad, y que no está estrictamente adherida a la teoría del lugar en los términos planteados hasta ahora, pero que, por otras razones, puede ejemplificar lo que, con Pareyson, se ha identificado como condición ‘específica’ del arte. La obra de Eladio Dieste puede guiar en esta pregunta.

Eladio Dieste concibió un sistema que significa una evolución de la construcción con ladrillo cerámico. Se trata de un material tradicional, que no tiene capacidad de resistir a la flexión. Por este motivo, su historia ha estado determinada por una lógica tenaz: la necesidad de alcanzar una forma que solo esté sometida a esfuerzos de compresión. Con esta lógica la humanidad ha construido grandes maravillas monumentales. La invención de Dieste consiste en incorporar una liviana malla de acero, de muy pequeña sección, en el mortero de unión entre los cerámicos. Dieste concibe así la ‘cerámica armada’, y con ello logra que el conjunto, ahora sí, sea capaz de resistir tracciones. De este modo ha liberado a un material ancestral de algunas de sus restricciones naturales y ha abierto unas posibilidades formales y resistentes nunca antes alcanzadas con ladrillo cerámico. Además, junto con esta innovación material, ideó una forma de poner los mampuestos en obra, gracias a un molde levadizo y deslizante, y otras máquinas, que aumentaba la velocidad de la obra al tiempo que disminuía su costo.

El sistema constructivo de Dieste tiene múltiples aplicaciones posibles. Es concebido, precisamente, como una solución ‘genérica’ para la edificación de grandes naves con destinos industriales –Fábrica TEM, Montevideo, 1962–; mercados –Mercado de Porto Alegre, Brasil, 1972–; gimnasios –Gimnasio del Polideportivo de Durazno, 1974 (Fig. 10) y gimnasio del colegio Don Bosco, Montevideo, 1975–; almacenes –Almacén de distribución de cítricos

Fig. 9. Siza, Álvaro. Café Boa Nova. Matosinhos, Portugal, 1956. Fotografía del autor.



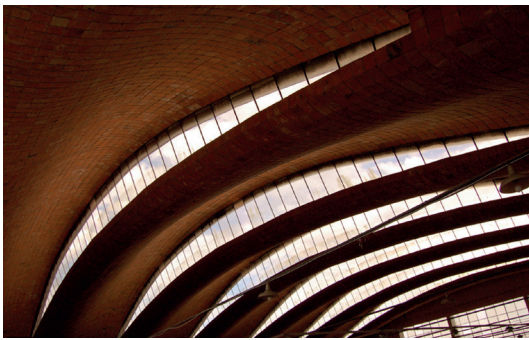
Caputto, Montevideo, 1976–; silos –Silo horizontal de Cadyl, Young, 1978–; e incluso para la recuperación de una antigua edificación de depósito portuario –Depósito Julio Herrera y Obes, Montevideo, 1979–. (Fig. 11) Estos ejemplos mencionados responden todos a una forma geométrica: las ‘bóvedas gausas’; pero también hubo otras formas, como las bóvedas cilíndricas autoportantes, de la que surgirían más ejemplos posibles. (19)

En todos los casos, se aprecia en la obra de Dieste esa ‘artisticidad’ de la que estamos hablando. Dieste persigue un ‘perfeccionamiento’ de la construcción en cerámica, al mismo tiempo que en la concepción de superficies que resisten por su forma y no por cantidad de materia. Esta búsqueda de la perfección pone su obra en el camino de la ‘artisticidad’ y de la obra de ‘arte genérico’ comentados por Pareyson; por otra parte, en correspondencia con una concepción antigua y tradicional del arte, como un hacer ceñido a ciertas ‘reglas’ que deben comprenderse. En el caso de Dieste se tratará de “las leyes que rigen la materia en equilibrio”. (20)

Sin embargo, las condiciones particulares de la edificación de un edificio para la parroquia de Estación Atlántida, condujeron a la creación de una obra que debe ser llamada ‘obra de arte’, en el sentido de Pareyson, y que muestra la condición ‘específica’ de la arquitectura.

Fig. 10. Dieste, Eladio. Gimnasio del Polideportivo de Durazno, Uruguay, 1974. Archivo del Servicio de Medios Audiovisuales. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República (Uruguay).

Fig. 11. Dieste, Eladio. Depósito Julio Herrera y Obes, Montevideo, Uruguay, 1979. Archivo del Servicio de Medios Audiovisuales. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República (Uruguay).



In all these cases, that ‘artisticness’ we are dealing with can be appreciated in the work of Dieste. Dieste pursues a ‘refinement’ of ceramic construction, at the same time as in the conception of surfaces that are resistant due to their shape and not the quantity of material. This search for perfection puts his work on the path of ‘artisticness’ and of the work of ‘generic art’ commented by Pareyson; on the other hand, in correspondence with an ancient and traditional conception of art, as strict adherence to certain ‘rules’ that must be understood. In the case of Dieste, it will be “the laws that govern the matter in balance”. (20)

However, the particular conditions of the construction of a building for the Parish Church of Estación Atlántida, led to the creation of a work that should be called ‘work of art’, in the sense of Pareyson, and that shows the ‘specific’ condition of architecture.

This church in Atlántida was built with the same ‘generic’ constructive system developed by Dieste. On the other hand, it occupies a normal plot of the urban fabric, without prominent attributes in the site. Also, it is a modest, economical work, built to satisfy a specific spiritual need of the local population. We wonder then how it can be that it becomes a well-known work that is valued worldwide. (21)

In a church, “in the case of more artistic works”, (22) that is, at the very moment when the work must connect with the depths of the human spirit, is when the architecture’s ability to move is put to test. In this work, the technical solution is brought to its very limit; for instance, the minimum deflection of the Gaussian vault is only 7 cm, and a tensor is invisibly

La Iglesia de Atlántida (Figs. 12-14) ha sido construida con el mismo sistema constructivo 'genérico' desarrollado por Dieste. Por otra parte, ocupa una parcela normal de la trama urbana, sin atributos destacados del lugar de emplazamiento. Además, se trata de una obra económica, modesta, construida para una concreta necesidad espiritual de la población local. Nos preguntamos entonces cómo es que llega a ser una obra conocida y valorada a escala mundial. (21)

En una Iglesia, "en el caso de obras más artísticas", (22) es decir, en el momento en que la obra debe conectar con lo profundo del espíritu humano, es cuando se pone definitivamente a prueba la capacidad de conmover que puede alcanzar la arquitectura. La solución técnica es llevada a su límite en esta obra; por ejemplo, la flecha mínima de la 'bóveda gausa' es tan solo de 7 cm, y un tensor queda contenido, invisible, en el valle de la onda; pues Dieste no admite que quede a la vista en una iglesia. Se comprende entonces que es aquí donde este tipo constructivo inventado y desarrollado por Dieste alcanza su máxima capacidad significativa y su máximo valor estético. El compromiso de Dieste también es máximo, con la fe católica que él mismo adoptó de adulto, con la población del lugar y con los obreros (que en muchos casos coincidieron), y con la economía y sostenibilidad de la obra.

Frente a la 'artisticidad', presente en el resto de la obra 'genérica' de Eladio Dieste, edificada gracias a su innovación tecnológica, la 'especificidad' de esta 'obra de arte': la Iglesia de Atlántida, radica en que puede ser apreciada, al decir de Pareyson, como un 'logro'.

[No conclusión, sino] **Apertura final.** No pretendemos llegar en este texto a conclusiones cerradas. Por otra parte, es importante señalar que el abordaje de los ejemplos mencionados se hace siempre desde la perspectiva encuadrada por el marco temático. No se pretende hacer aquí un análisis completo de las obras. La intención es sostener la pertinencia de la polaridad planteada por Pareyson para el entendimiento de la arquitectura.

Fig. 12. Dieste, Eladio. Iglesia de Cristo Obrero, Atlántida, Uruguay. 1954-60. Archivo Dieste & Montañez.



contained in the trough of the wave; Dieste does not want it to stay visible in a church. It can be understood then that it is here that this constructive type invented and developed by Dieste reaches its maximum significant capacity and its maximum aesthetic value. Dieste's commitment is also maximal, with the Catholic faith he adopted as an adult himself, with the local population and with the workers (who in many cases coincided), and with the economy and sustainability of the work.

Against the 'artisticness', present in the rest of the 'generic' work of Eladio Dieste, built thanks to his technological innovation, we find the 'specificity' of this 'work of art': The Church of Atlántida can be appreciated, as Pareyson says, as an 'achievement'.

Not a Conclusion, but a Final Opening. We do not intend to reach closed conclusions in this text. On the other hand, it is important to note that the approach of the above-mentioned examples is always done from the perspective framed by the thematic framework. There is no intention to make a 'complete' analysis of the works here. The intention is to sustain the appropriateness of the polarity brought by Pareyson for the understanding of architecture.

As discussed in this text, based on Pareyson's aesthetic reflection, it can be stated that the work of architecture has the 'artisticness' of every human work. In any human activity, however humble or insignificant, in a work that is well made, there is always some 'art'. A traditional sense of 'art' is meant, i.e., one that has followed a 'rule'. It is a 'doing' required by a 'law' or by a previously known 'purpose'. However, in a smaller number, architecture can become a 'higher art', which consists of having achieved a work in which 'achievement' is a criterion for itself.

Según lo abordado en este texto, a partir de la reflexión estética de Pareyson, puede decirse que la obra de arquitectura tiene la 'artisticidad' de todo obrar humano. En cualquier actividad humana, por humilde o insignificante que sea, en una obra que esté bien hecha, siempre hay algo de 'arte'. Se trata de un sentido tradicional de 'arte', es decir, el que ha seguido una 'regla'. Se trata de un 'hacer' requerido por una 'ley' o por un 'fin' conocido con anterioridad. Sin embargo, en un número menor, la arquitectura puede llegar a ser un 'arte mayor', que consiste en haber alcanzado una obra en la cual el 'logro' es un criterio para sí misma.

"La dificultad de un análisis filosófico del concepto de logro consiste en esto, en que el logro es tal que solo cuando está cumplidamente realizado muestra claramente su propia ley, mientras antes, cuando aún el proceso está en curso, no hay norma evidente, y esta debe descubrirse en el mismo acto en que se opera". (23)

El 'logro', según Pareyson, presupone un 'hacer', que al mismo tiempo inventa el 'modo de hacer', en un proceso que llama 'formatividad'. La formatividad procede según una secuencia sucesiva de 'tentativas' y 'verificaciones', o bien de 'búsquedas' y 'descubrimientos'. "La formatividad se vuelve arte cuando, no teniendo ninguna ley y ningún fin que pueda ratificar su invención y hacer de ella un logro, se hace ley para sí misma en el curso de la operación". (24)

Enfrentados a la tarea de comprender una obra de arquitectura, podemos entrar en diálogo con ella preguntando por su posición en esta polaridad entre 'artisticidad' o 'arte', o bien por su condición de 'arquitectura genérica' o de 'arquitectura específica', según estos conceptos tomados de la teoría de la formatividad de Luigi Pareyson. En el ejercicio crítico, una vez que sea posible distinguir en este aspecto, no sería correcto juzgar una obra según parámetros ajenos a su posición identificada. Lo importante parece ser alcanzar una correcta adecuación entre el sistema teórico adoptado y la obra que quiere ser comprendida y valorada.

The difficulty of a philosophical analysis of the concept of achievement consists in this: the achievement is such that only when it is fully accomplished does it clearly show its law, while before, when the process is still ongoing, there is no obvious norm, and this must be discovered in the same act in which it operates. (23)

'Achievement', according to Pareyson, presupposes a 'doing', which at the same time invents the 'way of doing', in a process he calls 'formativity'. The format proceeds according to a successive sequence of 'attempts' and 'verifications', or 'searches' and 'discoveries'. "Formativity becomes Art when, having no law and no purpose that can ratify its invention and make an achievement out of it, it becomes law for itself in the course of the operation". (24)

Faced with the task of understanding a work of architecture, we can engage in dialogue with it by asking about its position in this polarity between 'artisticness' or 'art', or because of its status as 'generic architecture' or 'specific architecture', according to these concepts taken from Luigi Pareyson's Theory of Formativity. In the critical exercise, once it is possible to distinguish in this respect, it would not be correct to judge a work according to parameters outside its identified position. The important thing seems to be to achieve a correct adaptation between the theoretical system adopted and the work that wants to be understood and valued.

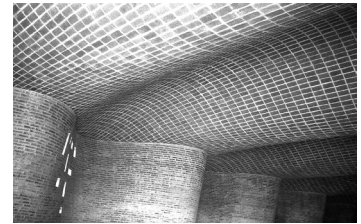
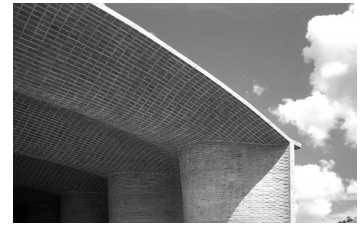


Fig. 13. Dieste, Eladio. Iglesia de Cristo Obrero, Atlántida, Uruguay. 1954-60. Archivo Dieste & Montañez.

Fig. 14. Dieste, Eladio. Iglesia de Cristo Obrero, Atlántida, Uruguay. 1954-60. Archivo del Servicio de Medios Audiovisuales. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República (Uruguay).

NOTAS

1. La referencia es, concretamente, a su conocido texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.
2. PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: Antonio Machado, 1987, p.13.
3. *Ibidem*, p. 16.
4. Thomas Kuhn, al comienzo de su texto *La estructura de las revoluciones científicas*, ofrece una definición de 'paradigma': "una realización que, durante cierto tiempo, proporciona un modelo de problema y de solución a una comunidad"; más adelante en el mismo texto explica Kuhn que "cuando cambian los paradigmas, el mundo mismo cambia con ellos".
5. MONEO, Rafael. 'Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad'. En: *Arquitectura Viva*, n. 66. mayo-junio de 1999, pp. 17-24.
6. MONEO, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 23.
7. *Ibidem*, p. 337.
8. *Ibidem*, p. 337.
9. Sobre la definición de tipo, así como de la posibilidad de entender el tipo como fundamento epistemológico de la arquitectura, es necesario consultar a MARTÍ ARIS, Carlos. *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Serbal, 1993.
10. Para una mejor comprensión de la polaridad entre las condiciones irreproducible-reproducible de la obra de arquitectura ver: MONEO, Rafael. *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*. Madrid: Universidad Politécnica. ETS de Arquitectura, 1982.
11. Sobre la doble condición de la arquitectura moderna, de contar con elementos humanos esenciales de todos los tiempos y a la vez manifestar una nueva visión acaecida con las vanguardias de entreguerras, se recomienda consultar los escritos de VAN EYCK, Aldo. *Writings: Collected Articles and Other Writings 1947-1998*. Amsterdam: SUN, 2008.
12. Estudios específicos al respecto pueden encontrarse en ANTOLA, Susana (et al.). *El aporte italiano a la imagen de Montevideo a través de la vivienda*. Montevideo: Istituto Italiano di Cultura in Uruguay, 1994 o en BALDOIRA, Carlos. *La arquitectura corriente en Montevideo en el año 1907 a través del Archivo de Permisos de Construcción*. Montevideo: Udelar-CSIC, 2015.
13. SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *El Futuro de la ciudad sin forma: seminario de arquitectura y periodismo* (El Paular). [DVD] Madrid: COAM, 14 de abril de 1987.
14. Ver este concepto en POPPER, Karl. *La lógica de la investigación científica*.
15. SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *Tres arquitecturas: Sáenz de Oíza*. [DVD] Madrid: TVE S.A. (Cultural-es), 22 de noviembre de 1990.
16. La consideración de Torres Blancas en tanto 'obra de arte' puede verse justificada en el capítulo 2 de FERRAZ-LEITE, Alejandro. *Las lecturas de Oíza*. Buenos Aires: Diseño, 2017.
17. HUARTE, Juan. *Torres Blancas de Sáenz de Oíza. Un proceso abierto*. [entrev.] Patricia Bracco y Gonzalo García Rosales. *Tesis Doctoral, DPA, ETSAM, UPM, 2004*. Madrid, 1 de junio de 1999, p. 1101.
18. Sobre la particular forma de entender la relación con el lugar, desarrollada en la denominada 'Escuela de Oporto', ver la tesis doctoral de ORTIZ ORUETA, Juan Antonio. *En el principio era Távora...* ETSAM-UPM, 2015.
19. Todas estas obras pueden hallarse publicadas en JUNTA DE ANDALUCÍA. *Eladio Dieste 1943-1996*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes – Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1996.
20. DIESTE, Eladio. *Escritos sobre arquitectura*. Montevideo: Irrupciones, 2011, p. 24.
21. La Iglesia de Atlántida esta en este momento en proceso de evaluación de su postulación para ser incorporada en la lista del Patrimonio Mundial de UNESCO.
22. DIESTE, Eladio. *Op. cit.*, p. 24.
23. PAREYSON, Luigi. *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki, 2014, p. 106.
24. *Ibidem*, p.111.

NOTES

1. The concrete reference is to his well-known text *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.
2. PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: Antonio Machado, 1987, p. 13.
3. *Ibidem*, p. 16.
4. Thomas Kuhn, at the beginning of his text *The Structure of Scientific Revolutions*, offers a definition of 'paradigm': "An achievement that for a time provides model problems and solutions to a community of practitioners"; later in the same text Kuhn explains that "when paradigms change, the world itself changes with them".
5. MONEO, Rafael. 'Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad'. In: *Arquitectura Viva*, n. 66. May-June, 1999, pp. 17-24.
6. MONEO, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 23.
7. *Ibidem*, p. 337.
8. *Ibidem*, p. 337.
9. On the definition of type, as well as the possibility of understanding type as an epistemological foundation of architecture, it is necessary to consult MARTÍ ARIS, Carlos. *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Serbal, 1993
10. For a better understanding of the polarity between the unreproducible-reproducible conditions of the architectural work, see: MONEO, Rafael. *Sobre el concepto de tipo en arquitectura: textos de arquitectura*. Madrid: Universidad Politécnica ETS de Arquitectura, 1982.
11. On modern architecture's double condition of having essential human elements of all times and, at the same time, manifesting a new vision that came with interwar avant-gardes, it is recommendable to consult the writings of VAN EYCK, Aldo. *Writings: Collected Articles and Other Writings 1947-1998*. Amsterdam: SUN, 2008.
12. Specific studies in this regard can be found in ANTOLA, Susana (et al.). *El aporte italiano a la imagen de Montevideo a través de la vivienda*. Montevideo: Istituto Italiano di Cultura in Uruguay, 1994, or BALDOIRA, Carlos. *La arquitectura corriente en Montevideo en el año 1907 a través del Archivo de Permisos de Construcción*. Montevideo: Udelar-CSIC, 2015.
13. SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *El Futuro de la ciudad sin forma: seminario de arquitectura y periodismo* (El Paular). [DVD] Madrid: COAM, 14 de abril de 1987.
14. See this concept in POPPER, Karl. *The Logic of Scientific Discovery*.
15. SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *Tres arquitecturas: Sáenz de Oíza*. [DVD] Madrid: TVE S.A. (Cultural-es), 22 de noviembre de 1990.
16. The justification of why Torres Blancas is considered as a 'work of art' can be found in chapter 2 of FERRAZ-LEITE, Alejandro *Las lecturas de Oíza*. Buenos Aires: Diseño, 2017.
17. HUARTE, Juan. *Torres Blancas de Sáenz de Oíza. Un proceso abierto*. [entrev.] Patricia Bracco y Gonzalo García Rosales. *Tesis Doctoral, DPA, ETSAM, UPM, 2004*. Madrid, 1 de junio de 1999, p. 1101.
18. On the particular way of understanding the relationship with the site, developed in the so-called 'Porto School', see the dissertation of ORTIZ ORUETA, Juan Antonio. *En el principio era Távora...* ETSAM-UPM, 2015
19. All these works can be found published in JUNTA DE ANDALUCÍA. *Eladio Dieste 1943-1996*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes-Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1996.
20. DIESTE, Eladio. *Escritos sobre arquitectura*. Montevideo: Irrupciones, 2011, p. 24.
21. The Church of Atlántida is currently in the evaluation process of its application to be included in the UNESCO World Heritage list.
22. DIESTE, Eladio. *Op. cit.*, p. 24.
23. PAREYSON, Luigi. *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki, 2014, p.106.
24. *Ibidem*, p.111.

REFERENCIAS

- DIESTE, Eladio. *Escritos sobre arquitectura*. Montevideo: Irrupciones, 2011.
- HUARTE, Juan. *Torres Blancas de Sáenz de Oíza. Un proceso abierto*. [entrev.] Patricia Bracco y Gonzalo García Rosales. *Tesis Doctoral, DPA, ETSAM, UPM, 2004*. Madrid, 1 de junio de 1999, pp. 1101-1113.
- MONEO, Rafael. 'Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad'. En. *Arquitectura Viva*, n. 66, mayo-junio, 1999, pp. 17-24.
- MONEO, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: Antonio Machado, 1987.
- PAREYSON, Luigi. *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki, 2014.
- SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *El Futuro de la ciudad sin forma: seminario de arquitectura y periodismo* (El Poular). [DVD] Madrid: COAM, 14 de abril de 1987.
- SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *Tres arquitecturas: Sáenz de Oíza*. [DVD] Madrid: TVE S.A. (Cultural-es), 22 de noviembre de 1990.

REFERENCES

- DIESTE, Eladio. *Escritos sobre arquitectura*. Montevideo: Irrupciones, 2011.
- HUARTE, Juan. *Torres Blancas de Sáenz de Oíza. Un proceso abierto*. [entrev.] Patricia Bracco y Gonzalo García Rosales. *Doctoral Thesis, DPA, ETSAM, UPM, 2004*. Madrid, 1 de junio de 1999, pp. 1101-1113.
- MONEO, Rafael. 'Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad'. En. *Arquitectura Viva*, n. 66, May-June, 1999, pp. 17-24.
- MONEO, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: Antonio Machado, 1987.
- PAREYSON, Luigi. *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki, 2014.
- SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *El Futuro de la ciudad sin forma: seminario de arquitectura y periodismo* (El Poular). [DVD] Madrid: COAM, 14 de abril de 1987.
- SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *Tres arquitecturas: Sáenz de Oíza*. [DVD] Madrid: TVE S.A. (Cultural-es), 22 de noviembre de 1990.

