



*arquitecturacoam***322**







*Sirvan estas breves líneas para presentar la nueva época de la revista Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Breves por no querer restar espacio a los diversos contenidos de este primer número, cuando debían ser bien largas por la importancia que representa el hecho de la aparición de nuestra revista en una nueva época que se presenta con anhelos renovadores en todos los sentidos.*

*Empieza por ser una revista de Arquitectura y Urbanismo, porque el tiempo va demostrando que no existe Urbanismo sin el músculo de la Arquitectura, ni Arquitectura sin el espacio definido por el Urbanismo.*

*Quiere ser una revista abierta a todos, a los arquitectos especialmente, con independencia de grupos o capillas, y también a todos aquellos que consideren la arquitectura como uno de los grandes vehículos por donde se manifiestan tanto la cultura y el pasado como la imperiosa vigencia de nuestro presente con vistas a nuestro porvenir.*

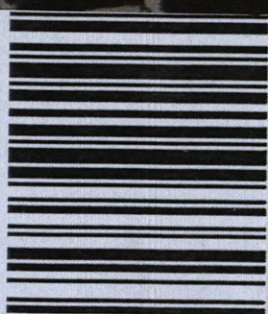
*La arquitectura del pasado es uno de nuestros más valiosos patrimonios, que debemos celosamente conservar, como la que nosotros hacemos lo será en el futuro si alcanza las calidades técnicas y artísticas que nuestra civilización reclama.*

*Será en una palabra una revista de todos y para todos, que empieza por ser exigente consigo misma, con sus textos y materias, con su información, con sus colaboradores, y con sus ambiciosos propósitos que deberán seguir la exigencia vitrubiana: utilitas, firmitas, venustas.*

Fernando Chueca Goitia

*Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*





## arquitecturacoam322

Parece que asistimos al ocaso del humanismo como utopía de la domesticación humana por medio de la lectura. El mito humanista implicaba la tarea de liberar a los hombres de la barbarie para incorporarlos al modelo amable de una sociedad literaria, la humanitas, mediante la asimilación universal de textos canónicos, principalmente en forma de libros, que no son otra cosa que voluminosas cartas dirigidas a los amigos.

Si tal declinar fuera cierto, y no faltan motivos para pensar que ello sea así, se presenta entonces una razón para empeñarnos en la quizá disparatada empresa de publicar estas páginas: llevar a cabo un acto de resistencia, un ejercicio de fricción para el que contamos con la complicidad de nuestros amigos, los lectores.

Mediante un discurso ininterrumpido, contradictoriamente inscrito en la fragmentación instantánea de los media, pretendemos mantener una conversación en la que todas las voces encuentren su espacio y su momento, a veces sucesivamente, a veces simultáneamente, para devanar juntos el ovillo inextricable de las palabras, camino del archivo en que bien pronto reposan libros y revistas. Peter Sloterdijk apunta: "¿Puede también el sótano del archivo convertirse en un claro del bosque? Todo indica que los archiveros y los archivistas han asumido la sucesión de los humanistas. Entre los pocos que todavía se dan alguna vuelta por esos archivos se impone la opinión de que nuestra vida es la confusa respuesta a preguntas que hemos olvidado dónde fueron planteadas". Es posible que el archivo no sea un lugar tan oscuro, a fin de cuentas.



MUSEO Y CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE ALTAMIRA

|                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Santillana del Mar,<br>Santander<br>1994 - 2000 | COLABORADORES / COLLABORATORS<br>Estudios previos / Preliminary studies: Andrea Lupberger,<br>Álvaro Galmés Cerezo. Proyecto / Project: Jaime Bretón Lesmes,<br>Daniel Delbrück, Andrea Kaiser, Andrés Jaque Ovejero,<br>Miguel Bernardini Asenjo, Marcello Maugeri y Sibylle Streck.<br>Dirección de obra / Construction phase: Jaime Bretón Lesmes y<br>Eduardo González Velayos (aparejador). | Control de vibraciones / Vibration control:<br>José Manuel Sánchez Alciturri (Departamento de Ingeniería<br>del Terreno de la Universidad de Cantabria)<br>MAQUETAS / MODELS<br>Juan de Dios Hernández & Jesús Rey S.L.<br>FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHS<br>Duccio Malagamba |
|-------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

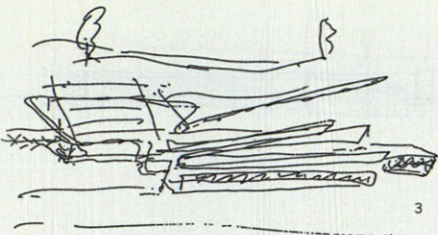
Los problemas de conservación de las cuevas de Altamira aconsejaron desde hace años restringir el número de visitantes así como crear un centro de investigación destinado a su estudio y sede del patronato de Altamira. Como consecuencia del estudio de la cueva y el conocimiento del deterioro de la misma surgió la necesidad de ubicar próxima al recinto una réplica de ésta para absorber la numerosa afluencia de visitantes que actualmente Altamira no puede de ningún modo asumir. Este proyecto de arquitectura de un centro o museo de sitio responde a esa necesidad. Junto a la construcción de la réplica se sitúa el nuevo centro de investigación, actualmente diseminado en varios pabellones, lo que dificulta su funcionamiento y, además, se ha creado un museo que responda a las necesidades de difusión y a las nuevas expectativas de afluencia de público. Integrado a

este nuevo conjunto se crea espacio para una biblioteca y un almacén de fondos arqueológicos. Se hacen estos espacios expositivos y de almacenamiento con una capacidad tal que puedan acoger en depósito los fondos de Prehistoria / Paleolítico del Museo Regional de Prehistoria y Arqueología de Cantabria y su crecimiento durante los próximos años, según se especificaba en el programa de necesidades aprobado en Diciembre de 1996.

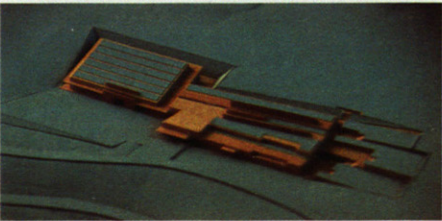
2 Dar respuesta a todos estos requerimientos obliga a plantear un edificio muy consciente de su presencia en el paisaje y exige una serie de actuaciones complementarias con el fin de garantizar la conservación del entorno original de la cueva, procurando, por otra parte, que la afluencia masiva de visitantes se ordene de forma que sea mínimo el daño al lugar.

Según se pedía, el nuevo centro de investigación y museo de

Altamira, por tanto, había de estar próximo a la cueva, alojar un programa de considerable tamaño y, sin embargo, las características formales de la obra habían de ser cuidadosamente estudiadas para respetar el frágil paisaje. Este cuidado se orienta al logro de mantener, en lo posible, la cueva original rodeada de un paisaje liberado y limpio con la capacidad evocativa y el misterio que su entidad exige. Con estos objetivos se eligió en las zonas próximas a ésta un área, en el lado occidental, para emplazar el centro, y el museo en otra vertiente de la colina en la que se encuentra la cueva y separada por vegetación abundante. Este lugar es apropiado para la integración de las nuevas construcciones en las suaves pendientes de la topografía local, con caída en dirección norte, que permita una entrada de la neocueva similar en orientación a la original. Esta orientación queda además fuera del área impluvial de la cueva, evitando



cualquier alteración por esta circunstancia de la misma. El museo, la réplica y el centro de investigación que se han proyectado se dividen en dos áreas de edificación diferenciadas: por un lado en la que se aloja la réplica; por otro, unas formas que se extienden linealmente desde una zona común de vestíbulo o lugar de acogida de los visitantes. Los tres brazos de este área, que nacen de la entrada principal, contendrán los espacios de exposición permanentes y temporales, las salas de usos múltiples, la sala de actos, venta de publicaciones y un restaurante o cafetería que se prolonga en su uso al aire libre. La estructura primaria de estas formas desplegadas casi en paralelo está constituida por unas grandes vigas a las que se adhiere una estructura secundaria de láminas que se abren y se levantan en dirección norte para introducir la luz en las áreas expositivas. En el extremo occidental se



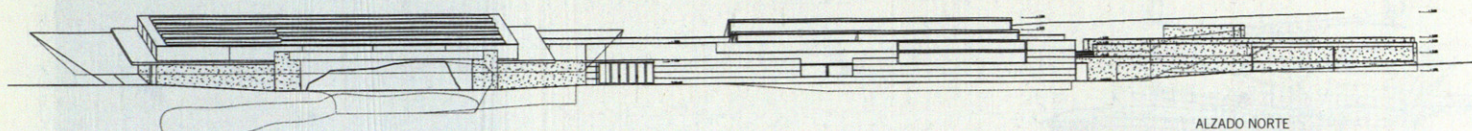
organizan unas terrazas de estancia al aire libre que acogen a los usuarios antes o después de la visita para disfrute de las vistas. La intención de integrar las nuevas construcciones en el paisaje estaría reñida con la gran cubierta necesaria para albergar la réplica. Por esta razón el proyecto propone una cubierta inclinada siguiendo las pendientes del suelo y cubierta de césped e integrándose en ella un sistema de lucernarios corridos. En el espacio intermedio de la neocueva y la cubierta se alberga el centro de investigación, la zona de laboratorios, la dirección y la administración, quedando así incorporados en la misma zona estructural y con buena iluminación cenital. El proyecto trata en todo punto reducir el impacto negativo de las construcciones necesarias para albergar el programa que supone una considerable ocupación de superficie. La

arquitectura, no obstante, tiene un valor propio y ello se hace evidente en formas que emergen según una geometría flexible adaptándose a la ladera creando una topografía artificial que se combina con las cubiertas plegadas que sobresalen con un carácter minimalista.

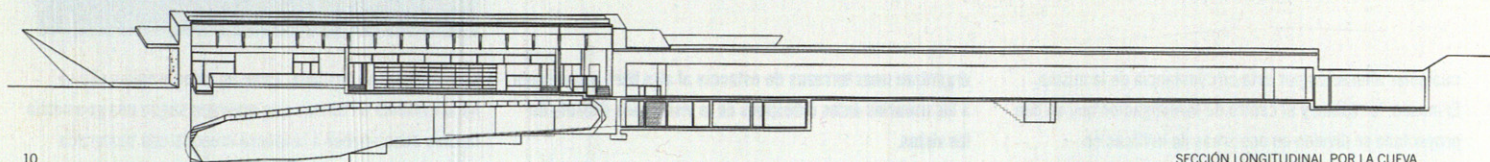
6 En los espacios interiores la luz es protagonista, la luz natural y la luz artificial que sirven de apoyo a los distintos requerimientos expositivos. La creación de la réplica invita a interpretar su instalación en el paisaje como *imagen espejo* o reflejada que supone un ámbito *virtual*. Por ello el *marco* que establece la diferencia entre lo virtual y lo real cobra importancia. Este marco se manifiesta como perímetro recortado en la colina que alberga en su interior la réplica. Este perímetro viene subrayado por las marquesinas de tres y cuatro metros de voladizo. La entrada a la neocueva es un objeto de diseño







ALZADO NORTE



SECCIÓN LONGITUDINAL POR LA CUEVA

10

muy preciso. Debe tenerse en cuenta esta inserción en lo construido y ser ella misma arquitectura asegurando el control climático y el cierre de la cueva artificial. Desde el interior, la visión del paisaje estará enmarcada en el

11 - ESPACIO DONDE SE UBICA LA RÉPLICA



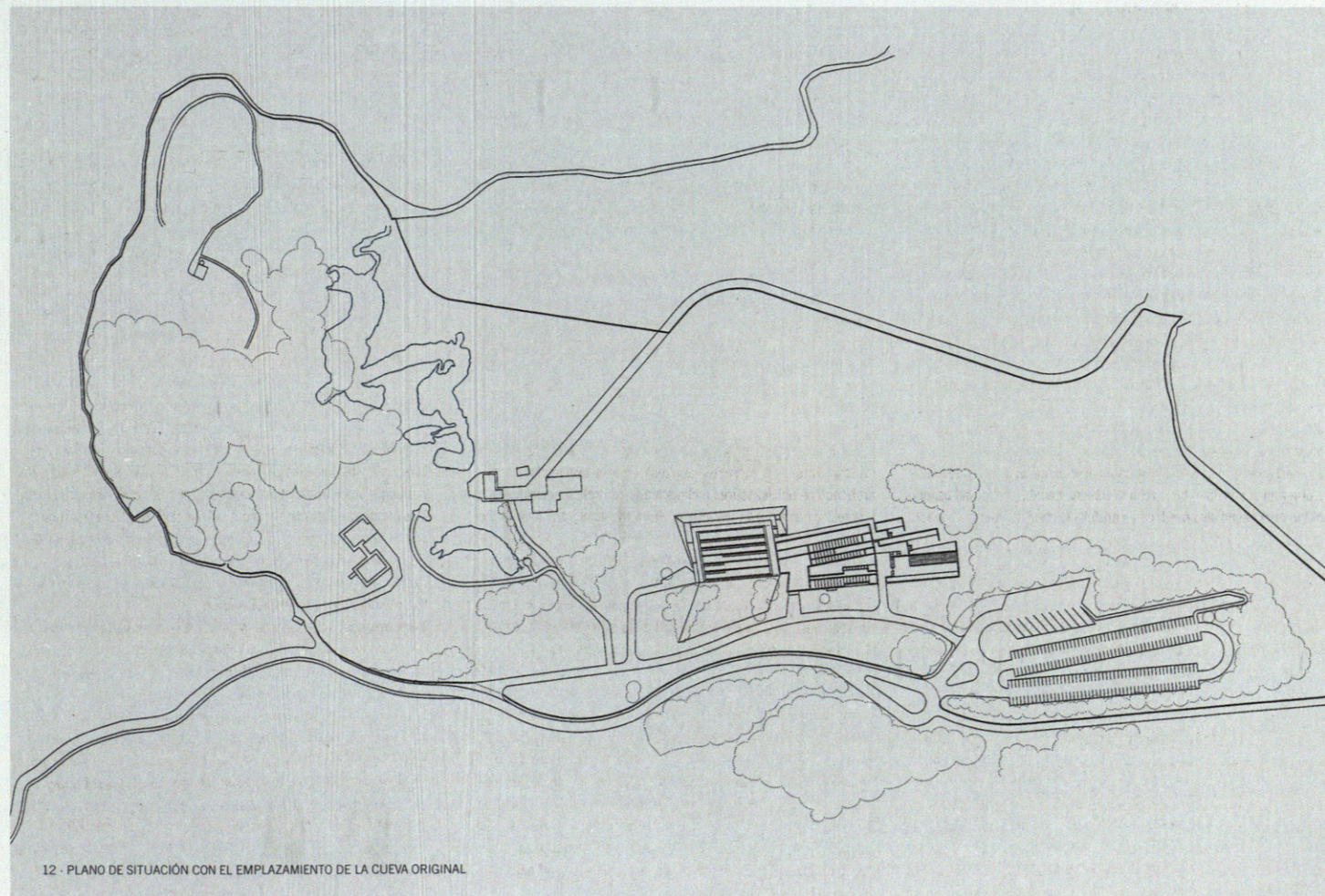
© Jacobo García-Germán

perímetro de la boca de entrada que reproduce características originales recortándose el paisaje lejano como si se tratara de una naturaleza invariable en el tiempo.

11 Estas observaciones sobre el marco, la distinción entre un ámbito virtual y otro real, en definitiva sobre la "ventana" de la estética clásica, subyace en la concepción de estos aspectos del proyecto.

A través de la boca se logra así una visión del exterior con intenciones evocativas, pero también es importante considerar cómo, hacia el interior, las condiciones lumínicas de la neocueva producen un efecto de luz rasante similar al de la cueva original avivando el relieve de la bóveda y favoreciendo, de este modo, la interpretación correcta de las formas que inspiraron las imágenes pintadas y que refuerzan la animación de las figuras.

Las cubiertas se tratan, según ya se ha dicho, con criterios paisajísticos con superficies acabadas con césped, lucernarios corridos y láminas de aluminio y piedra natural, componiendo una imagen fragmentada y escalonada en el conjunto. Los muros son de piedra natural: los que corresponden a la zona que alberga la réplica y los muros de la zona de estancia al aire libre en el lado oeste, de una mampostería de piedra dorada; en la zona de museo y espacios expositivos, de sillería de piedra natural. Sobre estos muros se organiza una estructura de paneles de aluminio lacados en color ocre que favorecen la interpretación de la construcción por capas o estratos, distinguiendo el soporte que emerge del suelo y la cubierta soportada como lámina flotante y recortada en el relieve del suelo natural.



12 - PLANO DE SITUACIÓN CON EL EMPLAZAMIENTO DE LA CUEVA ORIGINAL





#### MUSEUM AND RESEARCH CENTER OF ALTAMIRA

The problems of conservation of the caves of Altamira have precipitated now for many years the restriction of the number of visitors, and so arose the need to situate a replica of the cave near the actual cave to take in the crowds of visitors which the caves of Altamira can in no way endure. It has also become necessary to create a new research center dedicated to the study of the caves, as well as a place to preserve and display archeological finds, and a museum in which to contain the replica to act as a medium for its diffusion.

With these objectives a site for the research center and museum was chosen in the environment surrounding the original cave. The chosen site was located to the west, on the other slope of the hill within which the original cave is situated and separated from the original cave by abundant vegetation. This site was appropriate for the insertion of the new complex in the gently sloping terrain of the local topography. The slope's northward orientation permits an access to the neocave similar to that of the original cave. The site for the construction is located outside the natural runoff area of the original cave, thus avoiding any alteration in the natural flow of runoff that the new construction's proximity to the original cave might cause.

The new Research Center and Museum of Altamira would need to house a program of considerable size and, without a doubt, the formal aspects of the work would also need to be carefully studied in order to respect the fragile landscape. This care centered on the objective to maintain the original cave's surrounding landscape, a landscape free and clean containing the evocative aspects and the mystery that such a natural entity as a cave would require.

The museum, the replica, and the research center, as designed, are divided into two distinct areas of construction: one, the area which houses the replica; the other, some forms which extend linearly from a common vestibule and visitor reception area. The three arms of this area, which originate at the main entry, contain permanent and temporary exhibition spaces, multipurpose rooms, a room for official functions, a place for the sale of publications, and a restaurant and cafeteria which extend their use to an open air terrace. The primary structure of these forms unfolded almost in parallel consists of some deep and long beams to which is hung a secondary structure of plates that open and tilt to the north in order to let natural light enter into the exhibition spaces. At the western end are situated some outdoor

terraces which receive the museumgoers before or after their visit so that they may enjoy the views.

The intention of integrating the new constructions in the landscape would seem to go against the roof required to house the replica. For this reason the project proposes an inclined roof which follows the natural slope of the land, covered in turf and integrating a system of running skylights. In the intermediate space which exists between the neocave and this roof are situated the research center, laboratories, administrative and executive offices, and the library, which are incorporated beneath the same structure and receive ample diffuse overhead light. From the library one can contemplate the back of the cave, the artificial shell, and the shell's hanging system, revealing the theatrical character of the neocave.

The creation of the replica invites an interpretation of its installation in the landscape as "mirror image" or reflected in a manner which implies a "virtual" environment. As such, the frame that distinguishes the virtual from the real becomes important. This frame makes itself manifest as a quadrangular perimeter cut into the hill within which is housed the replica. A running canopy with a cantilever of three to four meters accentuates this perimeter. The mouth of the neocave is a very precisely designed object. One ought to be able to note this insertion into the constructed and that the insertion itself is architecture which assures a climatically controlled environment, with a required curtain-wall enclosure. From the inside, the view of the landscape is framed within the perimeter of the neocave's mouth, reproducing authentic characteristics by outlining the existing distant landscape as though it were of a timeless, unchanging nature. These observations concerning the frame, the distinction between environments virtual and real, having to do with the "window" of classical aesthetics, underlie the conception of these aspects of the project.

Through the mouth one achieves an intentionally evocative vision of the outdoors, but it is also important to consider how, on the inside, the lighting conditions produce an effect of raking light analogous to that of the original cave, enlivening the relief of the cave ceiling and favoring the correct interpretation of the forms which inspired the painted images, as well as animating these figures.

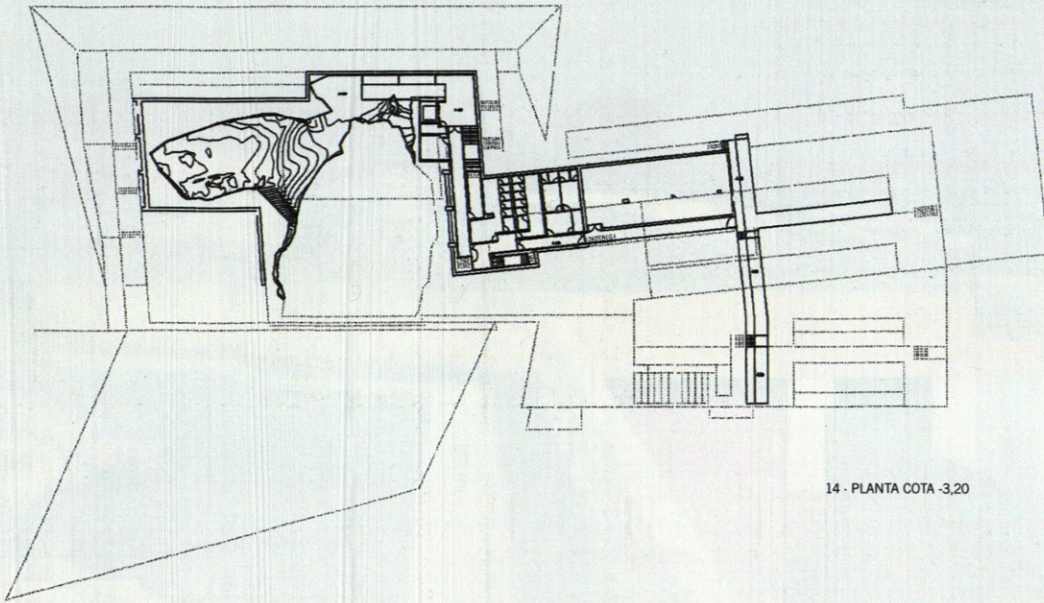
The roofs follow the criteria set by the landscape, as surfaces finished with turf, skylights, and sheets of aluminum, forming together a fragmented and staggered image. The walls are made of natural

stone. Both the exterior walls that house the replica and the walls that define the outdoor terraces to the west are of a rough-hewn stonework of gold-amber. A masonry wall of large, vertical pieces forms the perimeter of the area of the museum and exhibition spaces. Over these walls runs a band of aluminum panels lacquered in ochre. One can say that the Museum recreates a geological tectonics. The disposition of the structural elements and the distinct types of skylights has a precise intention. This arrangement speaks of operations made on the hill, insinuating metaphorically that a cut was made in the hillside, that the hill's surface was lifted and a place made underneath it.

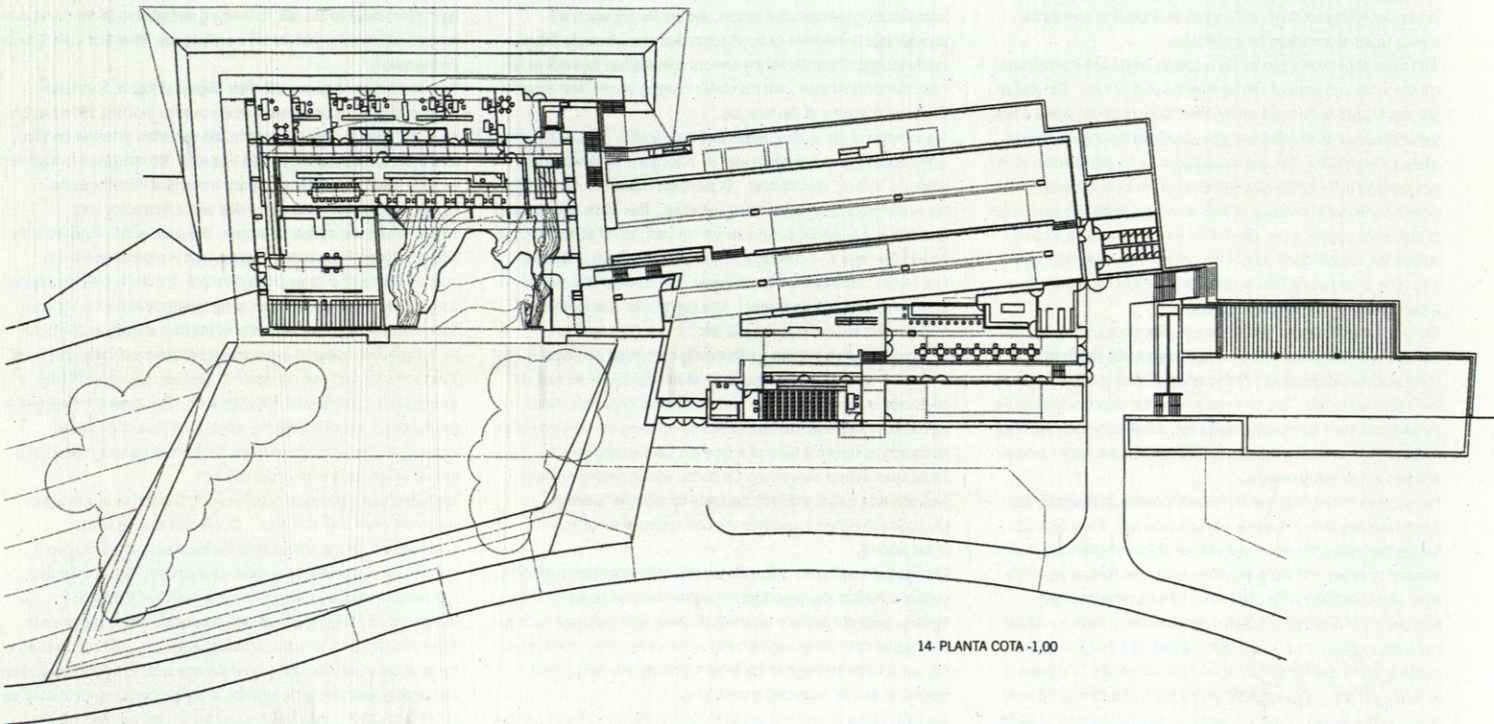
The rooms of the Museum, with their aligned skylights, also seem opened through the one gesture which consists in lifting and tilting the roof. The gesture seems stopped in mid-operation: it leaves the thin, half-open surface floating without supports. The staggered form of the wings in which the exhibition spaces are located reproduces the topography through strata, in parallel and stairstepping cuts approximating the natural landscape. The color ochre employed in the aluminum band of the building's upper part is associated with the manipulated layer of ground within the hill. The red is the conventional color of a section-cut and refers to the definition of the cut surfaces. The surface between the perimeter of the cave and the architectural rectangle which frames it is constructed of aluminum lacquered in red. This recalls the fact that the mouth of the cave is a representation, a drawing in its conventional, linguistic form. The stonework employed in the building is identified with the substrata of rock and with the excavation. The vertically-oriented, large-stone masonry speaks of a spatial delimitation, of an enclosed place.

There are, thus, references in the building of Altamira to a tectonics which one might call "narrative." Its physical manifestation communicates by implication what the Museum is about and how it came to be. It reproduces moments in a process. The architecture represents a natural geology, recreates a piece of the hill and manipulates it following actions and movements which are frozen in expressive attitudes, in static, architectural poses. The construction is borne of and made from the ground but also unmakes itself, integrating and diluting itself within the hillside. It is a building that opens itself up to the landscape in an expressive way but without overtaking it, the building inserts itself making room and living with what has always been there in a comfortable, congenial way.



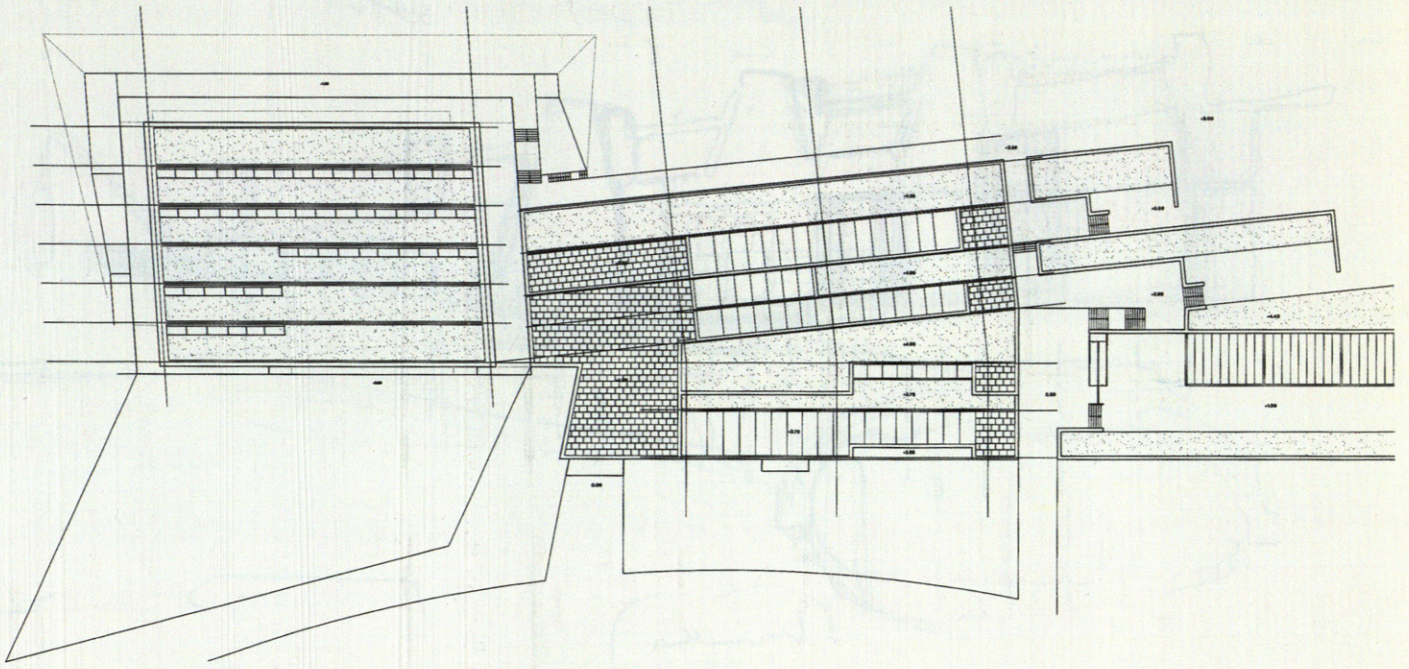


14 - PLANTA COTA -3,20



14 - PLANTA COTA -1,00

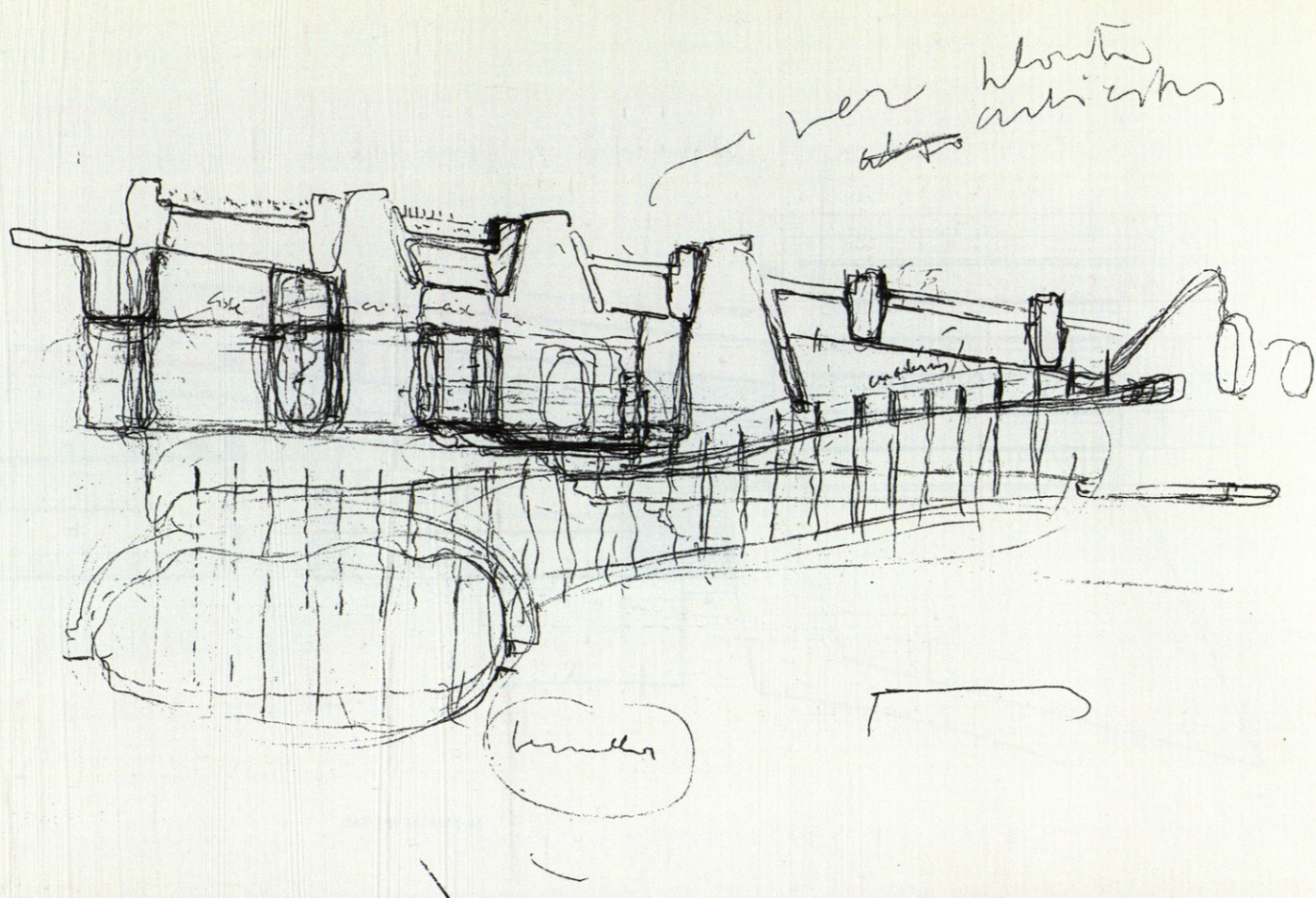




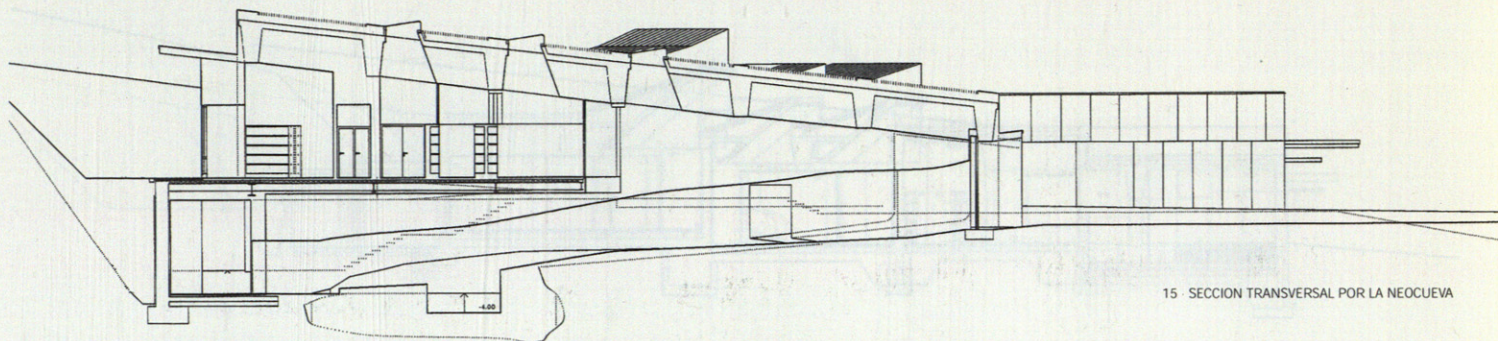
14 - PLANTA CUBIERTAS



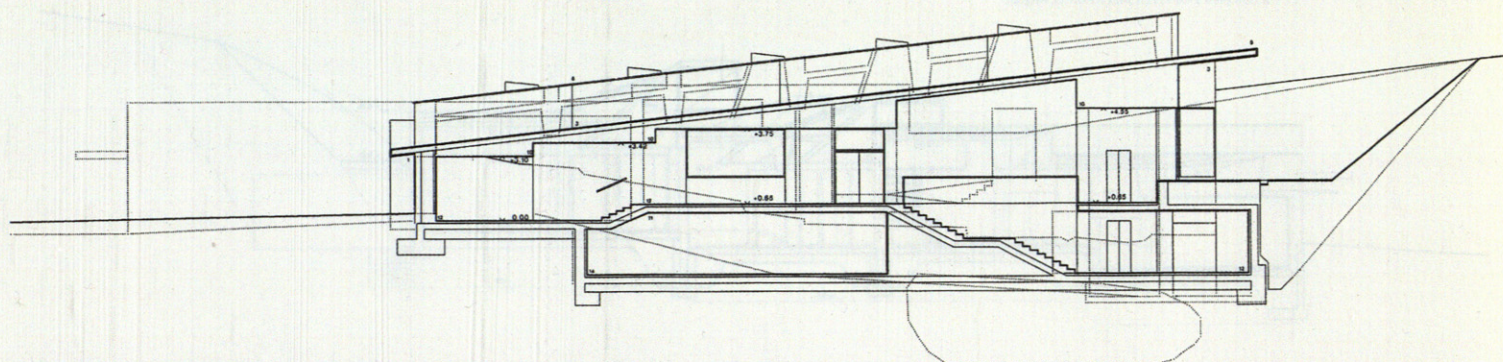








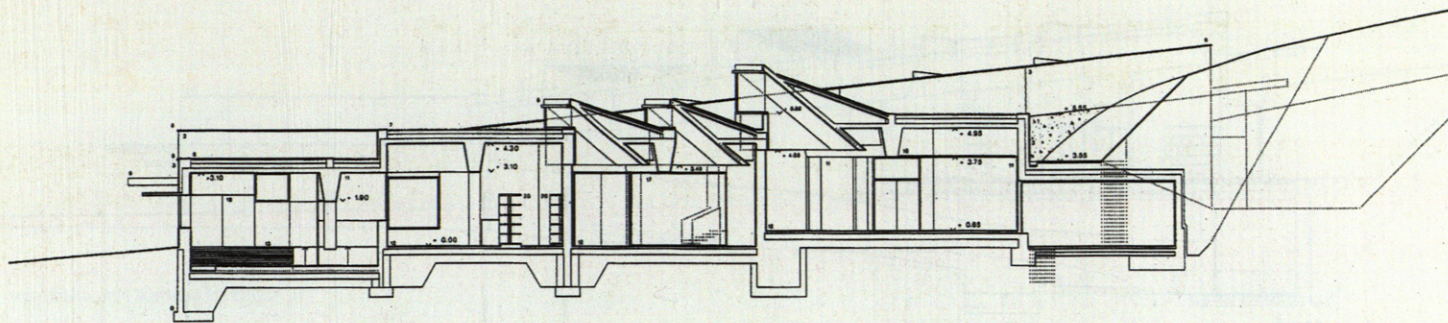
15 SECCION TRANSVERSAL POR LA NEOCUEVA



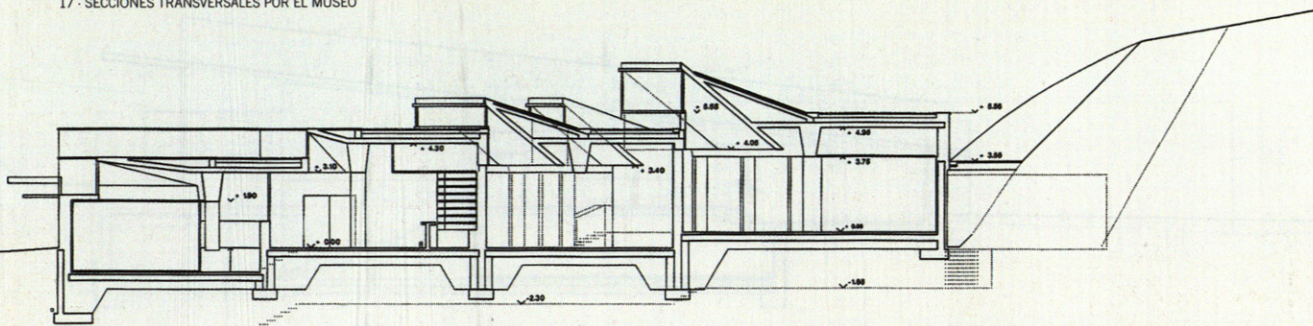
16 SECCION TRANSVERSAL POR EL ESPACIO DE ACCESO A LA NEOCUEVA



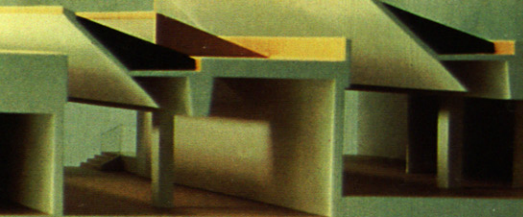




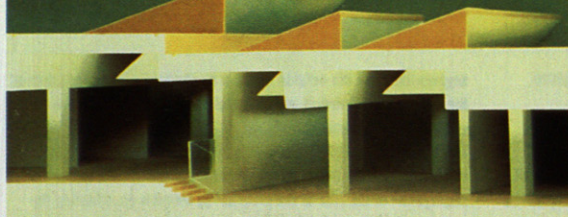
17 · SECCIONES TRANSVERSALES POR EL MUSEO



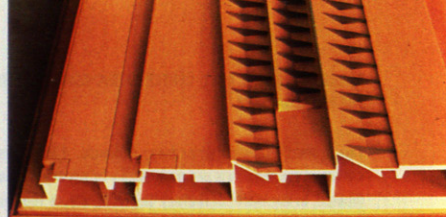




17



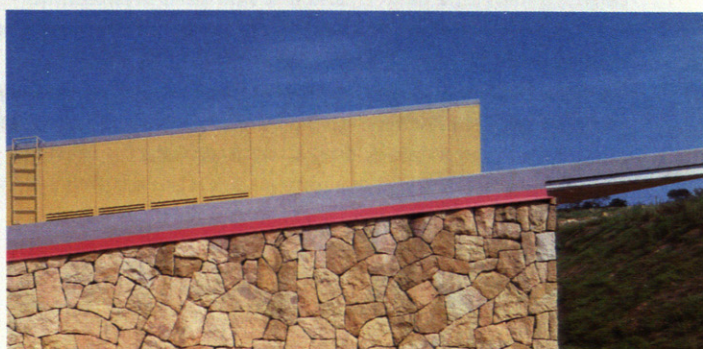
17



<16



13





**DANCE AND SCENIC ARTS CENTER OF THE COMUNIDAD DE MADRID.  
THE CANAL THEATRE.**

This project brings together many demands. Firstly, the intrinsic nature of the theatre's program refers to the creation of a space of illusion, to the world of fantasy, that is to say, to the imaginary as the substance of the project. Secondly, the windfall concurrence of the characteristic functioning of a building which appeals to this imaginary world with its placement in a somewhat ill-defined and neglected urban area which demands a strong response, formally rich, with an intrinsic vitality that would bring lustre and animate the intersection of Bravo Murillo and Cea Bermúdez. Thirdly, the activity connected with Theatre requires a simultaneous integration with and

segregation from the outside world, a discontinuity in order to defend the nucleus of the virtual, which is distinct, by nature, from the everyday reality surrounding it.

This last demand, double and divergent, translates itself into an integration and continuity with the street at ground level and a segregation of the rest of the program by lifting it up, situating the two theatres and the dance rooms over the first level of vestibules. The lower levels, with their large vestibules, the shop, and the cafeteria, are transparent and visible from the street, joining their activity to that of the city and inviting participation. The nearby greenspace of the Canal de Isabel II leaves its mark in the project as well, at street level, with landscaped areas of lawn entering into the site as far as the recessed (sunken) and free, glass-walled perimeter

which closes in vestibules and the cafeteria, the gesture seeking to bring together the building with the nearby greenspace.

Over the lower level, which is the threshold between the building and the street, the uplifted volumes play an animated game that is perceived as an unfolding zigzag of forms in the air, encouraging varied experiences of concavity and convexity, similar to flags furling and unfurling in the wind.

The building as a whole experiments with complementary perceptions: emptying or swelling, revealing the interior to the street or obscuring it from view.

The skin which envelopes these floating volumes is like paper, capturing the light and reflecting it with a subtle sheen. All this corresponds to a deliberate tectonic idea, intelligible as a "mask,"

**CENTRO DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA DANZA DE LA COMUNIDAD DE MADRID. TEATRO DEL CANAL** *juan navarro baldeweg*

**Anteproyecto**

**Madrid**

**1º premio del Concurso**

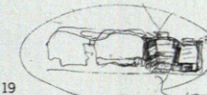
**Julio 2000**

**COLABORADORES / COLLABORATORS**

Carmen Bollívar Montes, Jaime Bretón Lesmes, Juan Antonio Bueno Bueno, Fernando García Pino, Virginia González Rebollo, Alexander Levi y Sibylle Streck.

**MAQUETAS / MODELS**

Juan de Dios Hernández & Jesús Rey S.L.  
FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHS  
Alexander Levi



19

Muchas solicitudes concurren en este proyecto. Por un lado, la naturaleza intrínseca de su programa hace referencia a la creación de un espacio de ilusión, a un mundo de fantasía, es decir, a lo imaginario como sustancia del proyecto. En segundo lugar, la excepcionalidad de la función característica de un edificio que apela a ese mundo imaginario y que se sitúa en una zona urbana algo desdibujada y descuidada que solicita una respuesta fuerte, rica formalmente, con vitalidad intrínseca que haga brillar y anime la encrucijada de las calles Bravo Murillo y Cea Bermúdez. En tercer lugar, la actividad teatral exige integración y segregación simultáneamente. La vida ciudadana debe sentirse atraída por ella y a la vez ha de existir una separación, una discontinuidad para defender el núcleo de lo virtual que es ajeno, por naturaleza, a la realidad ciudadana circundante.

Esta última demanda doble y divergente se traduce en una integración y continuidad de la calle en el nivel de las plantas bajas y en la segregación por elevación del resto del programa a lo alto situando sobre la primera planta de vestíbulos las salas de los teatros y las aulas de Danza. Las plantas bajas con los grandes vestíbulos, la tienda y la cafetería son transparentes y visibles desde la calle incorporando su actividad a la ciudad e invitando a la participación. Las zonas verdes próximas del Canal dejan también su huella en el proyecto, a nivel de la calle, con superficies de césped que se adentran en el solar hasta el perímetro rehundido y libre del cristal que encierra vestíbulos o cafetería y con este gesto se trata de incorporar el edificio a las zonas verdes próximas.

Sobre esa planta baja, que es umbral entre edificio y calle, se crea un animado juego de volúmenes que se percibe como un despliegue zigzagante de formas en el aire que promueve experiencias contrastantes de lo cóncavo y lo convexo, semejante al de unas banderas movidas por el viento. El conjunto se experimenta en percepciones complementarias: vaciándose o hinchándose y mostrando u ocultando el interior a la vista desde la calle.

La piel que envuelve esos volúmenes flotantes es como de papel, captando la luz y reflejándola con brillos atenuados. Todo esto corresponde a una idea tectónica deliberada, inteligible como "máscara" que es idónea al carácter del teatro o la danza y que se traduce en el valor protagonista de la pura apariencia y en el juego vivo

de las formas. La piel que se despliega en el espacio consiste en una superficie de cristal en parte opaco y en parte translúcido y transparente. Los cristales opacos son de color negro, rojo y plata, con una apariencia mate, aterciopelada, por tratamiento de su superficie matizando su color y el brillo superficial. El color se trata como una sustancia básica constructiva, algo que parece cortado con tijeras, o tallado directamente a partir de masas crudas. El tratamiento de esa sustancia cromática recuerda los recortables de Matisse en los que la pintura adquiere una naturaleza escultórica.

Las cajas escénicas de ambos teatros en el interior son como el hueso del fruto, y la celda íntima que se fija dentro de estos volúmenes textiles inflados. Son estas cajas también las que sirven de soporte principal organizando, a partir de ellas, la estructura física del edificio.

Las entradas al teatro frontal y experimental se encuentran en una cota superior (+9.00), como ya se ha mencionado, y se accede a ellos por escaleras rodantes. La cafetería se abre a la calle y a una terraza al aire libre que se dispone en el patio que se encuentra en la esquina Suroeste, enlazándose al carácter doméstico y tranquilo de la zona de viviendas interiores de la manzana.

La entrada a las zonas de servicios teatrales y la zona de la carga y descarga se hace desde la calle Bravo Murillo. En el fondo de medianeras al Sur, y a lo largo de todo el solar, se hacen todas las comunicaciones entre escenarios y cajas escénicas. Una rendija de luz a lo largo de las medianeras en el límite Sur ilumina estos espacios de comunicación conectando entre sí los escenarios y los camerinos.

Esta infiltración cenital de la luz natural evita así espacios sórdidos en esos lugares alejados del público.

Las salas de Danza se disponen en torno a un patio alargado a Oeste. Un patio propio que otorga luz natural en abundancia a las salas sin mermar sus condiciones de privacidad.

Una gran rampa conecta las distintas plantas integrándolas en un vestíbulo que cierra por un lado la gran hendidura de entrada principal desde la calle a los teatros. Los planos muestran la conexión establecida entre estas aulas y salas de Danza y los escenarios de los dos teatros sin que exista, como puede verse, conflicto de esta circulación privada y la pública.



which is ideally related to the character of Theatre or Dance, and which one can translate as the protagonism of pure, abstract semblance, and as the lively game of forms. The skin, which unfolds in space, consists of a partly opaque, partly translucent and transparent glass surface. The opaque glass is black, red, and silver, all of a matte finish, made velvet by layering the color with the lustre of the surface. The color is considered as a basic constructive substance, something that seems cut with scissors, or hewn directly from crude forms. The treatment of this chromatic substance recalls the cut-out collages of Matisse, in which painting takes on the qualities of sculpture.

The fly-towers of both theatres on the inside are like the center of a fruit, and are the intimate hollows located within these volumes of

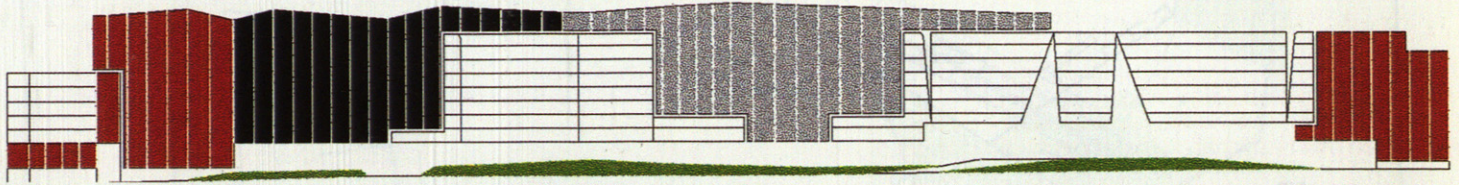
billowing fabric. These fly-towers also constitute the main structural support system around which the building is organized.

The entrances to the proscenium and experimental theatres are located at a higher level (+9.00), as mentioned above, reaching them by escalator. The cafeteria is open to the street and to an open-air terrace within a courtyard located in the Southwest corner, tying itself to the calm, domestic character of the residences facing the interior of the city block.

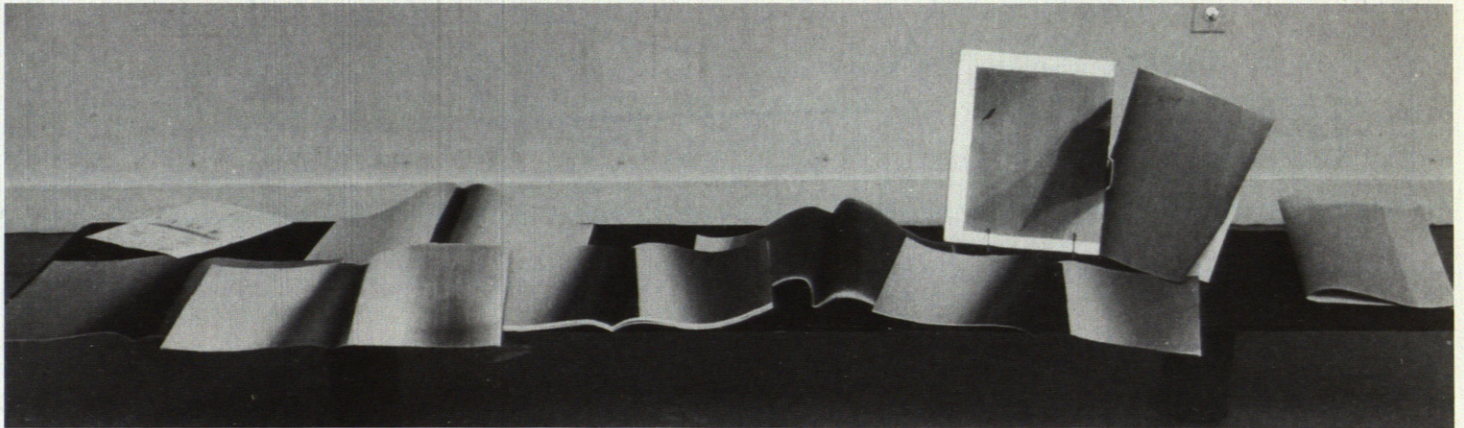
The entrance for theatre services and the loading and unloading area are accessed from Bravo Murillo. All the interaction among stages, backstage, and fly-towers occurs along the entire length of the Southern party wall. A continuous strip of light along the Southern party wall illuminates these communication spaces which

connect the stage to the dressing rooms. This indirect overhead entrance of natural light discourages sordid, dark spaces in these areas distant from the public.

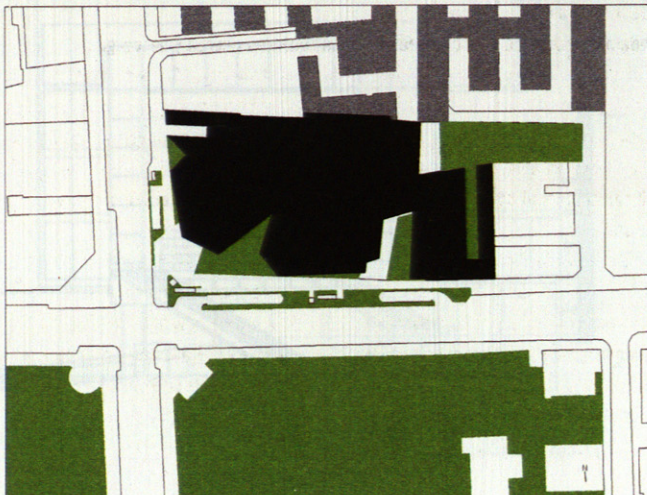
The Dance rooms surround a long courtyard to the West: an independent courtyard that passes abundant natural light to the rooms without taking away their privacy. A great ramp connects the distinct floors integrating them into a vestibule that encloses on one side the large cut of the principal entrance to the theatres from the street. The drawings show the connection established between these classrooms and Dance rooms and the stages of the theatres without there existing, as one can see, any conflict between this private circulation and that of the public.



22 · ALZADO DESPLEGADO



22 · FUENTE Y FUGA, 1973 (40 X 60 cm.) JUAN NAVARRO BALDEWEG

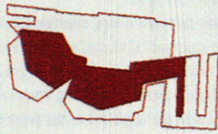


EL PROYECTO DE ALTAMIRA está publicado en la monografía que dedicó a Juan Navarro Baldeweg la revista El Croquis (73/III, 1995). Este pasado verano, sus propuestas para el Teatro del Canal en Madrid y para el Museo de la Evolución Humana en Burgos resultaron vencedoras en los correspondientes Concursos. En mayo de 2000 se celebró en el IVAM una exposición retrospectiva sobre su obra. Su último libro de textos, La habitación vacante, está publicado en Pretextos, Colección de Arquitectura de la Demarcación de Gerona del Colegio de Arquitectos de Catalunya (Gerona, 1999). "Luz y estructura en la obra de Juan Navarro Baldeweg", un estudio comparativo de las diferentes soluciones para las cubiertas de sus penúltimos proyectos, realizado por Mirko Zardini, está publicado en Lotus (98, 1998).

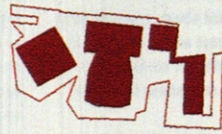
23 · HENRI MATISSE. COLLAGE, 1953.



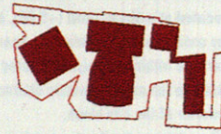




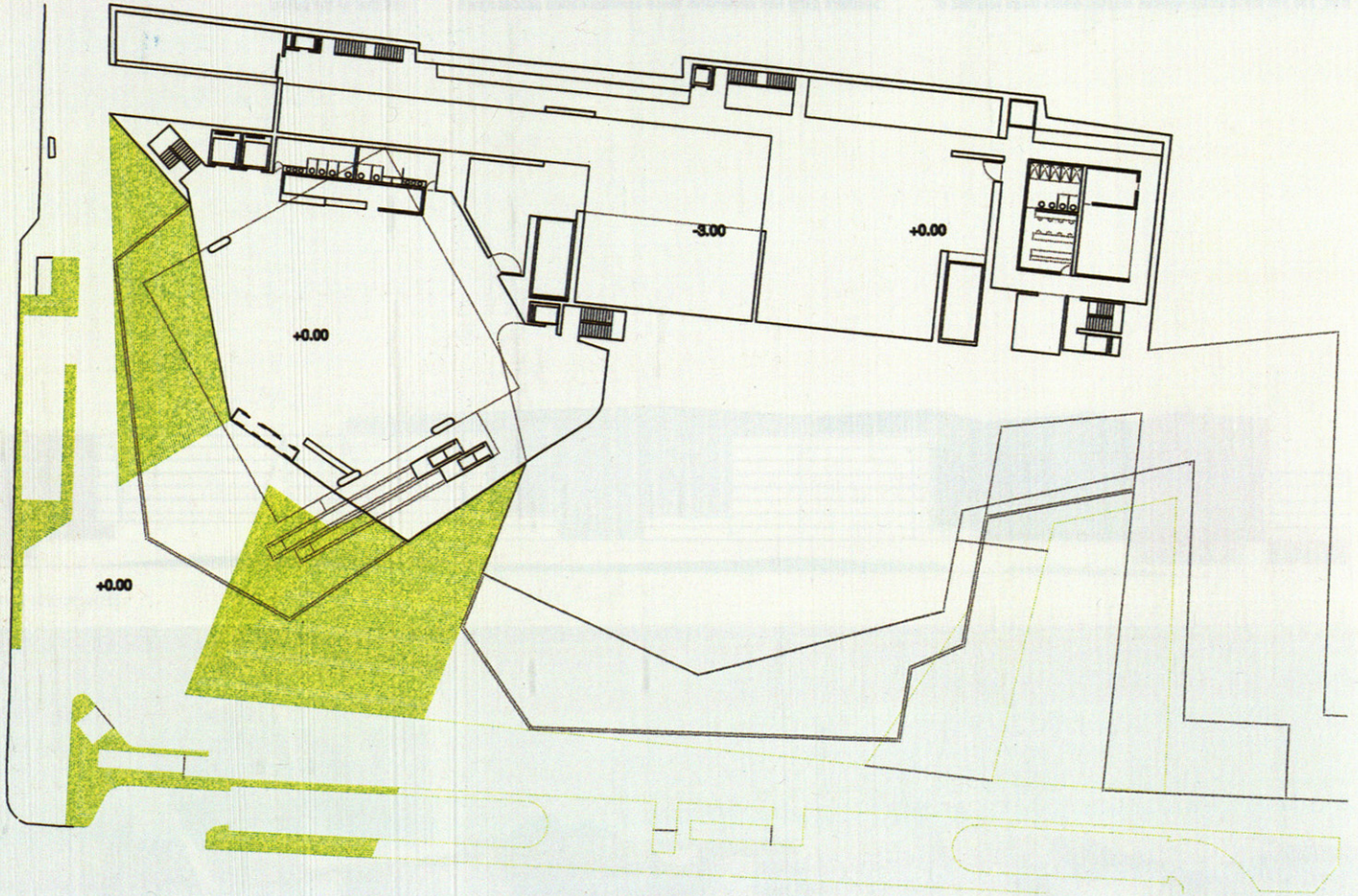
25 · ACCESOS Y DISTRIBUCIÓN



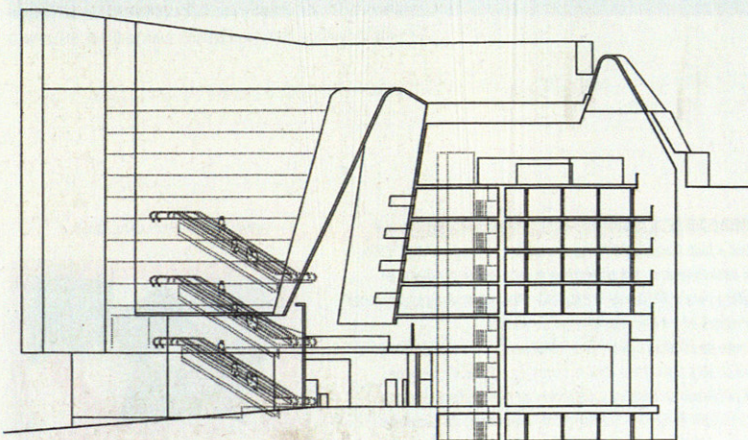
25 · SALAS Y CENTRO COREOGRÁFICO



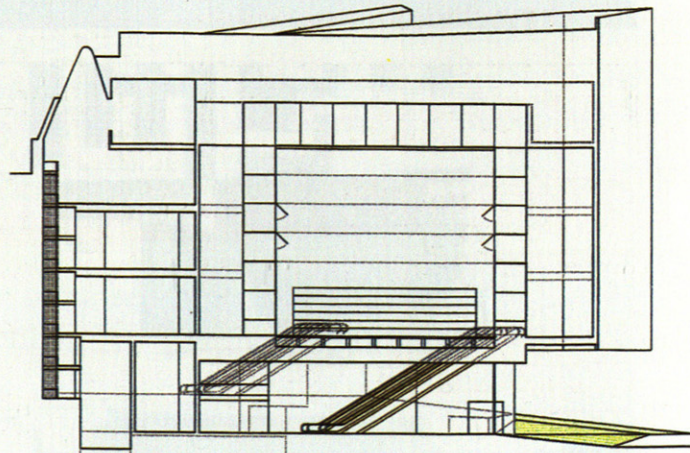
25 · BLOQUE DE SERVICIOS



26 · PLANTA COTA +3,50

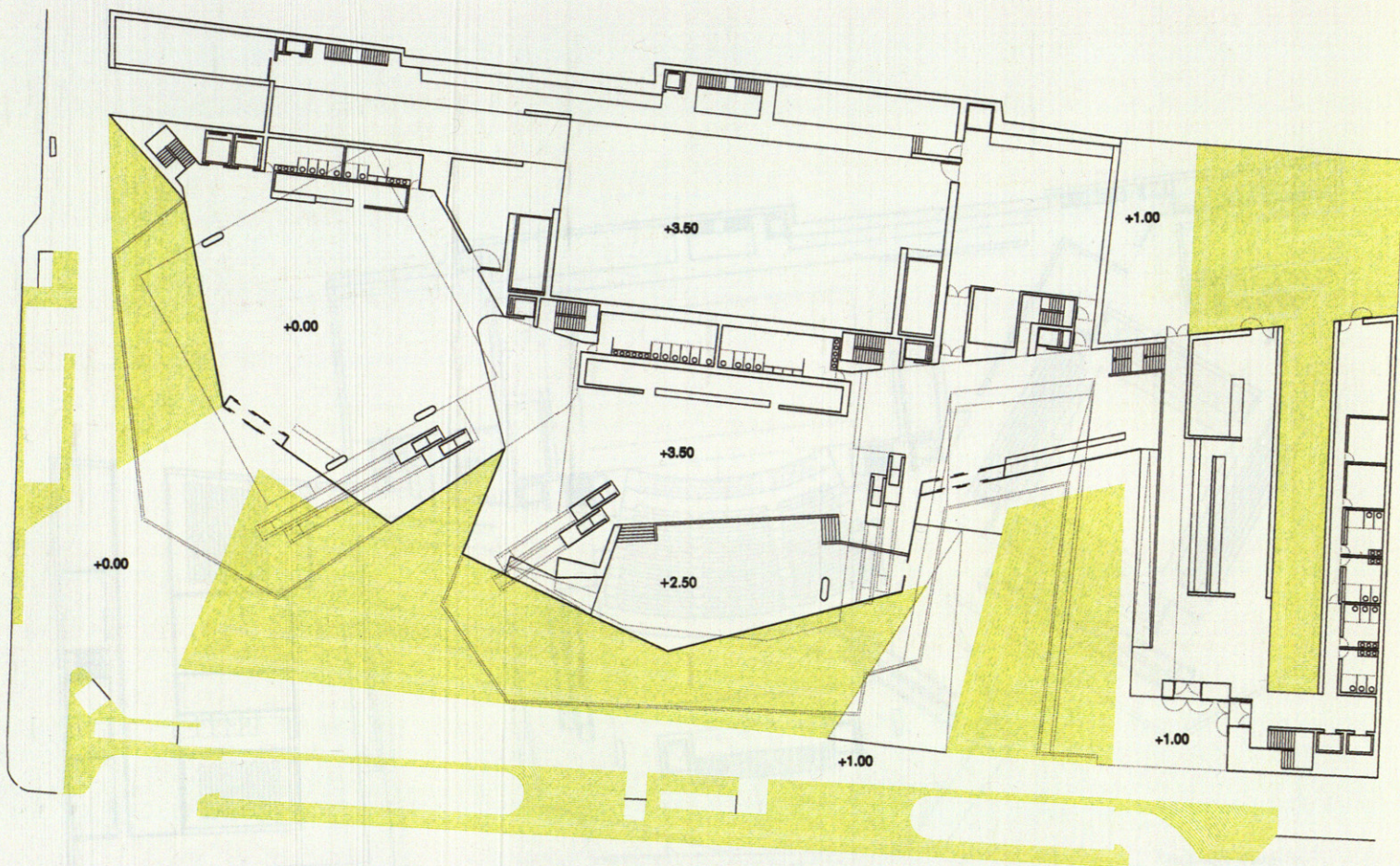


27 · SECCIÓN TRANSVERSAL POR EL VESTÍBULO

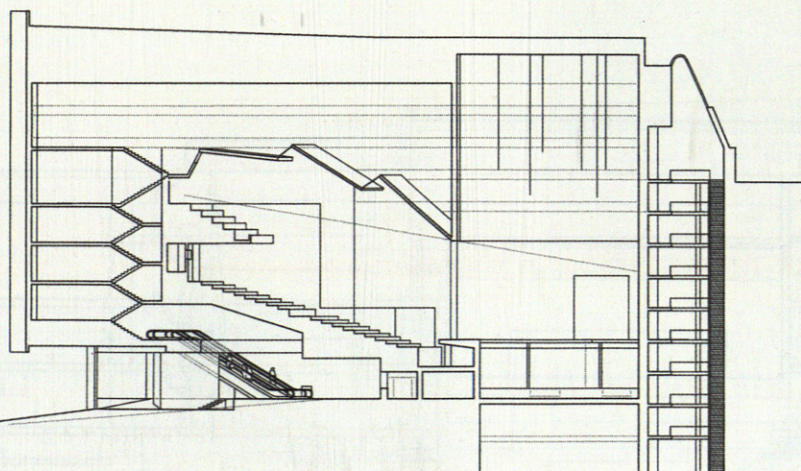


27 · SECCIÓN TRANSVERSAL POR EL TEATRO POLIVALENTE

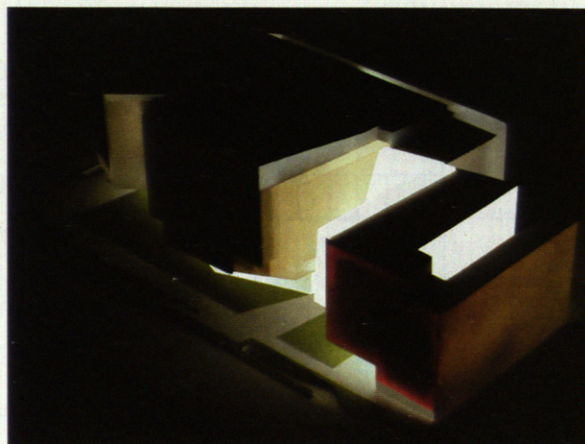




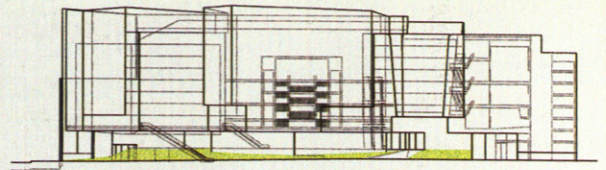
26 - PLANTA COTA +0,00



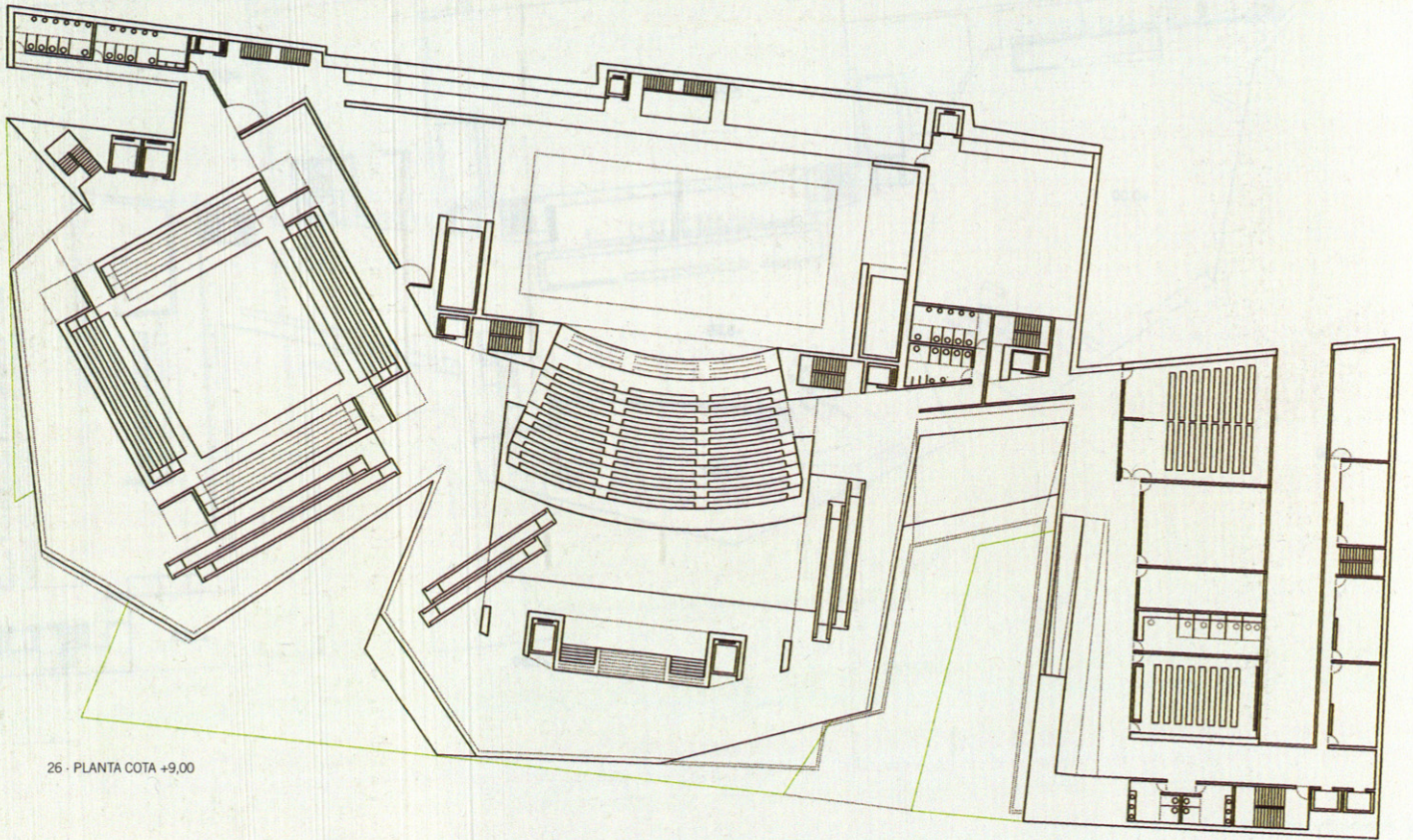
27 - SECCIÓN TRANSVERSAL POR LA SALA MAYOR





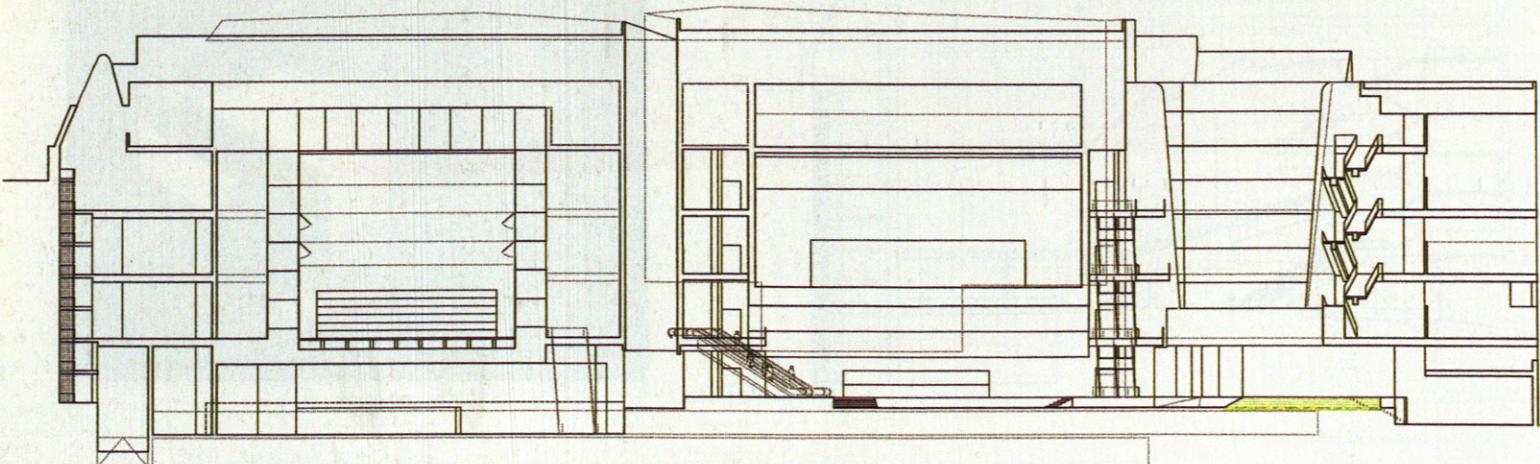


29 - ALZADO

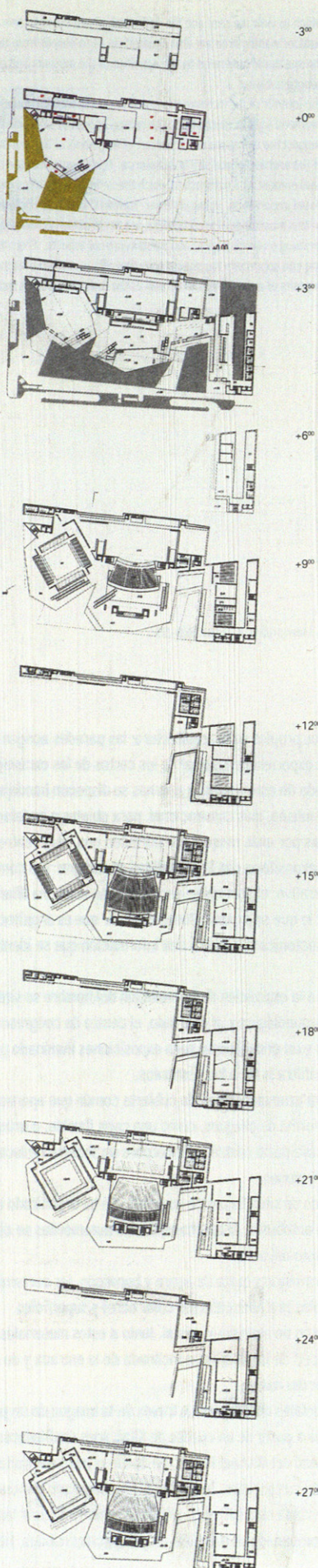


26 - PLANTA COTA +9,00

30 - SECCIÓN LONGITUDINAL PARA LOS TEATROS



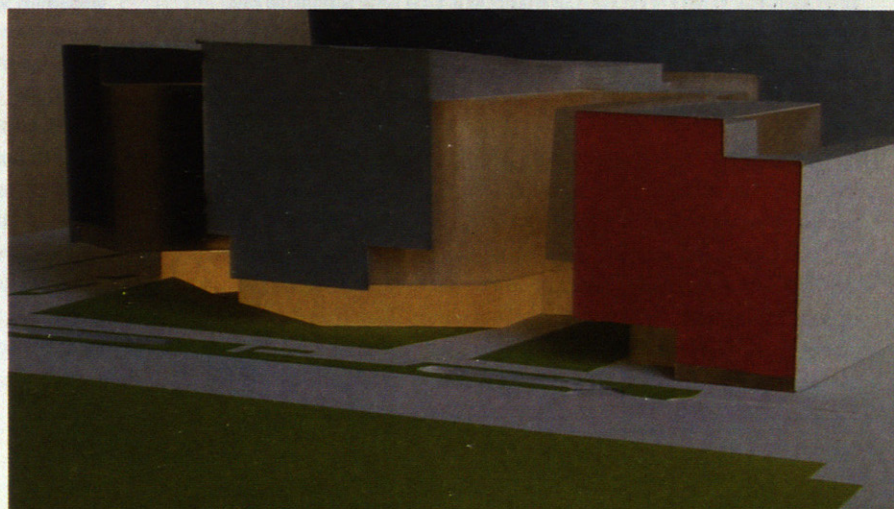




28



28





This project comprises an aggregation of three-dimensional parts that agglutinate to form a compact, unitary volume. These pieces, speaking metaphorically, are: a basket, four boxes, and a layer covering these objects. Two of the boxes are closed and dark, another is open on one side, and the last is transparent. The basket envelops the museum. The opaque boxes are the congress halls (small and large), the transparent box is an exhibition space (for all types of objects), and the half-open box corresponds to the center of investigation. All the boxes are covered by a flexible, undulating plane that shelters the distinct pieces. The museum occupies a central place in the building and also in the genesis of the project, setting parameters in the general organization of what is constructed.

One can interpret evolution, as well as its study and diffusion in the museum, as something which comes intimately tied to the land, to the ground, to geological strata, and to nature in general, which is the referential frame for all life and the depository of information, the container of a knowledge which one must literally excavate. That is to say, the project needs to incorporate an abstract recreation of fragments of nature, of the ground and vegetation. The initial concept was to create a grand structure within which sections or fragments of the ground could reside, constructed architecturally and in continuity with a great, inclined platform that, outside the building, would extend to the river's edge and have the appearance of a part of a gently sloping hill. This inclined plane reaches the perimeter of the museum which, in an embracing gesture, affixes and links it to its architecture. The Museum's main entrances are situated in the upper part of this platform which creates a high point from

which to view the river and the cathedral, where the cafeteria and the outdoor waiting area are also situated, so as to benefit from the views of the spectacle generated by the activities of the museum and of the congress center. The interior of the museum is a grand environment with abundant diffuse, overhead light in which reside the prisms or sections of terrain that suggest the extraction and transport of fragments of the nearby landscape of the archaeological site of Atapuerca. It is easy to imagine this environment as a hothouse in which the underground takes on a great visual importance. In the aisles or "runways" which run between the prisms museological presentations are made of the archaeological dig, focusing on its geological and paleontological aspects. From these aisles one can appreciate the stratigraphy that affixes and situates the fossil deposits of animal and man as well as the remains of man's technology in

## MUSEO DE LA EVOLUCIÓN HUMANA Juan Navarro Baldeweg

### Anteproyecto

Solar de Caballería, Burgos  
1er premio del Concurso  
Septiembre 2000

### COLABORADORES / COLLABORATORS

Carmen Bolívar Montes, Jaime Bretón Lesmes, Juan Antonio  
Bueno Bueno, Fernando García Pino, Virginia González Rebollo,  
Alexander Levi y Sibylle Streck

### MAQUETAS / MODELS

Fernando García Pino, Juan de Dios Hernández & Jesús Rey S.L.  
FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHS  
Alexander Levi

Este proyecto consiste en una agregación de piezas tridimensionales que se aglutinan en un volumen compacto unitario. Estas piezas, hablando metafóricamente, son: una cesta, cuatro cajas y una capa cubriendo estos objetos. Dos de las cajas son cerradas y oscuras, otra abierta por una cara y por último una caja transparente. El cesto envuelve el museo. Las cajas opacas son las salas de congresos (grande y pequeña), la caja transparente es una sala de exposiciones (para todo tipo de objetos) y la caja semiabierta corresponde al centro de investigación. Todo ello está cubierto por una lámina flexible, ondeante, que ampara las distintas piezas.

El museo ocupa una posición central en el edificio y también en la génesis del proyecto, fijando objetivos en la organización general de lo construido.

Se interpreta la evolución así como su estudio y difusión en el museo como algo que ha de venir incorporado íntimamente al territorio, al suelo, a los estratos geológicos y a la naturaleza en general que es el marco referencial de toda vida y la depositaria de información, contenedora de un conocimiento que hay que excavar literalmente. Es decir, el proyecto necesita incorporar una recreación abstracta de fragmentos de naturaleza, de suelo y de vegetación. Por tanto la idea de partida fue crear una gran estructura en cuyo interior se alojan unas secciones o fragmentos de suelo, contruidos con instrumentos y medios arquitectónicos, en continuidad con una gran plataforma inclinada que, al exterior del edificio, se extiende frente al río y cuyo aspecto será el de una porción de colina de suave pendiente. Este plano inclinado se adentra en el perímetro del museo que con un gesto abarcador lo fija y lo vincula a su arquitectura. En la parte superior de esta plataforma se organizan las entradas principales al museo, se crea un mirador hacia el río y la catedral y se sitúa la cafetería y lugar de estancia al aire libre que también se beneficia de las vistas y del propio espectáculo generado por las actividades del museo y congresos.

El interior del museo es un gran ámbito con abundante luz cenital en el que se disponen los prismas o secciones de terreno sugiriendo un transporte de fragmentos del paisaje cercano del yacimiento de Atapuerca. Es fácil imaginar este ámbito como un invernadero en el que el subsuelo además cobrara una gran importancia visual. En los pasillos o "desfiladeros" que se encajan entre los prismas se hacen presentaciones didácticas del yacimiento arqueológico en sus aspectos geológicos o paleontológicos. Desde estos pasillos se puede apreciar la estratigrafía que fija y sitúa los depósitos de fósiles de animales o del hombre y los restos de su tecnología en el curso evolutivo. Lo que se

cuenta está expresado con medios propios de la arquitectura: las paredes acogen la información y a la vez recrean la experiencia espacial de los cortes de las excavaciones y los estratos del territorio. Al fondo de estos grandes prismas se disponen bandejas o áreas destinadas a una parte del museo, más convencional, para objetos e instalaciones en tres plantas. Se unen estas plantas por unas rampas que permiten una visión entrecruzada de ellas y por tanto de sus áreas expositivas con la posibilidad de integrar sus contenidos.

En esta arquitectura hay algo narrativo: el continente establece una estrecha alianza con su contenido, expresa o habla de lo que se expone. Podemos decir que es arquitectura "parlante" y que el museo en su tectónica suministra una información que se identifica con el conocimiento que difunde.

En torno a este núcleo vinculado a la exposición de la evolución del hombre se sitúa, a un lado, el centro de investigación arqueológica y, al otro lado, el centro de congresos consistente en dos grandes salas y un gran espacio para exposiciones iluminado por un gran patio de luces que a la vez filtra la luz a los vestíbulos.

Este conjunto se integra como una gran unidad bajo la cubierta común que aparece como una lámina metálica resuelta en forma de pliegues, como una capa flexible, o unas alas, una superficie algo informe, en cuya parte central se incorpora un sistema de lucernarios corridos para albergar la zona del museo.

Un gran aparcamiento subterráneo se sitúa bajo este complejo. Se ha organizado una estación o aparcamiento para 30 autobuses. El aparcamiento de automóviles se dispone en dos plantas subterráneas en el resto del solar.

La estructura del edificio es de hormigón y mixta de acero y hormigón, los cerramientos son de aluminio, de grandes paneles prefabricados (en color ocre) y superficies acristaladas. La cubierta es también de aluminio y cristal. Junto a estos materiales tienen importancia los acabados en césped de la plataforma inclinada de la entrada y de las secciones prismáticas del interior del museo.

Se pueden resumir las ideas esenciales del proyecto a través de la imagen de un paisaje que se recorta en tiras, expresada a partir de un cuadro de Kitaj; unos desfiladeros como "doble negativo" del creador de land art Michael Heizer, en donde el paso del visitante se ve acompañado por los estratos de sus paredes. Todo ello queda amparado por una cubierta plegada, recortada y desviada oblicuamente, generada a partir de una lámina continua, idea que se expresa acompañada de una silla, en perspectiva cubista, hecha de papel por Picasso.



the remains of man's technology in the course of evolution. What is presented is expressed in strict architectural terms: the walls are impregnated with information while at the same time recreating the spatial experience of the cuts of excavations and of the strata of terrain. Trays or areas are situated at the end of these great prisms, the more conventional part of the museum. Dedicated to the exhibition of objects and installations on three levels, these areas are unified by ramps that permit an oblique, intercrossing vision of these three floors and their respective exhibition areas, with the possibility of being able to visually integrate their contents.

In this architecture there is something narrative: the container establishes an intimate alliance with what it contains, expressing or speaking of what it holds. One might say that it is "architecture parlante" and that the museum in its tectonics supplies an information

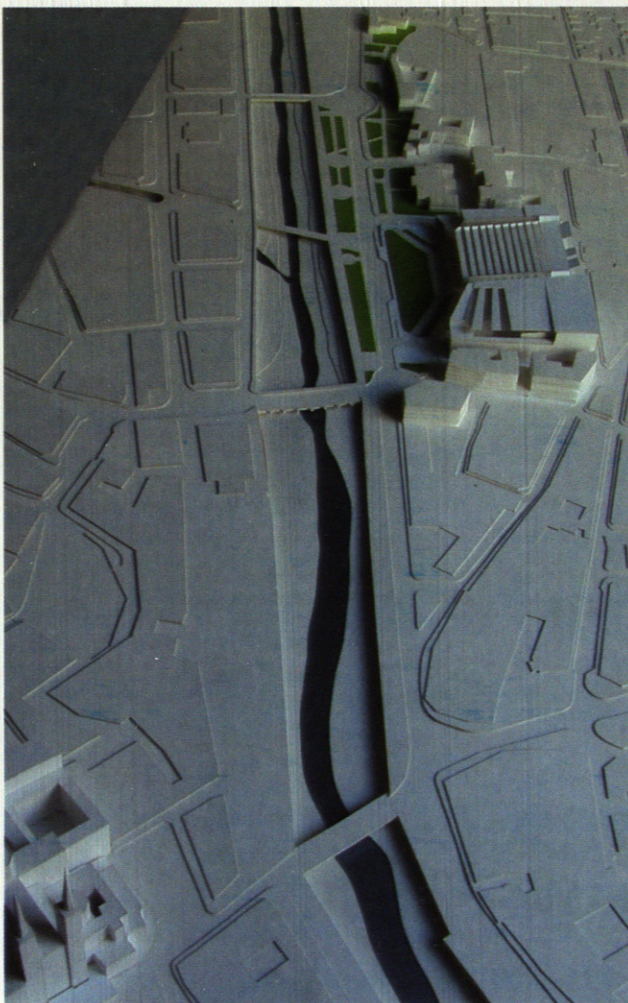
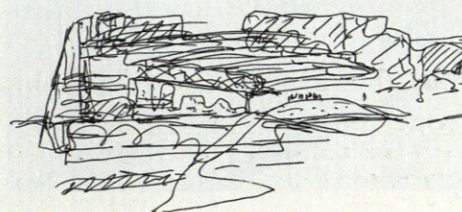
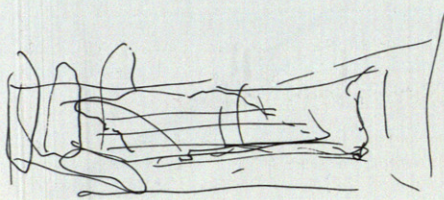
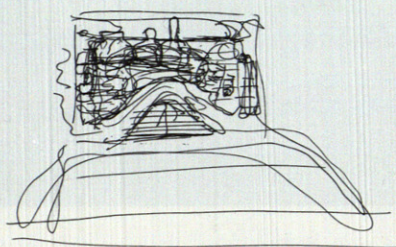
which identifies with the knowledge communicated within it. Around this nucleus dedicated to the exhibition of the evolution of Man are situated, to one side, the center of archaeological investigation and, to the other side, the congress center, which consists of two large halls and a grand space for exhibitions lit by a large lightwell which also illuminates the vestibules.

This complex is unified beneath a common roof which has the appearance of a folded metallic sheet like a flexible layer, or wings, a somewhat shapeless surface, in part of which a system of long skylights is inserted, hovering over the zone of the museum.

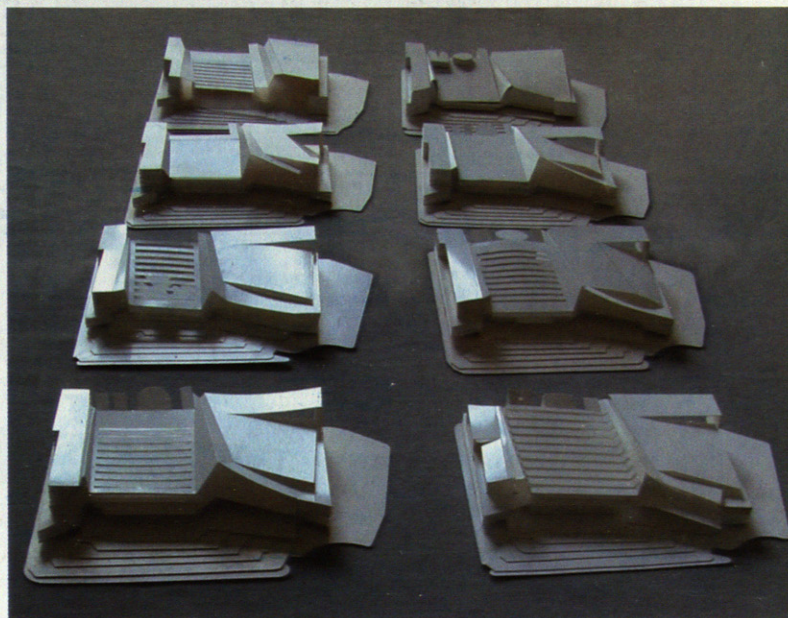
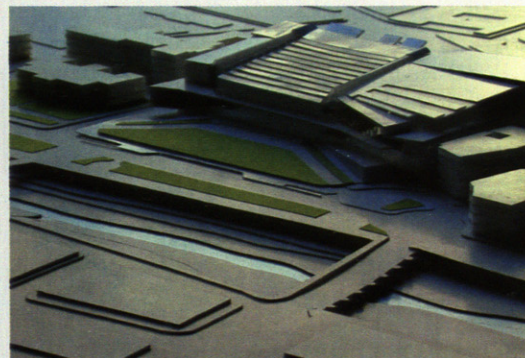
A large underground parking garage is located beneath this complex, providing a station or parking area for thirty buses. Parking for cars is divided into two underground levels covering the rest of the site. The building's structure consists of concrete and a concrete-steel

mix, the exterior carpentry is aluminum, the finishes are aluminum, in the form of large, prefabricated panels (in ochre), and surfaces of glass. The roof is also finished in aluminum and glass. In addition to these materials, the landscaping and vegetation of the inclined plinth up to the main entrance and of the prismatic sections inside the museum are significant.

One can summarize the essential ideas of the project through the image of a landscape cut into strips, expressed by operating on a painting by Kitaj, burrowed through with runways like Double Negative, by the Land Artist, Michael Heizer, where the path of the visitor is accompanied by the strata of its walls. All this is sheltered by a folded roof, trimmed and bent obliquely, generated from a continuous sheet, an idea expressed by a chair, in cubist perspective, cut from paper by Picasso.



37 - PICASSO. CHAIR 1961.



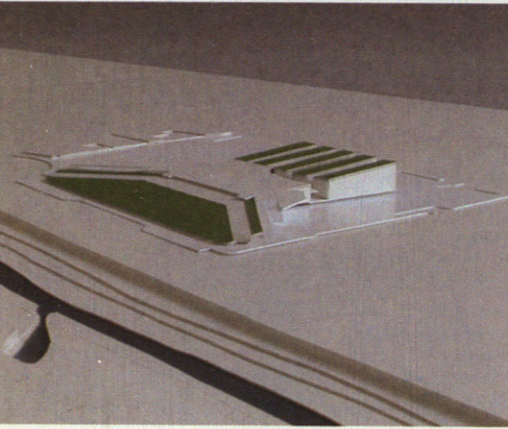
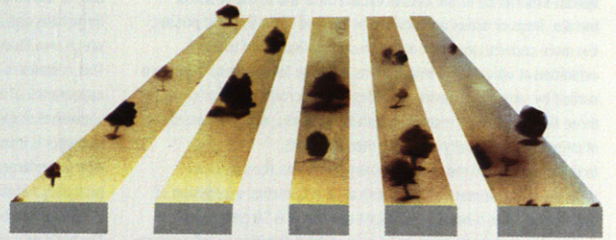




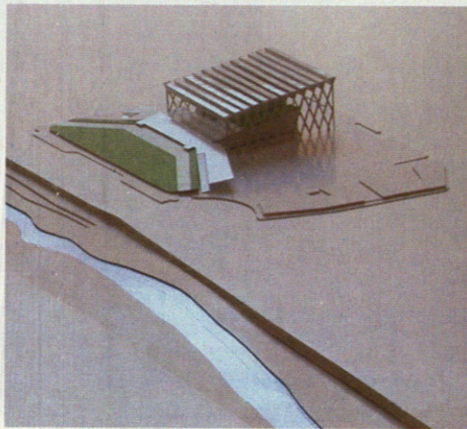
R.B. KITAJ. LAND OF LAKES. 1977. (FRAGMENTO).



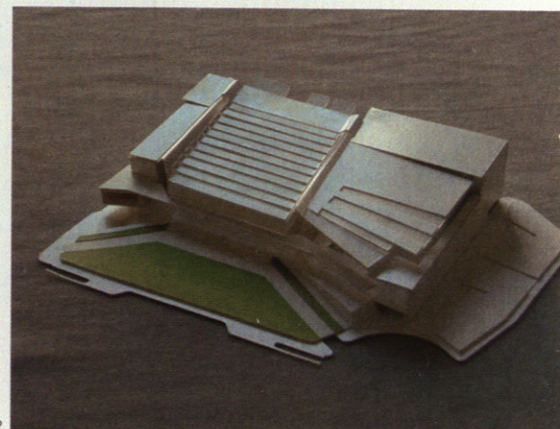
MICHAEL HEIZER. DOUBLE NEGATIVE.



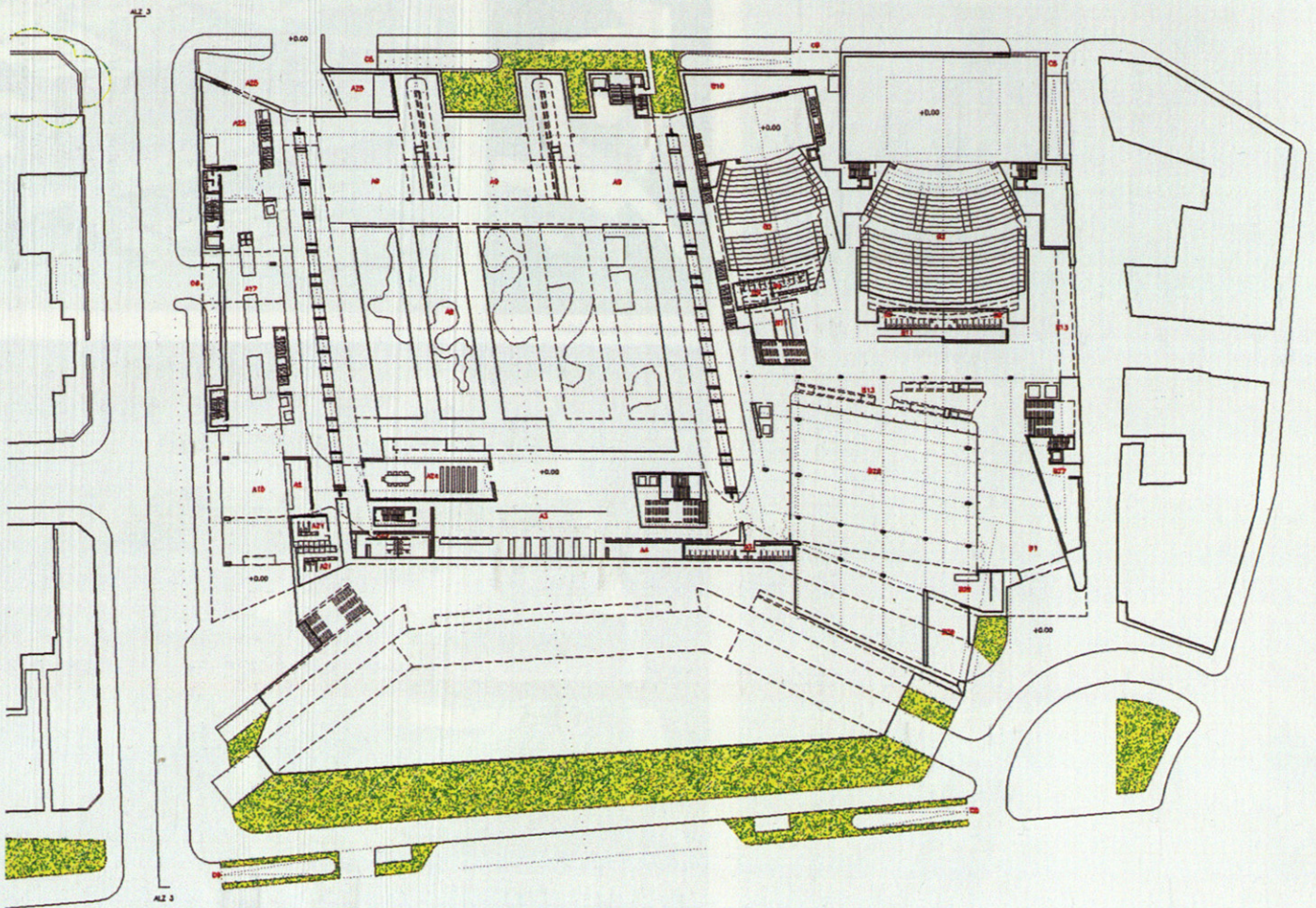
32



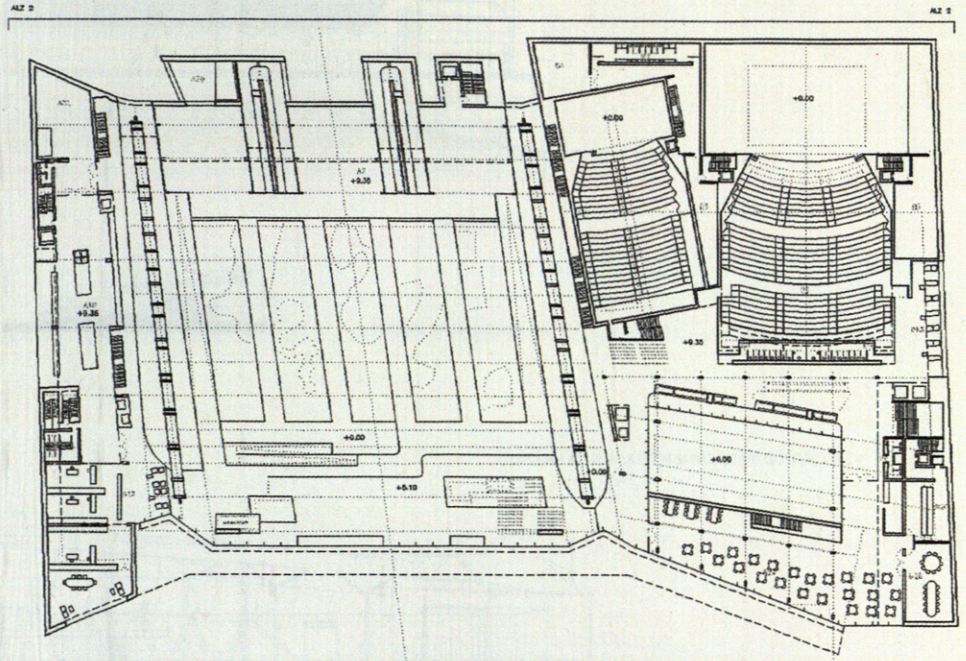
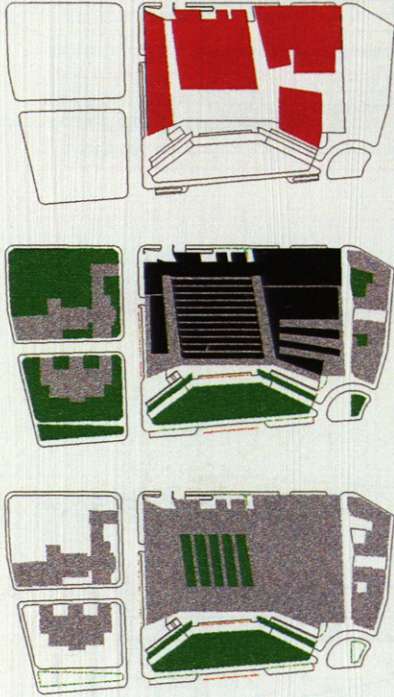
32



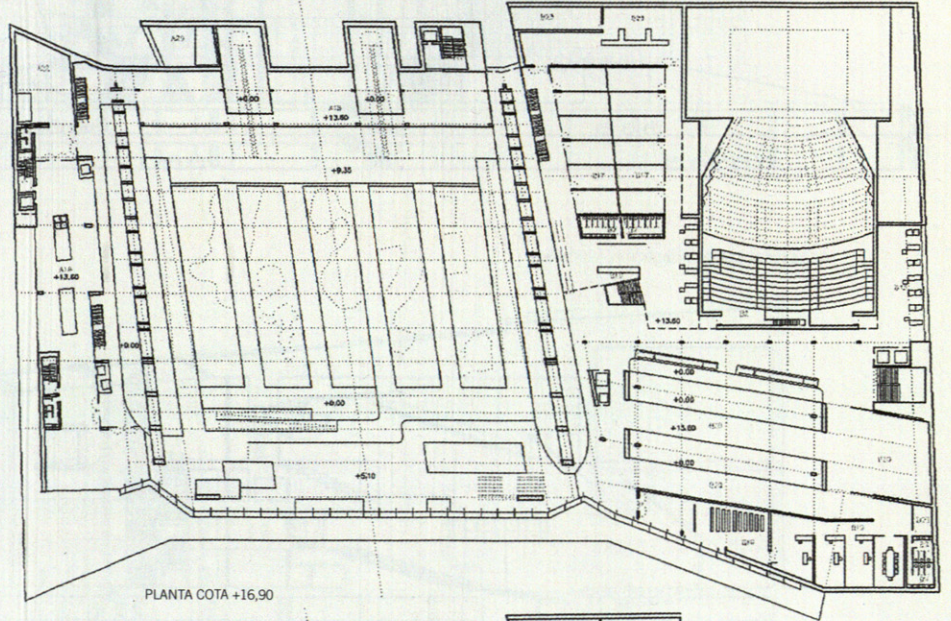
40 - PLANTA COTA +0,00



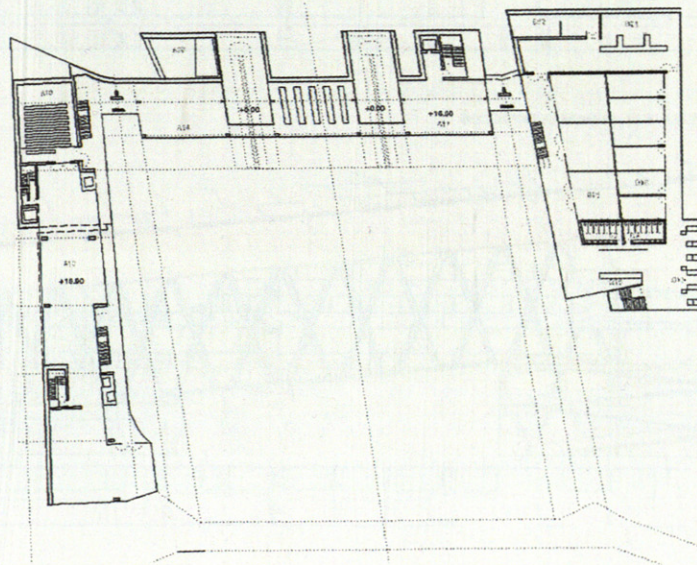




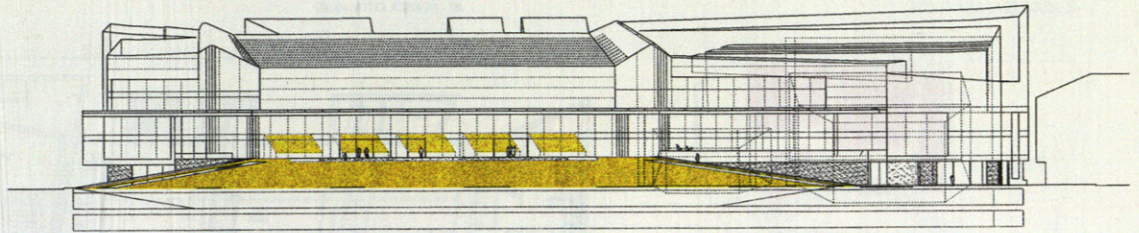
PLANTA COTA +13,60



PLANTA COTA +16,90

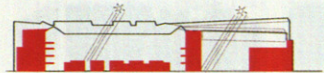
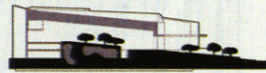




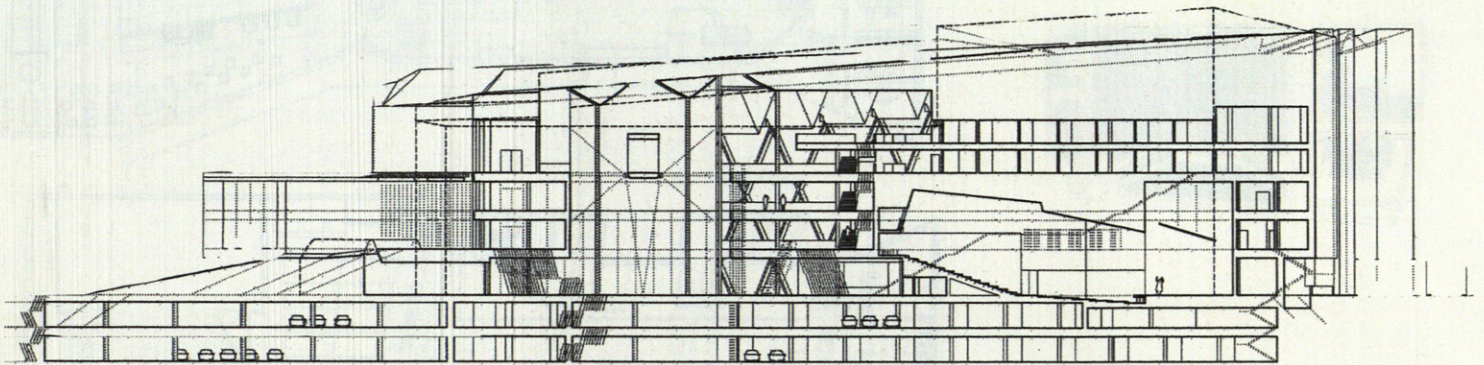


43 - ALZADO NORTE

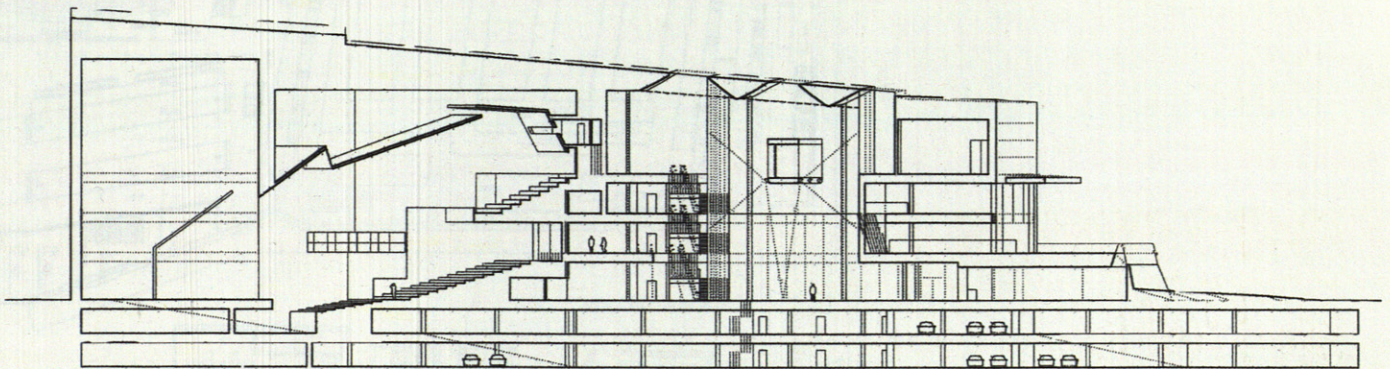
44 - DIAGRAMAS DE SECCIÓN



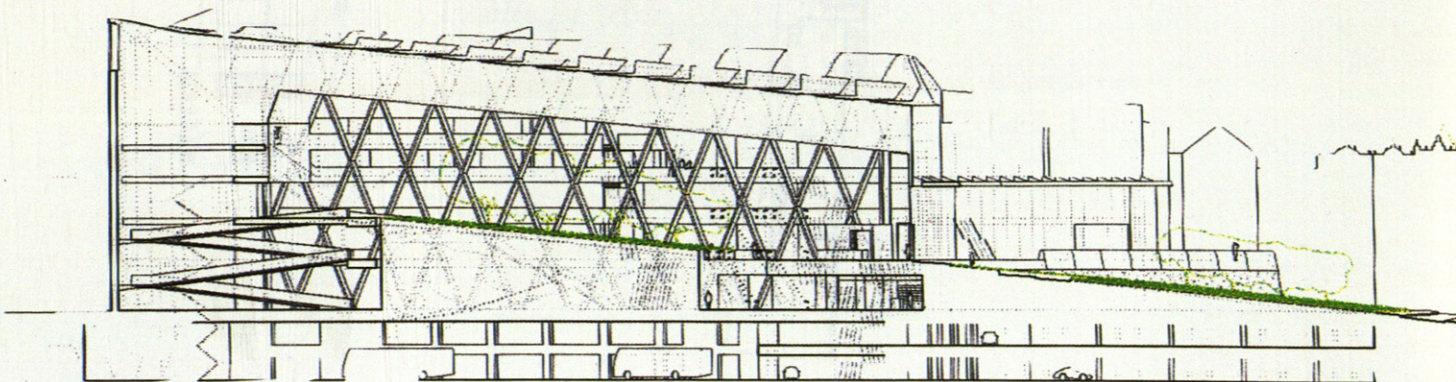
42 - SECCIÓN TRANSVERSAL POR LA SALA POLIVALENTE



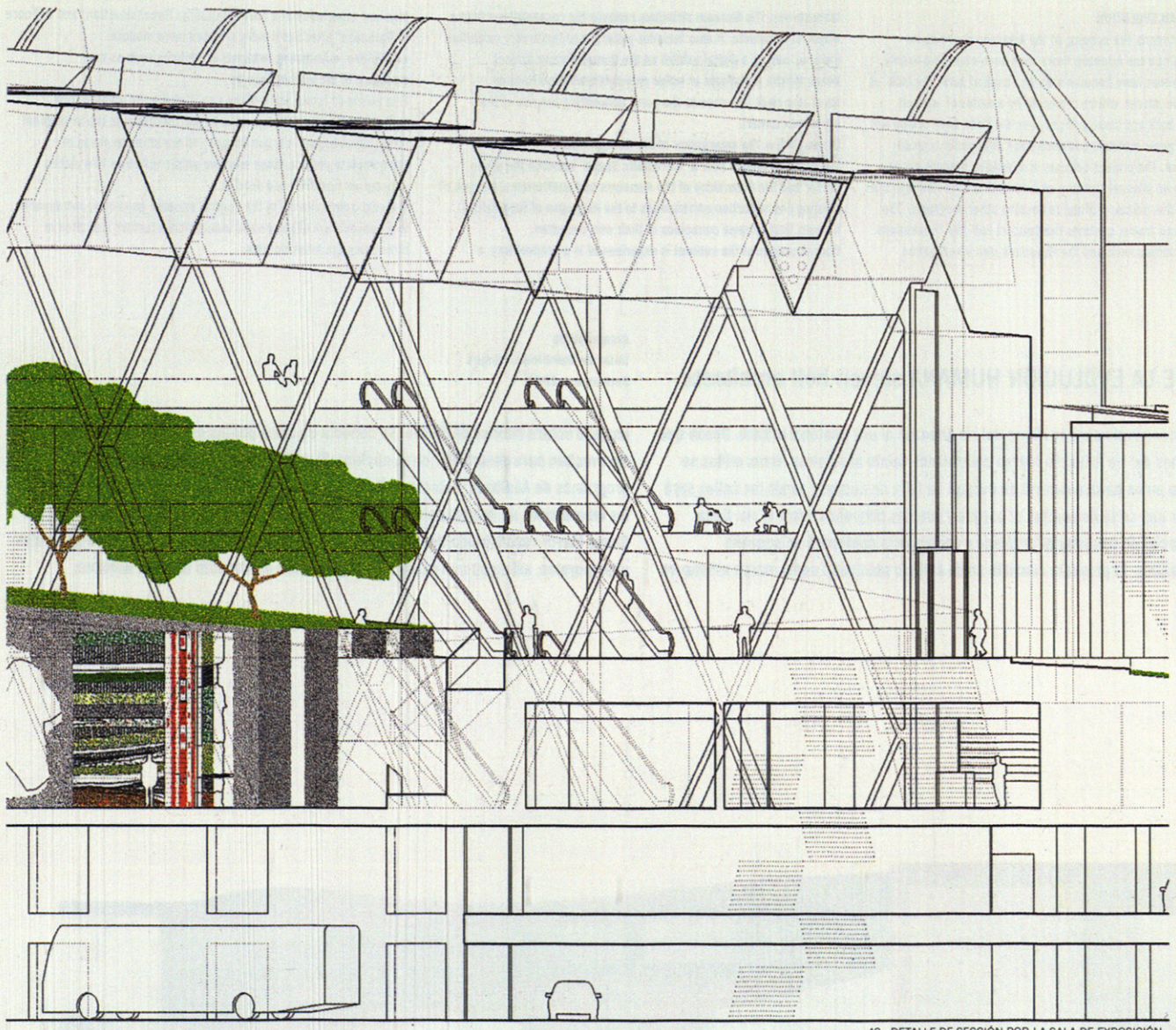
45 - SECCIÓN TRANSVERSAL POR EL AUDITORIO



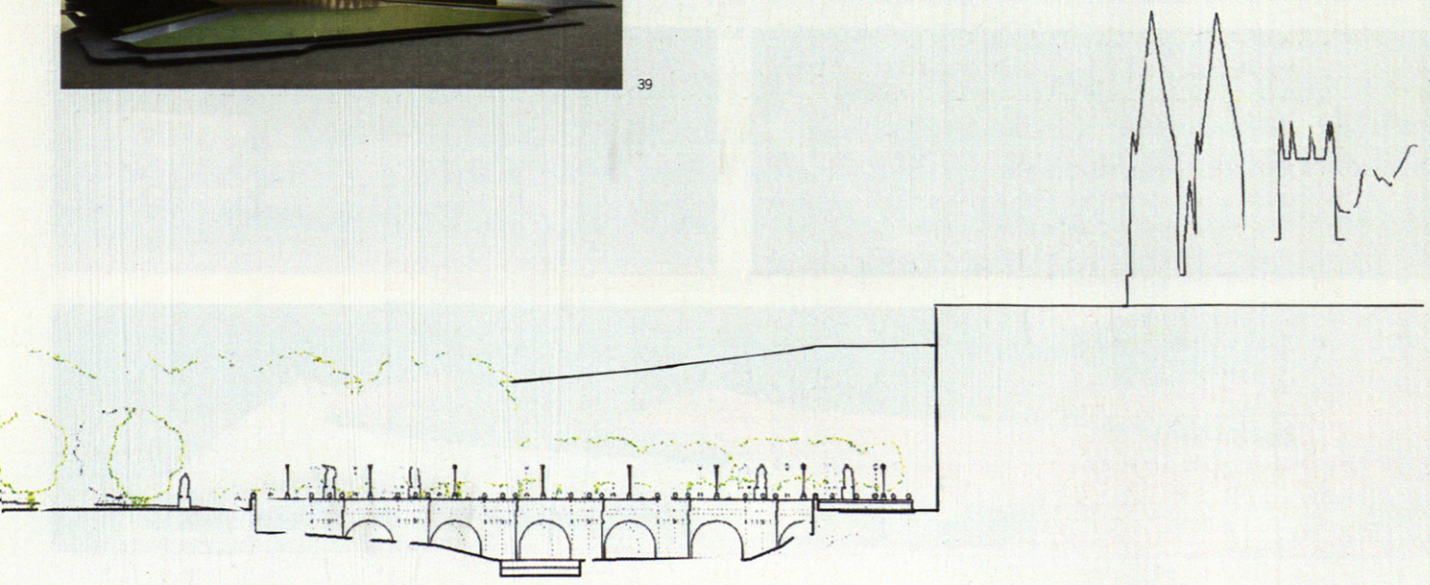
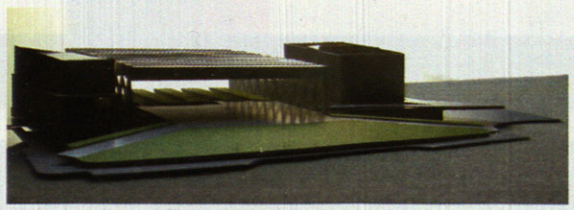
42 - SECCIÓN TRANSVERSAL POR LAS SALAS DE EXPOSICIÓN







42 - DETALLE DE SECCIÓN POR LA SALA DE EXPOSICIÓN





#### MUSEUM OF HUMAN EVOLUTION

The proposal contemplates the opening of the Arlanzón riverside for pedestrian use. Since the Arlanzón flows have been controlled twenty years ago, this shores have become a Burgos central park. The lack of accesses from the street will be remedied by a series of opened doors facing the park and small bridges over the river. Each bridge will be made of an organic material and each door will contain a small cathartic program. The project consists of a building thought out as a urban frame with an internal Museum structure. It is connected with the exterior through five points, profited to develop other programs. The building, as a urban frame, contains the Concert hall, the Conventions Center, a few exhibition halls and the Museum's own investigation

laboratories. The Museum structure reminds the reconstituted Cueva Mayor of Atapuerca. It also includes general and temporary exhibition halls, as well as a digital exhibit on the Human Genom project. Urban Mirror: A platform of water recycled from the Arlanzón River (the river branches to the north connecting the site at the Atapuerca caves).  
Origin Myth = The emergence of life through water. The museum hovers over a "Chromatic Space" between the urban mirror and the undersides of the museums and auditoriums. A space of floating and reflection corresponds to the long span of time before humans first became conscious of their own evolution. Consciousness of the content is experienced in a gradual way: a

physical experience of a cave (Atapuerca Reconstruction) and a "Score of Darkness" after one's entry precede more modern exhibitions, culminating in digital exhibitions such as the structure of the Human Genome.  
Five points of fusion and overlap occur where the organic form (which begins with the Atapuerca caves) merges with the orthogonal form (which begins in urban Burgos). In the ultimate phase of the complete project, these merging points will allow five places of program flexibility and overlap.  
The void-solid reversal of the central museum geometry, corresponds to a non-dualism of nature and man which is further indicated in circulating the Arlanzón River.

## MUSEO DE LA EVOLUCIÓN HUMANA steven holl architects

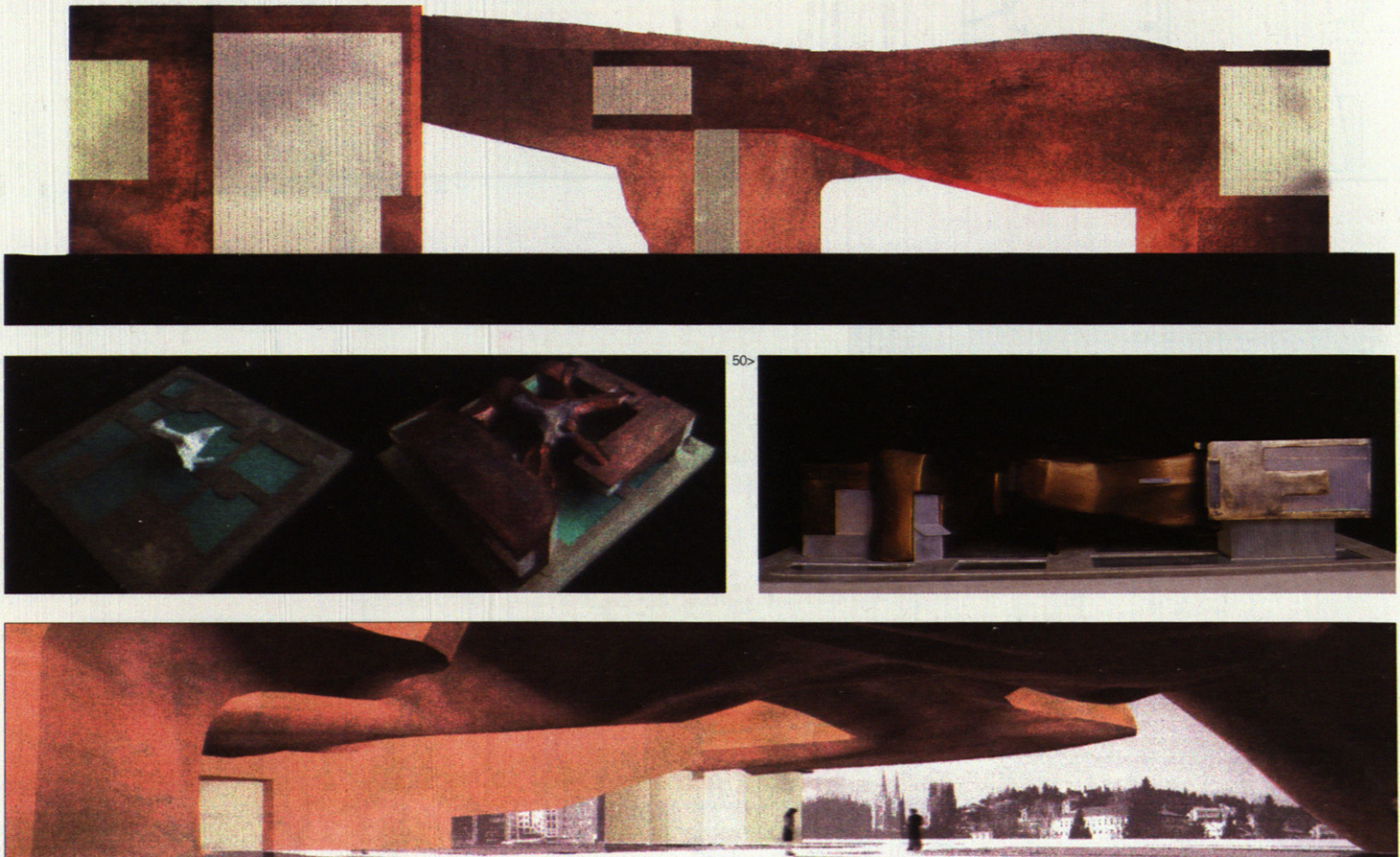
La propuesta contempla abrir la ribera del río Arlanzón al uso peatonal urbano. Desde que las inundaciones del río Arlanzón fueran controladas veinte años atrás, estas orillas se han convertido en un parque central de Burgos. La falta de accesos desde las calles será remediada por una serie de puertas al parque y puentes pequeños sobre el río. Cada puente será hecho de un material orgánico y cada puerta contendrá un pequeño programa catalítico. El proyecto consiste en un edificio planteado como marco urbano en

Anteproyecto

Solar de Caballería, Burgos

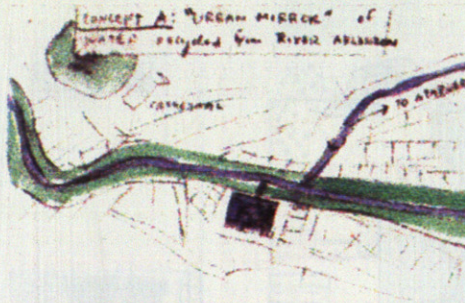
Septiembre 2000

una estructura interior de Museo. Se conecta en cinco puntos con el exterior que se aprovechan para desarrollar otros núcleos. El edificio, como marco urbano, contiene los programas de Auditorio, Palacio de Congresos y varias salas de exposiciones, además de los laboratorios de investigación propios del Museo. La estructura del Museo recuerda la Cueva Mayor reconstruida de Atapuerca. Incluye también salas de exposiciones generales y temporales, así como una exposición digital sobre el proyecto Genoma Humano.





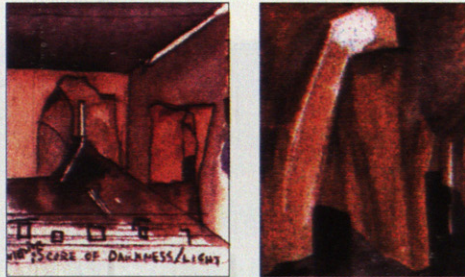
- 51 El cuerpo del Museo de la Evolución Humana se asienta sobre un "Espejo Urbano" -una plataforma de agua reciclada del río Arlanzón. El río se desvía al norte, trayendo las aguas de las cuevas de Atapuerca y de esta manera el proyecto con las cuevas, así como el origen de los mitos de las culturas del mundo son conectados con el agua.



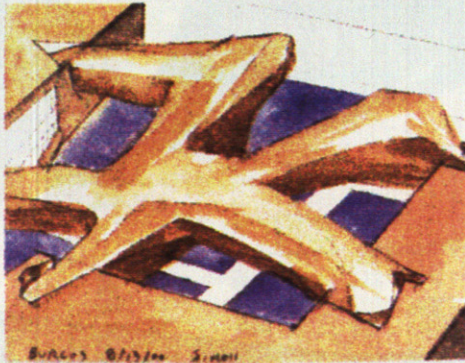
- 52 Un "Espacio Cromático" es creado entre el espejo urbano y la parte inferior del museo y los auditorios. Este dramático espacio urbano, con sus caminos peatonales abiertos sobre el agua, actúan como un enorme espacio de entrada, desde el cual es posible ver los ingresos a todos los vestíbulos. El Espacio Cromático corresponde al largo período de tiempo antes de que los humanos fueran conscientes de su propia evolución -esta "zona de inconsciencia" es un lugar de reflexión.



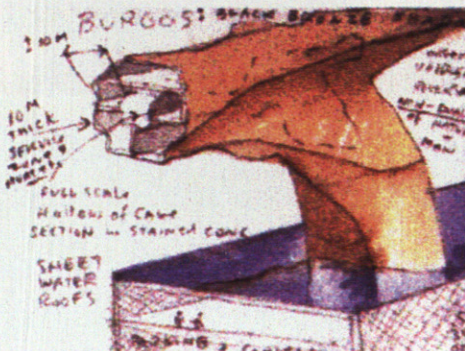
- 53 Para un visitante al museo, el contenido de las exhibiciones se revela gradualmente, empleando distintas formulaciones del espacio. Primero, esto ocurre recreando el ambiente real de las cuevas de Atapuerca. Segundo, una "Partitura de Oscuridad" es creada a lo largo de la cueva reconstruida, a través de perforaciones de luz en el fondo oscuro del espacio. Finalmente, una exposición digital de avanzada tecnología explora nuevas informaciones y futuras proyecciones.



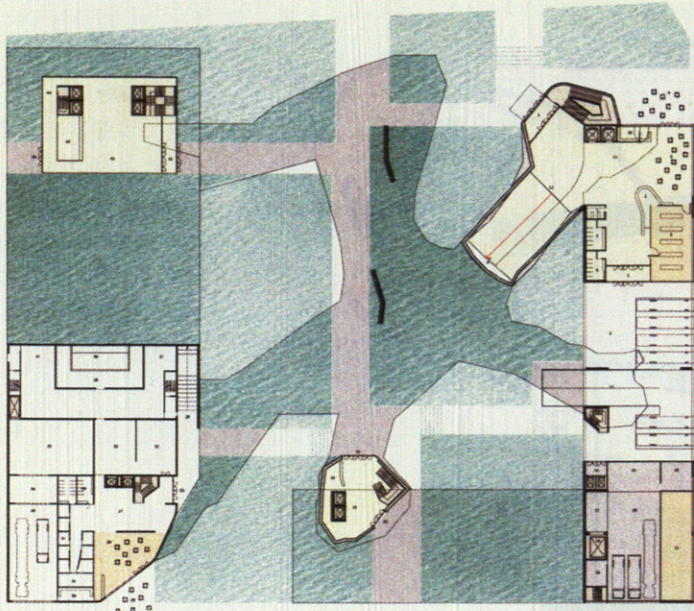
- 49 Cinco puntos de fusión ocurren donde la forma orgánica, inspirada por las cuevas de Atapuerca, se fusionan y se superponen con las formas ortogonales derivadas de la geometría urbana de la ciudad de Burgos. Estos puntos de unión generan cinco lugares de flexibilidad programática y de superposición. Circulación y exposiciones pueden ser reorganizadas de acuerdo con las necesidades de diferentes eventos.



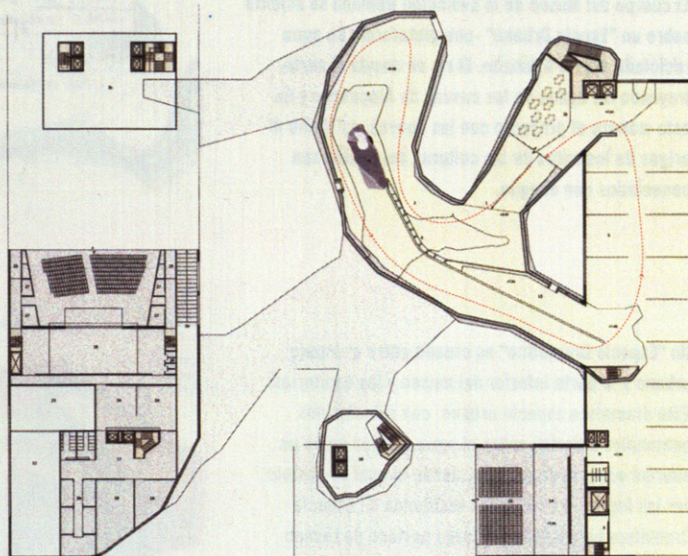
- 54 La unión del hombre y la naturaleza es expresada a través de la inversión vacío - sólido en la geometría del museo central que sale de la reconstrucción de la cueva. Este argumento en contra de una consciencia no dual también se expresa en la conexión entre el agua del río Arlanzón y la plataforma del espejo urbano.



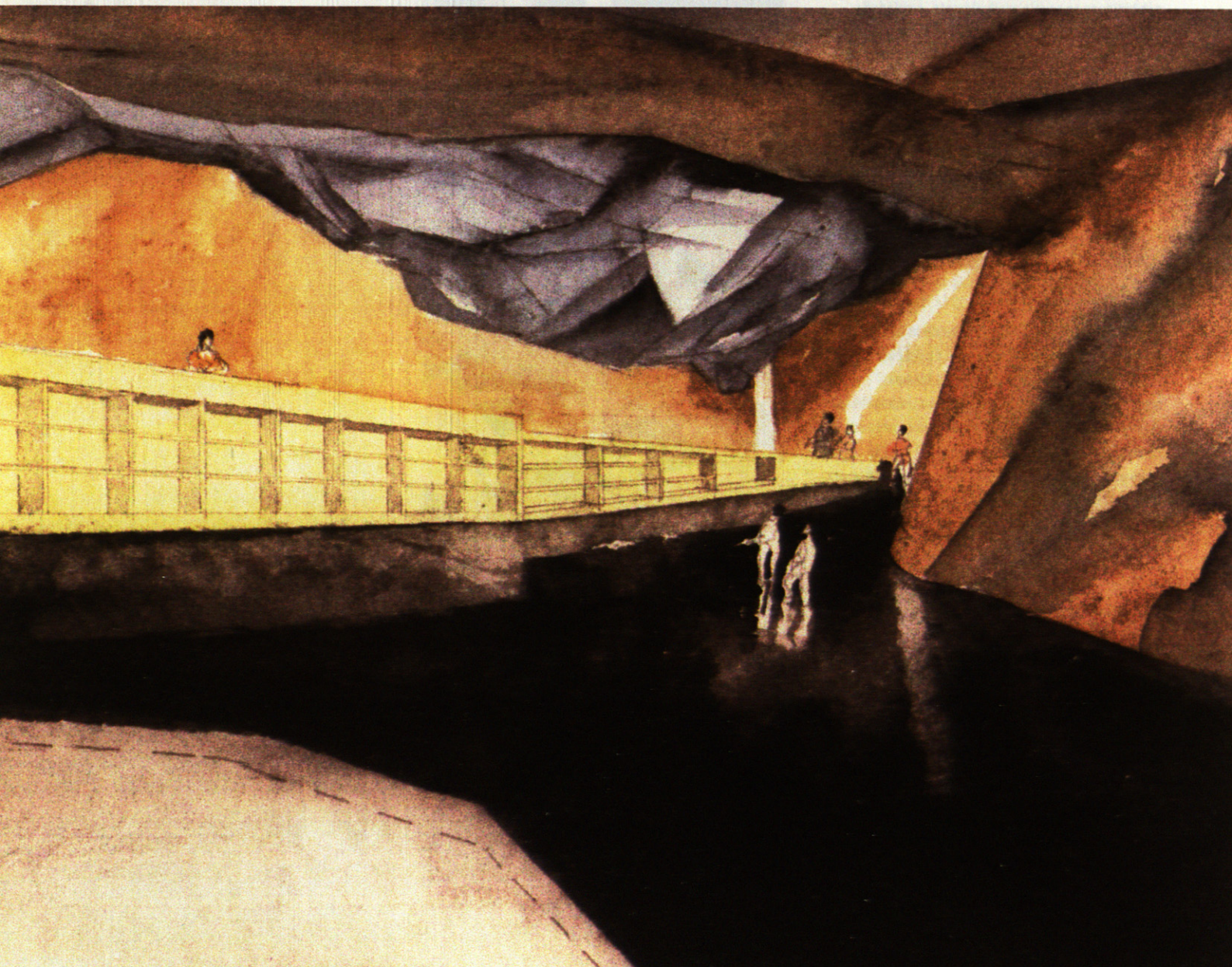




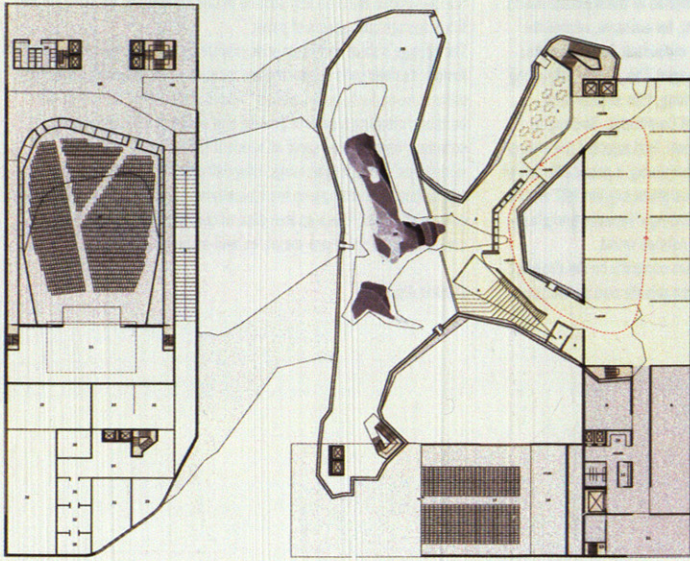
55 - PLANTA BAJA



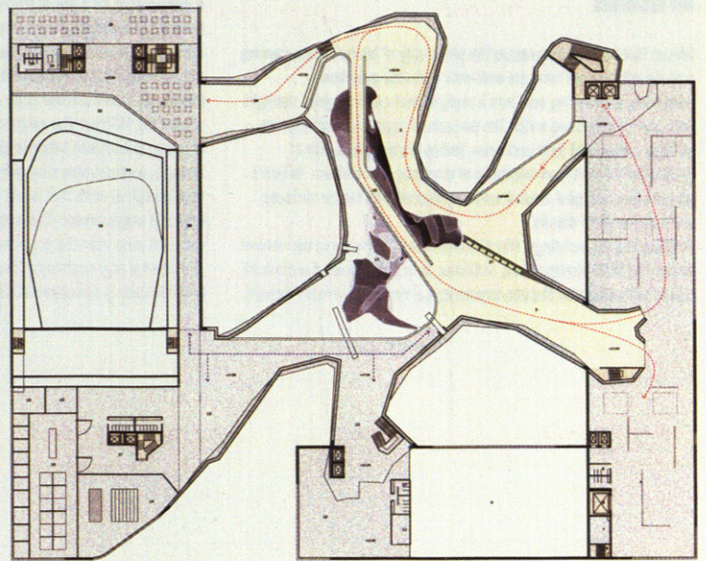
55 - PLANTA COTA +7,00



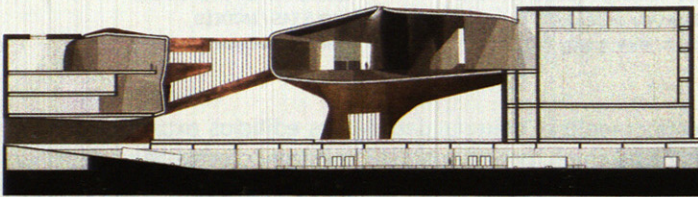




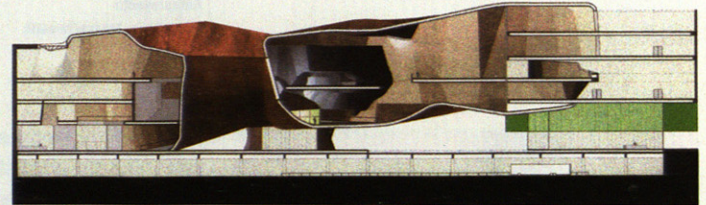
55 - PLANTA COTA +12,00



55 - PLANTA COTA +17,00



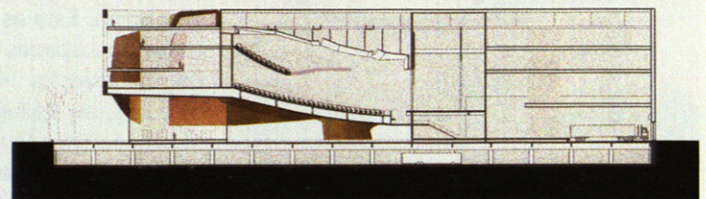
56 - SECCIÓN POR LA CUEVA DE ATAPUERCA



56 - SECCIÓN POR LAS SALAS DE ATAPUERCA

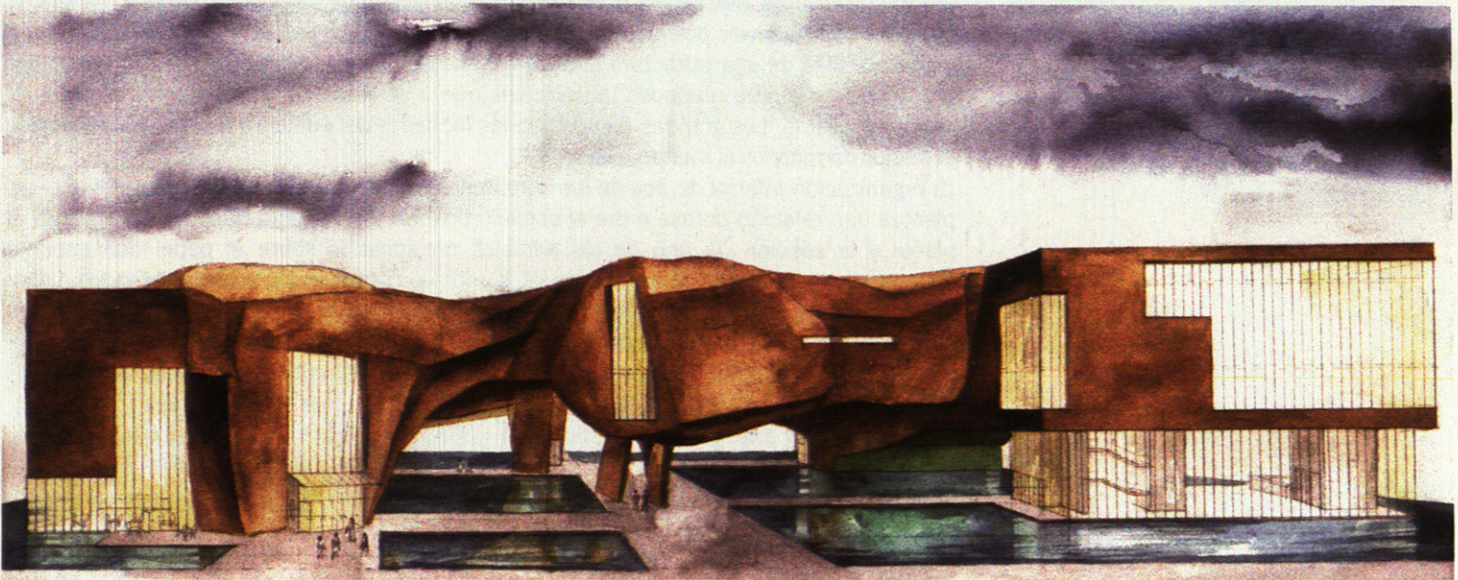


56 - SECCIÓN POR EL VESTÍBULO DEL MUSEO



56 - SECCIÓN POR EL AUDITORIO

48 - ALZADO NORTE





## MIT RESIDENCE

Steven Holl forcefully expresses the physicality of his buildings, carving a niche into a rough concrete wall with knife-like precision or converting a reflecting pool into a skylight that casts dappled sunlight onto cool underground walls. The perceptual aspects of architecture - shifting patterns of light and color - imbue his buildings with a meditative calm. It is an aesthetic of monastic minimalism. In Holl's architecture, stripped-down forms are coupled with tactile surfaces and hand-crafted details.

In designing his buildings, Holl will often seek an analog in the natural world (the 1991 Stretto House, in Dallas, is in part based on a musical score, indicating that the phenomenological can also drive his design).

A new scheme for a row of freshmen dormitories at the Massachusetts Institute of Technology (currently in design), for example, relates the buildings' urbanistic plan as well as their individual designs to the natural properties of honeycombs and sponges. The dorms' site along the Vassar Street Corridor is an unusually long, thin strip of land, separating MIT from the neighboring city of Cambridge. Seeking to alleviate animosities between town and gown, Holl rejected the idea of a single, impenetrable structure, instead proposing a permeable row of four individual units that would visually and physically link MIT and the adjacent neighborhood. Cut-outs in the buildings' facades and glass-enclosed atria open the dormitories to the outside world.

The internal organizations of two dormitories currently on the drawing board fashion a porous relationship between private and public space.

Holl generated the plan and section of one building by pressing an ink-filled sponge onto sheets of paper.

The sponge's solid parts comprise private spaces, such as the student rooms; its open cells suggested the location of multistoried atria. The other scheme features an interior "folded street" that ramps up the building, creating a swirl of private and public functions. In both schemes, open spaces serve as student lounges and computer workshops. Architectural lungs, they will breathe friendship, interaction, and dialog into the typically hermetic lives of contemporary college students. These spaces also underscore Holl's ambition to create buildings that are social, as well as physical, organisms.

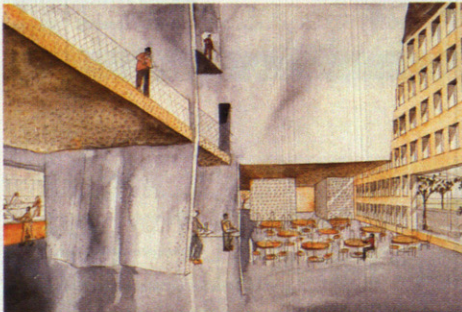
Donald Albrecht

## RESIDENCIA DEL INSTITUTO TECNOLÓGICO DE MASSACHUSETTS steven holl architects · texto de donald albrecht

Anteproyecto  
Cambridge, Massachusetts  
1999

COLABORADORES / COLLABORATORS  
Tim Bade (jefe de proyecto), Anderson Lee, Erik  
Langdalen, Mimi Hoang, Ziad Jamaledine,

Gabriela Barman y Steve O'Dell  
MAQUETAS / MODELS  
Annette Goderbauer y Rong-Hui Lin



LA LÍNEA DE TRABAJO DE STEVEN HOLL queda perfectamente descrita en Questions of Perception, Phenomenology of Architecture, número especial de A+U (julio 1994), con varios textos suyos, de Juhani Pallasmaa y Alberto Pérez-Gómez. Además, se puede rastrear en sus sucesivos libros, desde Anchoring hasta el último, Parallax, recientemente premiado por la Universidad de Princeton; en sus trabajos para Pamphlet Architecture Series de la misma Universidad: Bridges (1, diciembre 1977), The Alphabetical City (5, marzo 1980), Bridge of Houses (7, julio 1981), Urban and Rural House Types (9, diciembre 1982) y Edge of a City (13, 1991); y también en los monográficos que le ha dedicado El Croquis (78, 1996 II y 83, 1998 V).

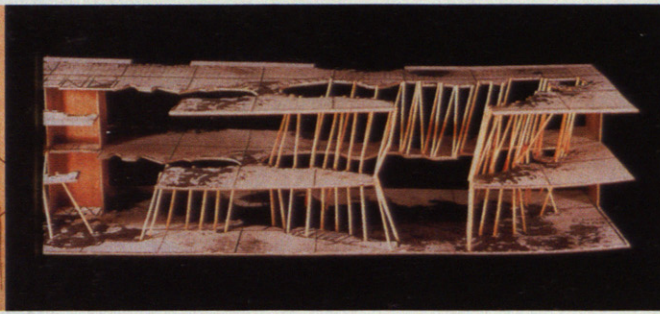
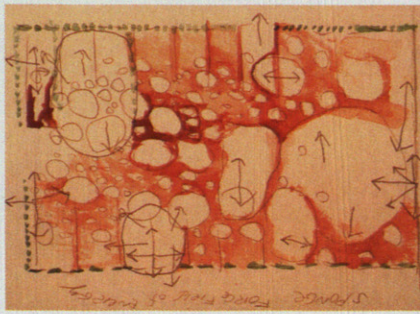
Steven Holl expresa enérgicamente la materialidad de sus edificios excavando, con la precisión de un bisturí, un nicho en un robusto muro de hormigón; o convirtiendo el reflejo de una piscina en un lucernario que proyecta la luz del sol sobre frías paredes subterráneas. Los aspectos perceptivos de la arquitectura -la luz y el color en permanente cambio- revisten sus edificios de una calma meditativa. Es una estética del minimalismo monástico. Esta es una arquitectura de formas desnudas acompañadas de superficies táctiles y acabados artesanales.

59 En sus proyectos, Holl emplea a menudo las analogías con el mundo natural (la Casa Stretto de 1991, en Dallas, está en parte basada en una partitura musical, revelando cómo lo fenomenológico también puede guiar su diseño). En el caso de esta nueva propuesta para una residencia de estudiantes en el Instituto de Tecnología de Massachusetts (actualmente en fase de proyecto), tanto el trazado urbano del edificio como sus soluciones individuales se relacionan con las propiedades naturales de los panales y las esponjas. El lugar en el que se asientan los dormitorios, junto al corredor de la calle Vassar, es una franja de tierra inusualmente larga, que separa el MIT de la vecina ciudad de Cambridge. De esta manera, el edificio trata de aliviar posibles conflictos urbanos entre la ciudad y la universidad. Holl rechazó la idea de una estructura única e impenetrable, proponiendo en su lugar una hilera permeable de cuatro unidades individuales que uniesen visual y físicamente el MIT y el barrio adyacente. Los grandes recortes de las fachadas del edificio y los atrios acristalados abren los dormitorios al mundo exterior.

La organización interna de dos de los dormitorios, actualmente sobre el tablero de dibujo, 60 plantea una relación porosa entre el espacio privado y el espacio público. Holl generó la planta y la sección de uno de los edificios presionando sobre el papel una esponja impregnada en tinta. Las partes sólidas de la esponja contienen los espacios privados, como las habitaciones de los estudiantes; sus poros abiertos sugieren los atrios en varias alturas. El otro esquema presenta una "calle plegada" interior que sube en rampa a través del edificio, creando un remolino de funciones públicas y privadas. En ambos esquemas, los espacios abiertos sirven como salas de estar y aulas de ordenadores para los estudiantes.

61 Estos pulmones arquitectónicos inspirarán amistad, interacción y diálogo en las vidas, típicamente herméticas, de los estudiantes de hoy en día. En estas propuestas también subyace la ambición de Holl por crear edificios que sean, además de espacios físicos, organismos sociales.





60

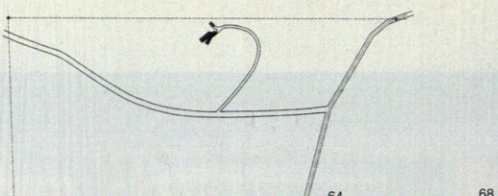
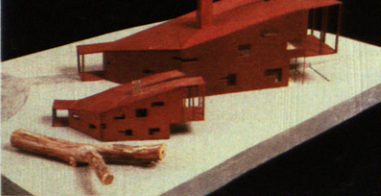
60

62

59







CASA Y steven holl architects

COLABORADORES / COLLABORATORS  
Erik Fenstad Langdalen (jefe de proyecto), Annette Goderbauer,  
Yoh Hanaoka, Brad Kelley, Justin Korhammer,

Catskill Mountains, Nueva York. 1997 - 2000

Jennifer Lee, Chris McVoy y Peter Liaunig  
FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHS  
Paul Warchol y Solange Fabiao

Encima de una colina, en un terreno de 4'5 hectáreas situado en una zona apartada de las montañas Catskill, la casa Y continúa la pendiente de una colina con su forma vigorosa y despatarrada que configuran sus dos brazos terminados en balcones. La Y corta una rebanada de cielo y deja que el sol se introduzca hasta el corazón de la casa. El lento paso del tiempo, desde por la mañana temprano hasta la puesta del sol, se convierte en una experiencia básica, desde el momento en que las distintas zonasde la casa se activan por el recorrido del sol. La geometría permite a la luz y a las sombras "atrapar el tiempo congelado", en el movimiento diario del sol a través de los muros de la Y. La Y, como una horca de labrador encontrada, marca de manera primitiva el vasto emplazamiento, como si la casa continuara la prolongación de las visuales en varias direcciones. La geometría de la Y contiene una inversión de la sección, de las zonas públicas / privadas, o día / noche, como la alternativa de una sección dada la vuelta, con los dormitorios-noche abajo y el estar-día arriba. En el brazo norte, la zona de día está arriba y la de noche abajo, mientras que en el brazo sur, está dado la vuelta y la noche está arriba y el día debajo. En sección estas zonas están unidas por una rampa central en Y. La obtención de la máxima superficie de muro ciego para acoger la amplia colección de arte moderno, se ha compensado con una serie de huecos troceados que enmarcan unas vistas lejanas con un cierto carácter especial. La casa ocupa la colina y el terreno con tres relaciones primarias: "dentro del terreno", "sobre el terreno" y "por encima del terreno". La parte "por encima del terreno" suspende unos voladizos encima de la parte "dentro del terreno", que se abre a un patio de piedra. Los balcones de gran fondo que dan casi directamente al sur, actúan como reguladores solares, que permiten la entrada al sol de invierno, a la vez que impiden que el sol de verano caliente el interior. La cubierta inclinada de chapa metálica canaliza el agua de lluvia hasta una única cisterna situada al norte de la casa. La estructura de acero y la cubierta de chapa son de color rojo óxido. Los laterales son de cedro teñido de rojo. Los interiores son blancos con suelos de fresno negro.

Y HOUSE

On a hilltop site of 11 acres in a remote section of the Catskill Mountains, the Y House continues the ascent of the hill, its thrusting form splittingto form two arms which end in balconies. The Y cuts a slice of sky and draws the sun into the heart of the house. The slow passing of time from early morning to sunset is to be a primary experience as different areas of the house become activated by the path of the sun, the geometry allowing light and shadows to "chase still time" with the diurnal movement of the sun across the walls of the Y. The Y, like a found forked stick, makes aprimitive mark on the vast site, its reaching view extending in several directions. As an alternative to an upside-down section with bedrooms (night) below and living (day) above, the geometry of the Y contains a sectional flip of public / private or day / night zones. In the North arma, the day

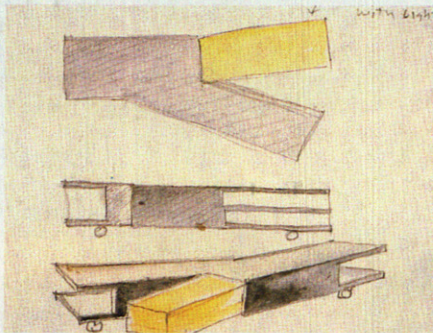
zone is above and night zone below while the South arm is reversed with night above and day beloW. In section these zones are joined by a central Y ramp. Maximum wall hanging space to accomodate a large modern art collection is balanced with windows sliced to frame special distant views. The house occupies the hill and site through three primary relationships: "in the ground", "on the ground" and "over the ground". The portion "over the ground" suspends cantilevered above the portion "in the ground" which opens to a stone court. The deep balconies facing nearly due south act as passive solar devices allowing the warming winter sun to penetrate the interiors while excluding the hot summer sun. Various slopes of the metal roof channel rainwater to a single water cistern to the north of the house. Steel framing and steel roof are iron-oxide red, siding is red-stained cedar while interiors are white with black ash floors.



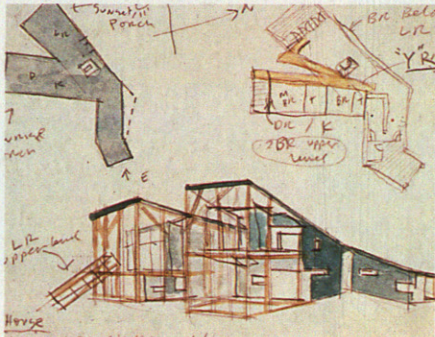




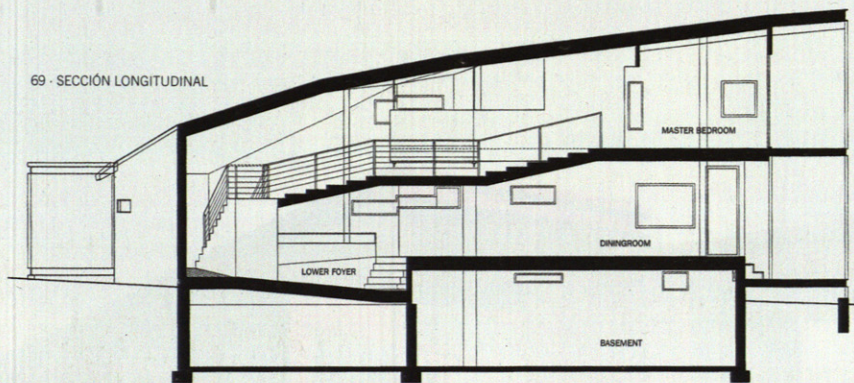
63 - CROQUIS DE MUEBLES "Y"



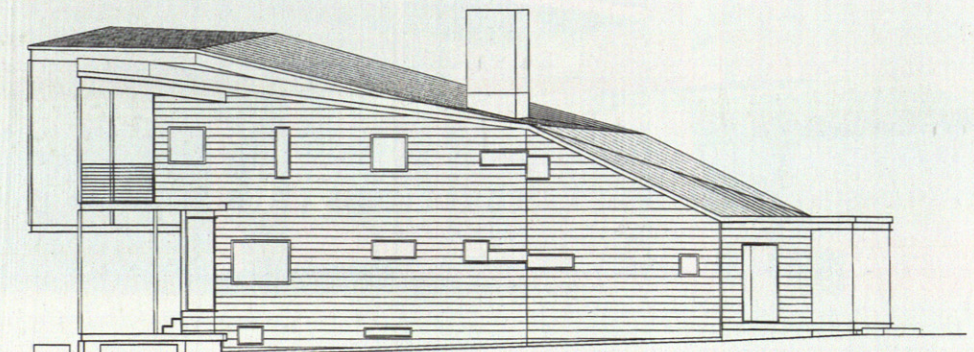
70 - BOCETOS PREVIOS DE LA VIVIENDA



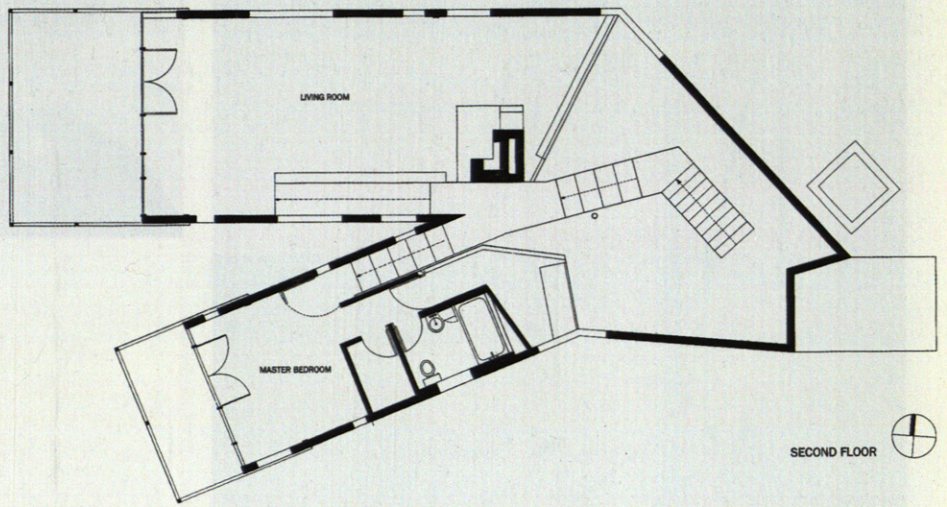
69 - SECCIÓN LONGITUDINAL



71 - ALZADO OESTE

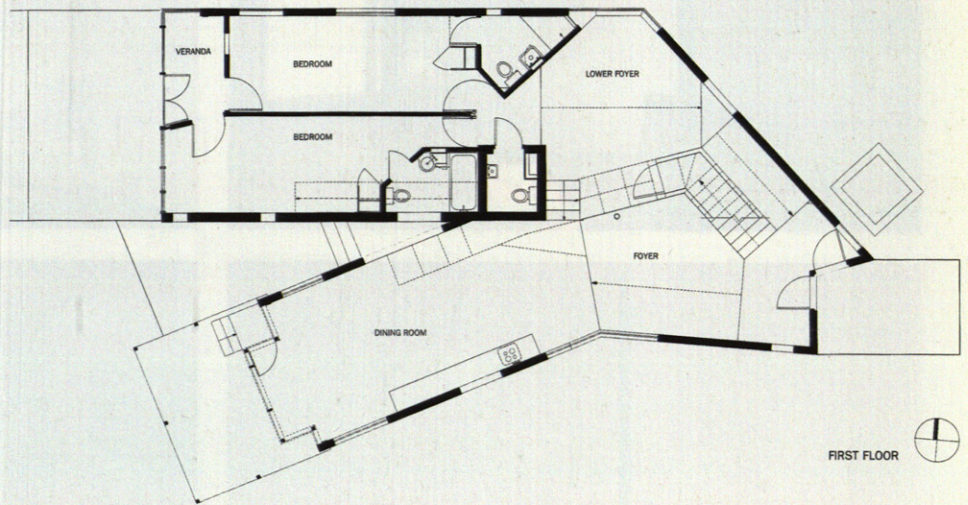




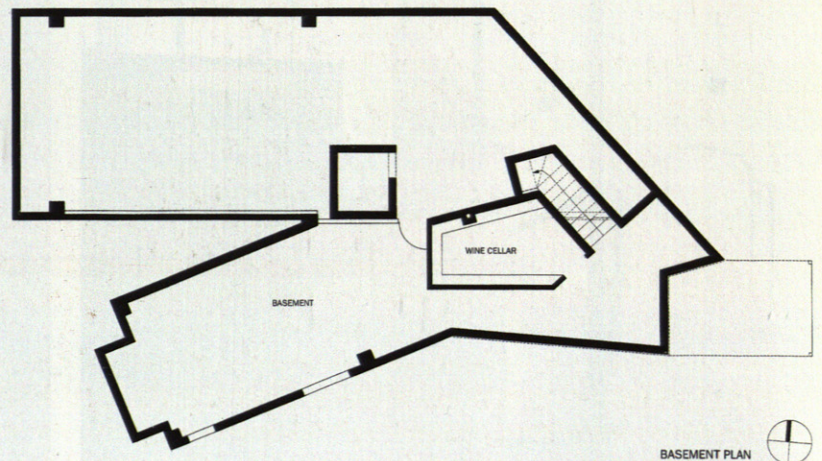


SECOND FLOOR

72 - PLANTA PRIMERA

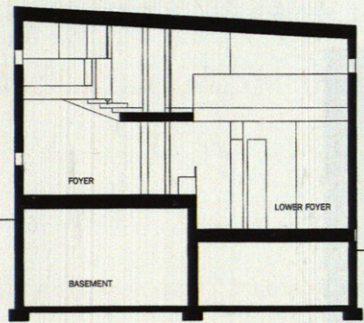


FIRST FLOOR

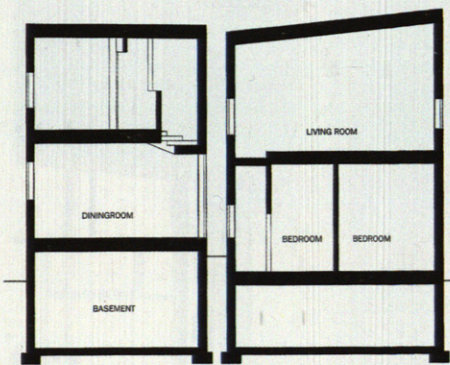


BASEMENT PLAN

72 - PLANTA DE SÓTANOS



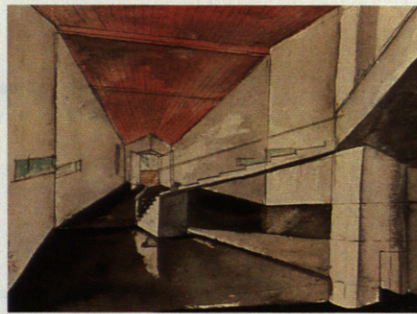
73 - SECCIONES TRANSVERSALES



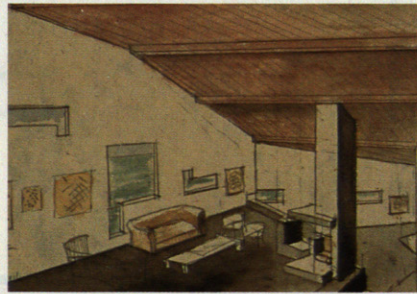
74 - ALZADO SUR







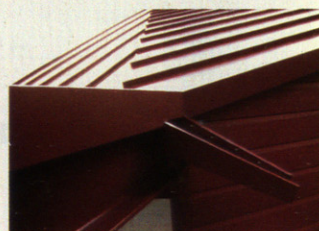
75



76









**THE SOUTH OF THE NORDIC ARCHITECTS  
TWO VIEWS OF SIENNA. A PROMENADE THROUGH VISION**

Let us take, for example, a couple of views of the Piazza de Campo in Sienna. The first is a black and white photograph, taken in 1914 by the Swedish architect Erik Gunnar Asplund, during his voyage to Italy. The frame is horizontal. What can we recognize from it? Not much, at first. We know, passing over Asplund's drawings one after another, that it must have been taken between the fourth and eleventh of April. And we know this because in an annotation of the fourth, below some sketches of religious gold- and silver-work and countryside villas, one can read an inscription that begins "...pa vagen Chiusi-Siena....," or, "In the road between Chiusi and Sienna...." One week later, on the twelfth, Asplund is in San Gimignano, among its high towers. Thus, it is a photo from the Spring of 1914. Perhaps it is the eighth of April, because all the drawings of the Palazzo Pubblico in his appointment book mark the same date. The view is taken with the Palazzo Pubblico on the left, looking west. It appears to be a cloudy day, so there are hardly any shadows. The faces

in the foreground are scarcely seen darker; yes, the sun is neither low nor high, a bit on the shoulder, it has not crossed into the southern sky... it is the early morning. It is strange, because there is hardly anyone in the plaza; only a few rambling children and women leaning in the doorways, with large white aprons. In the upper part of the plaza, the area is more illuminated, without contrasts, with that light that escapes from between the clouds, struggling, on a stormy day before the summer, when the first heat arrives. Behind, in the background, one can see the tower of the Duomo. There is a funeral party crossing the square in the foreground. They go lightly, because the last one has been left behind. Those that carry the coffin walk towards the back, as though containing the impulse of the powerful slope of the plaza. Those that precede the train, carrying the lanterns, lean forward; they have already left the sloping area. One of them turns towards the camera. Asplund is in front of the Palazzo, perhaps drawing the tower of Mangia. He sees the party coming, and from mid-height, continues with the camera. For that reason, the party is in the center of the image. He waits until the plaza can be seen completely. The coffin is adorned and

those who carry it are draped with tunics and hoods. The eighth of April 1914 was a Wednesday: perhaps it was not a funeral party, but a group of men preparing for the processions of holy week. The day before leaving for Sienna, Asplund writes, "From the parapet of the walls of the high part of Perugia, I can see below, over the roofs of the low city, into the strange brilliance of the sun's setting. The call to vespers chimes from the church tower and from some place in its interior surges a serene hymn, ascending to the skies. The walls of the lower city tightly and securely encircle all of the houses ascending rapidly to the hills' crests, and crossing the main gate, the road slips cautiously into the valley, meandering strangely, visible for a great distance until it disappears between the hills; a man reaches the city with his ass, returning home that night. And far away, the hills of Umbria, with a solitary tree here and there, cutting contours in the afternoon background, exactly like in the paintings of the old Perugian masters. At my back must be all of the citizens of Perugia interchanging words in the plazas and in the streets. The evening is tranquil. Are they going to shut all the gates of the city? This is a city of

**EL SUR DE LOS ARQUITECTOS NÓRDICOS. DOS VISTAS DE SIENA, Y UN PASEO POR LA MIRADA Luis moreno mansilla**





a thousand lodgings and many are the people who work, love and die here. Outside the walls of the city are the cemetery and the meadows and the hills and the mountains, from which the water flows towards the sea. And, above it all, is the sky, dark and somber now, but radiant again with tomorrow morning's sun. How strange it is, with all the people that have reunited in these four or five tiny cities, visible from afar, each located on its own hill, where they are just beginning to light their lamps, "in a vain attempt to keep the darkness within bounds!" It is a state of animation slightly melancholic, of Holy Week. A moment of reflection, "... in a vain attempt to keep the darkness within bounds...." Perhaps there are moments that leave an indelible trace, and this lightly concave rise (divided in Campos, a word not at all casual), reappears in the entrance to the chapel of the Stockholm cemetery, with the suave inclination that allows the water to run into the church, and in which one stops carrying, at the same time with a feeling of inevitability, in the direction towards death, moving one's body backwards in fear, but also as if the ground were helping, like an arm in the shoulder of this sad pilgrimage. The architecture simulates nature,

just as in the plaza of Sienna, where nature simulated architecture. Here, also the landscape in the background is calming. One feels as though in a cradle, thoughtful, finding at one's feet a small carpet of stone, a labyrinth in which to trap thought. The second view of the Piazza del Campo is from 1951. Thirty-seven years have passed. It is called Piazza del Campo I and is a pastel drawing on paper, also horizontal, against which Louis Kahn struggled. The view is directed towards almost the same site as the previous one, towards the cathedral that appears in the background, with the Palazzo Pubblico to the left. To our back is East. The point of view is slightly higher, almost from the plaza's higher reaches. The bold shadows cross the plaza and give form to its concavity. It appears to be a hot day in summer. But it is not summer. Kahn was chosen to be an architect-in-residence at the American Academy in Rome, a little higher up than Gianicolo, in 1950, and arrived in Rome in the Autumn. And in the beginning of January 1951 he flew to Cairo with William Sippel, after waiting impatiently for a visa from the Egyptian government that never arrived. Thus, in reality, the drawing was

made neither in Sienna nor in 1950.

It is the afternoon. The sun is low and shining from the West. One can not say that it is a drawing interested in precision; the palace in front should have seven turrets, and it has eight; there is a void in the grid. The architectural details have disappeared and the surfaces reclaim their protagonism. The color sienna, of the soil, predominates in the work. The shadows are an intense red.

Kahn has another drawing of the plaza. It must be a later one because it is called Sienna II, or perhaps, in some way, it is the same drawing. The point of view is the opposite one, looking East, but the shadows are identical, corresponding to the same time of day. As in the previous drawing, the lines of the pavement and curvature of the shadows evoke the plaza's concavity, so feminine. The shadows make present what is lacking, completing in this second drawing the closing of the plan. They are a presence that exists through its shadow.

The drawing has another point of intensity, of dramatism. Kahn knows the world of painting. He knows, as Leonardo says, that the shadows of oranges, when one looks at them fixedly, are blue. (In his first voyage to

Tomemos, por ejemplo, un par de vistas de la Piazza del Campo, en Siena. La primera es una fotografía en blanco y negro, hecha en 1914 por el arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund, durante su viaje a Italia. El encuadre es apaisado. ¿Qué podemos conocer de ella? No mucho, en principio. Sabemos, repasando uno por uno sus dibujos, que debió ser tomada entre el cuatro y el once de abril. Y lo sabemos porque en un apunte del día cuatro, bajo unos bocetos de orfebrería religiosa y unas villas campestres se lee una inscripción que comienza: "...på vagen Chiusi-Siena..." En el camino entre Chiusi y Siena... Una semana más tarde, el día doce, Asplund está en San Gimignano, entre sus altas torres. Así que es una foto de la primavera de 1914. Quizás del día ocho de abril, porque todos los dibujos del Palazzo Pubblico de su cuaderno de apuntes llevan esa misma fecha.

La vista está tomada dejando a la izquierda el Palazzo Pubblico, mirando hacia el oeste. Parece un día nublado, así que casi no hay sombras. Apenas se ven unos rastros un poco más oscuros en las personas del primer plano; sí, el sol no está ni bajo ni alto, un tanto a la espalda, no ha rebasado el sur... son las primeras horas de la mañana. Es extraño, porque casi no hay gente en la plaza; sólo unos niños correteando y algunas mujeres, recostadas en los portales, con largos delantales blancos. En la parte alta de la plaza, la superficie está más iluminada, sin contrastes, con esa luz que escapa entre las nubes, forcejeando, en un día de tormenta antes del verano, cuando llegan los primeros calores.

Al fondo, en segundo plano, se ve la torre del Duomo. Hay un cortejo fúnebre que atraviesa la plaza, en primer plano. Van ligeros, porque el último se ha quedado retrasado. Los que llevan el féretro van echados hacia atrás, como conteniendo el impulso de la poderosa pendiente de la plaza. Los que preceden al cortejo, portando los farolillos, se inclinan hacia delante; ya han dejado atrás la superficie inclinada. Uno de ellos gira la vista hacia la cámara. Asplund está enfrente del Palazzo, quizás dibujando la Torre del Mangia. Ve venir el cortejo y, desde media altura, lo sigue con la máquina. Por eso es el cortejo lo que está en el centro de la imagen. Espera a que se vea completa la superficie de la plaza. El féretro está engalanado, y los que lo llevan van cubiertos con túnicas y capirotos. El ocho de abril de 1914 era miércoles: a lo mejor no era un cortejo fúnebre sino unos hombres preparando las procesiones de Semana Santa.

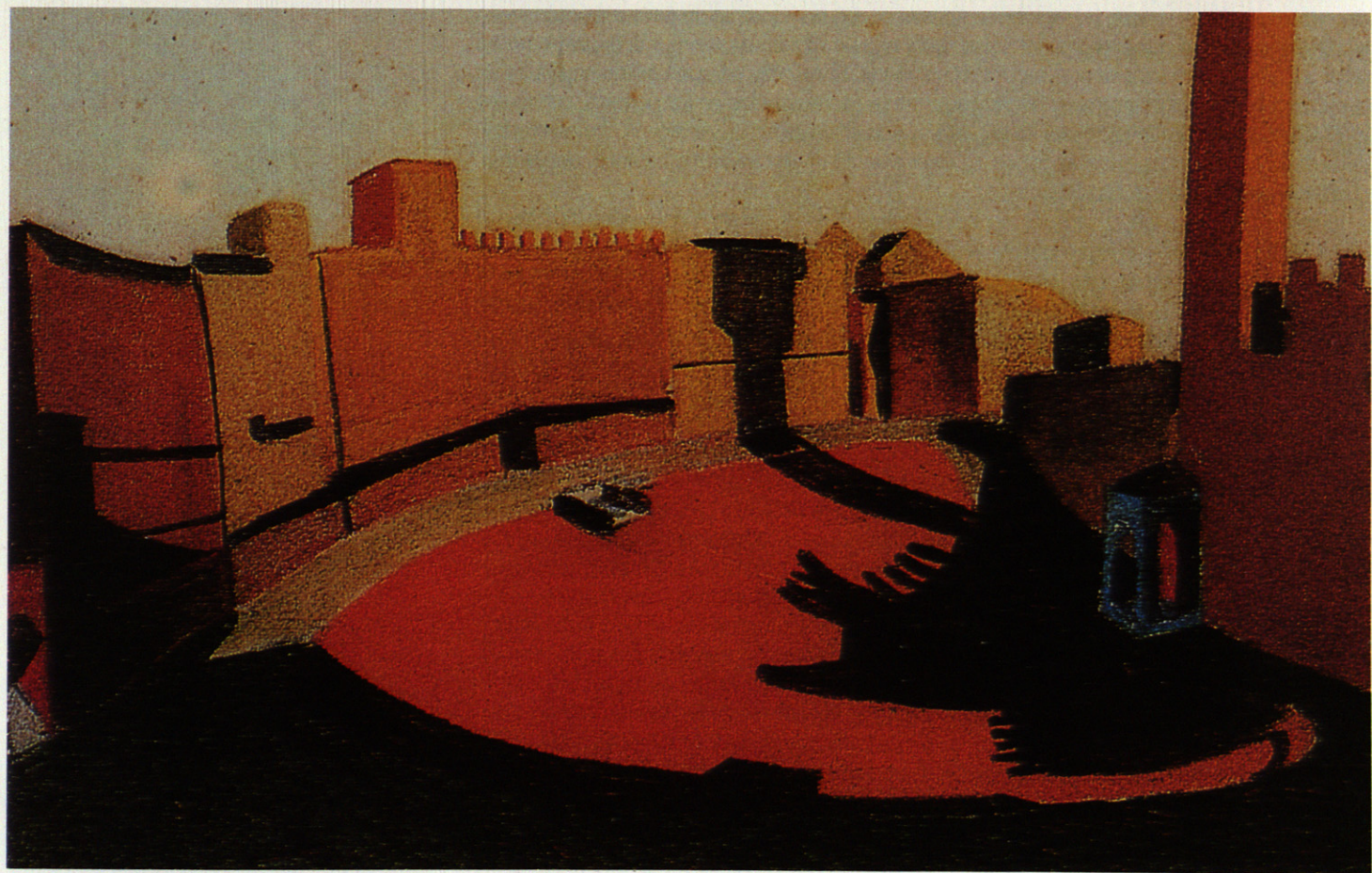
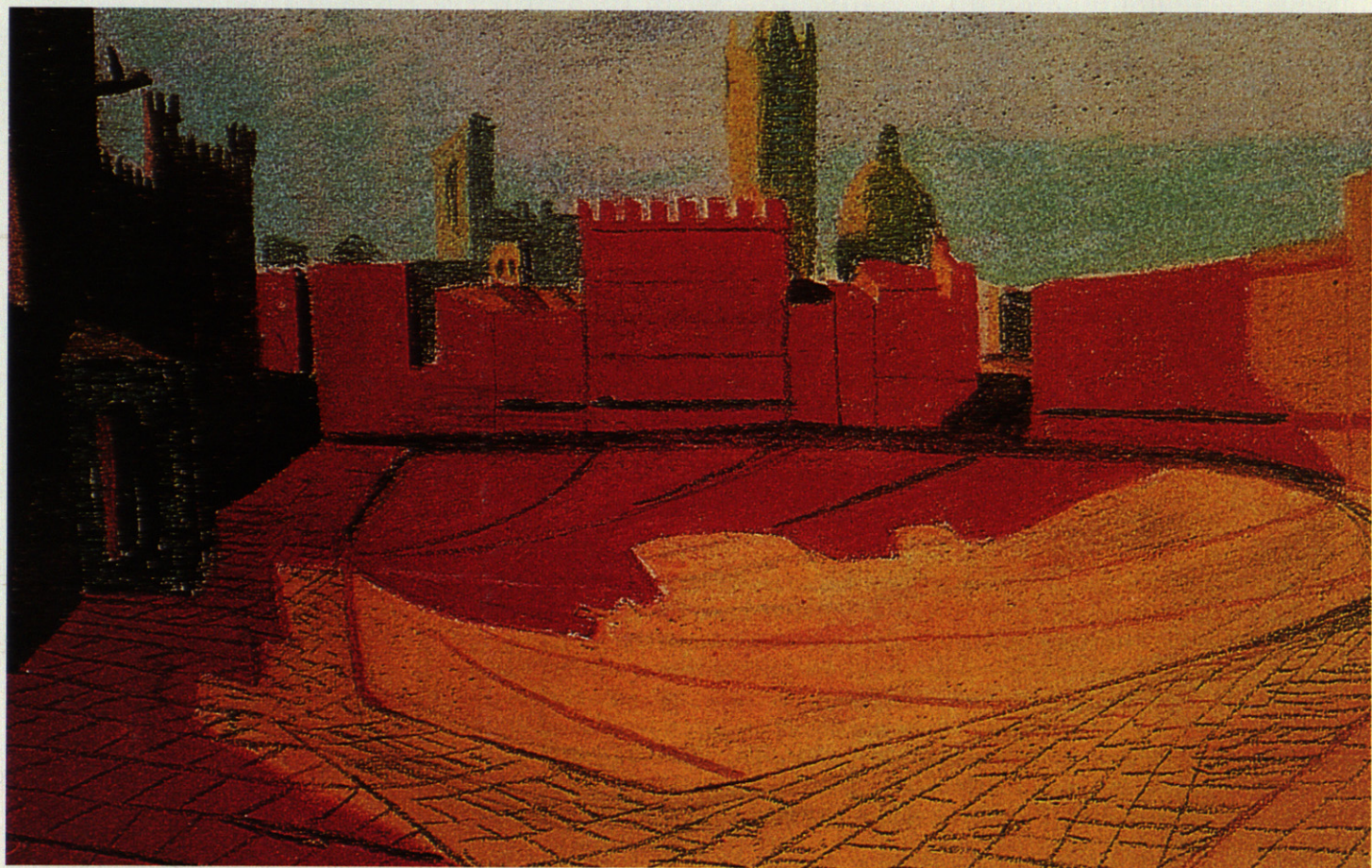
El día antes de partir hacia Siena, Asplund escribe: "Desde el parapeto de las murallas de la parte alta de la ciudad de Perugia, puedo mirar hacia abajo, sobre los tejados de la ciudad baja, en el extraño brillo de la puesta del sol. La llamada a vísperas repica desde la torre de la iglesia y de algún lugar de su interior surge un himno sereno, ascendiendo a los cielos. Las murallas de la ciudad baja rodean tensas y seguras todas las casas ascendiendo rápidamente a las crestas y, atravesando la gran puerta, la carretera se desliza con cautela por el valle en extraños meandros, visible a una gran distancia hasta que desaparece entre las colinas; llega a la ciudad un hombre con su asno, de vuelta a casa esta noche. Y, a lo lejos, las colinas de la Umbría, con un árbol solitario aquí y allá, recortándose contra el firmamento del atardecer, exactamente como en las pinturas de los viejos maestros perugianos. A mi espalda deben estar todos los ciudadanos de Perugia intercambiando frases en las plazas y en las calles. El anochecer es tranquilo. ¿Van a cerrar ahora las puertas de la ciudad? Esta es una ciudad de mil aposentos, y es mucha la gente que trabaja, ama y muere aquí. Fuera de las murallas de la ciudad están el cementerio y los

80

81

82







Italy, Le Corbusier speaks almost exclusively about colors, and Venice appears beautiful in its complementaries, between the green sea waters and the reds of the palaces.)

Kahn knows that the trail of colors of objects is dressed in its complement; that is to say, that color and light are not abstract attributes of matter, but rather fruit of the moment and what envelopes it. And he paints the shadows, to bring forth the pavement, employing its complement. The tones thus become more alive. As in the other drawing, there are neither architectural details, nor people. These drawings are like those of de Chirico, for the long shadows, the treatment of colors and the emptiness of space. As it is a drawing of solids, of masses, the entrance to the Palazzo is always a little slow, exuding awkwardness, an unexpected guest.

In this way Kahn does not try to reflect the exactitude of the real, not even the ambience of what he sees. So then what does he represent in his drawings? This is his second trip to Italy. To embark on the first, he had been working with Lee and traversed several Italian cities, crossing Europe from Plymouth, where he disembarked on May 3, 1928.

His drawings then were already influenced by tendencies in American Art, similar to the regionalists in his linework, and to Georgia O'Keeffe in the strict range of colors. Soon after his return, Kahn declares, "I try in all my sketches not to reproduce the subject servilely, but instead to respect it and consider it as something tangible, alive, from where my feelings come. I have learned to appreciate that it is not materially impossible to move mountains and trees, or alter domes and towers to my personal taste."

For Kahn, the drawing transcends the representation of reality; its true value is rooted in the intent which reveals, in the capacity of the eye and the drawing implement to unlock it, a personal world yet to be discovered: "I aim to develop a composition and in each sketch I look for its own value, the same value I could give to a design problem. Making a sketch this way, reclaims, naturally, the development of many impressions and notes about the terrain." Thus, the drawing was done neither in Sienna, nor in 1950. It is about a process, more than about a representation of reality. Or at least, it is a reality of which forms part of the notes about the terrain as much as one's impressions. And it is a

sketch with a finality; the text, *The Value and Aim in Sketching* is, as in his other writings, enormously didactic.

What is important here is the simultaneous presence of these differing visions of the same object, views with a framing so similar. It is as though things did not exist in themselves, but only through our gaze. Asplund is a person with enormous visual talent; his photographs of Venice, made from the tower and with the city seen among the large flags flapping in the wind, are exceptional, beautiful, sweet. If his annotations of the country and his drawings reflect an interest in measuring the architecture of the past, the photographs are crystallizations of visual instants, impressions propped up towards the plastic value of the moment. His photographs, like his work, are equidistant from nature and emotion: a heavy and fragile vagabond sitting at the robust base of the column of Saint Peter; a priest with a cloth hat, in a hurry, who passes in front of a hedge from which figs are growing. One could say that the Swedish architect is capable of condensing emotion; matter and space are modeled with an apparent facility that astounds. Asplund collects global perceptions on his walks; his sketches, fastidious, have a point of

<83

<84

prados y las colinas y las montañas, de las que fluye el agua hacia el mar. Y, sobre todo ello, está el cielo, oscuro y sombrío ahora, pero radiante de nuevo con el sol por la mañana. ¡Qué extraño resulta, con toda la gente que se ha reunido en esas cuatro o cinco pequeñas ciudades visibles a lo lejos, cada una colocada sobre su propia colina, donde están justo empezando a encender sus lámparas, en un vano intento por mantener a raya la oscuridad!"

Es un estado de ánimo un tanto melancólico, de Semana Santa. Un momento de reflexión "... en un vano intento por mantener a raya la oscuridad..." Quizás hay instantes que dejan una huella indeleble y esa leve pendiente cóncava (dividida en Campos, una palabra nada casual)

85 reaparecerá en la entrada de la capilla del cementerio de Estocolmo, con la suave inclinación que deja correr el agua hacia el interior de la iglesia, y en la cual uno se deja llevar, a la vez con un sentimiento de inevitabilidad, de dirección hacia la muerte, echando un poco el cuerpo hacia atrás con temor, pero también como si el terreno ayudara, como un brazo en el hombro en esa dolorosa peregrinación. La arquitectura se finge naturaleza, igual que en la plaza de Siena la naturaleza se fingía arquitectura. También aquí el terreno al fondo se serena. Uno se sienta en la sillita, cabizbajo, y encuentra a sus pies una alfombra de piedra, un mosaico geométrico, pequeño pero inmenso sobre el que depositar la mirada, un laberinto para atrapar el pensamiento.

La segunda vista de la Piazza del Campo es de 1951. Han transcurrido 37 años. Se llama Piazza del Campo I y es un dibujo de pasteles sobre papel, también apaisado, contra el que peleó Louis Kahn.

La mirada se dirige casi hacia el mismo sitio que la anterior, hacia la catedral que se asoma al fondo, dejando el Palazzo Publico a la izquierda. A nuestra espalda queda naciente. El punto de vista es un poco más alto, casi desde la parte superior de la plaza. Las sombras arrojadas cruzan la plaza y dan forma a su superficie cóncava. Parece un caluroso día de verano. Pero no es verano. Kahn ha sido elegido arquitecto residente en la Academia Americana de Roma, un poco más arriba del Gianicolo, en 1950, y ha llegado a Roma en el otoño. Y a primeros de enero de 1951 ha volado hacia El Cairo con William Sippel, tras esperar impaciente un visado del gobierno egipcio que no llegaba. Así que, en realidad, el dibujo no fue hecho ni en Siena ni en 1950.

Es por la tarde, el sol está bajo y nos llega desde poniente. No se puede decir que sea un dibujo interesado en la precisión; el palacio del frente debería tener siete almenas, y tiene ocho; hay un vacío en el eje. Los detalles arquitectónicos han desaparecido y las superficies reclaman su protagonismo. El color siena, las tierras, predominan en el conjunto. Las sombras son de un rojo intenso.

Kahn tiene otro dibujo más de la plaza. Debe ser posterior porque se llama Siena II, o puede que, 87 de algún modo, sea el mismo dibujo. El punto de vista es el opuesto, mirando hacia levante, pero las sombras son idénticas, corresponden a la misma hora. Como en el anterior, las trazas del pavimento y la curvatura de las sombras evocan la concavidad, tan femenina, de la plaza. Las sombras hacen presente lo que falta, completan en este segundo dibujo el cierre de la planta. Son una presencia que existe a través de su sombra.

El dibujo tiene un punto más de intensidad, de dramatismo. Kahn conoce el mundo de la pintura. Sabe que, como decía Leonardo, la sombra de las naranjas, cuando las miras fijamente,



BAPTISTERIO DE SAN GIOVANNI, SIENA, 1951.  
(Pastel sobre papel, tamaño original 29 x 38,5 cm)

PAISAJE ITALIANO, 1951.  
Dibujo en pasteles sobre papel de Louis Kahn.  
(Tamaño original, 19 x 22 cm, firmado Lou K '51)



PÁGINA IZQUIERDA:

PIAZZA DEL CAMPO I, SIENA, 1951.  
Dibujo de Louis Kahn, 1951.  
(Pastel sobre papel, tamaño original 29 x 37,5 cm)

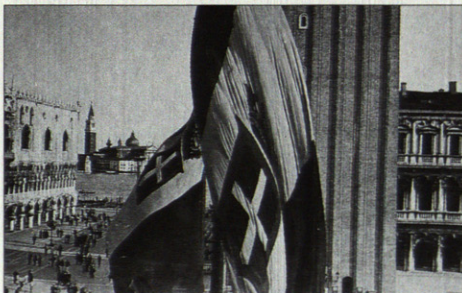
PIAZZA DEL CAMPO II, SIENA, 1951.  
Dibujo de Louis Kahn. (Pastel sobre papel,  
tamaño original 29 x 37,5 cm.)



reluctance, of an obligation almost moral. The freshness of the photographs is inevitable; the center of the photograph is not a deserted plaza, it is that funeral party hastily crossing the plaza. For Asplund, there exists no architecture without inhabitants, or better yet, there is exists no architecture without the sentiments of its inhabitants. He is not an abstract architect, he is a concrete man. Despite his Latvian origin, Kahn is an architect of American formation. When his family arrived in Philadelphia, escaping the Czarist persecutions suffered by the Jews, Kahn was four years old. He has been gifted with the wonderful American ability to abstract perceptions. He has been impregnated with the tendency to consider impressions not as ends in themselves, but as a method of analysis. Thus begins his text, *Value and Finality of the Architectural Sketch*: "For the artist, everything encountered in nature is beautiful. Those attracted to the truth learn to recognize beauty even in the most common of things. Only the inexperienced eye scorns certain aspects of nature, because it is incapable of understanding philosophical truths."

"...because the inexperienced eye is incapable of understanding philosophical truths." For Kahn, the sketch is a means by which to catch a glimpse of the thread of which the real is knit, to unravel life's weft and warp. Only a moment ago Kahn stated that projects ought to be undertaken as one undertakes a sketch, that one can move mountains and trees.... And he finishes the paragraph, "Then I must let go of all this, in order to realize the image in the form of a legible project." The affinity that architects have for this moment in which one "lets go of it all..." is curious, but what attracts particular attention is the adjective legible that Kahn uses. It seems to say that the sketch and the project have a content and that they must be able to be read. In this way, perception ought to be sifted by the intellect, identifying its instruments, purifying itself in its expression, and then ought to be communicated. In Asplund, there is something of an immediacy in the presentation of sentiment; here there is process that, to be intelligible, crosses abstraction, and then becomes a veil that covers the projects, that hides them like a mask. Kahn's architecture is less an accident than an extended thought. The explicable ought to be repeated. And his

discipline might be a lucky consequence of dictatorship. But in any case, now we know that the exactitude of the drawing is not transcendent, because it is only a veil through which one must pass to reach a concept. The drawing is not a representation, it is a creative act, a process. Kahn leaves from the Via dei Pellegrini, which is seen in the background of his first drawing, and arrives at the Piazza di San Giovanni. There (or later, because the viewpoint is impossible) he draws the Baptistery. His sketches are now more interested in the interstitial spaces between pure volumes. It is (or Kahn's mind finds it advantageous to be) a cloudy day, and the dark sky, stormy, allows a brilliant light to pass through to light the facade, an elevation now fractured by the light's embossing. If this drawing is legible, it appears that it is speaking about pure volumes carved with a composite order, of the interstices between them, of the simultaneous presence of frontality and the opening of vanishing points. Of a stepped plane from which surge simultaneously equal and distinct constructions. Asplund is drawing the fountain. Kahn crosses the Piazza del Duomo,



LA PLAZA DE SAN MARCOS EN VENECIA.  
Fotografía de Erik Gunnar Asplund. 1914.

es azul. (En su primer viaje a Italia, Le Corbusier hablará casi sólo de colores, y Venecia le parecerá hermosa en sus complementarios, entre las aguas verdemar y la rojez de los palacios).

<sup>92</sup> Kahn sabe que el rastro del color de los objetos está vestido de su complementario; es decir, que el color y la luz no son atributos abstractos de la materia, sino fruto del momento y de aquello que lo envuelve. Y pinta las sombras, para resaltar el pavimento, valiéndose del color complementario. Los tonos se hacen así más vivos. Como en el otro dibujo, no hay detalles arquitectónicos, ni personas. Se han acercado estos dibujos a los de Chirico, por esas sombras alargadas, el tratamiento de los colores y lo vacío del espacio. Como es un dibujo de llenos, de masas, la entrada al Palazzo es siempre un poco torpe, rezuma incomodidad; es un extraño invitado.

De modo que Kahn no trata de reflejar la exactitud de lo real, ni tan siquiera el ambiente de lo que ve. Pues, ¿qué representa en sus dibujos? Este es su segundo viaje a Italia. Para abordar el primero ha estado trabajando con Lee y recorre algunas ciudades italianas, atravesando Europa desde Plymouth, donde desembarca el 3 de mayo de 1928. Sus dibujos de entonces están ya influidos por las tendencias del arte americano, acercándose a los regionalistas en los trazos y a Georgia O'Keeffe con las gamas de colores estrictas. Poco después de su vuelta, Kahn declara: "Intento en todos mis apuntes sobre un motivo no reproducir servilmente el sujeto, sino que lo respeto y lo considero algo tangible, vivo, de donde deben surgir mis sentimientos. He aprendido a apreciar que no era materialmente imposible desplazar montañas y árboles, o modificar cúpulas y torres según mis gustos personales."

Para Kahn, el dibujo trasciende la representación de la realidad; su verdadero valor radica en la intención que revela, en la capacidad de la mirada y el pincel para desencadenar un mundo personal, todavía por descubrir: "Busco desarrollar una composición y de cada apunte busco su propio valor, el mismo valor que podría dar a un problema del proyectar. Hacer un apunte de este modo reclama, naturalmente, el desarrollo de numerosas impresiones y notas sobre el terreno." Así que el dibujo ni estaba hecho en Siena ni era de 1950. Se trata de un proceso, más que de <sup>93</sup> una representación de la realidad. O al menos, es una realidad de la que forman parte tanto las notas del terreno como las impresiones. Y es un apunte con una finalidad; el texto *The value and aim in Sketching* es, como sus otros escritos, enormemente didáctico.

Lo que ahora importa es la presencia simultánea de esas visiones tan distintas de un mismo objeto, miradas con un encuadre tan parecido. Es como si las cosas no fueran en sí mismas, sino a través de nuestra mirada. Asplund es una persona con un enorme talento visual; sus fotografías de Venecia, hechas desde la Torre y con la ciudad entrevista tras las grandes banderas ondeando al viento, son excepcionales, hermosas, dulces. Si bien sus anotaciones de campo y sus dibujos reflejan un interés por medir la arquitectura del pasado, las fotografías son cristalizaciones de instantes visuales, de impresiones, escoradas hacia el valor plástico del momento. Sus fotografías, como su obra, son equidistantes de la naturalidad y la emoción. Un grueso y frágil vagabundo sentado en la robusta basa de la columnata de San Pedro, un cura con sombrero de teja, apresurado, que pasa por delante de una cerca de la que surgen unos higos chumbos... Se diría que el arquitecto sueco es capaz de condensar la emoción; la materia y el espacio son modelados con una aparente facilidad que pasma. Asplund va recogiendo en sus paseos

#### PÁGINA DERECHA:

UN FRÁGIL VAGABUNDO, DURMIENDO  
EN LA ROBUSTA COLUMNA DE SAN PEDRO, EN ROMA.  
fotografiado por Asplund durante su viaje a Italia en 1914.

LUGAR SIN IDENTIFICAR. CURA CON HIGOS CHUMBOS.  
Fotografiado por Asplund en 1914.



where one must ascend more than thirty meters. Asplund climbs the tower and photographs the city from above. Kahn goes down the Via del Capitano and arrives later at the Pinacoteca Nazionale, in the Via San Pietro, 29. In the background one can see the botanic gardens. Perhaps he enters. There is a small room with two paintings, illuminated from the side. They are by Ambrogio Lorenzetti. The first is called *Città sul Mare*. It is a bird's eye view of a fortress, a huge argument between a flat, frontal landscape and some constructions represented practically in axonometric, with a ruler, each piece looking to a different side. How much Lorenzetti must have suffered, looking for a way to draw this city that resisted him! Until then, the paintings scarcely had a little ingenuity. This is a dramatic battle, self-destructive, looking for the value of the drawing. The other painting, in its way, is beautiful and bare. It is called *Castello in riva a un lago*. It is an extraordinarily interesting painting, with a flat landscape, a castle wavering in its representation, and a solitary, excessively large boat at shore. The lake is almost transparent and of an emerald color. A path zigzags in straight segments, until it reaches a chapel hidden

behind the hillside. The castle, unaware of its appearance, hides behind a granite rock in the foreground, which looks more like flint, hewn primitively, without implements. The battle of depth has begun. But the surprising thing is that only the boat, in its planking, is represented as vanishing in perspective, a perspective more intuitive than scientific. The boat suffers the same estrangement as the gate in Kahn's drawings of the Plaza, in that it resists embracing the land in which it sits. Kahn focuses on the boat. He admires the titanic force, this desperate struggle of the mind with the drawing implements, of the eye with the view. Of what things are with what things want to be. Most graceful is the effort to find a mode of expression, the effort to be. Kahn is not preoccupied that the landscape is not real; what concerns him is the struggle evident in the paintings, the anxiety, the search, the point of view. He writes: "It doesn't matter how loyal the interpretation of a cathedral is to all the rules which perspective imposes on the composition of its elements, as it would be merely a banal image of depth, height and width: this vision would become simply a banal architectural perspective, if it were to lack the sensitivity to employ at

least those elements which cause one to feel the project, its lyrical rhythm and the counterpoint of its masses. In fact, it would not be worthwhile for us necessarily to follow rules of perspective in making the drawing. Chinese painters, who were the ones that best succeeded in representing space, did they not almost entirely ignore perspective precisely as we have always used it?"

Kahn approaches the project like his sketches, modifying configurations that surge from history and nature. The double effort of the pastel drawings, the "erosion of details" in search of the abstract, and the legibility, that is to say, the tension towards objectivity, opposes the subjectivity of the design like a personal field of an architect's obsessions. Kahn continues with the fixed view in that beautiful boat, at the shore of the lake.

Asplund returns to the Palazzo Pubblico, draws the door, the serpent of the wooden screen, the coat of arms. He enters and takes note of the Intarsitos and the moldings. He goes up to the first floor, and arrives at the Sala de la Pace. Here there are also paintings by Ambrogio Lorenzetti, done between 1337 and 1339: *Il buono e il cattivo governo*,

percepciones globales; sus apuntes, prolijos, tienen un punto de desgana, de deber casi moral. La frescura de las fotografías es inevitable; el centro de la fotografía no es una plaza desierta, es aquel cortejo apresurado que atraviesa la plaza. Para Asplund, no hay arquitectura sin habitantes, o mejor aún, no hay arquitectura sin los sentimientos de sus habitantes. No es un arquitecto abstracto, es un hombre concreto.

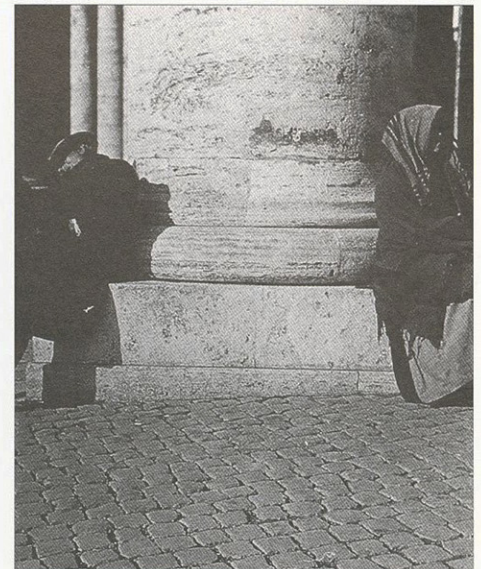
A pesar de su origen letón, Kahn es un arquitecto de formación americana. Cuando la familia llega a Filadelfia escapando de las persecuciones zaristas que sufren los judíos, Kahn tiene cuatro años. Está patinado de esa asombrosa capacidad americana de abstraer las percepciones. Está impregnado de esa tendencia a considerar las impresiones no como fin, sino como método de análisis. Así comienza su texto *Valor y finalidad del apunte arquitectónico*: "Para el artista, todo aquello que se encuentra en la naturaleza es hermoso. Quienes se sienten atraídos por la verdad aprenderán a reconocer la belleza incluso en las cosas más comunes. Tan sólo el ojo no experto despreciará algunos aspectos de la naturaleza, porque no será capaz de entender las verdades filosóficas."

"... porque no será capaz de entender las verdades filosóficas." Para Kahn, el apunte es un medio para entrever la materia de la que lo real está tejido, para deshilar la urdimbre de la vida. Hace tan sólo un momento nos decía que los proyectos deben hacerse igual que los apuntes, que podría mover montañas y árboles... Y termina el párrafo: "Luego debo dejar aparte todo esto, para realizar la imagen en la forma de un proyecto legible."

94 Es curioso el apego de los arquitectos por este instante en el que se "deja aparte todo"... Pero ahora lo que llama la atención es el adjetivo legible que utiliza Kahn. Es decir que el apunte y el proyecto, tienen un contenido, y que éste debe ser legible. De este modo, la percepción debe ser tamizada por el intelecto, identificando su trasdós, purificándose en su expresión, y debe ser comunicada. En Asplund había algo de inmediatez en la presentación del sentimiento; aquí hay un proceso que, para ser inteligible, atraviesa la abstracción y se convierte en un manto que cubre los proyectos, que oculta como una máscara. La arquitectura de Kahn tiene menos de accidente, de particular, que de pensamiento extendido. Lo explicable debe ser repetido. Y su disciplina puede llegar a ser una suerte de dictadura. Pero en cualquier caso, ahora sabemos que no tiene trascendencia la exactitud del dibujo, porque es sólo un velo que hay que atravesar para llegar a un concepto. El dibujo no es una representación, es un acto creativo, un proceso.

Kahn sale por la Via dei Pellegrini, la que se ve al fondo de su primer dibujo, y llega a la Piazza de S. Giovanni. Allí (o más tarde, porque el punto de vista es imposible) dibuja el Baptisterio. Sus apuntes están ahora más interesados en los intersticios entre volúmenes puros. Es (o en la mente de Kahn conviene que sea) un día encapotado y el cielo oscuro, de tormenta, deja pasar una luz

95 vivísima que ilumina la fachada, un alzado ahora roturado por el relieve. Si este dibujo se puede leer, parece que está hablando de los volúmenes puros grabados con un orden compositivo, de los intersticios entre ellos, de la presencia simultánea de la frontalidad y la apertura de fugas. De un plano escalonado del que surgen construcciones a la vez iguales y distintas. Asplund está dibujando la fuente. Kahn atraviesa la plaza del Duomo, hay que ascender más de treinta metros. Asplund sube a la torre y fotografía la ciudad desde las alturas. Kahn baja por la Via del Capitano y llega más tarde a la Pinacoteca Nazionale, en Via San Pietro 29. Al fondo se ve





*allegorie ed effetti nella città e nella campagna.* They do not have the austerity of the other paintings, filling the walls, they deceive. There is another kind of legibility, more literal, symbolic. The allegory of good government is an old man with a white beard, with his feet over a she-wolf; he is surrounded by civil virtues, and crowned by faith, hope and charity. There is a very expressive materiality, that associates the symbol to its surroundings. Although, in reality, what really fascinates him is the view to the city and its fields, that seem taken from his words about Perugia: "...a man reaches the city with his ass, returning home that night. And far away, the hills of Umbria, with a solitary tree here and there, cutting contours in the afternoon background, exactly like in the paintings of the old Perugian masters."

Asplund depicts everyday life in Italy; he describes children playing- the city is a whole with its men and women. Thus the allegory of good government fascinates him. In this painting, Lorenzetti expanded the countryside; until then, the everyday did not have content in the representation of the city, the church and the nobility were the only visible actors. For the first time, the city appears without being dressed

in anachronisms, in the everyday. A group of women, adorned in dragonfly outfits, dance and sing. At the top, several men on scaffolding finish a tower. Clothing is hanging from balconies and merchants show their wares; as in his diary, "...a man comes to the city with his ass, returning home that night". Sven Erikson's murals for the cemetery chapel were also to be like that.

Asplund's photograph of the cupolas of San Marco, with the frame directed only upwards, is speaking about a certain instantaneity, of an urban landscape, of a portrait of the world, of a blurry profile, almost imperceptible, that blends material ordered by nature and material ordered by man. Forty years later, Kahn would draw these same cupolas, a drawing plainly artistic, full of color, and to a certain extent orchestral, almost in movement, as if architecture were alive and vibrating in front of the gazing eye. Asplund has the talent to make the space that mediates between architecture and nature disappear; one comes so close to the other that they begin to be confused; the suave slope of the big chapel, the hill of meditation, the chapel of the forest so natural, so primitive, the Adam and Eve of the library that we tighten in our

fingers.... For Kahn, architecture has no immediacy; it is the result of a laborious practice, of a reflection, that is sewn as much in its own making as in its perception. Asplund's architecture is moving because it establishes a relation with nature in itself. For Kahn, it is the person that establishes the relationship with nature, through architecture. Architecture is a window through which one sees the world. Why, instead of obliging himself upon having seen nature, did he understand 'leave all of this alone and realize a legible image'? By defining his work as legible, he leads one to understand that what is in nature can be read in architecture, giving primacy to the observer over the actual presence of nature.

Asplund intuitively the bareness of nature in architecture, knowing when it is near. He surprises, captures, and exhibits nature itself. For Kahn, things are also ideas, but in showing their unions, he simplifies them; they become transparent. They lose the mysterious opacity of other times, when the abstract and the concrete, things and ideas, occupied the same cupboard in the mind and eye, and nature sought refuge in the interior of man.



CITTÀ SUL MARE.  
Ambrogio Lorenzetti. Pinacoteca Nazionale, Siena.

CASTELLO IN RIVA A UN LAGO.  
Ambrogio Lorenzetti. Pinacoteca Nazionale, Siena.

IL BUONO E IL CATTIVO GOVERNO:  
ALLEGORIE ED EFFETTI NELLA CITTÀ E NELLA CAMPAGNA.  
(Fragmento). Ambrogio Lorenzetti, 1339. Sala de la Pace,  
Palazzo Pubblico, Siena.

el jardín botánico. Quizás entra. Hay una salita pequeña con dos tablitas, iluminadas desde el lateral. Son de Ambrogio Lorenzetti. La primera se llama *Città sul Mare*. Es una ciudadela a vista de pájaro, una pelea descomunal entre un paisaje plano, frontal y unas construcciones representadas casi en axonométrica, con regla, cada pieza mirando a un lado distinto. ¡Cómo debió sufrir Lorenzetti, buscando cómo dibujar esa ciudad que se le resistía! Hasta entonces las pinturas tenían algo de ingenuidad apenas. Esta es una batalla dramática, desgarradora contra sí mismo, buscando el valor del dibujo. La otra tablita, a su lado, es hermosa y seca. La han llamado *Castello in riva a un lago*.

Es una pintura extraordinariamente interesante, con un paisaje plano, un castillo titubeante en su representación y una desmesurada barca solitaria en la orilla. El lago es casi transparente, de color esmeralda. Un camino zigzaguea, en tramos rectos, hasta una capilla agazapada tras la colina. El castillo, ignorante de su apariencia, se esconde tras una roca granítica en primer plano, más bien con aspecto de pedernal, de talla primitiva, sin herramientas. La batalla de la profundidad ha comenzado. Pero lo sorprendente es que tan sólo la barca, en su tableado, está representada con fuga perspectiva, todavía mas intuitiva que científica. La barca sufre el mismo extrañamiento que el portón en los dibujos de la Plaza de Kahn, se resiste a abrazar la superficie. Kahn se fija en la barca. Admira ese esfuerzo titánico, esa lucha desesperada de la mente con los pinceles, de los ojos con la mirada. De lo que las cosas son con lo que quisieran ser.

Lo hermoso es el esfuerzo por encontrar una expresión, el esfuerzo de ser. A Kahn no le preocupa que el paisaje no sea real; lo que importa es la lucha que se percibe en los cuadros, el ansia, la búsqueda, la mirada. A su vuelta, escribe: "La impresión de una catedral, no importa lo fiel que se sea a todas las reglas que la perspectiva impone a la composición de los elementos, será a menudo simplemente una banal imagen de profundidad, altura y anchura: ésta llegará a ser simplemente una banal perspectiva arquitectónica, a menos que no se haya tenido la sensibilidad de usar aquellos elementos que nos hagan sentir el proyecto, su ritmo lírico y el contrapunto de sus masas. De hecho, no tendrá valor para nosotros seguir necesariamente las reglas de la perspectiva al trazar el dibujo. Los pintores chinos, que fueron los que mejor lograron representar el espacio, ¿no han ignorado precisamente casi por completo la perspectiva tanto como nosotros la hemos siempre usado?"

Kahn se acerca al proyecto, como a sus apuntes, modificando configuraciones que surgen de la historia y la naturaleza. El doble esfuerzo de aquellos pasteles, la "erosión de los detalles" en busca de lo abstracto, y la legibilidad, es decir, la tensión hacia la objetividad, se opone a la subjetividad del diseño, como campo personal de las obsesiones del arquitecto. Kahn continúa con la vista fija en aquella hermosa barquita, a la orilla del lago.

Asplund vuelve al Palazzo Pubblico, dibuja la puerta, la serpiente de la cancela, el escudo. Entra y toma nota de los Intarsitos y las molduras. Sube al primer piso, y llega a la Sala de la Pace. Aquí también hay pinturas de Ambrogio Lorenzetti, ejecutadas entre 1337 y 1339: *Il buono e il cattivo governo, allegorie ed effetti nella città e nella campagna*. No tienen la sequedad de las tablitas, revisten las paredes, las engañan. Hay otra suerte de legibilidad, más literaria, más simbólica. La alegoría del buen gobierno es un anciano de barba blanca, con los pies sobre la loba; está rodeada de las virtudes civiles, y coronada por la fe, la esperanza y la caridad. Hay una





expresividad muy matérica, que asocia el símbolo a su superficie. Aunque en realidad, lo que de verdad le fascina es esa vista de la ciudad y sus campos, que parece sacada de sus palabras de Perugia: "...llega a la ciudad un hombre con su asno, de vuelta a casa esta noche. Y, a lo lejos, las colinas de la Umbría, con un árbol solitario aquí y allá, recortándose contra el firmamento del atardecer, exactamente como en las pinturas de los viejos maestros perugianos..."

Asplund retrata la vida cotidiana de Italia, describe a los niños jugando, la ciudad es un todo con sus hombres y mujeres. Por eso le fascina la alegoría del buen gobierno. En ella Lorenzetti ha expandido el campo de la pintura; hasta entonces, lo cotidiano no tenía cabida en la representación de las ciudades, la Iglesia y la Nobleza eran los únicos actores visibles. Por vez primera la ciudad aparece sin revestirse de anacronismos, en su diario quehacer. Un grupo de mujeres, ataviadas con trajes de libélula bailan y cantan. En lo alto, unos hombres sobre un andamio acaban una torre. La ropa está colgada en los balcones y los mercaderes enseñan sus telas; como en su diario "... llega a la ciudad un hombre con su asno, de vuelta a casa esta noche." Los murales de Sven Erikson para la capilla del cementerio también serán así.

La fotografía de Asplund de las cúpulas de San Marcos, con el encuadre mirando sólo hacia arriba, está hablando de un cierta instantaneidad, de un paisaje urbano, de un retrato del mundo, de un perfil borroso, casi imperceptible, que deslinda la materia ordenada por la naturaleza y la materia ordenada por el hombre. Cuarenta años más tarde, Kahn dibujará esas mismas cúpulas, un dibujo plenamente artístico, lleno de color, en cierto modo orquestal, casi en movimiento, como si la arquitectura tuviera vida y vibrara a los ojos de quien lo ve. Asplund tiene el talento de hacer desaparecer el espacio que media entre la arquitectura y la naturaleza; las acerca hasta que se confunde: la suave pendiente de la capilla grande, la colina de la meditación, la capilla del bosque tan natural, tan primitiva, el Adán y Eva de la biblioteca que apretamos en nuestros dedos... Para Kahn, la arquitectura no tiene nada de inmediatez; es el resultado de un proceso laborioso, de una reflexión que está cosida tanto al propio hacerse de la arquitectura como a su percepción. La arquitectura de Asplund es emocionante porque establece una relación con la naturaleza, en sí misma. En Kahn es el hombre quien establece la relación con la naturaleza, a través de la arquitectura. La arquitectura es un hueco para mirar el mundo. ¿Por qué si no habría de empeñarse, una vez que ha mirado la naturaleza y la ha comprendido, en "Dejar aparte todo esto y realizar una imagen legible." Al definir su obra como legible, está dando a entender que aquello que hay en la naturaleza puede ser leído en la arquitectura, dando primacía al observador sobre la propia presencia de la naturaleza.

Asplund intuye la desnudez de la naturaleza en la arquitectura, sabe cuándo está cerca. La sorprende, la atrapa, y la exhibe, en sí misma. Para Kahn, también las cosas son ideas, pero al mostrar sus ataduras, las simplifica; se vuelven transparentes. Pierden la misteriosa opacidad de otro tiempo, cuando lo abstracto y lo concreto, las cosas y las ideas, ocupaban la misma alacena en la mente y en los ojos, y la naturaleza estaba refugiada en el interior del hombre.

103 - LAS CÚPULAS DE LA CATEDRAL DE SAN MARCOS EN VENECIA, Fotografías por Asplund en 1914.

104 - BASÍLICA DE SAN MARCOS, 1951. Dibujo en pastel sobre papel de Louis Kahn. (Tamaño original 31.7 x 39.4 cm)

*ESTE TEXTO ES EL PRIMERO de los que Luis Moreno Mansilla presentará en la revista Arquitectura en una serie denominada "El sur de los arquitectos nórdicos". Recogerá diferentes materiales de su Tesis Doctoral La Mirada del Conocimiento. Apuntes de viaje al interior del Tiempo, disponible de momento sólo en la Biblioteca de ETSAM. Se pueden consultar las fotografías de Asplund en el Museo de Arquitectura de Suecia en Estocolmo, junto a su diario manuscrito, que Luis Moreno Mansilla ya tradujo en 1987 durante su estancia en Estocolmo. Los dibujos de Kahn están repartidos entre la Kahn Collection de la Universidad de Pennsylvania y sus descendientes. La revista Lotus publicó en 1991 un número (68, L'occhio dell'architetto) sobre los dibujos de viaje de los arquitectos. Entre otras contribuciones, Luca Ortelli escribió sobre los de Asplund y Vincent Scully sobre los de Kahn.*



"It should be a hidden, buried building." These were more or less the words of Architect Suichi Fujie when he kindly offered us to design the Visitor Pavilion to the Siganuma Gashos Village had been recently declared a World Heritage Monument, any new construction would have to be conducted with extreme caution and consideration in response to the historic site. Fujie, with wise intentions, also wanted the new pavilion to take on a different attitude from those buildings of recent construction near the vicinity that had not considered the fragile presence of the Gashos and the surrounding landscape. The new visitor center (Gokayama-Seitkasukan) is located about 500 metres from the Gasho village. A prometry separates the visitor center from the village, avoiding competing views. The Gasho village and the site for the visitor center is located in the valley, 400 meters above sea level, completely surrounded by tall mountains and a cedar forest. Despite these conditions, due to the cold

winds from the north, in the winter, the snow can reach up to 3 meters high.

The pavilion is a space for the visitors coming to the Gasho Village. Particular attention has been devoted in protecting the life and daily activities of the Gasho residents from being bothered by frequent visits (which have since increased). Access to parts of the village have been strictly regulated and limited to certain hours.

Within the pavilion, the visitors are instructed through a small exhibition and lecture on the customs of the Gasho community, of how they have lived and continue to live in relation to nature and agriculture.

To minimize the length of the visits in the village, there is a reconstruction of a Gasho, located outside the visitor center, allowing the visitors to understand the traditional Gasho construction method and use of materials before they enter into the village.

Firmly engaged in the land, the area where the pavilion has been constructed is the lower part of a system of agricultural terraces where the rice was once cultivated. The area beneath the intermediate terraces

is where the reconstructed Gasho is located. The pavilion appears to be embedded into the site's topography.

We began the project with the intention of camouflaging the building, designing a roof resembling a rice field that would change with the different seasons. In the end, we decided to risk something more, we chose not to completely hide the building. Instead, we had the idea to form the new construction as part of the landscape maintaining the grass-covered roof, but at the same time to have it understood as a building. The roof became an undulating form like a small artificial grassy knoll.

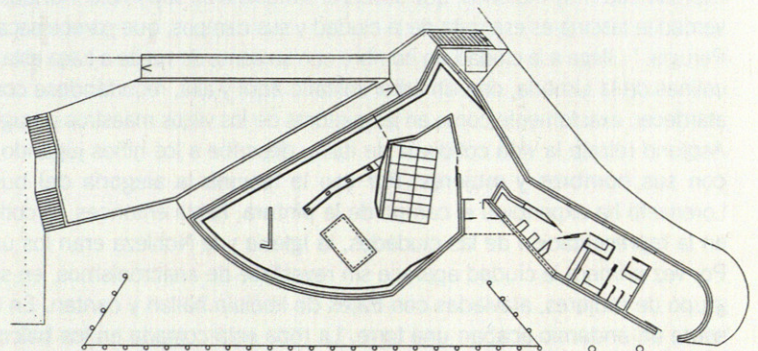
The pavilion is a wall incrustated with stones arranged freely, evoking the Gasho retaining walls made of riverstones. The wall forms a pleat in a v-shape, where the vertex culminates the entrance. The reception desk, office and maintenance room are located on one side of the V, and on the other side are the exhibition and conference rooms.

The roof is an undulating ceiling of little hills and humps that from the outside indicates the presence of the taller space of the entrance and exhibition room where a model of the Gasho is shown. A clearstory is

## POBLADO SINAGUMA DE GASHOS PABELLÓN DE ACOGIDA PARA VISITANTES José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres Tur

Proyecto Machi-no-kao Kamitaira-Mura,  
Prefectura de Toyama, Japón. 1996-1999  
Con Yusuhiro Shibata, G.A. Architecture,  
Toyama y con Nomura Co. Ltd., Tokyo  
(diseño de la exposición interior)

COLABORADORES / COLLABORATORS  
Marcos Alabern, Alessandra Cianchetta,  
Marisa García, Nuria Bordas,  
Pedro Crisóstomo, Forest Murphey,  
Luis Aldrete, Quico Molteni, Víctor Argilaga,  
Nuria Bayo, Sandrine Larramendey  
y Jennifer Vera.



108 · PLANTA DEL PABELLÓN

"Deberá ser un edificio oculto o enterrado", estas fueron, más o menos, las palabras del arquitecto Suichi Fujie cuando tuvo la amabilidad de encargarnos el proyecto del centro para visitantes al poblado de gashos en Kamitaira-mura, que acababa de ser declarado Patrimonio de la Humanidad. Fujie quería, con todo acierto, que el futuro pabellón no fuera indiferente e insensible a la presencia del poblado y al paisaje que lo rodea, como había ocurrido, lamentablemente, con otras construcciones recientes. El pabellón de acogida (Gokayama-Seitkasukan) se ha situado a unos 500 m. de distancia del poblado, del que le separa visualmente un promontorio boscoso. El poblado está rodeado por un meandro del río, en un valle de montañas de cedros. En invierno, debido a los helados vientos del norte, la nieve puede alcanzar tres metros de altura a pesar de que la cota sobre el nivel del mar es de 400 m. La vida y las actividades de los habitantes de los gashos deben ser protegidas y evitar que los visitantes, que han ido en aumento, puedan molestar con su inesperada presencia, en cualquier momento del día. El pabellón de acogida es un edificio de recepción en el que se explican, mediante vídeos y una pequeña exposición, la historia, las costumbres, la construcción de los gashos, la agricultura, la música, las relaciones con la naturaleza... de esta especial y remota comunidad. Junto al pabellón se ha reconstruido un gasho, procedente de otro poblado, para que sea un complemento de las explicaciones en el interior del pabellón. De esta manera las visitas al poblado podrán realizarse en horas precisas y distanciadas, a la vez que serán más cortas. El pabellón y el viejo gasho se han construido sobre una ladera aterrazada para el cultivo del arroz. El pabellón en la terraza inferior y haciendo frente a un gran aparcamiento existente; el gasho en una terraza intermedia. El acceso se realiza por la carretera a Kamitaira-mura y por una salida de la autopista de Tokyo a Toyama, que cruza el río a 70 m. del nuevo edificio. En los primeros bocetos el pabellón aparecía camuflado de campo de arroz. La

cubierta era horizontal y se cultivaba, por lo que cambiaba de aspecto en cada estación. En el proyecto construido la cubierta evoca el paisaje de las montañas circundantes y se curva como una colina artificial de hierba. Esta cubierta ondulada se soporta con un muro de hormigón al que se han incrustado rodajas de piedras de río, que recuerdan los taludes de canto rodado donde se apoyan los gashos. Este muro tiene forma de V y en su vértice se sitúa la entrada. El lado más estrecho de la V alberga la recepción, la oficina y las instalaciones; el lado más ancho la zona de exposiciones y conferencias.

El techo interior es ondulado como el exterior y su altura mayor coincide con una gran maqueta de un gasho en construcción. Una pequeña joroba indica la posición de la puerta de acceso, y otra, la única ventana alta que deja entrar luz cenital en el vértice opuesto a la puerta. En la zona de exposiciones se ha diseñado una serie de vitrinas cuyas geometrías persiguen los contornos de los objetos expuestos.

Una valla de troncos separa el pabellón del aparcamiento. Los troncos verticales ayudan a identificar el camino de llegada cuando ha nevado copiosamente. La puerta exterior en la valla está indicada por dos grandes vigas de un antiguo gasho que giran sobre un eje y señalan cuándo el pabellón está abierto o cerrado. Una rampa que discurre junto a la fachada posterior comunica el edificio con el gasho colocado en el arrozal superior.

Qué fácil es trabajar cerca de casa cuando puedes corregir continuamente el proyecto durante su construcción y qué distinto es dirigir una obra a 10.000 km. de distancia. Nuestra experiencia en Toyama ha estado llena de episodios gratificantes, tanto con nuestros colaboradores japoneses como con los habitantes del poblado de Sinaguma y las autoridades de Kamitaira.

111 Con la distancia y las fotos en la mano, el pabellón nos parece un edificio muy japonés, a pesar de que Fujie insiste en que es gaudinista.



located at the opposite corner of the entrance. In the exhibition area there are a series of geometrically shaped windows that follow the forms of the objects displayed inside.

A fence made of trunks and wooden beams separates the pavillion from the existing huge parking area. Vertical trunks help at times to indicate the path when it snows.

The exterior gate is indicated by two large ancient Gassho beams that rotate about an axis to announce when the pavillion is open or closed. A ramp and a set of stairs separate the building from the rice fields above and give access to the reconstructed Gassho.

How distinctly it is to be able to work near your home, where your are able to frequently visit and make corrections to the project on the site compared to how difficult it is to do this 10,000 kilometers away. In any case, our experience in Toyama has been full of memorable moments with our Japanese collaborators, and with the residents and authorities. When we see the photos of the pavillion we think of how Japanese the building seems to us, though to Fujie, he sees it more Gaudi-like.

**NIZAYAMA FOREST ART MUSEUM**

The entrance pavillion to the Nyzayama Museum awaits the future construction of a sculpture garden. Cedar and cypress hedges will eventually form an enclosure for each different sculpture, strengthening the strong presence of the adjacent cedar forest with the surrounding landscape of fenced houses and rice fields.

The pavillion is a small wooden building sited alone in the horizontal landscape of Nyuzen. From afar, the pavillion is a recognizable milestone. Its wooden beams seem to resemble fingers extending from the roof or perhaps like the tentacles of a crustacean form the Toyama Bay. Vividly colored banners will hang from the beams to announce the presence of the museum and its upcoming exhibitions.

The old existing exterior stairs form a connection from the exhibition hall located at the base of the plateau, formerly the room for turbines, to the new cafeteria and workshops on the upper level of the next plateau. The old existing exterior stairs form a connection from the exhibition

hall located at the base of the plateau, formerly the room for the turbines, to the new cafeteria and workshops on the upper level of the next plateau.

The journey up is nearly parallel to the gigantic turbine water pipes and to the slope of the cedar forest. The new addition of the roof to the stairs, which protects the path, is supported by a wooden structure that follows the geometry of the stairs and landings. The play in the twists of the wooden beams define a sense of movement, while at the same time, the roof slopes away from the cedar forest, opening a view to the trees and enhancing the sense of serenity with nature. The wooden columns supporting the roof can be seen as an extension of the cedar tree trunks. From the cafeteria terrace, the downhill view of the metal sheets covering the wooden structure reveal an unexpected pleated pattern like the pleated fabrics of Issey Miyake; it was not our intention to copy Miyake, even though we have a great admiration for his work. When the rooftop is observed together with the turbine pipes, there is a realization of a confusing familiarity between them.

112

**MUSEO DE ARTE DEL BOSQUE DE NYZAYAMA**  
**PABELLÓN DE ENTRADA Y CUBIERTA PARA ESCALERAS**  
**josé antonio martínez lapeña y elías torres tur**

Proyecto Machi-no-kao Nyuzen,  
Prefectura de Toyama, Japón  
1996 - 1998  
Con Miyoi Architects and Associates,  
Toyama.

COLABORADORES / COLLABORATORS  
Marcos Alabern, Alessandra Cianchetta,  
Marisa García, Nuria Bordas,  
Pedro Crisóstomo, Forest Murphey,  
Luis Aldrete, Quico Molteni,  
Victor Argilaga, Nuria Bayo,  
Sandrine Larramendey y Jennifer Vera.

El pabellón de entrada para el complejo del Museo de Nizayama se ha quedado solitario a la espera de que en un futuro se construya el jardín para esculturas al que también dará acceso.

Los setos de cedro y ciprés que formarán los recintos para cada escultura, establecerán una relación más comprensible con el bosque de cedros contiguo y el paisaje circundante de casas rodeadas de setos y arrozales.

113 El pabellón es un pequeño edificio de madera que se sitúa aislado en el paisaje horizontal de los campos de arroz de Nyuzen. Es un hito reconocible en la lejanía, al que deben contribuir las banderas de colores que anuncien la presencia del museo y sus exposiciones.

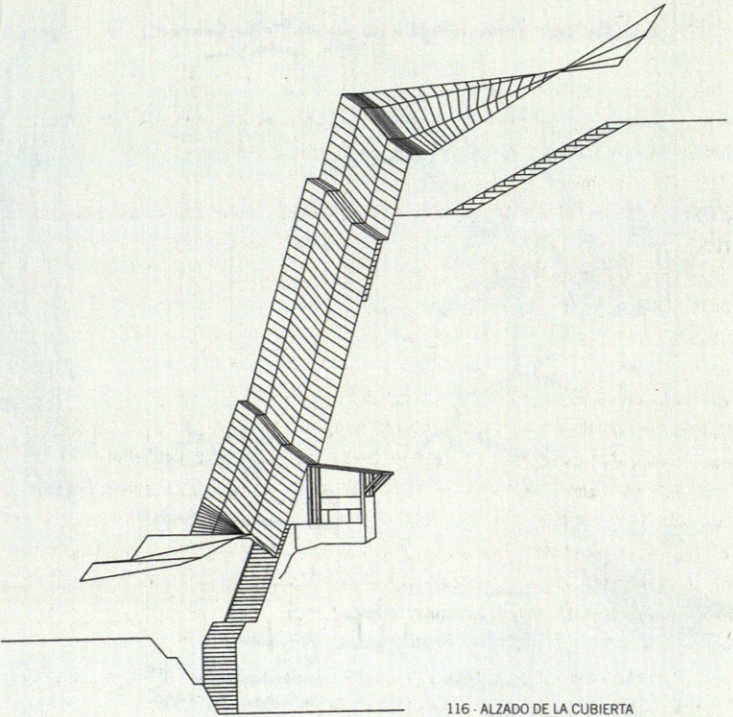
La escalera exterior que ya existía permite conectar el nivel de la nave de exposiciones con la cafetería y los talleres de artistas en la plataforma superior de la antigua central eléctrica.

114 Su recorrido es casi paralelo a las gigantescas tuberías que conducían agua a las turbinas y es también el límite del talud del bosque de cedros.

La cubierta que ahora la protege está soportada por una estructura de madera que persigue la geometría de los peldaños y los rellanos. Las columnas de madera pueden verse como una prolongación de los troncos de los cedros.

Cuando la superficie de las planchas metálicas que cubre la estructura de madera es observada desde la terraza de la cafetería, aparece como una inesperada tela plegada a lo Issey Miyake; cuando se observa desde las tuberías aparece como una de ellas.

115



116 · ALZADO DE LA CUBIERTA



12<sup>o</sup> viaje a Kanitara -  
Toda la mañana recorrida. Hay terrenos  
2 un de arroz.  
conida casa del pueblo.  
2<sup>o</sup> reunión con el alcalde de Kanitara.  
Un poeta, pero algunas pagas que son  
irreducibles. + Shikata y  
San Chien.



esto podría  
pasar por  
columna.

Aumentar esta distancia a 4 m.



la Sa  
que la traducción  
una parte  
na jese.

pedras  
horizontales  
igual valla.

gascho  
proyección

los de  
Noumura Co.  
explican el proyecto  
& todo se hace  
domingo  
el alcalde es el  
2 concejal y el  
jefe de urbanismo.

Hay  
un Sasho hecho  
de la mano  
de Noumura.  
Dorcas en Akao Kan  
Hasta una mujer  
de la mano.  
Una vez  
Takakura  
campana y música un  
con la Sr. Takakura y la del hotel

junio  
18. Martes.  
Deja bolsa y smoking en hotel  
Taxi a Hammasusho Station para tomar el  
nuevo Rail a Hamada. Vuelo a Toyama ANA 833 950.

まちのかお  
富山県  
Mashinokao  
ciudad de cama  
Toyama.

Nos espera Yu Hane del comité con mas de 100  
7 otra visita. Ha viajado con nosotros al Sr. Tenda que  
de que visita el nuevo gascho - nijo punto al centro  
de Toyama City  
a Kanitara town  
~ 60 km

Posible entre  
Kanto y onde  
mantenidos  
2<sup>o</sup> de Ayuntamiento de  
Aos en fin de la Sr.  
Planear un  
Mr. Takakura.  
personas clave.

Hama Ki - cipreses  
japones.  
Kazaki



Hamura - Taira  
Kanitara  
1000 lb.

Monje del  
pueblo de  
gente que se le  
Gasho

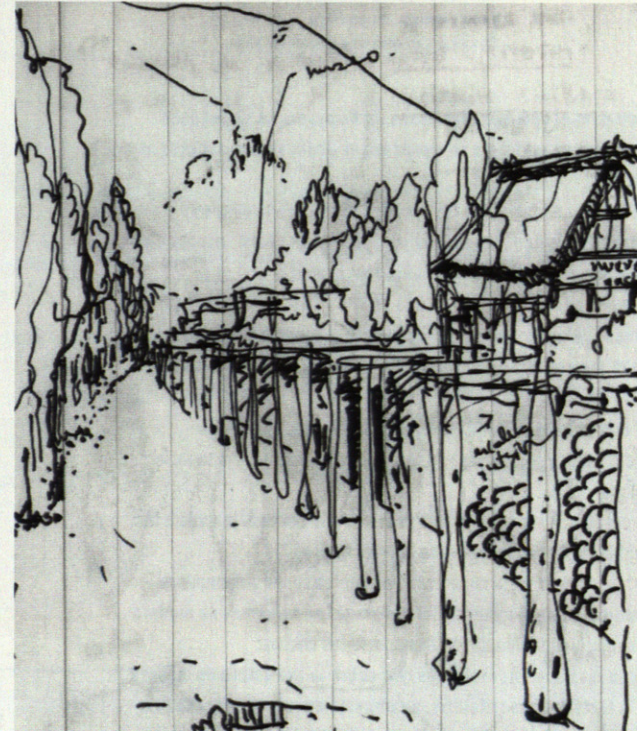
lo unico en Tanta village - es un vist de Soba  
y tofo breves.



Venta del  
Ayuntamiento  
Mr. Takakura  
jefe Planeamiento

gascho  
hosen village - 3  
personas de  
viene de  
hacen  
gascho es usar en Budista.  
pero tambien mas otros

Bruno Tost estuvo aqui e hizo muy populares  
estas cosas...  
Niva estudiar con bastante numero de agua



gascho  
gaigi  
portico

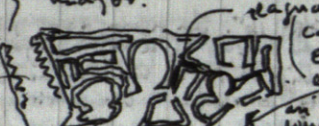
alzado

lo que me da una muy  
baja







unavov.  plana solo  
Cancil en  
comente  
este seto.  
as la tendan  
empia  
SAND. Parivalest  
(mandar propuesta  
a fipe)

Como  
Piravessi  
Phy.  
el par de gran blanda  
la cubierta de la escalera  
de Titaro.

plano  
alabeado  
plano  
Richard

12.º Comed de reunion  
16/a Shikata con un  
mujer. (la presenten)  
luego se va  
vamos a comer al Rest. Fio re di Fomita  
que es otro hijo salda cenado. J J A para  
comer pasta.

el muro exterior un piedras entadas  
tanto a fipe como a Shikata de  
interior  
mello

la cerca exterior de  
los puentes

con las  
vigas que hay en supra.

del un  
regulito a un ONO  
cuerpo de

no dejan un el hotel fipe J el valle  
de fipale en ella un laura el aeropuerto.  
compra un camion de fipale hegha en Tojama  
para fipe y otro mas.

→ Aua. 1510

Mizayama Forest Art  
Museum.


comen  
un wave hots  
con puestas de  
entico y fango  
Sr Hirasaki  
Senior Director  
Planning  
Nyozen.  
Sr Masahide.

los artistas  
vuelen en  
letra

comida en la del Ayuntamiento de una  
wave hots. - un puestas a fipe...  
planning  
departado  
con letra  
como  
H a Vto

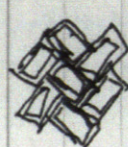




Katsura  
area  
pam  
Zakaigasa.  
Gifu Ken  
limite  
Tojama Ken

comen en el castro village. tempura.  
↓  
No vamos a gohara a un el museo →  
Inami toada  
Sogawa

Cultura del taller

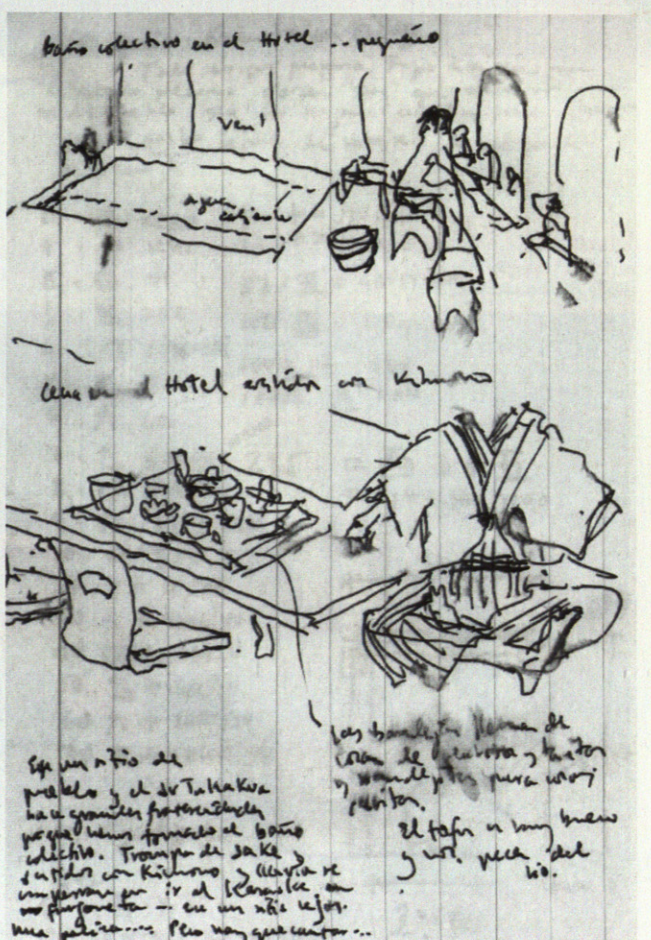
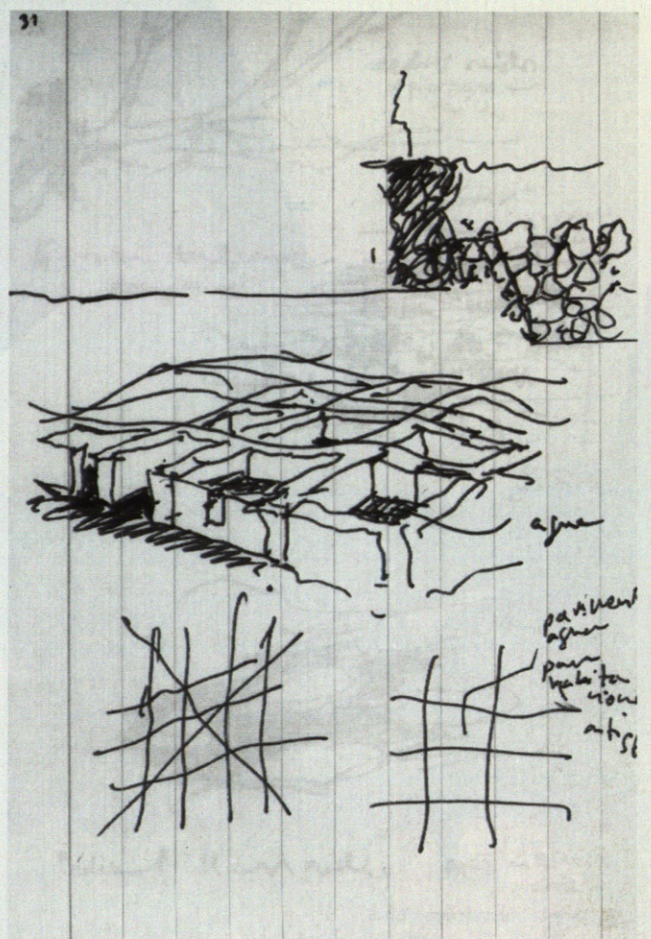
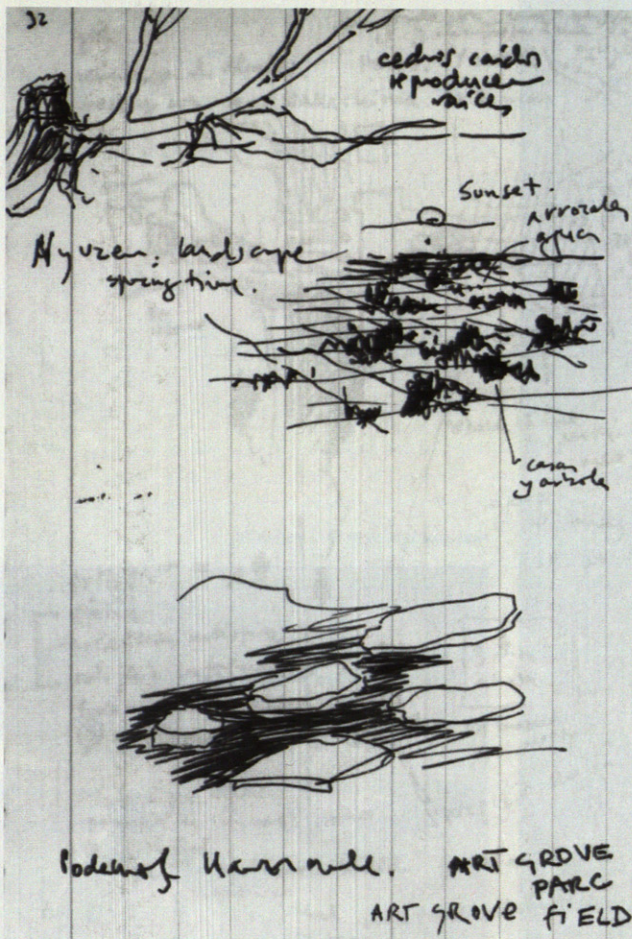
  
  
  


por fabricados  
y construidos  
in situ.

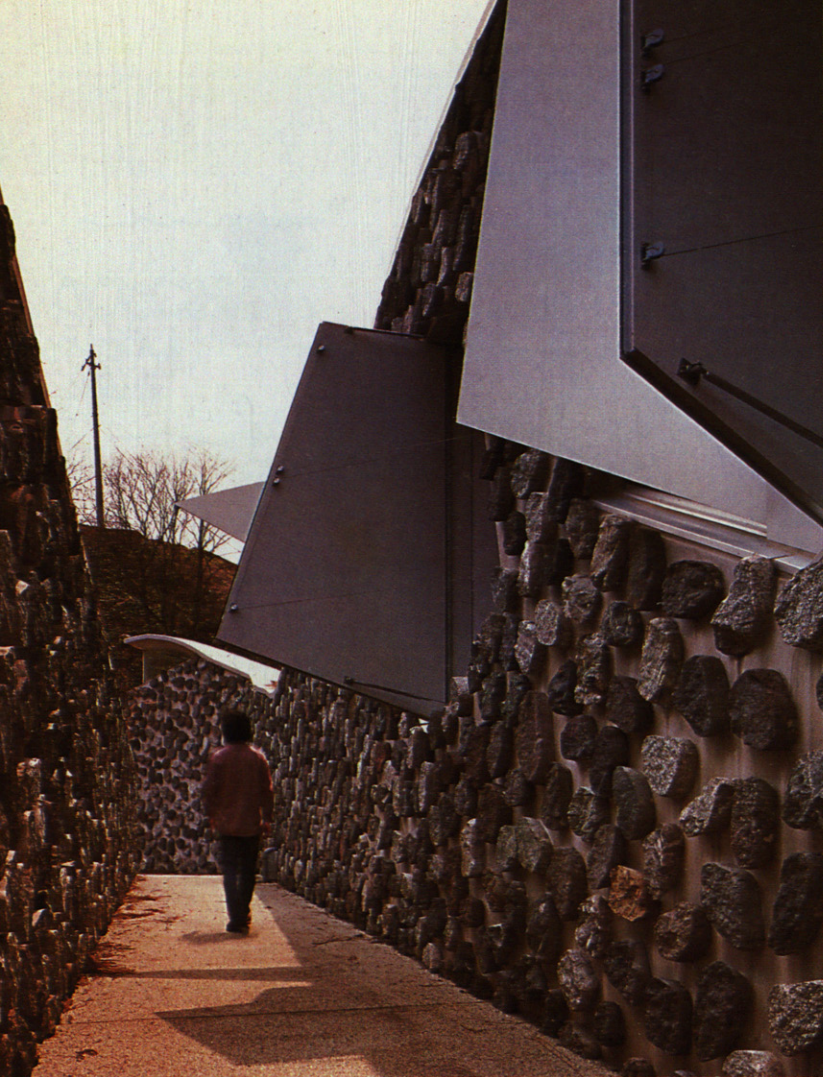
retaining wall  
Kaitan  
extendo  
como el lib dam  
presa

J de koni en  
pefkikida como en  
de la nio  
de H. H. H. H.









131

© Michael Moran Photography Inc.

PABELLÓN DE ACOGIDA PARA VISITANTES



108

© Michael Moran Photography Inc.

132 - INTERIORES DEL PABELLÓN



© Michael Moran Photography Inc.





115

113

© Michael Moran Photography Inc.

JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LAPENA Y ELÍAS TORRES TRABAJAN EN JAPÓN desde hace más de diez años. La revista El Croquis publicó la Folie de Osaka (48, abril/mayo 1991) y el Museo de Arte de Kumamoto (61, 1993-IV). También Arquitectura Viva (52, enero-febrero 1997), reseñando sus cinco proyectos, recogía las "Recomendaciones (de Elías Torres) para los arquitectos que vayan a trabajar a Japón". Recientemente Casabella (676, marzo 2000) ha publicado unos textos y análisis de las interpretaciones que sobre la arquitectura japonesa hicieron Bruno Taut y Robert Mallet-Stevens, referencias recogidas en algunas notas de las páginas del cuaderno. Recientemente han terminado la construcción de los nuevos accesos al centro histórico de Toledo.



PABELLÓN DE ENTRADA Y CUBIERTA PARA ESCALERAS



© Michael Moran Photography Inc.

© Michael Moran Photography Inc.



It is not difficult to imagine Enric Miralles as a smiling fisherman, scanning the horizon, a cigar at his lips, at the bow of a boat, endlessly navigating against the current or with the winds and armed with all kinds of fishing gear, lures, harpoons, hooks, nets, fishing rods, even his hands, fishing incessantly and almost not mindful of the products caught nor governed by fishermen's rules, not surprised by what has been trapped; planks, driftwood, branches, logs, tin cans, boxes, stones, letters, algae, rails, wires, bottles, maps, candy wrappers, baskets, fabrics, occasionally a fish or even a boat. Once full, he would lighten the boat's load, from time to time, leaving his captured trophies on shore in an almost casual way, stuck together festively just as they had appeared in the boat's hold. Few were returned to the water, some remained weightless or anchored or hung or unstable, others when grouped recalled sunshades, other deformed skeletons of indescribable animals, other crushed, others making enigmatic words, others flying, others becoming temporary shelters, still others like fence posts which when dragged through the earth have left behind their traces as furrows and holes. Something always remained in the boat's hold, those found objects that he personally wanted to keep as curious treasures. When he had to mend the hull, the boat was temporally beached, upside down, offered up as a protective roof.

Once having set foot onshore and unexpectedly being asked by someone to come up with a shelter or build a fence, he'd approach, his large arms still laden with the boat's catch, all the while gathering local fragments off the land, so that the shelter's inhabitant would know that it was also made with pieces of the place wherein it stood, and thus would feel at home. One day, while sailing on a Japanese river he assembled vines and lianas, found under a bridge, together with wood and wire and built a shrine dedicated to Nature. The next day he collected railroad tracks, cables and electricity poles, added Christmas lights found in a local store, and transformed the hole lot, at the request of a friend, into a canopy to protect his village train station.

On the way back to the boat, and from a certain distance, he'd turn his head and glance back at what he'd left behind, one could see him enjoying himself as he'd just been to a Monty Python film. Gales were formed with his speed and mobility, producing whirlwinds which dragged along and followed him; stuck to these whirlwinds were words, fragments of texts, music, other's voices and, above all, an infinity of unconditional followers which in fact meant everyone he met upon mooring his boat on shore.

The other day when he stopped navigating the world's seas and his body was laid to rest in the cemetery that years earlier he had built with the remains of a flood, those who unconditionally cared for him appeared wrapped in the dust of the place as if the force of a gale had first swept them up in a whirlwind and then set them down in layers around him as if bestowing upon them the role of protective guardians of his memory and of his work, while listening in silence to the rite of the sealing of an architect's tomb, the knocking of the mason's trowel against brick, reproducing the most elemental of gestures found in the trade of building. The scene appeared as if imagined by Enric as the piece of work at his last mooring.

No es difícil imaginar a Enric Miralles como un pescador sonriente, oteando a su alrededor, con un puro en la boca, en la proa de una barca, navegando sin parar contracorriente, o a favor de los vientos y armado con todo tipo de artes de pesca, anzuelos, arpones, garfio, redes, cañas, incluso con sus manos, pescando sin cesar y sin prestar mucha atención ni a los productos pescados ni a la disciplina pesquera y sin sorprenderse de lo atrapado: tablones, maderas, ramas, troncos, latas, cajas, piedras, letras, algas, raíles, alambres, botellas, mapas, papeles de envolver caramelos, cestos, telas, algún pez y alguna bota.

Llena la barca, la aligeraba dejando, de tanto en tanto, depositados en la orilla los trofeos ganados con un orden casi casual, pegados unos a otros con aspecto festivo, tal como iban apareciendo en la bodega. Pocos se devolvían al agua, unos quedaban ingrátidos o anclados o colgados o inestables, otros en grupo aparentando un sombrero o unos esqueletos deformados de indescritibles animales, otros aplastados, otros formando unas palabras enigmáticas, otros volando, otros convirtiéndose en refugio temporal o en una empalizada que dejaba rastros de las cosas encontradas que quería guardar como tesoros o curiosidades para sí. Cuando tenía que limpiar fondos, la barca se varaba temporalmente y su casco, boca abajo, se ofrecía también como techo protector.

Al desembarcar, y ser llamado inesperadamente por alguien para que le organizara un refugio o le construyera un cercado, mientras se acercaba con parte de la carga de su barca en sus grandes brazos, iba recogiendo otros fragmentos en tierra para que así quien iba a disfrutar de su nuevo refugio supiera que estaba hecho con trozos del lugar y no tuviera que sentir extrañeza. Un día navegando por un río japonés, con unas hiedras y unas lianas que crecían junto a un puente, ligadas con unas maderas y unos alambres construyó una capilla de evocación a la naturaleza. El día siguiente, recogió trozos de vías, cables y postes eléctricos, añadiéndoles bombillitas de navidad de una tienda vecina y lo transformó en el cobertizo que un amigo le pidió para la estación de su pueblo.

Cuando regresaba a su barca y volvía su cara para mirar a cierta distancia lo que había dejado a su paso, se le veía disfrutar como si acabara de asistir a la proyección de una película de Monty Python.

Con su rapidez y movilidad se formaban vendavales que en torbellinos arrastraban, dejando pegados y siguiéndole, palabras, fragmentos de textos, músicas, voces de otros y sobre todo infinidad de incondicionales que eran todos los que encontraba a su paso cuando armaba su barca.

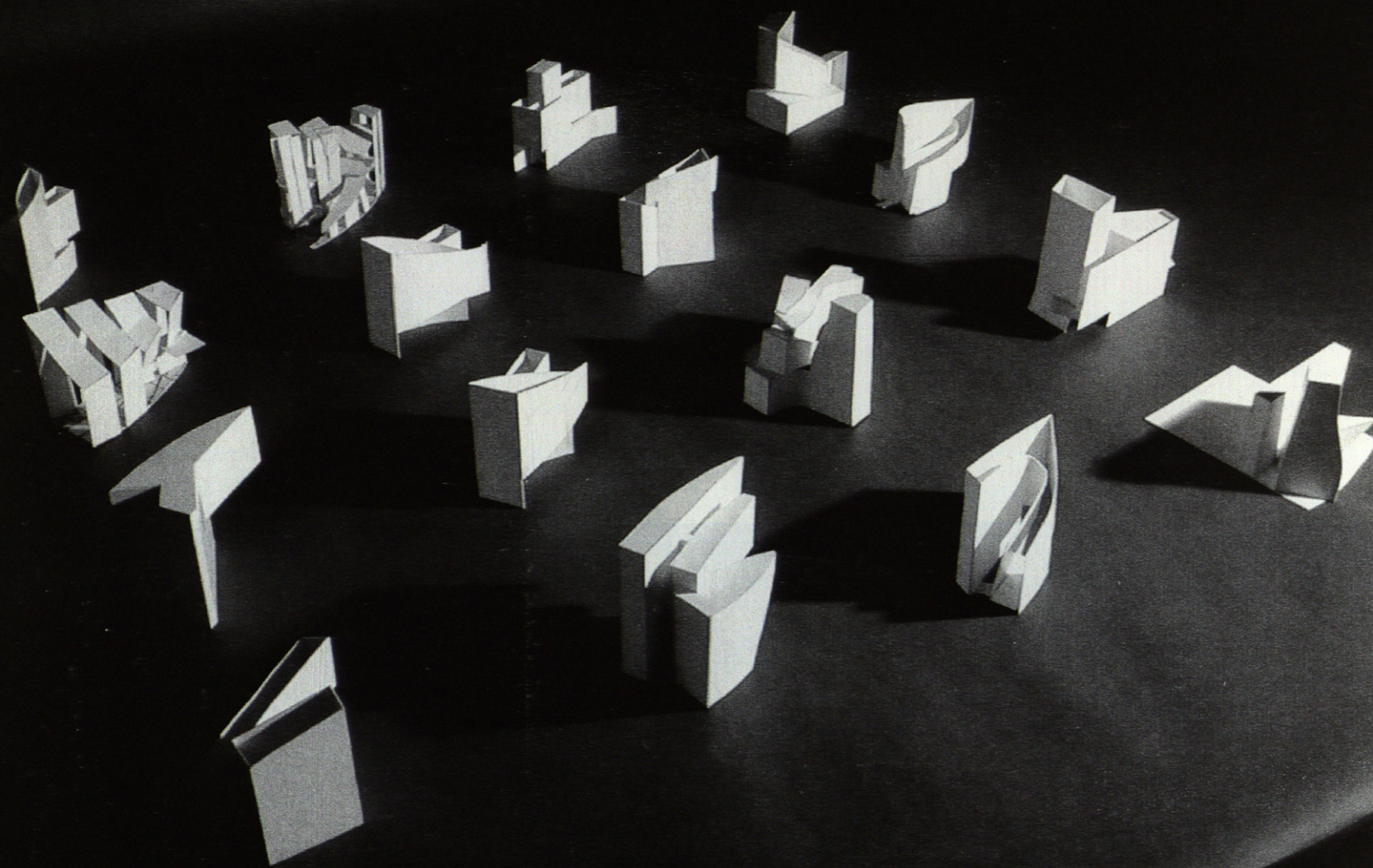
El otro día cuando dejó de navegar por estos mundos y su cuerpo reposó en el cementerio que años atrás había construido con los restos de una riada, aparecieron sus incondicionales envueltos en el polvo del lugar como si la fuerza de una ventolera les hubiera transportado en un remolino y colocado a su alrededor en estratos para convertirse en guardianes protectores de su memoria y de su obra, mientras escuchaban en silencio el rito de cerrar la tumba de un arquitecto con golpes de paleta y de ladrillos que reproducían los gestos elementales del oficio de construir. Esa escena parecía haber sido imaginada por Enric como la obra de su última escala.

*Elías Torres Tur*





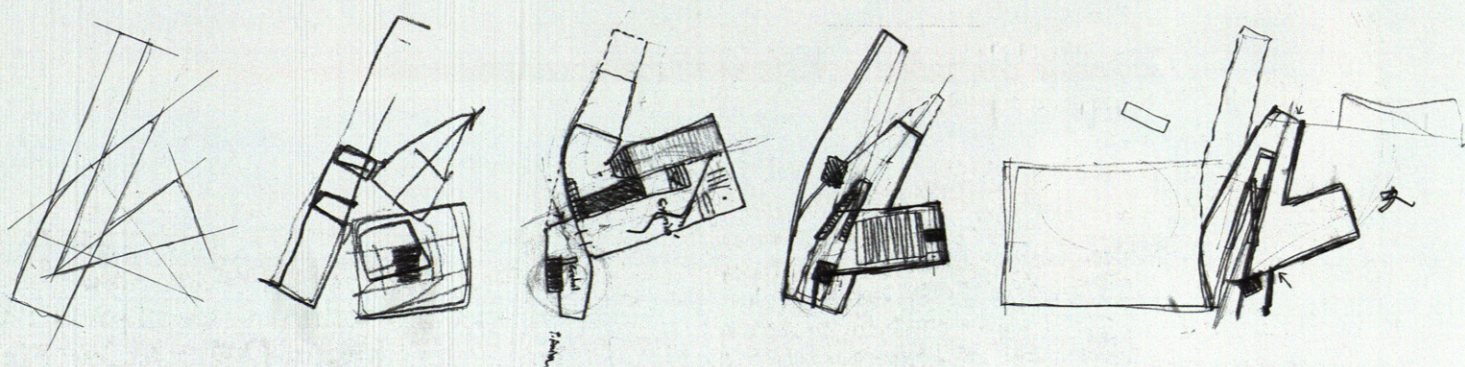




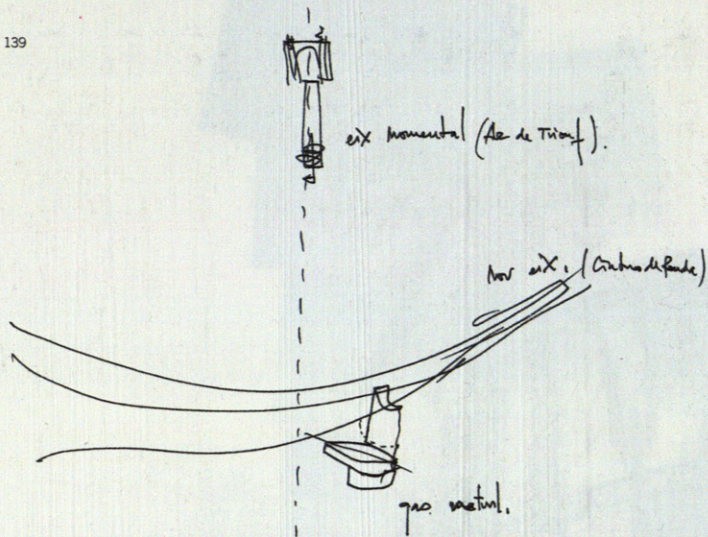
LLEGÓ UN LUNES CON 16 PEQUEÑAS MAQUETAS.  
 LES PIDIÓ QUE ELIGIERAN la que más les gustara para poder empezar a trabajar.

Finalmente, en **tres de ellas**, descubrieron cualidades  
 que les permitieron **obtener una primera traza.**

138 - ESTUDIOS DE LA GEOMETRÍA PREVIA DE LA PLANTA







## SEDE DE GAS NATURAL enric miralles y benedetta tagliabue, arquitectos asociados

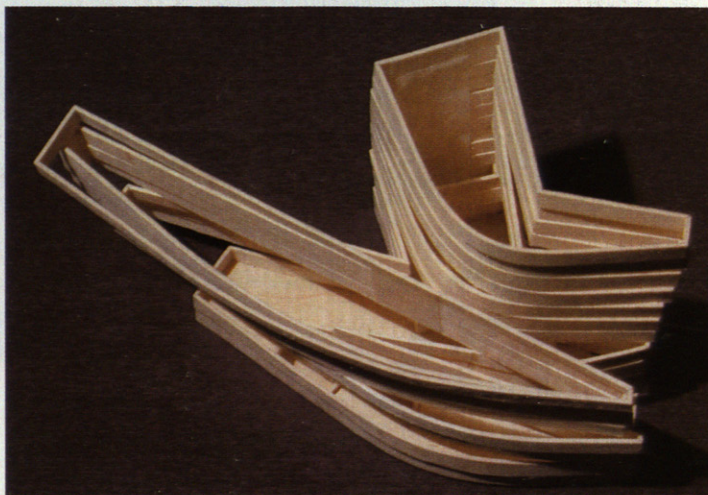
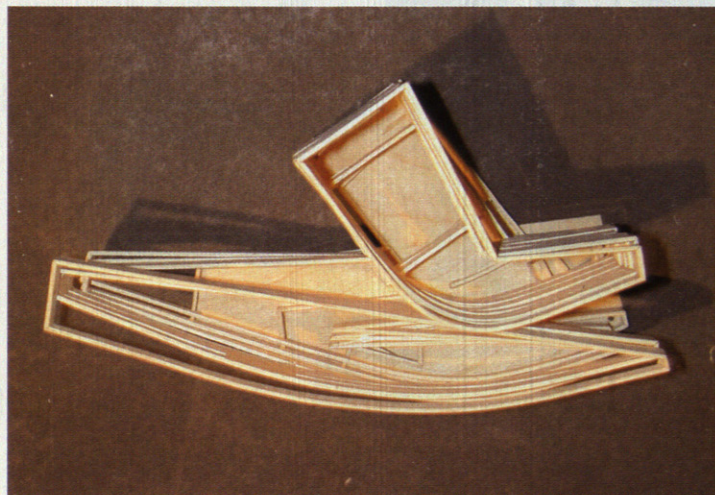
Anteproyecto. Barcelona. 1999 - ...

### COLABORADORES / COLLABORATORS

Elena Rocchi (jefe de proyecto), Julio Martínez Calzón MC2 (ingeniería estructural), Xavier Rodríguez, Tomoko Sakamoto, Javier García Germán, Daniel Roselló, Marc de Rooij, Umberto Viotto, Torsten Skoetz, Sania Belli, Josep Mias, Marta Cases, Ezequiel Cattaneo, Leonardo Giovannozzi, Massoni y Ryul Song.

### MAQUETAS / MODELS

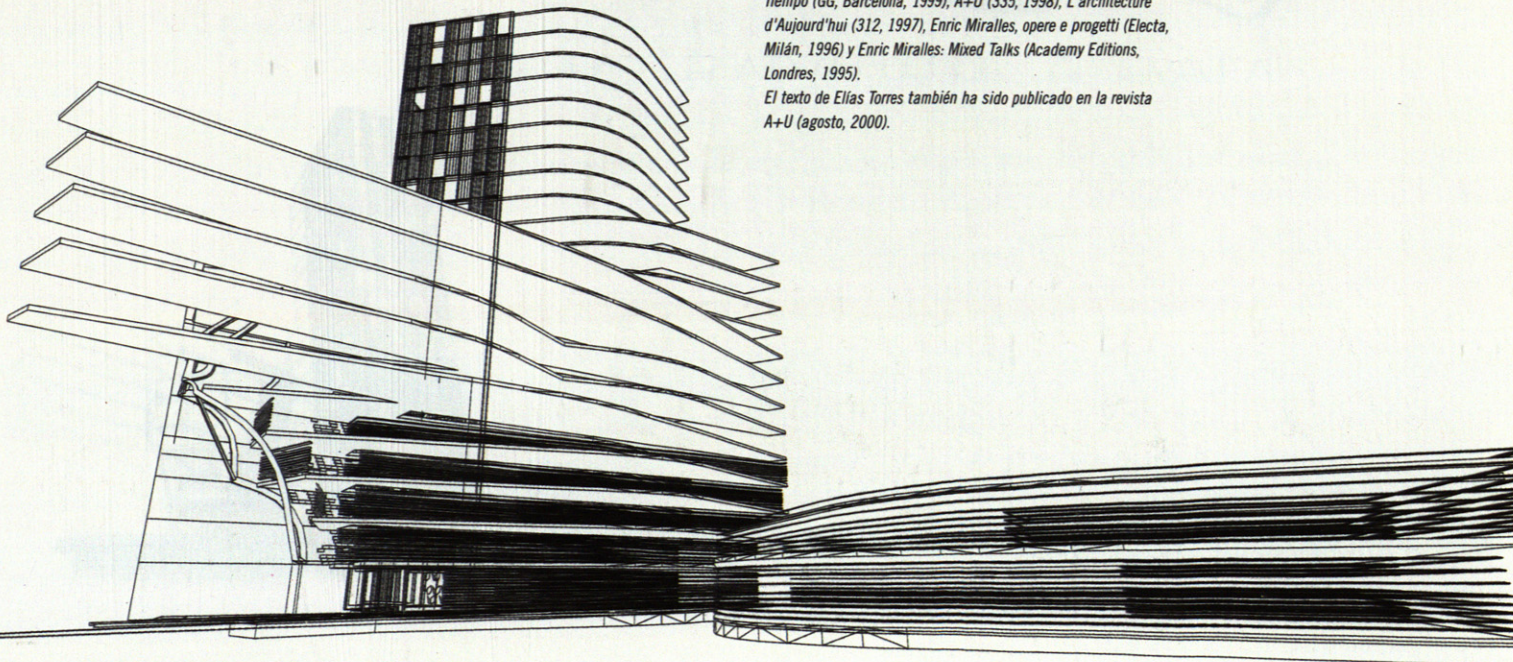
Fabián Asunción, Francesco Matucci, Rafael de Montard, Sonia Henriques, Jan Lücke, Cristiane Stauss, Barbara Oelbrandt, Mette Olsen, Jad Salhab, Akira Kita, Annie Marcela Henao.



EL PRIMER TOMO DE LAS OBRAS COMPLETAS DE ENRIC MIRALLES ha sido adelantado recientemente por la revista *El Croquis* (100/101, 2000). Las últimas monografías

editadas sobre su obra son: *Miralles-Tagliabue. Arquitecturas del Tiempo* (GG, Barcelona, 1999), *A+U* (335, 1998), *L'architecture d'Aujourd'hui* (312, 1997), *Enric Miralles, opere e progetti* (Electa, Milán, 1996) y *Enric Miralles: Mixed Talks* (Academy Editions, Londres, 1995).

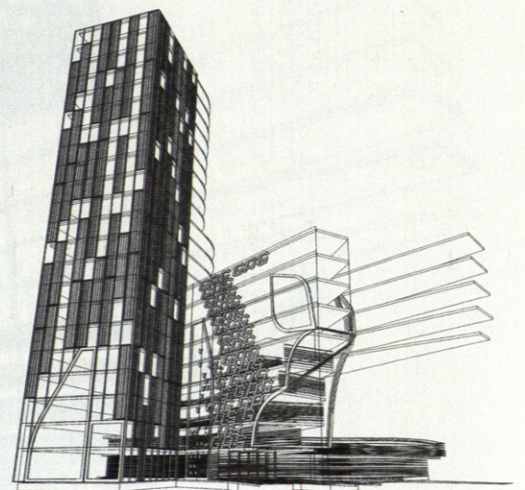
El texto de Elías Torres también ha sido publicado en la revista *A+U* (agosto, 2000).







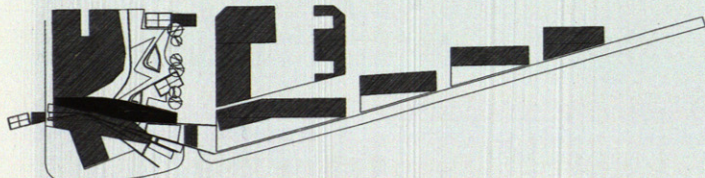
ATRAVE/ EL EDIFICIO HASTA EL PARQUE





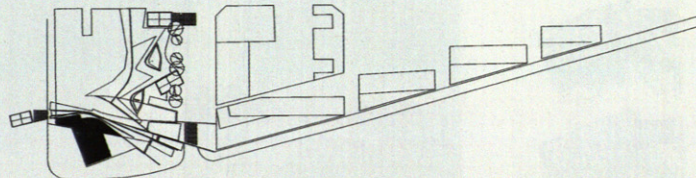


144



LA VENTANA HACIA LA BARCELONETA

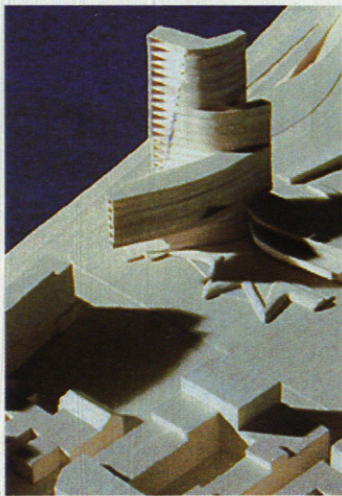
145



LA NUEVA TORRE



146



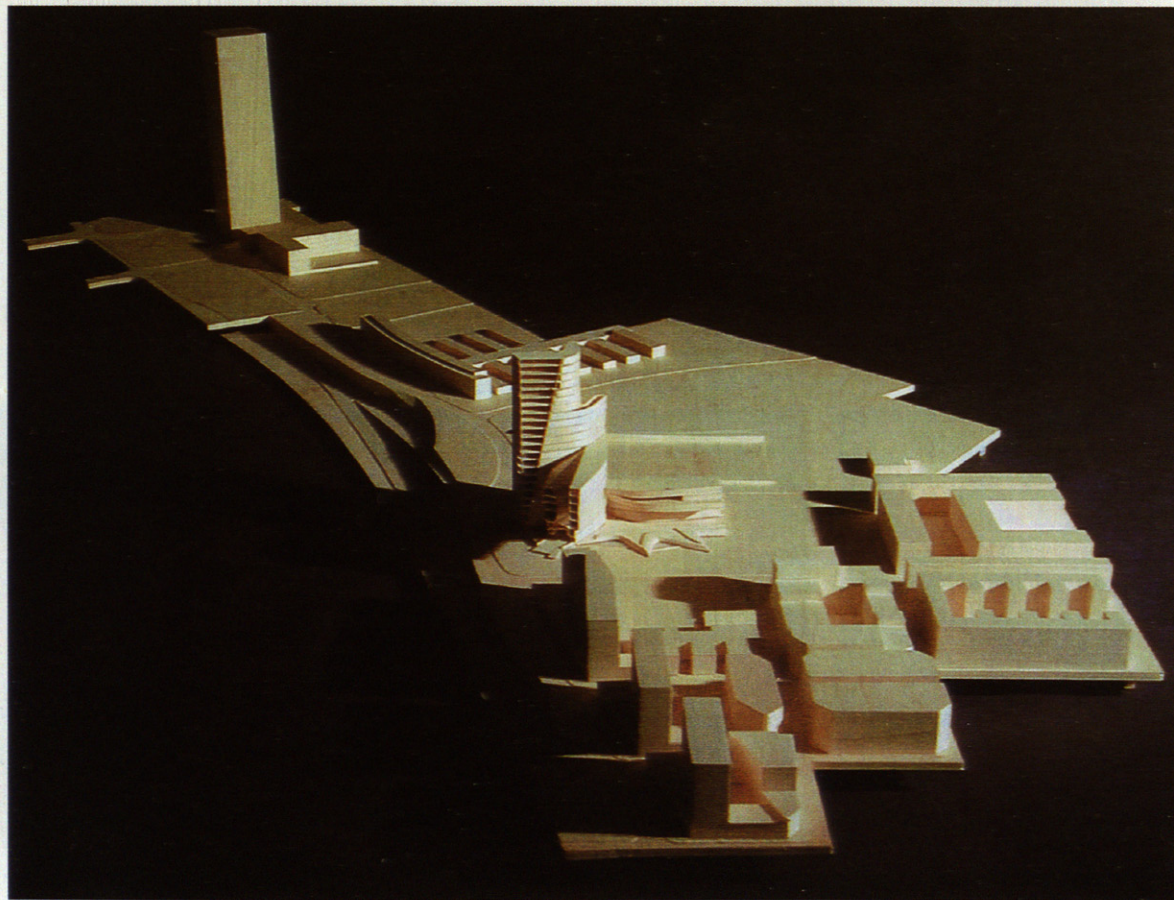
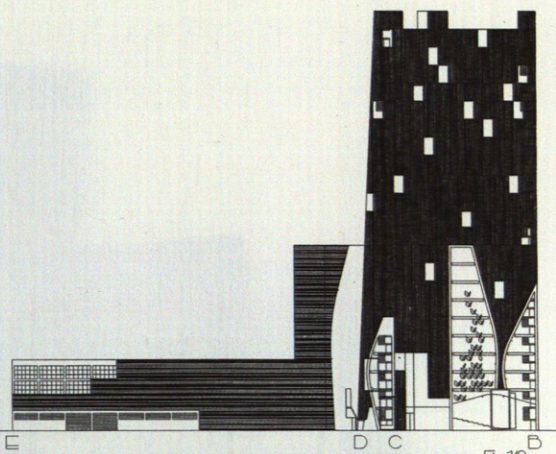
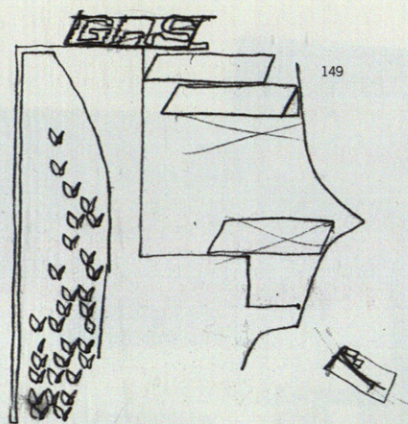
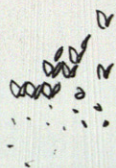
145



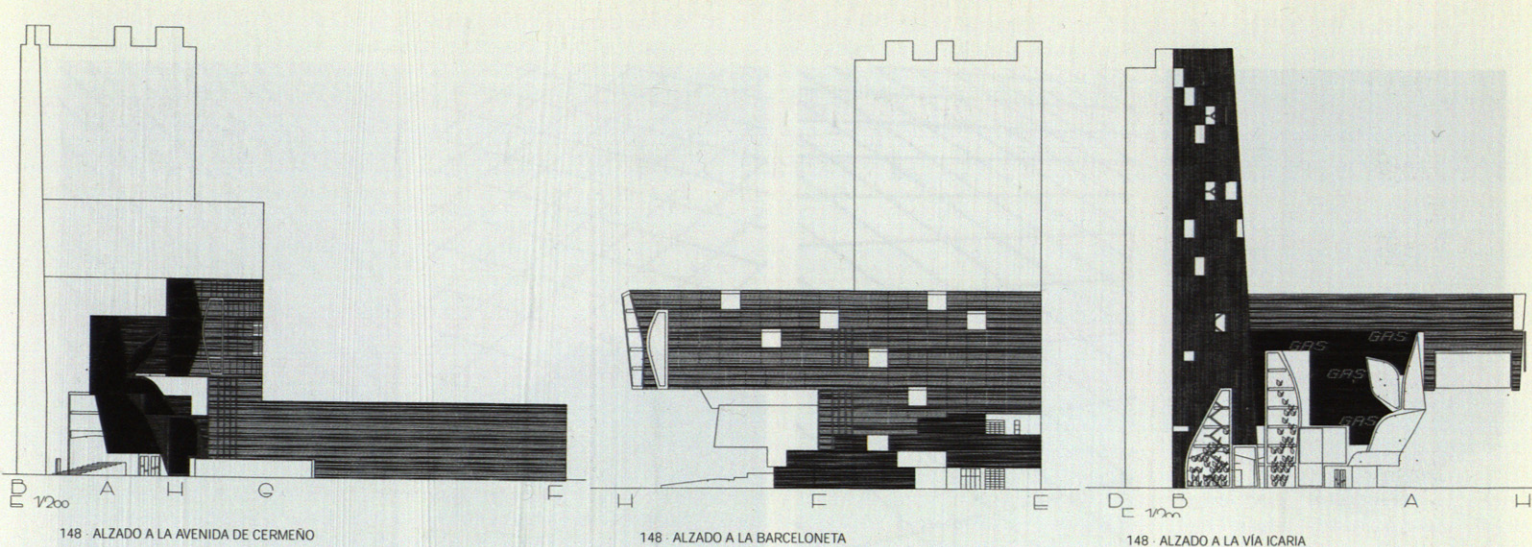
145







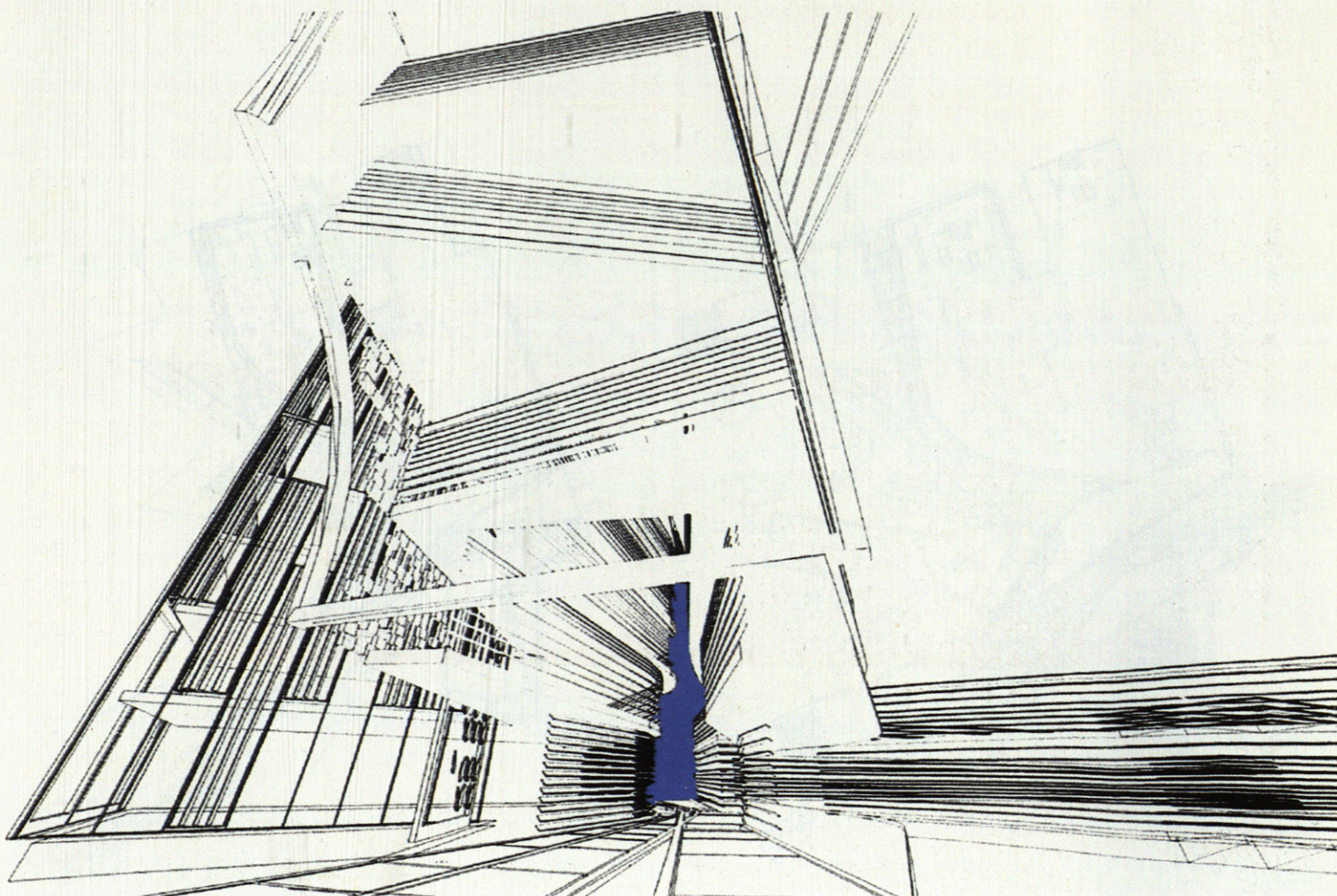




149

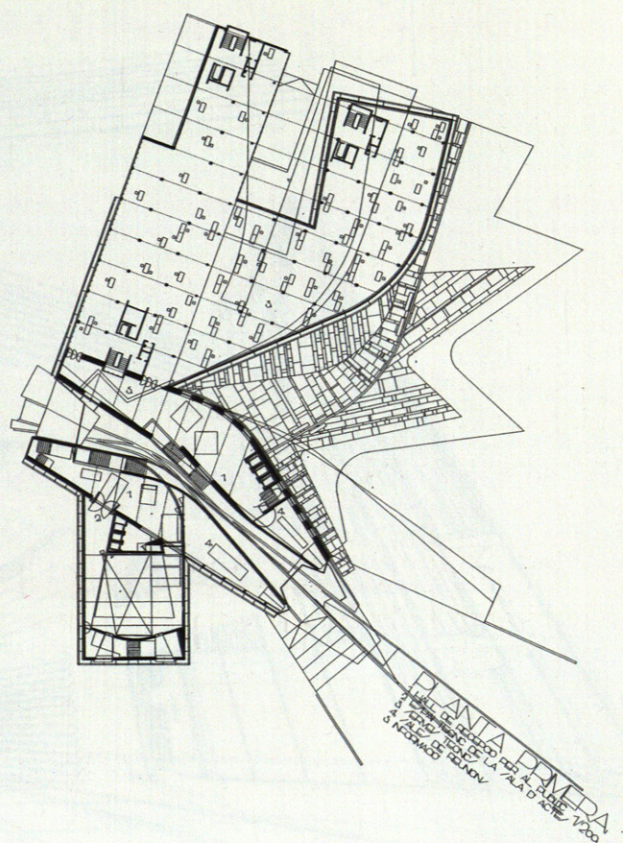
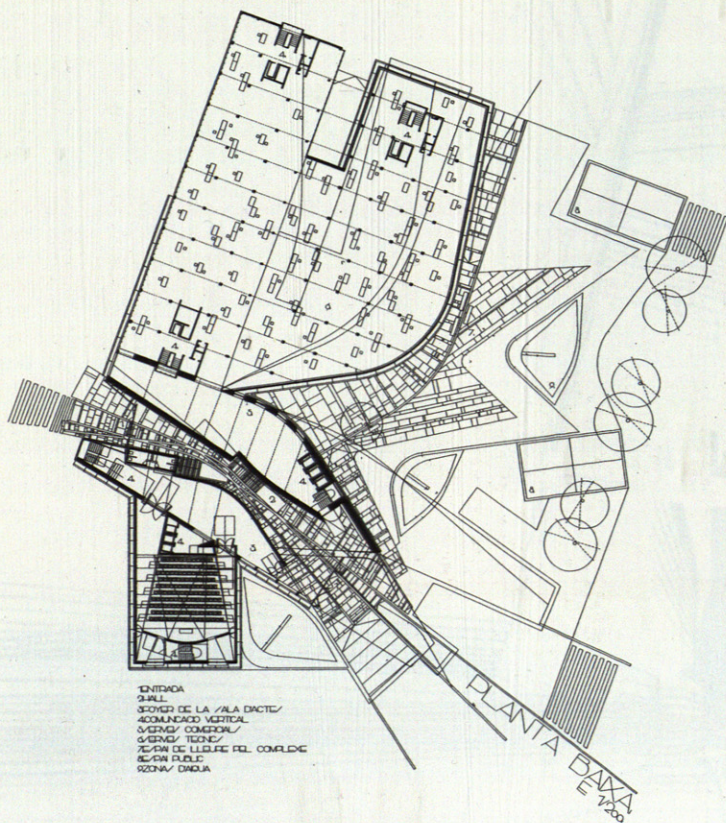
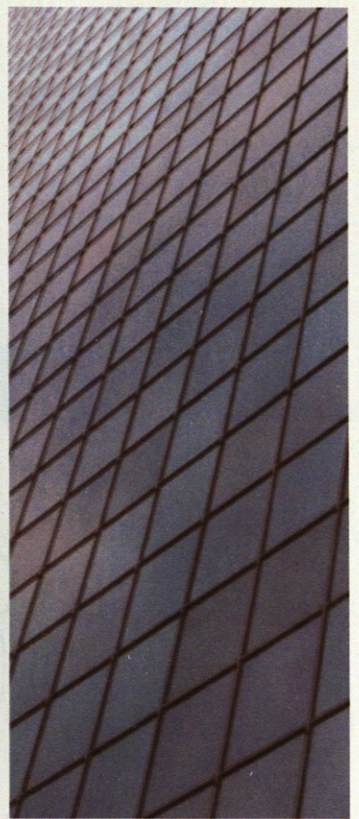
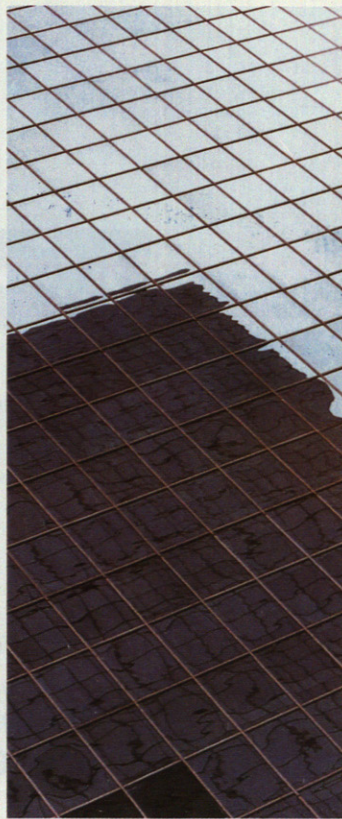
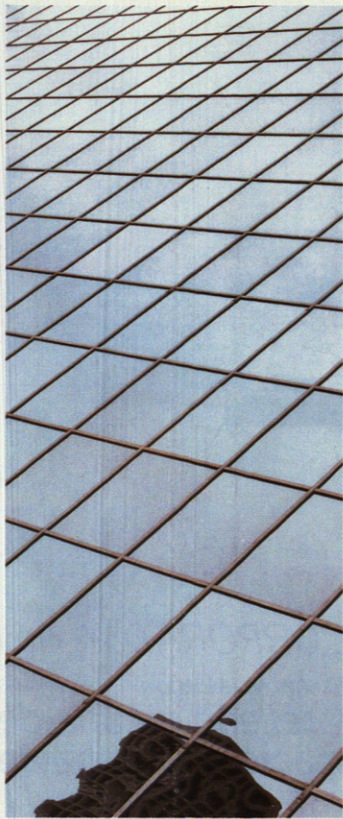
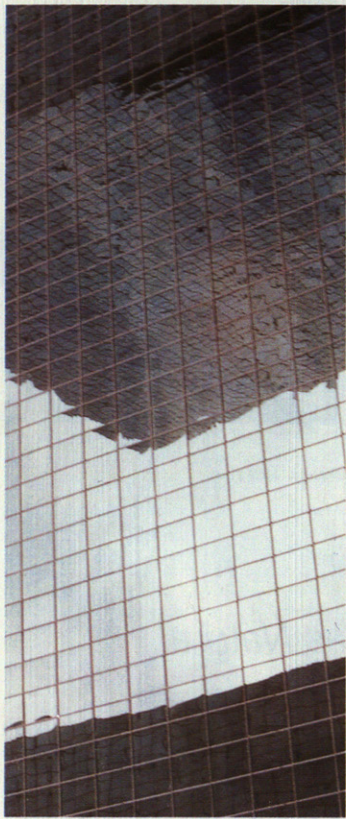
Parecía conveniente resolver la  
**RELACION** entre el  
 EDIFICIO Y LA IMAGEN CORPORATIVA de Gas Natural.

Fueron trabajando en propuestas que paulatinamente redujeron su evidencia.  
 Un día, con un lápiz, rellenó en una de  
 las perspectivas el espacio comprendido entre los bloques,  
 que descubrían, recortada en el cielo, una llama.



149

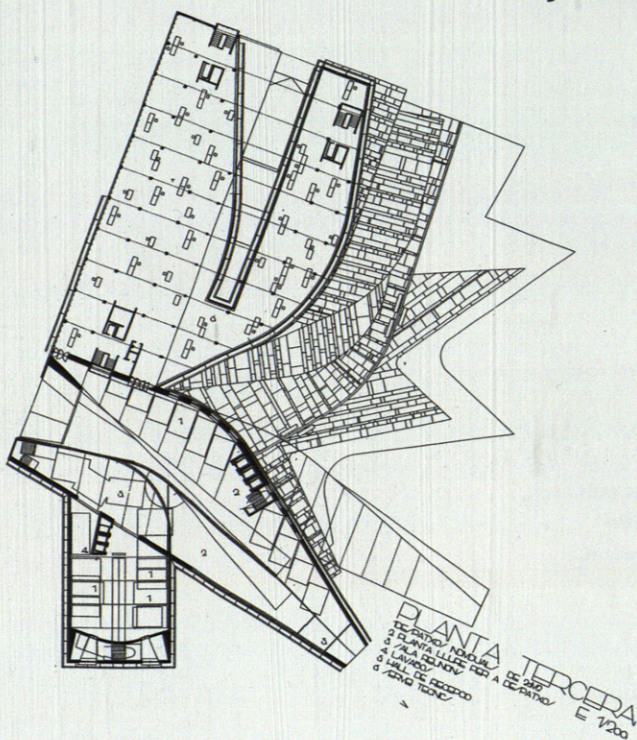








En la **vibración** imp  
**efecta** de convencionales muros cortina, **veía la luz**  
 y los reflejos del **Mediterráneo.**





# 1

152 el volumen edificable,  
el carácter singular de este nuevo edificio,  
su relación con el cinturón litoral,  
hacen que nuestro edificio para las oficinas de Gas Natural  
pertenezca a la familia de edificios nuevos  
que van apareciendo en la silueta de la ciudad.

the buildable volume,  
the singular character of this new building,  
its relation with the urban periphery  
makes the new office building of Gas Natural  
belong to the family of contemporary buildings  
which have started to appear on the skyline of the city.  
etc...

Pero esto no significa que el nuevo edificio  
no tenga una voluntad muy clara de ser compatible  
con su propio entorno urbano...

144 la pequeña escala del barrio de la Barceloneta...

142 los edificios residenciales próximos y el parque...

However this doesn't mean the new building  
lacks a clear desire to become compatible  
with its urban surroundings...  
the small scale of the district of La Barceloneta...  
the surrounding houses and the park...

# 3

tiene la verticalidad de un edificio de oficinas,

it has the verticality of an office tower,

149 que a la vez ofrece una entrada que muestra el carácter  
representativo del edificio a través una rápida visita  
del interior.

while at the same time offers an entrance that shows the  
representative character of the building from  
a rapid view of the interior.

# 2

145 Por eso hemos hecho una propuesta  
donde el interés radica  
en la fragmentación del volumen edificable  
en una serie de construcciones  
que acaban formando un volumen unitario...  
pero responde a diferentes escalas,

That is why we have made a proposal  
where the interest lies in  
the fragmentation of the buildable volume  
into a series of constructions  
that at the end form a unified volume...  
responds to different scales,

# 4

y una clara relación con los edificios residenciales...

and in clear relation to the nearby apartment buildings...

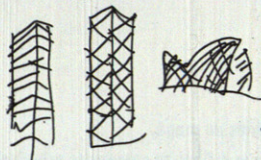
formando una gran puerta que permite  
abirse al barrio de la Barceloneta...  
y un espacio público singular que acompaña  
la construcción hasta el suelo,  
hasta formar un paisaje urbano  
de diferentes dimensiones...  
El tratamiento de las fachadas  
sigue un criterio similar...  
Una serie de grandes ventanas dan interés  
a una visión próxima...  
mientras que un tratamiento volumétrico  
indiferenciado que protege el edificio  
del sol y del ruido muestra una serie de volúmenes  
abstractos que se confunden con el resto  
de las construcciones a lo largo del cinturón.

forming a great doorway which allows  
the opening up of the district of La Barceloneta...  
and a singular public space that brings  
the construction to the ground,  
until it forms an urban landscape of different dimensions...  
the treatment of the facades follows a similar criteria...  
a series of large windows give interest from close up...  
while an indifferent volumetric treatment  
that protects the building  
from the sun and the noise shows a series of abstract volumes  
that confuse with the other buildings along the periphery.



el volum edificable  
el caràcter singular d'oposar un edifici,  
le un edifici amb el sistema existent,  
de que el nou edifici per les seves formes de gran bellesa.

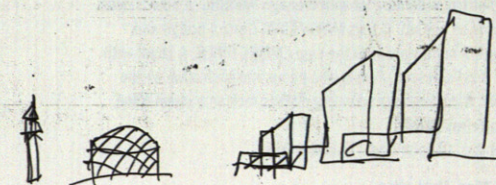
per així a la  
fusta d'edificis nous que van aparèixer a la ciutat  
de la ciutat.



etc...

Per així no vol dir que el  
nou edifici no tingi una voluntat molt clara de  
estar compatible amb l'entorn  
urbà i poder... la petita escala  
del barri de la Barceloneta  
i els edificis d'habitatges populars  
i el port...

1.



per així han  
fet una propost  
que el seu intent està  
en la funció del volum edificable en una  
sèrie de construccions que al final formen un volum  
unitari... per respondre a escalons diferents,

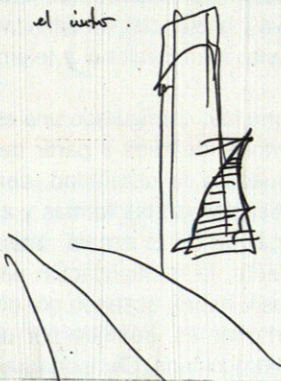


2.

te la voluntat d'una nova d'oposar,  
onclatmoli

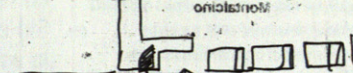


que a la vegada  
apareix-via entre on es mostra el caràcter separatista  
de l'edifici  
a una visió ràpida desde  
el carrer.



3.

ve clar, delant amb els edificis existents...



font una gran porta que permet  
donar al barri de la Barceloneta...

a una d'una  
apareixen singular que  
abreixen la visió fins a tenir,  
fins a formar un granter urbà  
de diferents dimensions...

el l'edifici de les façanes segueix un criteri semblant...  
ve una de grans finestres hi ha una sèrie de  
visió propera...

però que un l'edifici volent representar  
que potser l'edifici del sol i del vent amb uns volums abstracts  
que es unifiquen amb les altres construccions al llarg del carrer.

4.



## LA CIUDAD MULTIPLICADA: LA METRÓPOLIS DE LOS TERRITORIALES francesc Muñoz

Exterior. Manhattan. Day. The skyline of various buildings outlined on the horizon. A parking lot with the sign PARKING. A hotel's neon sign turns on and off. It says MANHATTAN. Cars. A bridge and buildings. A restaurant with the sign EMPIRE DINER. A street with trucks. A delicatessen. People who bump into each other on the sidewalk. A man pushes an empty clothes rack on a street filled with homeless people.

Voice of Ike: "Chapter One. I love New York."

### Woody Allen, Manhattan

"Our house isn't difficult to find. But here's a map."

He gave me a sheet of paper with many different lines on it indicating primary and secondary roads, paths and things like that, with arrows pointing in the four cardinal directions. A large X marked the location of his home.

### Raymond Carver, Cathedral

A man who walks pushing an empty clothes rack could only be going to load or coming from unloading clothes, going to or coming from a distribution truck or store. If there is a territory in which this scene could be taking place, it would be in the compact city.

The two quotes, in fact, represent what have been the two models historically developed in the urban western world, that of the "compact city" and that of "urban sprawl." Two models often oversimplified by urban studies with widely diverse analogies and metaphors, at times putting emphasis on regional differentiation (the "European city" and the "American city"), the discussion of geometry (the "city with a center" and the "city without a center"), or images of concentration (the "dense city" and the "sprawling city").

Two models of physical expansion of the city which historically have also meant two different versions of the organization and administration of metropolitan territory in relation to the urban center. Without a doubt, the most recent decades have witnessed a profound transformation of topological structure and of the organization of territory itself, stemming from a series of far-reaching economic and social processes. A transformation that, among other consequences, has ended up giving rise to an entire gallery of scenarios for in-between territories, situated between morphological and functional characteristics associated with the two aforementioned urban models.

In this way, new urban morphologies are produced at the same time as already existing morphologies are redefined. New urban functions appear at the same time as already developed ones are being reorganized. And these local and regional transformations take place within a series of transitions on a global scale. Changes, firstly, which have affected diverse aspects of the economic structure and accumulation of capital, of the structure of society and social regulation, secondly, and, thirdly, of the practice and types of cultural production. Transitions that have signified the passing of the industrial, fordist, productive, and 'presential' city, or the modern city, to the post-industrial, post-fordist, informational, telecommunicational metropolis, or the post-modern metropolis. New urban forms and functions which have configured a structure named here the "multiplied city," a territorial matrix defined by the multiplication of three elements characteristic to the city and to urbanity: centrality, mobility, and habitation. The multiplication of types and attributes of urban centrality; the multiplication of the scale, intensity, and forms of mobility; and the multiplication of ways of inhabiting territory. A triple process that has even ended up configuring a new type of population, which I propose to call "territorials," defined by complex standards of the habitation and utilization of metropolitan territory. Behaviors that synthesize already known forms of habitation- the "inhabitant" or "resident"-and emerging forms of territorial utilization- the "long-term visitors" or "intensive users" of the city.

Through this triple process, the "multiplied city" configures a model of urban structure over territory by means of functional specialization, morphological separation, and the thematization of urban space, phenomena that make themselves manifest at different scales.

In-between territorial situations, new morphologies and urban functions, new attributes of centrality, mobility, and habitation, in fact a new type of city, "multiplied," that questions, pronouncedly in some cases, more subtly in others, the models, the concepts, the ways in which one interprets, thinks about, and intervenes in the city and territory.

"Exterior. Manhattan. Día. La silueta de varios edificios que se recortan en el horizonte. Un aparcamiento con el letrero PARKING. La enseña de neón de un hotel se enciende y se apaga. Reza MANHATTAN. Coches. Un puente y edificios.

Un restaurante con la enseña EMPIRE DINER. Una calle con camiones. Una tienda de ultramarinos. Gente que se agolpa en una acera. Un hombre empuja un bastidor de ropa vacío por una calle llena de transeúntes.

Voz de Ike: Capítulo primero. Adoraba Nueva York."

### Woody Allen, Manhattan

"Nuestra casa no es difícil de encontrar. Pero ahí tienes un mapa.

Me dio una hoja de papel con trazos de todas clases que indicaban carreteras principales y secundarias, senderos y cosas así, con flechas que apuntaban a los cuatro puntos cardinales. Una amplia X marcaba el emplazamiento de su casa."

### Raymond Carver, Catedral.

Un hombre que camina transportando un bastidor de ropa vacío sólo puede ir a cargar o descargar la ropa, yendo o viniendo de un camión de distribución o de una tienda. Si hay un territorio donde esta escena pueda darse este es el de la ciudad compacta.

Las dos citas, de hecho, recogen lo que han sido los dos modelos de urbanización históricamente desarrollados en el mundo urbano occidental, la ciudad compacta y la urbanización dispersa. Dos modelos a menudo excesivamente simplificados por los estudios urbanos con la analogía y la metáfora de formas muy diversas, poniendo unas veces el énfasis en la diferenciación regional (la ciudad europea y la ciudad americana), la discusión geométrica (la ciudad con centro y la ciudad sin centro), o las imágenes de la concentración (la ciudad densa y la ciudad extensa).

Dos modelos de expansión física de la ciudad que también han significado históricamente dos versiones diferentes de organización y de gestión del territorio metropolitano en relación con la ciudad central.

Sin embargo, durante las últimas décadas se ha asistido a una profunda transformación de la estructura topológica y de la propia organización del territorio a partir de una serie de procesos económicos y sociales de gran alcance. Una transformación que, entre otras consecuencias, ha acabado por dar lugar a toda una galería de escenarios territoriales intermedios, situados entre las características morfológicas y funcionales asociadas a los dos modelos de urbanización ya mencionados.

De este modo, se producen nuevas morfologías urbanas a la vez que se redefinen las ya existentes. Aparecen nuevas funciones urbanas a la vez que se reorganizan las ya desarrolladas. Y estas transformaciones locales y regionales tienen lugar en el marco de una serie de transiciones de escala global y planetaria. Cambios que han afectado a aspectos diversos de la estructura económica y al modo de acumulación de capital, por una parte, a la estructura de la sociedad y al modo de regulación social, por otra, y, finalmente, a las prácticas y formas de producción cultural. Transiciones que habrían significado el paso de la ciudad industrial, fordista, productiva y presencial, en definitiva, la ciudad moderna, a la metrópolis post-industrial, post-fordista, informacional y telemática, la metrópolis post-moderna.

Nuevas formas y funciones urbanas que han configurado una estructura que llamaré aquí ciudad multiplicada: una matriz territorial definida a partir de la multiplicación de tres elementos caracterizadores de la ciudad y la urbanidad, como son la centralidad, la movilidad y la habitación. La multiplicación de las formas y atributos de la centralidad urbana, en primer lugar, la multiplicación de la escala, intensidad y las formas de la movilidad, a continuación, y, finalmente, la multiplicación de las formas de habitar el territorio. Un triple proceso que, incluso, habría acabado por configurar un nuevo tipo de población, que propongo llamar territoriales, definida por unas pautas complejas de habitación y utilización del territorio metropolitano. Comportamientos que sintetizan formas de habitar ya conocidas -el habitante o el residente-, y formas de utilización del territorio



emergentes -los visitantes extensivos o los usuarios intensivos de la ciudad-.

A partir de este triple proceso, la ciudad multiplicada configura un modelo de estructura urbana que se significa sobre el territorio a partir de la especialización funcional, la segregación morfológica y la tematización del espacio urbano, fenómenos que se manifiestan a diferentes escalas.

160 Situaciones territoriales intermedias, nuevas morfologías y funciones urbanas, nuevos atributos de la centralidad, la movilidad y la habitación, en definitiva un nuevo tipo de ciudad, multiplicada, que cuestiona, de forma contundente en unos casos, y más matizada en otros, los modelos, los conceptos, la forma como se interpreta, se piensa y se interviene sobre la ciudad y el territorio.

## **La ciudad multiplicada: tres mecanismos para una nueva estructura urbana**

La estructura territorial de la ciudad multiplicada sería el resultado de los tres factores antes mencionados, los cuales plantean una redefinición, en primer lugar, de la noción de centralidad y de las formas y funciones urbanas a ella asociadas; en segundo lugar, de la movilidad sobre el territorio y, en tercer lugar, de las formas de habitarlo.

### **Las nuevas morfologías y funciones urbanas: los nuevos atributos de la centralidad**

161 Durante las últimas décadas, las grandes ciudades del mundo urbano occidental han experimentado mutaciones importantes en lo que se refiere a su estructura económica que han venido a definir el formato de lo que, actualmente, se conoce como ciudad postindustrial.

En la génesis de este nuevo escenario urbano encontramos, por una parte, el proceso de desindustrialización, fielmente expresada por la crisis de los sectores productivos que habían sido el motor del crecimiento económico y la base de las economías urbanas desde el final de la segunda guerra mundial. Por otra parte, no se debe olvidar la disponibilidad de nuevas tecnologías que han hecho posible eliminar algunos procesos dentro de la cadena de producción y, sobre todo, han permitido separar, simplificar y fragmentar la mayoría de ellos, de forma que ya no es necesario concentrar todas las etapas de la producción en un mismo punto del territorio.

162 La implementación de las nuevas tecnologías incorporadas no sólo a la producción sino también en los ámbitos de la información y la telecomunicación, la llamada hiperindustrialización (Esser; Hirsch, 1989), ha provocado la progresiva segmentación y especialización de la actividad económica y de sus localizaciones en el territorio: del sistema de las grandes factorías industriales, que aprovechaban economías de escala y aglomeración, se pasa a la organización en redes de pequeñas unidades donde tiene lugar una fase concreta y diferenciada del proceso productivo. De la localización en las áreas urbanas centrales, se pasa a un modelo territorial que combina la localización urbana con una distribución más dispersa sobre el territorio, a lo largo y ancho de regiones metropolitanas cada vez más extensas e integradas.

A pesar de todo ello, se puede constatar claramente cómo la difusión territorial de las localizaciones no ha significado, en absoluto, una ruptura con el modelo concentracionista que ha caracterizado históricamente los sistemas urbanos fordistas. De hecho, los atributos de la centralidad no han desaparecido sino que, muy al contrario, se han visto reforzados. Claramente, si hay un territorio favorecido diferencialmente por la difusión y la mejora de las redes de comunicación, por ejemplo, éste corresponde a los centros metropolitanos, de forma que se produce una interesante paradoja: la misma implementación de infraestructura tecnológica que posibilita la desconcentración, favorece, paradójicamente, la centralidad ya existente.

163 Lo que se produce entonces es, podríamos decir, una sobrecentralidad de los núcleos urbanos más importantes a escala regional y global. La aparición de las llamadas ciudades mundiales (Hall, 1996), o las ciudades globales (Sassen, 1991), se explica así por la necesidad de control y organización de esta nueva economía global sobrecentralizada, construida sobre mercados tan segmentados como mundializados, mientras que el resto de núcleos urbanos, las ciudades, se podrían llamar globalizados o en globalización, y participarían en condiciones de especialización, intensidad y escala diversa en la economía urbana de un espacio entendido ya a escala transnacional.

Esta cartografía de la sobrecentralidad o de la desigualdad territorial urbana, se observa a

## **2. The "multiplied city:" three mechanisms for a new urban structure**

The territorial structure of the multiplied city will be the result of the three aforementioned factors, which intend a redefinition, firstly, of the notion of "centrality" and of its associated urban forms and functions, secondly, of mobility over a territory and, thirdly, of the ways to inhabit that territory.

### **2.1 New morphologies and urban functions: new attributes of centrality**

During the last decades, the large cities of the western urban world have undergone important mutations in their economic structure which have come to define these cities as post-industrial.

In the genesis of this new urban scenario we witness, first, the process of de-industrialization, well expressed by the crisis of the productive sectors which at one time were the motor of economic growth and the base of urban economies since the end of World War II. One must not forget the availability of new technologies which have made it possible to eliminate some of the processes in the chain of production and, moreover, have allowed the separation, simplification, and fragmentation of the majority of these processes, so that it already is unnecessary to concentrate all the phases of production within one common point in the territory.

The implementation of new technologies integrated not only into production but also into the areas of information and telecommunications- so-called "hyperindustrialization" (Esser; Hirsch, 1989)- has provoked the progressive segmentation and specialization of economic activity and its localization within territory: the system of large industrial factories, that take advantage of economies of scale and agglomeration, passes on to an organization of networks of small nodes where, at each, a concrete and differentiated phase of the production process takes place. The localization within central urban areas changes, becoming a territorial model which combines urban localization with a more disperse territorial distribution, across the length and breadth of increasingly spread-out and integrated metropolitan regions. Despite all of this, it is possible to record clearly how the territorial diffusion of localization has not simply meant a rupture with the concentrationist model that has historically characterized fordist urban systems. In fact, the attributes of centrality have not disappeared, but rather, much to the contrary, have been seen reinforced. Clearly, if there is a territory favored by the diffusion and improvement of networks of communication, for example, that correspond to metropolitan centers, it is favored in such a way as to produce an interesting paradox: the same implementation of technology that allows dispersal, favors, paradoxically, the already existent centrality.

What it produces, then, is we could say, an "over-centrality" of urban nuclei more important on a regional and global scale. The appearance of the so-called "world-cities" (Hall, 1996) or "global cities" (Sassen, 1991), are explained as such by the necessity of control and organization of the new global economy, "over-centralized," constructed over markets that are as segmented as globalized, while the rest of the urban nuclei- the cities- can be called "globalized" or "in globalization," and will participate in conditions of specialization, intensity and diverse scale in the urban economy of a space already understood at a transnational scale.

This cartography of over-centrality or of urban inequality can be observed at any scale of analysis- planetary, continental, national, regional, or metropolitan- and configures a territory articulated over peripheries where it is produced and transformed, where it is investigated, administrated and controlled (Clark, 1996).

To give a concrete example of what has been said, if it is true that the relocation and dispersal of economic activity have led to the evident dispersal of the activity of production, it is no less certain that those sectors that imply greater added value have concentrated themselves preferentially within the central cities.

Thus, while tertiary management and the activities that have overcome the industrial crisis through the implementation of high levels of technology concentrate in urban centers, the activities of strictly secondary production and non-strategic tertiaries, the so-called marginal tertiary, localize in peripheries of diverse quality. The substitution of industrial activity in urban centers for uses tied to the management-decisional tertiary is, perhaps, the best example of this binomial diffusion-centrality that explains the recent evolution of Western cities in the last decades.

Far, then, from producing a decentralization, what emerges, in reality,



is a reformulation of the conditions and attributes of centrality, which helps the appearance of new spatial forms of centrality: a multiplicity of intermediate territorial situations that show how the forms of centrality are not exclusively urban, or at least, not in the terms in which they have been understood until now. In other words, the territorial and morphological circuit of production and consumption have extended, configuring "total" maps in the territory. A great typological variety affirms the reach of the aforementioned new territorial model. From the so-called "edge cities" (Garreau, 1988), to the new role played by certain peripheries, more spatial projections of the emerging post-fordist economy than territories of suburbanization (Keil, 1994), these new forms of urban centrality set up the multiplication of the contents that traditionally characterized the peripheries of fordism. A "multiplied" periphery that is to be understood, then, as an important element in a model of the city with important gradients of diffusion. A model of city that, although signified over territory in a dispersed form, does not eliminate concentration, but reformulates it in new versions from what is understood as urban territory.

## 2.2. The new forms and scales of mobility in territory

The new information and communication technologies, on the one hand, and the improvements in transport systems and networks, on the other, have been two processes intensely developed during recent decades, and, moreover, since the Eighties. Both processes have become key pieces in the new organizational model of the flux of goods and services, people and information, over the territory.

The results of this confluence indicate a multiplication of the volume and magnitude of mobility at all territorial scales. Without a doubt, the redefinition at metropolitan and regional scales of the labor and residential markets has been an important factor which one must take into consideration when explaining this scenario, even more so when it comes to defining intrametropolitan flows of mobility.

But, together with the new magnitudes of metropolitan mobility, together with this new scale, two elements ought to be emphasized: firstly, the enlargement of the territorial arcs of mobility, which spread urban relations over territories not strictly metropolitan, through the use of new means and systems of transportation, like the high-speed train, and through improvements in the highway system. Secondly, the new role assumed by new mobilities little represented in the past. Here one must refer to the increasing importance of forms of mobility with little history, as is the case with the so-called "non-obligatory" mobility, done for pleasure in leisure time, for example.

## 2.3. New forms of habitation within the territory

The new attributes of centrality as well as the new scales of mobility, in fact, provoke changes of the occupation of territory in two directions: on the one hand, in what pertains to the production of residential space and, on the other hand, in what pertains to the multiplication of the ways of "inhabiting" the metropolitan territory. With respect to the first direction, one must distinguish three elements:

Firstly, a change of the model pertaining to residential production has occurred that is characterized now by the intense production of low-density housing typologies which configure a disperse urbanization. A type of urban growth traditionally characteristic of the cities with an Anglo-Saxon urban tradition but which, paradoxically, in the last two decades have acquired a fundamental protagonism in the explanation of the metropolitan processes in the so-called compact cities of "Mediterranean" tradition. A disperse residential production that, progressively, breaks the metropolitan boundaries and takes on a more regional scale. A model that "selects" the nodes of this growth. At any rate, a model of residential production typologically specialized and morphologically segregated in the territory. Secondly, the extension of this model has coincided in time with processes of reorganization in residential expansion territories as well as housing markets, processes that determine a social segregation based on differential accessibility to the housing by metropolitan populations.

Thirdly, and as a consequence of the two earlier points, the issue deals with a model and a territorial reorganization that asserts the existence of "territorial curricula," in respect to the areas that "can" or cannot admit determined edification and growth of segregated building typologies, and "residential curricula," by what is referred to as the populations that "can" or cannot access the production of housing.

In what is referred to as the second line of discussion, the process of multiplication of ways of living in the city, it must be said that it has produced a transition towards a new model of the city and of

cualquier escala de análisis -planetaria, continental, nacional, regional o metropolitana-, y configura un territorio articulado sobre periferias donde se produce y se transforma, y centros donde se investiga, administra y controla (Clark, 1996).

Por poner un ejemplo concreto de lo dicho, si bien es cierto que la relocalización y dispersión de las actividades económicas ha supuesto una desconcentración evidente de las actividades productivas, no es menos cierto que aquellos sectores que suponen un mayor valor añadido se han concentrado preferentemente en las ciudades centrales. Así, mientras que el terciario gerencial y las actividades que han superado la crisis industrial, a partir de la implementación de altos niveles de tecnología, se concentran en los centros urbanos, las actividades del secundario estrictamente productivo y las terciarias no estratégicas, el llamado terciario marginal, se localizan en periferias de diversa calidad.

La sustitución de actividades industriales en los centros urbanos por usos vinculados al terciario gerencial-decisional es, quizás, el mejor ejemplo de este binomio centralidad-difusión que explica la evolución reciente de las ciudades occidentales en las últimas décadas.

Lejos, pues, de producirse una descentralización, lo que sucede, en realidad, es una reformulación de las condiciones y atributos de la centralidad, lo que conlleva la aparición de nuevas formas espaciales de la centralidad: una multiplicidad de situaciones territoriales intermedias que muestran como las formas de la centralidad no son ya exclusivamente urbanas o, al menos, no en los términos como han sido entendidas hasta ahora. En otras palabras, el ámbito territorial y morfológico de la producción y el consumo se ha extendido configurando cartografías totales en el territorio.

Una gran variedad tipológica de territorios muestra así el alcance del nuevo modelo territorial que se perfila. De las llamadas edge cities (Garreau, 1988) hasta el nuevo papel alcanzado por determinadas periferias, proyecciones espaciales de la emergente economía post-fordista más que territorios de suburbanización (Keil, 1994), estas nuevas formas de la centralidad urbana plantean la multiplicación de los contenidos que tradicionalmente habían caracterizado a las periferias del fordismo. Una periferia multiplicada que se ha de entender, pues, como un elemento importante en un modelo de ciudad con importantes gradientes de difusión. Un modelo de ciudad que, aunque se significa sobre el territorio de forma desconcentrada, no elimina la concentración sino que la reformula en nuevas versiones de lo que se interpreta como territorio urbano.

## Las nuevas formas y escalas de la movilidad en el territorio

Las nuevas tecnologías de la información y comunicación, por una parte, y las mejoras tanto en los sistemas como en las redes de transporte<sup>1</sup>, por otra, han sido dos procesos intensamente desarrollados durante las últimas décadas y, sobretodo, desde los años ochenta. Ambos se han configurado como piezas clave dentro de un nuevo modelo de organización de los flujos de bienes y mercancías, personas e información sobre el territorio. Los resultados de esta confluencia indican una multiplicación de los volúmenes y las magnitudes de la movilidad en todas las escalas territoriales. Sin duda, la redefinición a escala metropolitana e incluso regional de los mercados laborales y residenciales ha sido un factor importante que se ha de tener en cuenta para explicar este escenario, sobre todo a la hora de definir flujos de movilidad intrametropolitana.

Pero, junto a las nuevas magnitudes de la movilidad metropolitana, junto a esta nueva escala, se han de destacar dos elementos importantes: de un lado, la ampliación de los arcos territoriales de la movilidad, que difunden las relaciones urbanas sobre territorios no estrictamente metropolitanos, a partir de la utilización de nuevos medios y sistemas de transporte, como el tren de alta velocidad, y las sensibles mejoras en las redes básicas y orbitales de los sistemas de autopistas; de otro lado, el nuevo papel asumido por movilidades poco representadas en momentos anteriores. Hay que referirse aquí a la creciente importancia de formas de movilidad poco importantes históricamente, como es el caso de la llamada movilidad no obligada, por ocio o tiempo libre, por ejemplo.

## Las nuevas formas de habitación del territorio

Tanto los nuevos atributos de la centralidad como las nuevas escalas de la movilidad, configuran, de hecho, cambios en lo que respecta a la habitación del territorio en una doble dirección: por una parte, en lo que respecta a la producción del espacio residencial y, por otra, por lo que hace a la multiplicación de las formas de habitar el territorio metropolitano.

En lo que respecta a la primera dirección, se han de destacar tres elementos:

En primer lugar, se ha producido un cambio de modelo en lo que respecta a la producción



residencial que se caracteriza ahora por la intensa producción de tipologías de vivienda de baja densidad configuradoras de la urbanización dispersa. Un tipo de crecimiento urbano tradicionalmente característico de las ciudades de tradición urbana anglosajona pero que, paradójicamente, han adquirido en las dos últimas décadas un protagonismo fundamental para explicar los procesos metropolitanos en las llamadas ciudades compactas de tradición mediterránea. Una producción residencial dispersa que, progresivamente, sobrepasa las fronteras metropolitanas y se presenta más a una escala regional. Un modelo que selecciona en el territorio las localizaciones de este crecimiento. Por tanto, un modelo de producción residencial tipológicamente especializada y morfológicamente segregada en el territorio.

En segundo lugar, la extensión de este modelo ha coincidido en el tiempo con procesos de reorganización tanto de los territorios residenciales de expansión como de los mercados de vivienda, procesos que determinan una segregación social a partir de una accesibilidad diferencial a la vivienda por parte de las poblaciones metropolitanas.

En tercer lugar, y como consecuencia de los dos puntos anteriores, se trata de un modelo y una reorganización territorial que plantean claramente la existencia de currículos territoriales, en lo que respecta a las áreas que pueden o no acoger determinadas tipologías edificatorias y crecimientos de vivienda segregada, y de currículos residenciales, por lo que se refiere a las poblaciones que pueden o no acceder a la producción de vivienda.

En lo que se refiere a la segunda línea de discusión, el proceso de multiplicación de las formas de habitar la ciudad, se ha de decir que se ha producido una transición hacia un nuevo modelo de ciudad y de urbanidad. Guido Martinotti (1993) explica este proceso a partir de la evolución desde lo que sería la metrópolis de primera generación, que alberga, por una parte, un volumen de habitantes que lo son realmente, es decir, trabajan y duermen en la propia ciudad, y, por otra, un volumen de individuos que trabajan pero que residen en otras ciudades, la población pendular.

Sobre esta matriz urbana simple, la generalización del transporte privado y el desarrollo de formas de la movilidad vinculadas al ocio, la movilidad no obligada, habrían hecho aparecer un tercer tipo de población: los visitantes consumidores o usuarios que no residen ni trabajan en la ciudad. Esta sería la estructura de la metrópolis de segunda generación. Una última transición señalaría actualmente la existencia de una metrópolis de tercera generación, caracterizada por reunir, además de los grupos anteriores, la presencia de poblaciones flotantes dedicadas a un uso intensivo de áreas muy específicas y concretas de la ciudad, desarrollando actividades, por ejemplo, dentro del terciario de negocios.

Por tanto, las formas de habitación propias de la ciudad medieval o pre-industrial, definidas claramente a partir del modelo del habitante, se habrían multiplicado para dar lugar a toda una galería de posibles situaciones: el residente, los diferentes tipos de visitantes, intensivos o extensivos, más o menos especializados, que definen perfiles como el turista o el hombre de negocios.<sup>2</sup> Incluso se podría plantear una nueva categoría que sintetizaría estas situaciones en función de las diferentes temporalidades que representan tanto en lo que respecta a la habitación como a la utilización del territorio.

Propongo así llamar territoriantes a las poblaciones metropolitanas que, gracias a los procesos de cambio en lo que respecta a los transportes y telecomunicaciones, pueden desarrollar diferentes actividades en puntos diferentes del territorio de una forma cotidiana. Es decir, el territoriante no sólo es un habitante o un residente de un lugar, sino que es usuario de otros y visitante, intensivo y extensivo, aun de otros, en función del momento del día o del día de la semana. El territoriante multiplica así su presencia en el territorio hasta el punto que su relación con él se establece más a partir de un criterio de movilidad, los lugares donde desarrolla actividades, más que a partir de un criterio de densidad, el lugar que estadísticamente lo fija en el territorio según donde tenga localizada su residencia principal.

El territoriante, por tanto, se define como territoriante entre lugares y no como habitante o residente de un lugar, y constituye, de hecho, la concreción, en lo que respecta a las poblaciones urbanas, de los cambios acaecidos en el territorio que aquí se han ido destacando. El territoriante será, en consecuencia, el prototipo de habitante de la ciudad post-industrial y su existencia pone de manifiesto las contradicciones e insuficiencias del instrumental conceptual de los estudios urbanos, incapaz de contemplar nuevas y ambiguas situaciones como las ahora planteadas. Si el flâneur de Walter Benjamin representaba una nueva modalidad de comportamiento urbano, vinculado al nacimiento de la sociedad de consumo que caracterizó a la ciudad industrial, el territoriante supone también un nuevo tipo de comportamiento en el territorio de la ciudad post-industrial.

El territoriante es el habitante de la ciudad multiplicada.

urbanity. Guido Martinotti (1993) explains this process from the point of view of evolution, from what would be the metropolis of the "first generation," that houses, on the one hand, a volume of inhabitants that are truly inhabitants, that is to say, that work and sleep in the actual city, and on the other hand, a volume of individuals that work in the city, but reside in other cities, the commuting population.

Laid over this simple urban matrix, the generalization of private transportation and the development of forms of mobility linked to leisure, or "non-obligatory" movement, have caused a third type of population to appear: consumerist visitors who neither reside nor work in the city. This would be the "second generation" structure of the metropolis. A final transition signals nowadays the existence of a "third generation" metropolis characterized by bringing together, in addition to the aforementioned groups, the presence of floating populations dedicated to an intense use of specific and concrete areas of the city, engaging in activities such as those in the business sector.

At the same time, the ways of habitation themselves in the medieval or pre-industrial city, defined clearly by the model of the "habitant," have been multiplied to give room to a whole range of possible situations: the "resident," the different types of visitors, intensive or extensive, more or less specialized, that define profiles such as the "tourist" or the "business man". Additionally, one could create a new category that would synthesize these situations in function of the different "temporalities" that represent as much habitation as the utilization of territory.

I propose thus to call "territoriantes" those metropolitan populations that, thanks to the processes of change in terms of transport and telecommunications, can engage daily in different activities in different parts of the territory.

That is to say, a "territoriant" is not only an "inhabitant" or "resident" of a place, but is a "user" of other places and a "visitor," intensively and extensively, of other places, depending on the time of day or the day of the week. The "territoriant" multiplies thus his or her presence in the territory to the point where his or her relationship with the territory is established based on a criterion of "mobility," on the places where one engages in activities, more than on a criterion of "density," where a place statistically "anchors" one to his or her territory as a consequence of where one has his or her principal residence.

The "territoriant," then, is defined as a territoriant "between places" and not as an inhabitant or resident of "a place," and, in fact, constitutes the embodiment, with respect to urban populations, of the aforementioned changes which have taken place in the territory. The "territoriant" will be, consequently, the prototype of the inhabitant of the post-industrial city, and his or her existence makes manifest the contradictions and insufficiencies of the theoretical instruments of urban studies, incapable of contemplating new and ambiguous situations such as those above-discussed.

If Walter Benjamin's flâneur represented a new modality of urban behavior, linked to the birth of consumerist society which characterized the industrial city, the "territoriant" also implies a new type of behavior in the territory of the post-industrial city.

The "territoriant" is the inhabitant of the "multiplied city."

### 3. The "multiplied city" and the need for theoretical revision

The aforementioned insufficiency of available theoretical instruments to analyze and explain the urban reality that results from these processes of structural change has urged the need for a conceptual revolution. A need which has been translated in the last decade into the apparition of new theoretical approximations and concepts which, very synthetically, can be grouped into two categories:

\*The first concept-type is focused on the explanation or synthesis of the general causal processes of the new metropolitan morphologies and functions in the post-industrial territory. The "global city," the "overlapped city" (Virilio, 1986), the "informational city" or the "space of flux" (Castells, 1997), "Telepolis" or the "city from a distance" (Echevarría, 1994 y 1995), the city envisioned by Edward Soja (1997) under the generic name of "post-metropolis", the "virtual city" or "city of bits" (Mitchell, 1996). All of them are approximations that share in common an emphasis on how technological change and the hyperconcentration of this new technology in the urban territory have ended up giving rise to new types of cities and new models of urbanity.

\*A second concept-type has instead made more reference to territorial and morphological translations of the aforementioned processes:

On the one hand, there is a whole series of typological definitions



which highlight morphological criteria, that is to say, the form the city takes within the territory: "edge cities" or "exurbias" (Garreau, 1988), "technopoli" (Castells, 1989), "teleports" (Graham, 1994), "flexible space or flex-space" (Lehrer, 1994), or the "complex periphery" (Keil, 1994), to name a few examples.

On the other hand, it would be fitting also to point out the concepts that denote different versions of metropolitan structure, attending to how relations between the city or central cities and regional territory are configured: "disperse urbanization," "diffuse urbanization," or the concrete model of the "diffuse city (città diffusa)" of the Italian Veneto (Indovina, 1990 and 1998), would serve as clear examples.

#### 4. Territorial translations in the development of the "multiplied city"

The above-explained, general processes have generated a series of results easily observable in the metropolitan territory. In brief, three of these clearly interrelated results are presented. Firstly, the apparition of so-called "no-places" (Augè, 1994), a clear, concrete expression of the existence of what Manuel Castells calls "space of flux" (Castells, 1997). Secondly, the proliferation of "containers" where urban activity increasingly takes place, to the point where there emerges what one might call an "objectified urban geography." Finally, the apparition of a category of landscapes that are defined by their "aterritoriality," or indifference to territory, which, in theory, ought to characterize them.

##### 4.1. "Places" and "no-places": from the "inhabitant of a place" to the "territorian between places"

The implementation of necessary material infrastructures for the attainment of the global economy of networks has set up an authentic "technological system" in the city (Maldonado, 1998). A system with its own "places" for the reception and interchange of information, like those of computer terminals, telematic networks, or those of fiber-optic cable.

On the other hand, the transportation revolution and increase in mobility determine the utilization of "places" like communication and transportation infrastructures, such as airports and high-speed train stations.

Finally, the technological conversion of everyday life, with clear examples in mercantile trade or interpersonal communication, encourages individuals to utilize "places" such as ATM's (automatic teller machines) or computer terminals, for example, and to maintain technologically mediated interpersonal relationships-relationships maintained in "places" and at "moments" that are principally defined by technology.

Thus, the three aforementioned environments- the technological, the infrastructural, and the commercial- determine contact with "places" that, on the one hand, imply a "temporality" that is not natural to the territory within which these "places" normally find themselves. On the other hand, these "places" suggest a criterion of "territoriality" different from that which an individual would maintain with a conventional "place," in terms of identity, to differentiate one "place" from another, to fix a concrete temporality in the territory. The "no-places" (Augè, 1994), are configured thus based on a double characteristic: they are spaces with their own temporality and spatiality that refer directly to "space of flux." And it is precisely the accumulation of "no-places," pertaining to the aforementioned three environments, which configures this space of networks.

##### 4.2. The "objectified geography" of the containers: from the urban piece to flux, from density to mobility

The principal result of the apparition of "no-places" is an articulated metropolitan space based on the accumulation of containers of different order (technological, commercial, interchanges of flows of people, goods, and information) that are situated throughout the territory configuring relatively independent units, with a specific logic and even planned based on scales that are not those of the territory itself within which the containers are found.

This "objectified geography" establishes at least two elements taken from the methods and concepts utilized by urban studies: first, the importance of the flows of mobility more as a relevant part of the territorial system than of the urban piece, at least in what pertains to the global scale of the networks and the regional scale of the metropolitan systems. Second, the loss of importance of the criterion of "density" to that of "mobility" when one comes to characterize and define metropolitan situations. Moreover, the criterion of density itself is nowadays dependent on that of mobility, given that what is

## La ciudad multiplicada y la necesidad de renovación teórica

La mencionada insuficiencia del instrumental teórico disponible para analizar y explicar la realidad urbana resultante de estos procesos de cambio estructural ha puesto sobre la mesa la necesidad de una renovación conceptual. Una necesidad que se ha traducido durante la última década en la aparición de nuevas aproximaciones teóricas y de conceptos que, muy sintéticamente, se pueden agrupar en dos categorías:

Un primer tipo de conceptos se enfoca hacia la explicación, o bien la síntesis, de los procesos de orden general causantes de las nuevas morfologías y funciones metropolitanas en el territorio post-industrial: la ciudad global, la ciudad sobrepuesta (Virilio, 1986), la ciudad informacional o el espacio de flujos (Castells, 1997), Telépolis o la ciudad a distancia (Echevarría, 1994 y 1995), la ciudad planteada por Edward Soja (1997) bajo el nombre genérico de la post-metrópolis<sup>3</sup>, la ciudad virtual o ciudad de bits<sup>4</sup> (Mitchell, 1996). Todas ellas serían aproximaciones que tendrían en común el hecho de poner el énfasis sobre cómo el cambio tecnológico y la hiperconcentración de esta nueva tecnología en el territorio urbano habrían acabado por dar forma a nuevos tipos de ciudad y nuevos modelos de urbanidad.

Un segundo tipo de conceptos, en cambio, haría más referencia a las traducciones territoriales y morfológicas de los procesos generales anteriormente señalados: por una parte, habría toda una serie de definiciones tipológicas que prestan atención a los criterios morfológicos, es decir, la forma que toma la ciudad sobre el territorio -las edge cities o las exurbia (Garreau, 1988), los tecnopolos (Castells, 1989), los telepuertos (Graham, 1994), el espacio flexible o flex-space (Lehrer, 1994) o la periferia compleja (Keil, 1994) serían algunos ejemplos-; por otra parte, cabría distinguir también los conceptos que delimitan versiones diferentes de lo que es la estructura metropolitana, atendiendo a como se configuran las relaciones entre la ciudad o ciudades centrales y el territorio regional<sup>5</sup> -las definiciones de urbanización dispersa, urbanización difusa o el modelo concreto de la città diffusa del Véneto italiano (Indovina, 1990 y 1998) serían claros ejemplos-.

## Traducciones territoriales del desarrollo de la ciudad multiplicada

Los procesos de orden general que se han explicado han generado una serie de resultados fácilmente observables en el territorio metropolitano. De forma resumida, se presentan a continuación tres de ellos claramente interrelacionados. En primer lugar, la aparición de los llamados no lugares (Augè, 1994), clara expresión concreta de la existencia de lo que Manuel Castells denomina como espacio de los flujos (Castells, 1997). En segundo lugar, la proliferación de contenedores donde se desarrolla de forma creciente la actividad urbana, hasta el punto de emerger lo que se puede llamar una geografía urbana objetualizada. Finalmente, la aparición de una categoría de paisajes que se definen por su ateritorialidad o indiferencia respecto al territorio al cual, en teoría, habrían de caracterizar.

### Lugares y no lugares: del habitante de un lugar al territoriante entre lugares

La implementación de las infraestructuras materiales necesarias para la consecución de la economía global de las redes ha configurado un auténtico sistema tecnológico en la ciudad (Maldonado, 1998). Un sistema con sus propios lugares de recibo e intercambio de información, como las terminales computerizadas, las redes telemáticas o el cableado de fibra óptica.

Por otra parte, la revolución de los transportes y el incremento de la movilidad, determinan la utilización de lugares como son las infraestructuras de transporte y comunicación, como los aeropuertos o estaciones de tren de alta velocidad.

Finalmente, la conversión tecnológica de la vida cotidiana, con ejemplos claros en el intercambio de mercancías o la comunicación entre personas, induce a los individuos a la utilización de lugares como los cajeros automáticos o las terminales computerizadas, por ejemplo, y al mantenimiento de relaciones interpersonales mediadas por la tecnología. Unas relaciones concretadas en lugares y momentos que definen un contenido tecnológico como el principal de sus atributos.

Así, los tres ámbitos mencionados -el tecnológico, el referido a las infraestructuras de transporte y comunicación y el comercial- determinan el contacto con lugares que, por una parte, suponen una temporalidad que no es la propia del territorio sobre el que se



encuentran localizados. Por otra parte, suponen un criterio de territorialidad diferente al que un individuo mantendría con un lugar convencional, en términos de identidad, de diferenciar un lugar de otro, en definitiva, de fijar una temporalidad concreta en el territorio. Los no lugares (Augè, 1994), se configuran así a partir de una doble característica: son espacios con una temporalidad y espacialidad propias que remiten directamente al espacio de los flujos. Y es precisamente la acumulación de no lugares, pertenecientes a los tres ámbitos antes mencionados, lo que configura este espacio de las redes.

### La geografía objetualizada de los contenedores: de la pieza urbana al flujo, de la densidad a la movilidad

El principal resultado de la aparición de los no lugares es un espacio metropolitano articulado a partir de la acumulación de contenedores de diferente orden (tecnológico, comercial, intercambiadores de flujos de personas, bienes e información) que se disponen sobre el territorio configurando unidades relativamente autónomas, con lógicas específicas e, incluso, planteadas a partir de escalas que no son las del propio territorio donde se localizan.

Esta geografía objetualizada plantea al menos dos elementos en lo que respecta a los métodos y a los conceptos utilizados por los estudios urbanos: primero, la importancia de los flujos de movilidad<sup>6</sup> como parte relevante del sistema territorial mucho más que la pieza urbana, al menos en lo que respecta a la escala global de las redes y la regional de los sistemas metropolitanos; segundo, la pérdida de importancia del criterio de densidad frente al de movilidad a la hora de caracterizar y definir situaciones metropolitanas -es más, el propio criterio de densidad sería actualmente dependiente de la movilidad, puesto que hablaríamos de densidades del territorio variables en función de usos temporales diferenciados del mismo por parte de la población territorialante-.

Asumir estas explicaciones plantea inmediatamente la necesidad de nuevas cartografías del hecho urbano, planteadas sobre criterios de movilidad y no sólo de densidad. Un ejemplo interesante, y a la vez sintomático de esta fractura, está constituido por la manera con que algunas redes de última generación se territorializan en el espacio metropolitano.

Así, a diferencia de las redes convencionales que se fijaban en el territorio en función de parámetros de densidad como la residencia de los habitantes, caso del alcantarillado o el agua corriente por ejemplo, las redes telemáticas y las tecnologías de información y telecomunicación utilizan también el criterio de movilidad en sus implantaciones territoriales. Un buen ejemplo lo ofrece la red de estaciones repetidoras de telefonía móvil que, aunque localizadas en residencias concretas, explican su cartografía a partir de la movilidad de los usuarios, en función de un mejor servicio de cobertura en las zonas del territorio más transitadas. Es decir, las residencias escogidas para las localizaciones son aquellas situadas en las proximidades de los grandes viales de comunicación o de los cruces urbanos que registran mayores volúmenes de tránsito rodado.

### El territorio de los paisajes aterritoriales

La multiplicación de los atributos urbanos en el territorio y la aparición de nuevas formas de la centralidad ha producido un indiferentismo espacial que afecta al paisaje de forma creciente. Una indiferenciación del paisaje metropolitano que cruza al menos dos escalas territoriales:

En primer lugar, indiferenciación del paisaje entre los ámbitos más y menos urbanizados, cada vez más cercanos morfológicamente, de forma que el predominio de formas intermedias es una característica reconocida.

En segundo lugar, entre las áreas urbanas de ciudades diferentes. O más concretamente, entre determinados territorios urbanos claramente identificados con los mismos criterios morfológicos en ciudades diferentes. Es el caso del espacio corporativo de los downtowns, las áreas de renovación urbana -como los centros históricos y los frentes marítimos- o las periferias residenciales extensas de baja densidad.

El resultado de este proceso no es otro que un progresivo vaciado de los atributos del paisaje geográfico en general y del paisaje urbano en particular. Para ilustrar esto, baste recordar la especialización progresiva de territorios dedicados a la producción de un tipo específico de paisaje, de morfologías especialmente concebidas y diseñadas para el consumo temático y visual de las poblaciones metropolitanas, siempre en función de los requerimientos del mercado del turismo global: el paisaje natural, el paisaje urbano histórico o el paisaje urbano portuario serían tres ejemplos muy claros.

being discussed are variable densities of territory as a result of "temporary uses" differentiated from the territory itself by means of the "territorial" population.

To assume these explanations establishes immediately the need for new cartographies of the urban, established on criteria of mobility and not only of density. An interesting example, while at the same time symptomatic of this fracture, is characterized by the way in which some networks of the last generation take on territory in metropolitan space.

Thus, differently from conventional networks which have anchored themselves in the territory based on parameters of density like the residence of the inhabitants, as in the case of the sewage system and that of running water, for example, telematic networks and information and telecommunication technologies utilize also the criterion of mobility in their territorial implantations. A good example is offered by the network of repeating stations of the mobile telephone system which, although "localized" in specific homes, explains its "cartography" based on the mobility of its users, with better coverage in the most trafficked zones of the territory. That is to say, the "homes" chosen to be concentrations of service are those situated near the principal communication paths or near the urban crossings which register the most volume of activity.

### 4.3. The territory of "aterritorial" landscapes

The multiplication of urban attributes within the territory and the apparition of new forms of centrality have produced a "spatial ubiquity" that increasingly affects the landscape. A sameness of the metropolitan landscape which is manifest at at least two territorial scales:

\*in the first place, in an undifferentiated landscape between environments more and less urbanized. It becomes more and more morphologically the same, such that the landscape takes on the predominant single characteristic of "intermediate forms."

\*in the second place, between the urban areas of different cities, or more precisely, between given, clearly identified urban territories with the same morphological criteria in different cities. This is the case of the corporate space of "downtowns," areas of urban renewal, such as historic centers and waterfronts, or extensive, low-density residential peripheries.

The result of this process is none other than the progressive emptying of the attributes of the geographic landscape in general and of the urban landscape in particular. To illustrate this phenomenon, it is enough to recall the progressive specialization of territories dedicated to the production of a specific type of landscape, of morphologies specially conceived and designed for the thematic and visual consumption of metropolitan populations, always in function of the requirements of the "global tourism" market: the "natural landscape," the "historical urban landscape," or the "waterfront urban landscape" would be three very clear examples.

In the specific case of the landscape of central urban areas- the two last aforementioned examples- this evolution cannot free itself from a tendency of a structural order which has also gone on to reveal itself during the last two decades, with differences in intensity, rhythm, and schedule depending on the cities considered: the loss of productive industrial activities in the urban centers. The response to this process, progressively ubiquitous in urban planning, has been the acceptance of the conversion of certain territories of the city which have suffered the emptying out of their economic functions into spaces of diverse tertiary use, substituted progressively by these other, new uses.

This loss of economic activity, related to the processes of relocation at the metropolitan scale explained at the beginning of this essay, establishes, in the end, a phenomenon of a clearly structural nature: the progressive conversion, in many ways and following many paths, of the urban centers to places of consumption and reproduction, or, if one would like to say it another way, the increasing loss of the productive content of urban centers that, since the birth of industrial urban economies, had been characterized precisely by that, by being the places of production.

Many examples of waterfronts, industrial areas, and historic centers of the western urban world show how cities of different scales, with diverse demographic and economic ranking, have undergone similar processes of territorial redefinition oriented towards models of tertiarization, sometimes selective, other times indiscriminate, of urban space.

The evident risks implicit in the reduction and simplification of urban functions, characteristic in many cases of the compact-city type, and



the consequent specialization that results from this process, have not always been the critical focus of urban policy. More likely to the contrary, this process has been the start of a progressive process of the "thematization" of the city, or, what is essentially the same, of the exportation of morphologies, spatialities, and temporalities particular to the receptacles of consumerism and leisure to the urban territory, such as shopping malls, festival markets, or theme parks. Somehow, "objectified geography" is already an attribute of the city itself.

### 5. The "multiplied city," the "unique city"

Rising in the center, there was a pyramid of televisions about 20 meters high, built with considerable care and with an advanced sense of geometry.... The totality of its structure, from the bottom to the top, was invaded by trees, moss, and rose-bushes, and clouds of berries were forming an enormous cascade.

Halloway watched the lines of televisions, .... Opened by the trees, many of the sets were showing their electrical interior. The green and yellow circuits, the condensers and modulators, were mixing with the brilliant berries of the rose-bushes, rival orders of capricious nature that returned to mix with each other after millions of years of separate evolution.

J. G. Ballard, "The Last City."

The post-industrial city, in its multiple manifestations, seems to explain itself each time more through paradoxes like this one. This essay began by comparing two distinct urban images: the compact city, brought to life in the first sequences of Manhattan, by Woody Allen, and urban sprawl, where the minimalism of Raymond Carver situates the everyday stories of his characters.

Two urban models that today, like the condensers and the rose-bushes of Ballard's "Last City," seem to be confounded throughout the specialized and segregated territories, repeated over each of the metropoli of the western urban world: compact cities that undergo the emptying of their traditional functions, models of "diffuse city" that, paradoxically, evolve towards formations of relative territorial compassion, intermediate territorial situations that question both traditional models, the compact and the disperse.

The post-industrial city is constructed thus, paradoxically, as a "multiplied city."

Diverse paradoxes, like the one shown, by the fact that, precisely when the city "loses its limits in relation to the surrounding territory" and shows itself as an artefact "without confines," reality begins to reveal itself as more and more fragmented, with a multiplicity of "confines" and administrative frontiers (Nel.lo, 1997). Or how that, precisely when the technologies of transportation, communication, and telecommunication theoretically permit economic activities to localize themselves independently of the city, to distribute themselves indifferently within the territory, it so happens that those cities which report better added value concentrate themselves intensely in the urban centers and with preference for those surroundings with the qualities of urban density. Or how that, precisely the same implantation of infrastructures that would allow the possibility for and strengthen the flows of territorial dispersal, ends up producing a "supercentrality" of the already central urban nuclei.

One last paradox refers to the fact that the "multiplied city" is, in reality, the "unique city". And it is because the different "multiplications" of urban elements that have been explained here, at the same time that they demonstrate a variety of possible urban morphologies, at the same time that they evidence a wide range of urban and territorial scenarios where that which characterizes urban life and the city appears, while all that configures a new cartography of the city and the territory, the structure that configures itself in space is, in a repetitive and banal way, always similar: the result of functional specialization, morphological segregation and the thematization of urban space.

The "multiplied city" exhibits thus its multiple qualities in thematized centers, in specialized peripheries, segregated interstices, within isolated boundaries. But this multiplied territory always shows the same urban nature that breaks the historicist models inspired by the conventional characteristics of "places": the "American city," the "European city," the "Mediterranean city." .... The territories of the "multiplied city," and the "territoriantes" that inhabit them, establish a new list of questions about the contemporary city, but, above all, show just how important the distance is between ways of conceiving metropolitan space and generic reality, multiplied and simultaneously unique, specific to today's cities.

En el caso concreto del paisaje de las áreas centrales urbanas, los dos últimos ejemplos, esta evolución no puede desligarse de una tendencia de orden estructural que también se ha ido desarrollando durante las dos últimas décadas, con diferencias de intensidad, ritmo y calendario según las ciudades que se consideren: la pérdida de actividades productivas industriales en los centros urbanos. La respuesta frente a este proceso, progresivamente generalizada por parte de la planificación urbana, ha sido la aceptación de la conversión en espacios para usos terciarios diversos de determinados territorios de la ciudad, que han experimentado así un vaciado de sus funciones económicas, sustituidas progresivamente por otras.

Esta pérdida de actividades económicas, relacionada con los procesos de relocalización a escala metropolitana explicados al principio, plantea, en el fondo, un hecho de tipo claramente estructural: la progresiva conversión, de muchas maneras y siguiendo diferentes caminos, de los centros urbanos en lugares de consumo y reproducción o, si se quiere decir de otra manera, la creciente pérdida del contenido productivo de los centros urbanos que, desde el nacimiento de las economías urbanas industriales, se habían caracterizado precisamente por eso, por ser los lugares de la producción.

Muchos ejemplos en áreas portuarias, industriales y centros históricos alrededor del mundo urbano occidental, muestran como ciudades de escala diferente, con posiciones en los rankings poblacionales y económicos también diversas, han experimentado similares procesos de redefinición territorial orientados hacia modelos de terciarización, unas veces selectiva y otras veces indiscriminada, del espacio urbano.

Los evidentes riesgos de reducción y simplificación de funciones urbanas características en muchos casos del tipo de ciudad compacta, y la consiguiente especialización que resulta de este proceso, no siempre han sido enfocados por la política urbana de forma crítica. Más bien al contrario, éste ha sido el comienzo de un progresivo proceso de tematización de la ciudad o, lo que es lo mismo, de exportación al territorio urbano de morfologías, espacialidades y temporalidades propias de los contenedores del consumo y del ocio, como los shopping malls, los festival markets o los parques temáticos. De alguna forma, la geografía objetualizada es ya un atributo de la propia ciudad.

## La ciudad multiplicada, la ciudad única

"Levantándose en el centro, había una pirámide de televisores de unos veinte metros de altura, construida con considerable cuidado y con un avanzado sentido de la geometría.... La totalidad de su estructura, de la base al ápice, estaba invadida por los saúcos, musgo y rosales, y las nubes de bayas formaban una enorme cascada. Halloway miró las hileras de televisores,.... Abiertos por los saúcos, muchos de los aparatos mostraban su instalación eléctrica interior. Los circuitos verdes y amarillos, los condensadores y los moduladores, se mezclaban con las brillantes bayas de los rosales, órdenes rivales de caprichosa naturaleza que volvían a mezclarse después de millones de años de evolución separada."

J.B. Ballard, La ciudad última.<sup>7</sup>

La ciudad post-industrial, en sus múltiples manifestaciones, parece explicarse cada vez más por paradojas como ésta. Este artículo comenzaba comparando dos imágenes urbanas concretas: la ciudad compacta, plasmada en las primeras secuencias de Manhattan, de Woody Allen, y la urbanización dispersa, donde el minimalismo de Raymond Carver sitúa las historias cotidianas de sus personajes.

Dos modelos de urbanización que hoy, como los condensadores y los rosales de la ciudad última de Ballard, parecen confundirse a lo largo de territorios especializados y segregados, repetidos sobre cada una de las metrópolis del mundo urbano occidental: ciudades compactas que experimentan vaciados de sus funciones tradicionales, modelos de ciudad difusa que, paradójicamente, evolucionan hacia formaciones de relativa compacidad territorial, situaciones territoriales intermedias que cuestionan ambos modelos tradicionales, el compacto y el disperso.

La ciudad post-industrial se construye así, de forma paradójica, como una ciudad multiplicada.

Paradojas diversas como la mostrada por el hecho de que, precisamente cuando la ciudad pierde sus límites en relación al territorio circundante y se muestra como un artefacto sin confines, es cuando resulta una realidad cada vez más fragmentada, con una multiplicidad de confines y fronteras administrativas (Nel.lo, 1997). O como que, precisamente cuando las tecnologías del transporte, la comunicación y la telecomunicación permitirían



teóricamente a las actividades económicas localizarse independientemente de la ciudad, distribuirse de forma indiferente en el territorio, resulta que aquellas que reportan mayor valor añadido se concentran intensivamente en los centros urbanos y con preferencia por aquellos entornos con cualidades de densidad urbana. O como que, precisamente la misma implantación de infraestructuras que posibilita y potencia los flujos de desconcentración territorial, acabe produciendo una sobrecentralidad de los núcleos urbanos ya centrales.

Una última paradoja se refiere al hecho de que la ciudad multiplicada es, en realidad, la ciudad única<sup>8</sup>. Y lo es porque las diferentes multiplicaciones de elementos urbanos que aquí se han explicado, al mismo tiempo que muestran una variedad de morfologías urbanas posibles -a la vez que evidencian una amplia galería de escenarios urbanos y territoriales donde aparece aquello que caracteriza la ciudad y la vida urbana, mientras que todo ello configura una nueva cartografía de la ciudad y el territorio-, la estructura que se configura en el espacio es, de forma repetida y banal, siempre similar: el resultado de la especialización funcional, la segregación morfológica y la tematización del espacio urbano.

La ciudad multiplicada exhibe así sus múltiples cualidades en centros tematizados, en periferias especializadas, en intersticios segregados, en contenedores aislados. Pero este territorio multiplicado muestra siempre una misma naturaleza urbana que rompe los modelos historicistas inspirados en las características convencionales de los lugares: la ciudad americana, la ciudad europea, la ciudad mediterránea<sup>9</sup>...

Los territorios de la ciudad multiplicada y los territoriantes que los habitan plantean un nuevo menú de preguntas sobre la ciudad contemporánea pero, sobre todo, muestran cuán importante se ha hecho la distancia entre las formas de pensar el espacio metropolitano y la realidad genérica, multiplicada y a la vez única, propia de las ciudades actuales.

#### COMO REFERENCIA, EL LECTOR

PUEDE ACUDIR a los siguientes textos:

ARGULLOL, Rafael (1994), *Sabiduría de la ilusión*. Taurus. Madrid.

AUGÉ, Marc (1992), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Madrid.

CASTELLS, Manuel (1997), *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Vol. 1. *La sociedad red*. Alianza Editorial. Madrid.

CLARK, David (1996), *Urban World / Global city*. Routledge, London.

ECHEVARRÍA, Javier (1994), *Telópolis*. Anagrama, Barcelona.

ECHEVARRÍA, Javier (1996), "Telópolis, la ciudad sin territorio". En *La ciutat*. Visions, anàlisi i reptes. Universitat de Girona, Girona.

ESSER, Josef y HIRSCH, Joachim (1989), "The crisis of fordism and the dimensions of a postfordist regional and urban structure". En *International Journal of Urban and regional Research*. Vol. 13. Núm. 3. (417-437).

FONT, Antonio (1997), "Anatomía de una metrópoli discontinua: la Barcelona metropolitana". En *Papers de la Regió Metropolitana de Barcelona*, núm. 26 - *Les formes del creixement metropolità* - (9-19).

GARREAU, Joel (1991), *Edge city*. Doubleday, N.Y.

GRAHAM, Stephen (1994), "Networking cities: Telematics in Urban policy. A Critical View". En *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 5, núm. 3 (416-432).

HALL, Peter (1996, 3ª ed. 1984), *The World Cities*. Weidenfeld & Nicholson. London.

INDOVINA, Francesco (1990), "La città possibile". En *INDOVINA, Francesco (ed.) La città fine millennio* (11-74). Franco Angeli, Milano.

INDOVINA, Francesco (1998), "Algunas consideraciones sobre la ciudad difusa". En *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 33 (21-32).

KEIL, Roger (1994), "Going up the country: internationalization and urbanization on Frankfurt's northern fringe". En *Environment and planning D: Society and Space*, v. 12, (137-166).

LEHRER, Ute Angelika (1994), "Images of the periphery". En *Environment and Planning D: Society and Space*. Vol. 12 (187-205).

MALDONADO, Tomás (1998), *Crítica de la razón informática*. Paidós. Multimedia 9.

MARCUSE, Peter (1993), "What's so new about divided cities?". En *International Journal of Urban and Regional Research*. Vol. 17. Núm. 3 (355-365).

MARTINOTTI, Guido (1993), *Metropoli. La nuova morfologia sociale della città*. Il Mulino. Bologna.

MENDIZABAL, Enric (1993), "Espai de vida dels habitants de la Regió Metropolitana de Barcelona". En *SUBIRATS, Marina (dir.) Enquesta de la Regió Metropolitana de Barcelona, 1990. Condicions de vida i hàbits de la població*. vol. 8. Barcelona, Institut d'estudis Metropolitans.

MITCHELL, Williams, J. (1995), *City of Bits. Space, place and the infobahn*. The Mit Press. London.

MONCLÚS, Francisco Javier (1997), "Suburbanización y nuevas periferias. Perspectivas geográfico-urbanísticas". En *MONCLÚS, Francisco Javier (1997) La ciutat dispersa* (5-15). Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

PARDO, José Luis (1995), "Las afueras de la ciudad". En *Las afueras. Siete visiones de la vida metropolitana* (12-49). Documentos de arquitectura y actualidad. EXIT.LMI. Madrid.

RELPH, Edward (1987), *The modern urban landscape*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore.

RIERA, Ignasi (1993), *Off Barcelona. Itinerari iniciàtic fora ciutat*. Barcanova. Barcelona.

SÁNCHEZ, Joan Eugeni (1991), "Transformaciones en el espacio productivo de Barcelona y su área metropolitana, 1975-1990". En *Papers*, núm. 6, (55-76). Institut d'Estudis Metropolitans de Barcelona.

SASSEN, Saskia (1991), *The global city*. Princeton Univ. Press. N.J.

SOJA, Edward (1997), "Six discourses on the post-metropolis". En *WESTWOOD, Sallie y WILLIAMS, John (eds, 1997), Imagining Cities. Scripts, Signs, Memory*. Routledge, London.

TRULLÉN, Joan (1990), "El plantejament territorial de la regió i des d'una perspectiva econòmica: Cap a un nou model de desenvolupament econòmic i social de l'àrea metropolitana de Barcelona". En *Papers*, núm.3, (31-44). Institut d'Estudis Metropolitans de Barcelona.

VALLÉS, Josep Maria y NELLO, Oriol (1989) "De ciutat a metrópoli. Notes per a una lectura del Pla Estratègic Barcelona 2000 des d'una perspectiva metropolitana". En *Barcelona economia*, núm. 18, (9-20).

VIRILIO, Paul (1986) "The over-exposed city". En *Zone fi*. (14-39).



#### **THE REINA SOFIA CENTRE LOOKING FOR A PARTNER A PROBLEM OF RELATION AND A PROBLEM OF METHOD.**

In the selection process for the extension of the MNCARS, in Madrid, the aim was to provide the building with a new library, an auditorium, an area for temporary exhibitions and administrative offices. An international competition was held in two stages. In the first qualifying phase 12 teams were chosen, 7 of them Spanish and 5 foreign. The result was decided in November 99. The fact that

the Architectural Association subsequently organized a public review session, its discussions, and the interest in the projects has encouraged me to publish it.

Perhaps the contest for the extension of the Reina Sofia Art Centre in Madrid could be analysed as an extension itself because of the relationship between different styles of architecture, the old and the new. Hoping that this vision gives us a good viewpoint for the most interesting proposals in the competition, even though the spirit of recent years is far removed from contextual

#### **195 EL CENTRO REINA SOFÍA EN BUSCA DE PAREJA. UN PROBLEMA DE RELACIÓN Y UN PROBLEMA DE MÉTODO antón capitel**

Acaso el Concurso de proyectos para la ampliación del Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, pueda analizarse como una tal ampliación en lo que ésta tiene de relación entre arquitecturas distintas, vieja y nueva, e intentar así que dicha óptica ofrezca una buena atalaya de observación de las propuestas más interesantes del certamen, aún a pesar de que el espíritu de estos años esté tan alejado de consideraciones contextuales. O, mejor aún: parece que es precisamente porque la idea de armonía contextual está hoy muy lejos de la cabeza de los proyectistas por lo que la relación establecida entre viejo y nuevo, libres los autores de ataduras visuales, podrá ser quizá más reveladora en lo que tiene de voluntaria.

#### **Contextualismo innecesario**

196 Tan sólo el proyecto del británico Chipperfield se manifiesta sensible a una idea de contextualismo visual, elaborando unos volúmenes a la manera de las "pre-existencias ambientales", y en una obsesión parecida a la ya muy practicada en las últimas décadas de la arquitectura madrileña, las más de las veces más obligada que voluntaria. Pero, acompañando este innecesario respeto visual -que considerado con independencia es bastante logrado- el proyecto apuesta también por dividir el patio del edificio viejo con un pasadizo central, conduciendo con mucha rapidez la circulación desde la entrada hasta la crujía trasera y la ampliación. Este gesto condiciona todo su proyecto, pero con él se traiciona un importante lugar del edificio, quizá lo mejor que tiene, su gran patio, como sabe perfectamente todo aquél que lo ha visto y disfrutado, así como su viejo "tipo" claustral. Es una idea ya conocida y defendida en su momento por el equipo de Bohigas, y, a mi juicio, equivocada. No entiendo que haya ningún problema real en aceptar el lento y dilatado desplazamiento a lo largo de las galerías, en torno al patio. Eso es lo mejor que el edificio ofrece, la imagen interior "escurialense", y lo ofrece bien, aunque pueda quedar lejos de consideraciones funcionalistas inmediatas.

En el ejercicio de Chipperfield las cosas, pues, exactamente al revés: falta de respeto al patio -lo mejor- e indebida consideración con las fachadas, lo peor. Pero con todo ello la ampliación se concibe como una trasera -de ahí querer conducir a ella con rapidez- y ésta es, a mi entender, la mayor equivocación de esta propuesta, que trató más y en primer lugar por lo que a través de ella se explica que por su verdadero interés, y sin que esto suponga en absoluto negar la manera refinada y la atractiva disposición interior del británico.

#### **Claves de la ampliación**

Pues creo que la clave de la ampliación estaba en darle en cierto modo la vuelta al edificio, como todos los demás proyectistas hacen; proponer otra segunda entrada que suavice el protagonismo de la única y actual, e intentando rescatar el inicio de la Ronda de Atocha para extender así hacia ella el efecto metropolitano y de centralidad que con tanta rapidez hoy pierde. Ello a pesar del paso subterráneo de tránsito rodado, que el municipio debería tener el



considerations. It seems that it is precisely because the idea of contextual harmony is nowadays so far from architects' minds that, with the authors free from visual ties, the established relationship between the new and the old could be even more revealing as it is given freely.

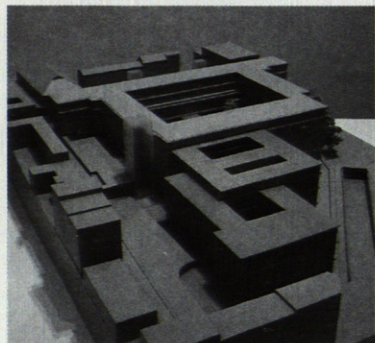
#### Unnecessary contextualism

Only the project of the British architect Chipperfield is sensitive to the idea of visual contextualism, producing some spaces in the way

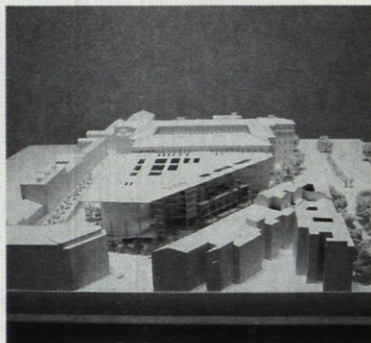
of the 'atmosphere pre-existences', in an obsession similar to the one practiced in the last decade in the capital architecture, more often imposed than voluntary. But coming with this unnecessary visual respect - which considered independently is quite good - the project goes for the division of the courtyard in the old building with a central passage, driving the circulation too quickly from the entrance to the back room and the extension. This passage determines the whole design, but with it he betrays an important part of the building, its big courtyard, as anyone who has seen it

and enjoyed it knows, as well as its cloisteral 'style'. It is an idea already known and defended by Bohigas' team in their time, and in my opinion, mistaken. I don't believe there is any problem accepting the slow and long flow along the galleries, around the courtyard. This is the best facet offered by the building, the inner 'escorialense' (in the style of El Escorial) image, and it is displayed well although it may be far from immediate functionalist considerations.

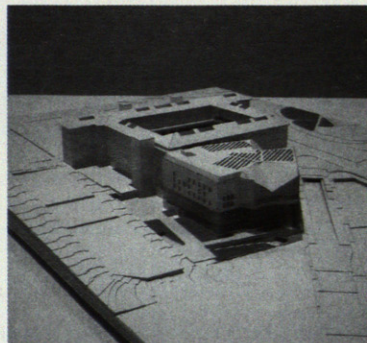
In Chipperfield's project things are exactly the opposite. The lack of



197 · CHIPPERFIELD



198 · NOUVEL



199 · NAVARRO BALDEWEG



200 · MANSILLA Y TUÑÓN

valor de suprimir, o, al menos, de retrasar. Me atrevo a hacer esta recomendación e invito al Museo a que insista en este básico tema.

Mantener en su integridad el viejo edificio conectando con él con la mayor habilidad posible; olvidar los contextualismos visuales, inútiles ante tan toscas, casi patéticas, fachadas; acometer con eficacia el difícil troceado y ocupación de tan antipático solar y proponer entre el edificio viejo y el nuevo un acceso más, capaz de mejorar tanto la eficacia del conjunto como a su lugar urbano. Tales las condiciones que tendrían que cualificar los proyectos.

Destaca de entre estas condiciones, por su gran relevancia proyectual, el problema del troceo y ocupación del área dada, y el modo en como lo hacen, cada uno con su propia autonomía, constituye a mi entender el punto de vista que permite caracterizar y valorar los diferentes proyectos. Puede decirse que forman en conjunto un catálogo casi completo del modo de ocupar el terreno; esto es, de dividirlo para trazar el edificio.

## Triángulos

Así, Jean Nouvel y Juan Navarro Baldeweg, dos de los mejores ejercicios del certamen, aceptan la forma triangular como punto de partida, si bien proceden con ella de modo completamente distinto; opuesto, en realidad.

Nouvel, aceptando la forma del solar y, con ella, la pertinencia de respetar la orientación oblicua de las alineaciones urbanas, divide el edificio en pabellones independientes, evitando los encuentros en los ángulos y, así, todo conflicto geométrico, pero asumiendo con ello los precios -funcionales y de otro tipo- que dicha independencia supone. El aprovechamiento del chafán para ser ocupado por un exento y oblongo anfiteatro cualifica su elección, completada por el animado diálogo con las calles prometido por sus sofisticadas y etéreas fachadas. La gran cubierta metálica unifica los tres elementos y da sombra a los amplios espacios libres que quedan entre ellos que, con lucidez, no se ceden a la calle. Como esta propuesta, bastante atractiva en la maqueta, ha sido la ganadora, sólo nos cabe augurarle un buen destino y que, concretamente, logre rescatar el inicio de la Ronda de Atocha para darle un efecto central y metropolitano.

El proyecto de Navarro Baldeweg, por el contrario, acepta la forma triangular hasta sus últimas consecuencias y produce con ellas un ejercicio de virtuoso que parece acudir a los auspicios de la atractiva manera de Hans Scharoun. Propone así un hermoso edificio compacto, que lleva arriba la Sala de Actos, liberándola de servidumbres, y que cede espacio libre de manera más parca, reservándolo sobre todo para una gran entrada, que mira hacia Atocha, y que se cierra con un sólido y eficaz enlace con el edificio viejo. Es una visión más madrileña, en el sentido en que se confía mucho menos que el proyectista francés lo hace en el hipotético rescate metropolitano del inicio de la Ronda. Su abstracto, escultórico y logrado volumen, se plantea como una forma autónoma con respecto a la fábrica hospitalaria, pero respeta la alineación de la calle, dándole adecuado y rotundo frente. Es así tan autónomo como condicionado.

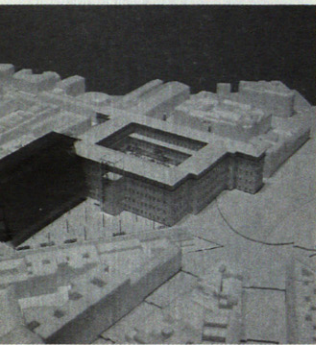


respect for the courtyard is its best point. The unjust consideration of the facades the worst. But even with that, the work is conceived as a back extension - this is the reason for wanting to get to it with haste. This is, in my opinion, the biggest mistake of the proposal, which I deal with first and in greater detail because of what is explained through it rather than for the project's main point of interest, without meaning to deny in any way the refined style and the attractive interior disposition of the British author.

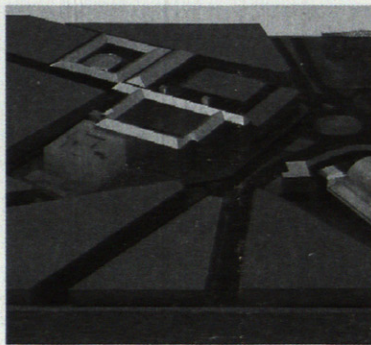
#### Keys for the extension

I think that the key for the extension lies, in a way, in turning the building round. Like all the others participants do: proposing a second entrance that softens the prominence of the single existing entrance, trying to recuperate the start of Ronda de Atocha to extend towards it the metropolitan effect and the centrality that it is losing fast today. In spite of the road underpass that the City Council should have the courage to abandon, or at least delay. I dare to make this recommendation

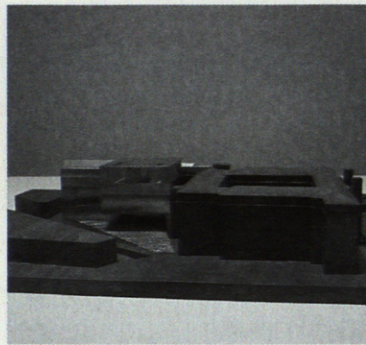
and I encourage the Museum to insist on this essential point. Maintain the old building in its integrity, connecting to it with the greatest ability possible. Forget visual contextualisms, useless in the view of the coarse, and almost pathetic, facades. Undertake, efficiently, the difficult breaking up and occupying of such unpleasant site and propose, between the new and the old buildings, another access, capable of improving the efficiency of the historical monument but also its urban emplacement. These are the conditions



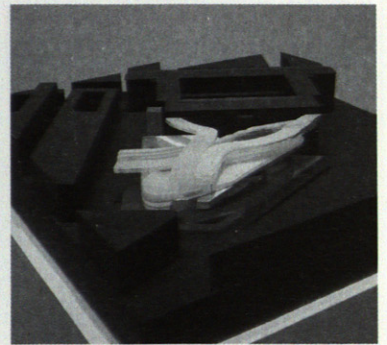
202 - PERRAULT



203 - DE LAS CASAS



204 - VÁZQUEZ CONSUEGRA



205 - HADID

## Paralelas

Otros dos proyectos, el de Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón y el de Dominique Perrault, han elegido la calle del Hospital -la trasera- y el propio eje mayor del edificio viejo, como directriz del sistema de líneas paralelas con el que trazar el edificio, otro de los modos de colonizar la forma del terreno, ésta más cautelosa.

El de Mansilla y Tuñón ocupa en las plantas bajas el rectángulo máximo que el terreno permite, cediendo el triángulo restante como plaza de acceso. Otras plantas superiores, de menor anchura, resuelven su programa al tiempo que cualifican con su volumen la calle trasera, y, sobre ellas, se eleva un alto, delgado y atractivo bloque de fachada-anuncio hacia el sur, que aloja el resto del programa y que se emparenta voluntariamente con el monumental volumen de Sindicatos (hoy Ministerio de Sanidad y Seguridad Social) y, también -me parece a mí- con el recuerdo del que fue edificio del Diario "Pueblo", de Rafael de Aburto, hoy alterado. La propuesta es valiente y atractiva, estableciendo una buena relación con la gran masa del viejo hospital, a la que valora con su presencia.

El de Perrault es un proyecto parecido en cuanto a la inserción y geometría, pero mucho más esquemático, que deja una plaza demasiado grande y que promete un lenguaje y un aparato tecnológico, exhibidos como si se tratara de alguna novedad, y como para compensar su escaso planteamiento. Un gran plano inclinado de cristal y metales pretende, de un lado, controlar el clima de un edificio de vidrio expuesto al sol del sur y, de otro, sublimar el lenguaje técnico sin lograr otra cosa que un diálogo poco adecuado con el lugar y el museo.

## Cuadrados

Por la normal geometría rectangular, sin privilegiar ninguna de las direcciones, optan Manuel de las Casas y Guillermo Vázquez Consuegra.

Manuel de las Casas consigue ordenar todo el programa configurando un único volumen de planta cuadrada, con un silencioso lenguaje de adecuada relación con el edificio viejo y que libera igualmente una plaza triangular. Eficazmente ordenado, presidido por un patio interno cubierto y configurado exteriormente al modo de una gran linterna nocturna, la platónica propuesta fue menos estimada de lo que corresponde a su interés. Su condición cúbica y abstracta, de lenguaje "mínimal", hizo que un jurado mayoritariamente compuesto por no profesionales, no le tuviera en cuenta.

Vázquez Consuegra busca, con dicha geometría, pero sin figura única, ocupar suavemente el difícil terreno y exhibe igualmente un prisma cuadrangular al que se accede por una monumental escalinata. La propuesta quizá atrae más, sin embargo, por el interés de los espacios interiores que por la relación externa, y en ambos por su refinamiento.



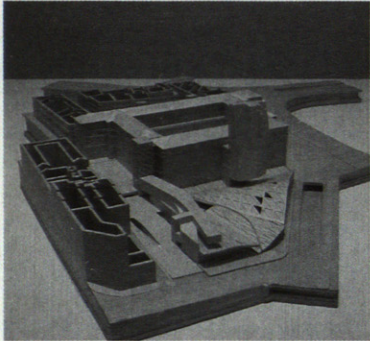
that the projects should fulfill.

Among these conditions, the problem of the breaking up and occupying of the given area stands out, for its relevance to the project. The way they do it, with total autonomy, constitutes the point of view that allows us to characterize and value the different projects. It can be said that, together, they make an almost complete catalogue about the way of occupying the plot. That is, of dividing it to plan the building.

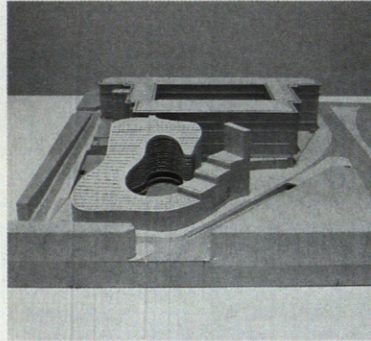
#### Triangles

So, Jean Nouvel and Juan Navarro Baldeweg, two of the best designs in the competition, accept the triangular form as the starting point. However, they proceed with it in different, actually opposing, ways. Nouvel, accepting the shape of the plot and, with it, the pertinence of respecting the oblique orientation of the urban alignment, divides the building into independent pavilions. He avoids the meetings of the angles and, so all the geometrical conflict but in doing so takes on the consequences - functional and others - that

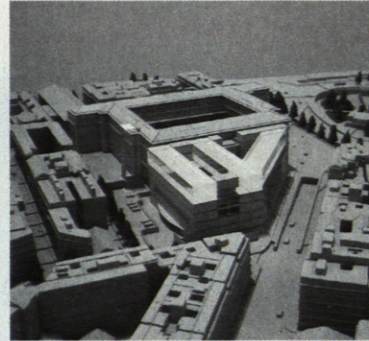
such independence supposes. The use of the corner/chaflán to be occupied by an extended and oblong auditorium justifies his choice, completed by the easy interaction with the streets, promised by its sophisticated and vitreous facades. The huge metallic cover unifies the three elements and gives shade to the ample free spaces that are left between them that, with lucidity, are not given over to the street. As this proposal, rather attractive in model, has been chosen, we can only foretell a promising destiny and hope that it can recuperate the start of the Ronda de Atocha to give it a central,



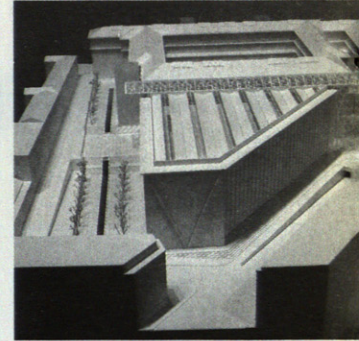
209 - MIRALLES Y TAGLIABUE



210 - CRUZ Y ORTIZ



211 - ANDO



212 - CALATRAVA

### Figuras irracionales

Tres equipos del más alto interés, los de Ortiz y Cruz, Miralles y Tagliabue y Zaha Hadid, decidieron utilizar las formas irracionales, dicho esto en sentido geométrico, respuesta posible que aún faltaba. El de Zaha Hadid resulta decepcionante al interpretar el programa y el terreno tan sólo como un pretexto para desarrollar su conocida y abstracta plástica, haciendo que se desconfiara de una solución tan difícil de evaluar en cualquier sentido. El de Enric Miralles, a mi entender mucho más atractivo, resulta también demasiado alejado del problema real y de sus expectativas, sin lograr convencer con su drástica propuesta acerca de su verdadero valor con respecto al lugar y situando así su interés prácticamente fuera del concurso. El de Ortiz y Cruz, con un acceso muy original y convincente, fue más estimado que los anteriores, pues su plástica idea no presentaba las dudas de aquellos, y es lástima que haya sido desarrollado de manera demasiado sumaria y, así, sin llegar a dar la medida de su propia promesa.

### Mixturas y peines

Aún quedaban esquemas posibles, desde luego, aunque menos convincentes. No parece afortunada la colonización intentada por Tadao Ando aceptando la configuración de pabellones con directrices paralelas y triangulares. Ello llevó a un volumen compacto que sigue convencionalmente las alineaciones, más convincente acaso en la maqueta, pero no en su organización. Calatrava propuso una ordenación en peine, de carácter comercial y acentos góticos, extraña al problema y al lugar.

Puede decirse, en suma, que el concurso ha sido un éxito, pues las dificultades planteadas por el propio problema y por el antipático terreno han sido convertidas por proyectistas de alto nivel en eficaces problemas de método, capaces de demostrar que la relación con el museo no necesitaba de aproximaciones contextuales para establecer relaciones adecuadas con él y con el espacio urbano.

Y podría decirse igualmente que, en casi todas las propuestas, dichas relaciones contextuales, tan fuera de lugar en este caso como del "espíritu de la época", han sido sustituidas por relaciones entre personajes, valga la ficción. Es como si al viejo hospital, devenido museo, se le buscara pareja, y es en esa condición de dualidad no mimética donde el hallazgo puede producirse con especial atractivo.

La habilidad de Nouvel fue en todo caso seducir, como pareja posible del Centro Reina Sofía, al variopinto y enorme jurado; esto es, permitirle, al menos, un pacto. Un pacto hecho a la vista de una maqueta que presenta una Ronda de Atocha con un toque parisino del Bulevar Raspail, la calle donde se asienta la refinada Fundación Cartier, del mismo autor.

Quede ahora al juicio de cada uno y el tiempo nos dirá mejor su verdadera fortuna.



metropolitan effect.

Navarro Baldeweg's project, on the contrary, accepts the triangular shape to the last consequences and produces with them an exercise of a virtuoso that seems to go to the auspices of the attractive manner of Hans Scharoun. So it proposes a beautiful compact building, that has the auditorium on top, freeing it from servitude and that gives less space, reserving it for the big entrance, which faces Atocha, and that closes with a solid and effective connection with the old building. It is a more local vision, in the sense that he trusts less than the Frenchman, in the hypothetical metropolitan

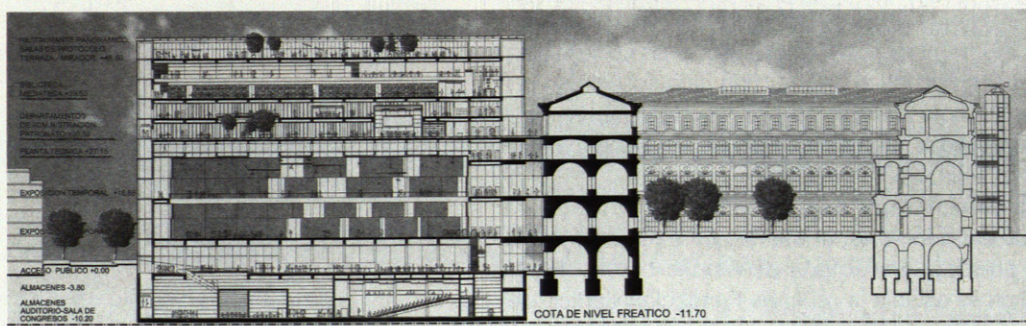
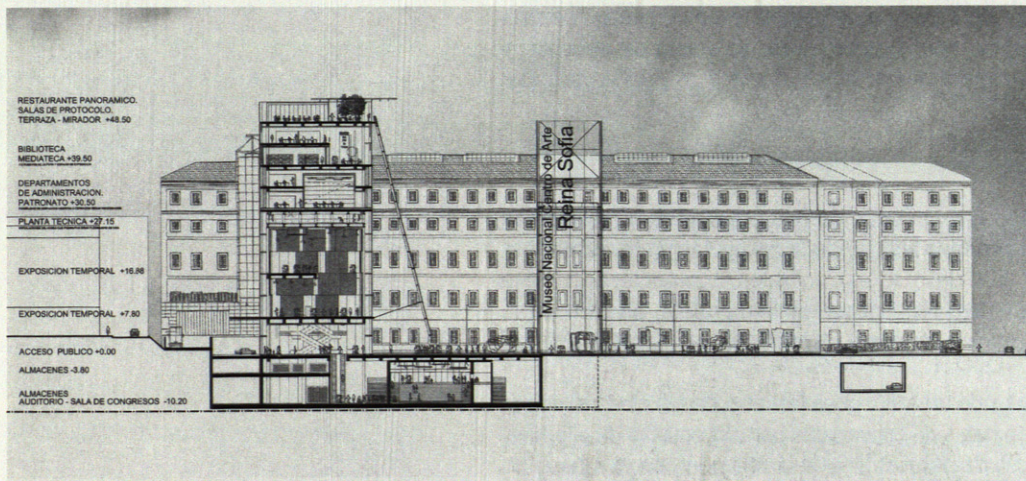
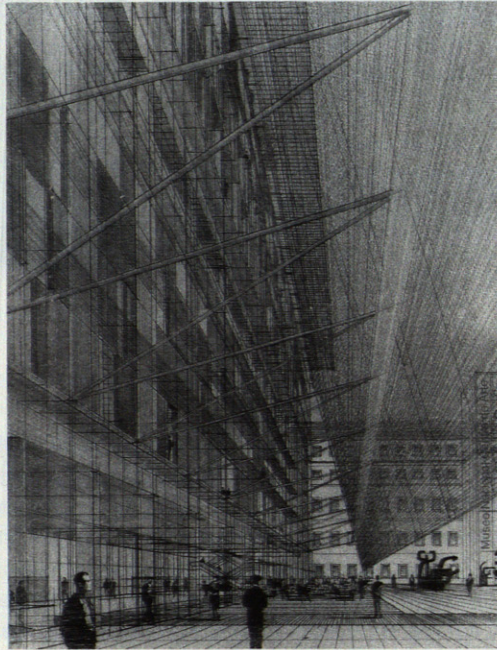
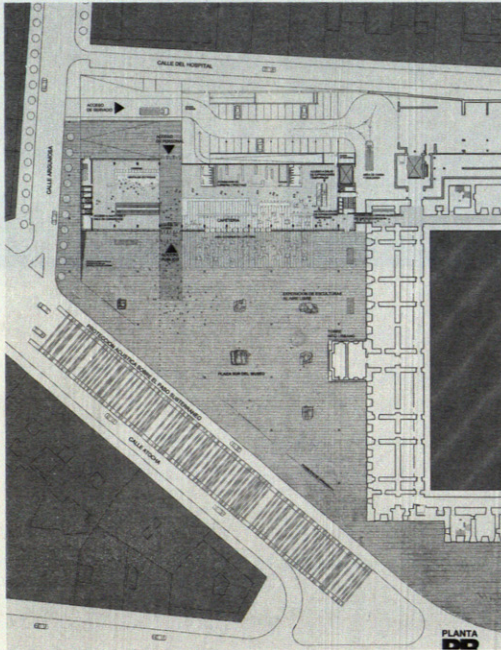
rescue of the beginning of the Ronda. Its abstract, sculptural and successful volume is approached as an autonomous form in relation to the hospital factory, but it respects the street's alignment, giving it an adequate and rotund front. It is as autonomous as it is conditioned.

#### Parallels

Another two projects, Luis Moreno Mansilla and Emilio Tuñón's, and Dominique Perrault's, have chosen Hospital street - at the rear - and the old building's own central axis as guidelines for the parallel

line system with which the building is design. It is another way of occupying the plot that it is more cautious.

Mansilla and Tuñón's plan takes, in the lower floors, the maximum rectangle that the area allows, leaving the remaining triangle as an access square. The upper floors, with less width, achieve their function at the same time as defining by their size, the back street. Above them the attractive tall, thin block of the advertising facade, rises up, facing the south. It houses the rest of the program and becomes voluntarily related to the Sindicatos' monumental volume (nowadays Ministry of Health and Social Security), and also, in my





opinion, with the memory of what used to be the building of the 'Pueblo' daily newspaper, by Rafael Aburto, now refurbished. The proposal is brave and attractive, establishing a good relationship with the huge bulk of the old hospital, which is improved by its presence.

Perrault's is similar in integration and geometry but a lot more schematic, which leaves a square too big and which promises a language and a technological apparatus exhibited as if they were a novelty and to compensate for the poor approach. A great inclined plane of glass and metals pretends, on one hand, to control the

climate of a building of glass exposed to the sun and the south, and on the other, to sublimate the technical language, achieving only an interaction not fitting with the place and the museum.

#### Squares

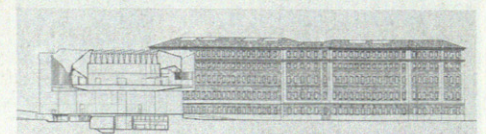
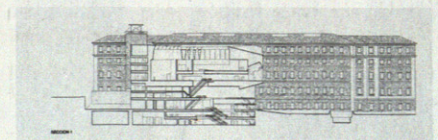
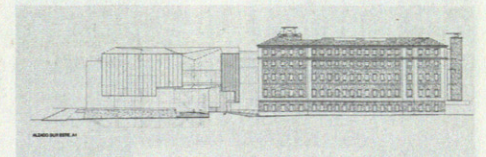
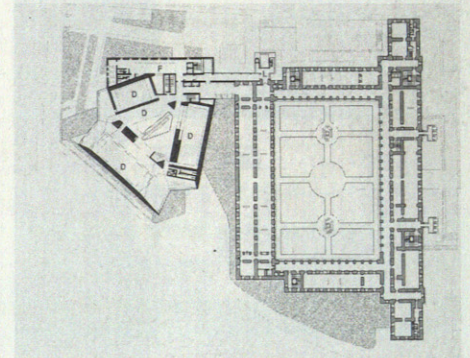
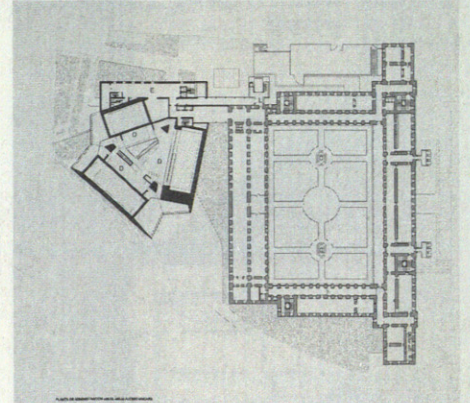
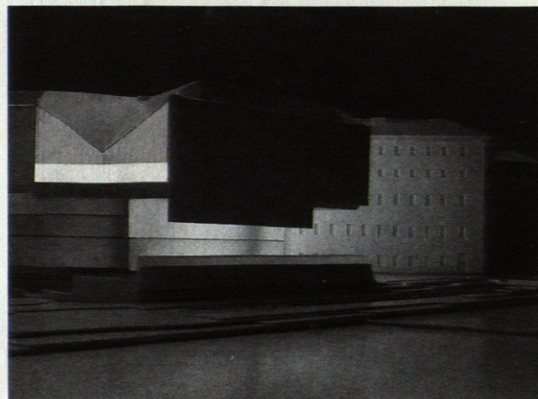
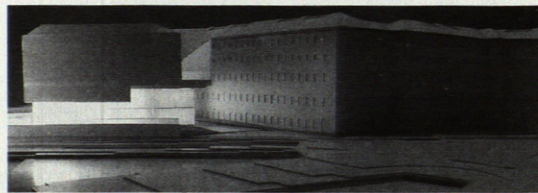
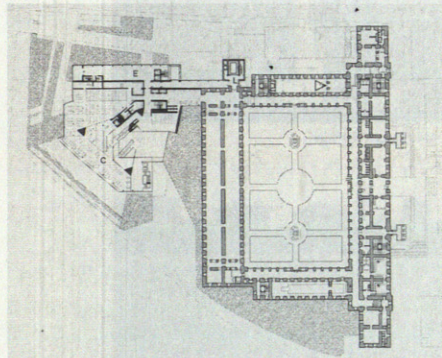
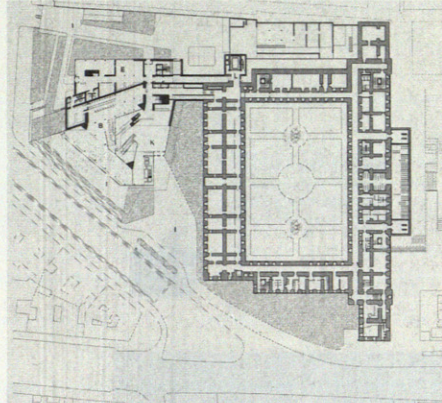
For a normal square geometry, without granting privilege to any particular direction, opt Manuel de las Casas and Guillermo Vázquez Consuegra.

Manuel de las Casas manages to order the whole program forming a single volume of square ground plan, with a silent language of

adequate relationship with the old building and that at the same time releases the triangular square. Efficiently organized, dominated by a covered inner courtyard and configured from the outer side as a big nocturnal lantern, this platonic proposal was less estimated than it should have been for its interest. Its cubic and abstract form, of 'minimal' language, was the reason the jury, mostly non-professionals, had for not taking it into account.

Vázquez Consuegra tries, with similar geometry but with no single figure, to occupy the plot gently and also exhibits a square prism with a monumental stair as entrance. However, the proposal

199 - NAVARRO BALDEWEG



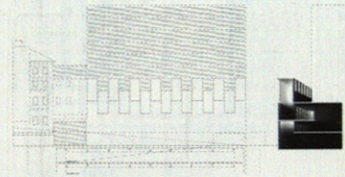


attracts more, perhaps, for the interest of the interior spaces than for the exterior relationship, and for the refinement of both.

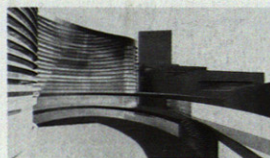
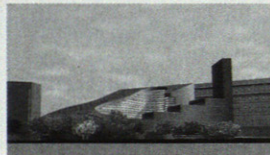
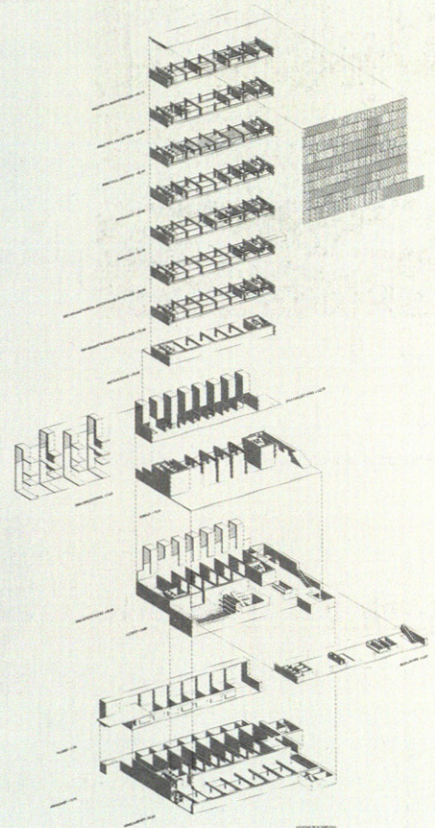
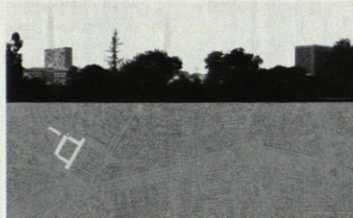
#### Irrational Figures

Three teams of the highest interest: Ortiz and Cruz, Miralles and Tagliabue, and Zaha Hadid, decided to use irrational forms, in the geometrical sense, as the possible answer that was still missing. Zaha's is disappointing for interpreting the program and the plot only as an excuse to develop his known and abstract plasticity and causing mistrust in a

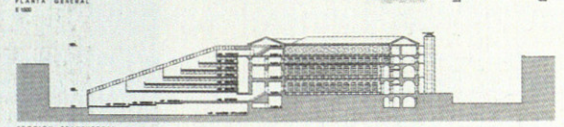
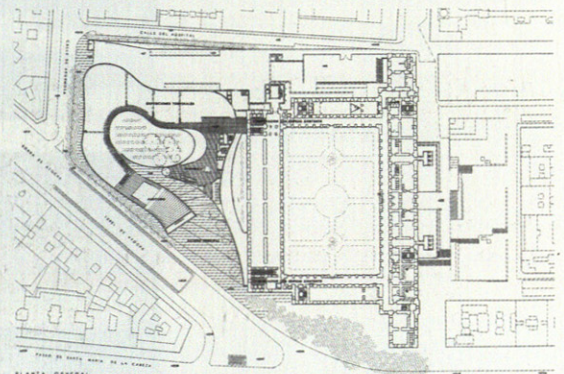
solution difficult to evaluate in any sense. Enric Miralles', a lot more attractive in my understanding, is too far from the real problem and its needs, failing to convince with its drastic proposal about its true value in respect to the place and this leaving his interest practically out of the competition. Ortiz and Cruz's, with a very original and convincing access, was valued more highly than the other two because its plastic idea didn't present the others' doubts and it was a shame that it was too briefly developed and as a result didn't live up to its own promise.



200 - MANSILLA Y TUÑÓN



210 - CRUZ Y ORTIZ





### Mixtures and haircombs

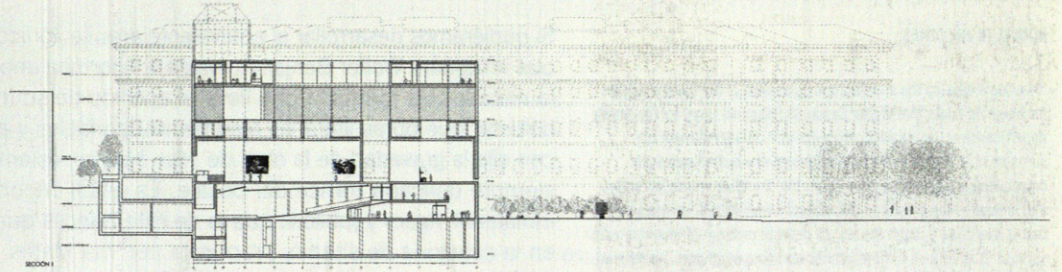
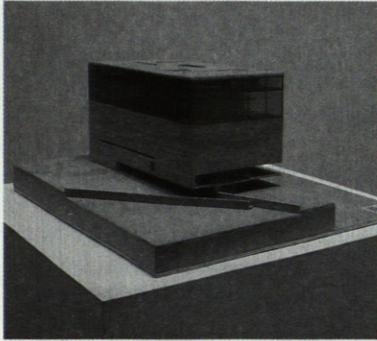
Other, although less convincing, possible designs still existed for the plot. The colonization tried by Tadao Ando does not seem fortunate given the configuration of pavilions with parallel and triangular guidelines. It created a compact volume that follows the alignment conventionally, maybe more convincing in model but not in its organization. Calatrava proposed a distribution in comb shape, with a commercial character and gothic accent, alien to the problem and the place. It could be said that, on the whole, the competition has been a success. Due to the fact that the difficulties given by the problem itself and the

unfortunate plot have been converted by the high level participants in effective problems of method. Proving that the relationship with the museum didn't need contextual approaches to establish an adequate relation between the parts and with the urban space. Equally it could also be said that in almost all the proposals the contextual relations mentioned, so out of place in this case as the 'spirit of times', have been substituted by relationships between fictional characters. It is as if the old hospital, converted in museum, is looking for a partner and it is in this condition of non-mimetic duality

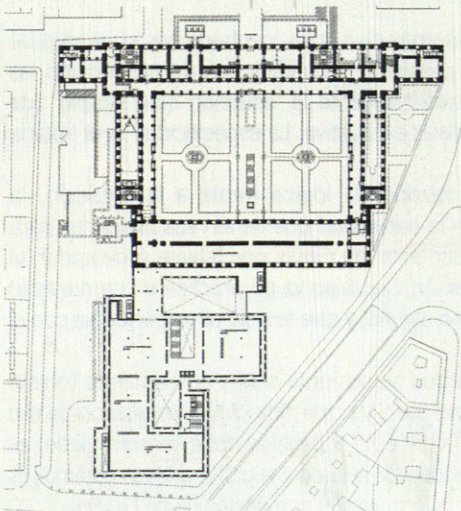
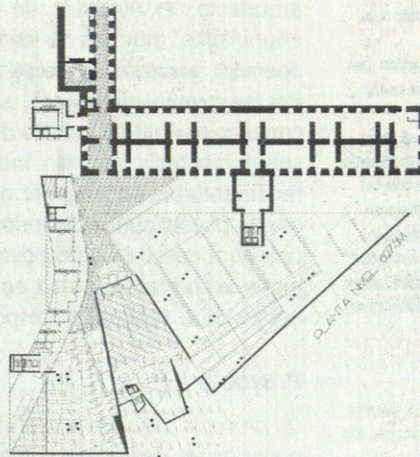
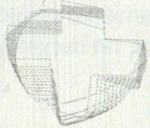
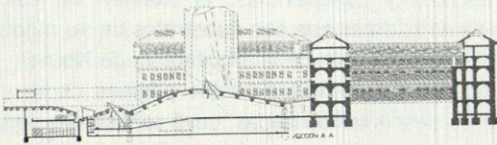
where the discovery can happen with special attractiveness. Nouvel's ability was to seduce, as possible partner of the Reina Sofia Centre, the mixed and huge jury. That is, allow him, at least, an agreement. One made in the vision of the model that presents a Ronda de Atocha with the Parisian touch of the Boulevard Raspail, the street where the refined Cartier Foundation is sited, by the same architect. Now it is left to each one's judgment and time will tell us its true fortune.

Antón Capitel

203 · DE LAS CASAS



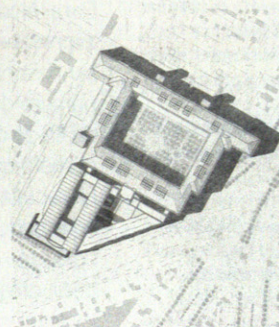
209 · MIRALLES Y TAGLIABUE



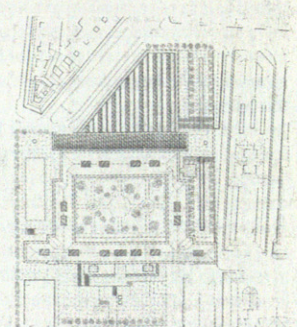
197 · CHIPPERFIELD



205 · HADID



211 · ANDO



212 · CALATRAVA



## NOUVEL IN THE CITIES

If we could develop the architectural equivalent of the funny machine for weighing books that Walter Benjamin imagined (good for the timely impertinence or the insolent pertinence of it. A machine with the surname of its inventor, the notable design of which allows us to detect what literary works are unbearable, therefore untransportable), and measured the gravity of Jean Nouvel's work with it, we are sure that it would get through the always delicate passage of weighing with success. It is difficult to find architecture more weightless, immaterial, light and jubilant than that of this Frenchman that, furthermore, fits perfectly in the shandy category as proposed by Vila-Matas, even in what the term has of happy, voluble and crazy.

Taking Duchamp's Boite-en-valise as model (another shandy), a box-suitcase that contained miniature reproductions of all his works, undoubtedly the most brilliant invention for extolling the portable in art, the notes that follow have been written as portable cards, with the intention that they are agile and brief. Who knows if with that effect also. In several occasions there are statements and comments from the architect himself, extracts from interviews, essays and conferences. An examination of these statements, many of which can be considered like subtracts of his modus operandi, will give us the keys for a possible interpretation of Nouvel's architecture.

Because of their own nature, it will always be possible to read these pages as a collection of lightly connected decontextualized statements, whose meaning lies in some hypothesis not only indemonstrable but foreseeably false. In that case it is recommendable to superimpose another key of reading: to take the text as if it was a joke, because applying Freud superficially, the structure of the joke is the same that configures our daily lives, from the theoretical exposition to the sexual behaviour. That if its humour stems from the narrator's inventiveness, it doesn't depend less on the spectator's sharpness.

### Project

"The project requires the establishment of a specific concept, capable of fulfilling the necessities from where it springs: context, program and production conditions. For this there must be an exhaustive analysis that allows access to the simplest solution".

From such a precise, as well as juicy, description of the project we will focus on the idea of specific concept. We will leave notions of concept, program and production conditions for another occasion, and we will prudently avoid "the simplest solution" (of problematic existence), accessible through exhaustive analysis. This specificity will be treated further along.

For Nouvel architecture is an art of reason and logic, opposed to intuition, spontaneity or chance. He has often insisted on the ability his projects have for being described exclusively by words, - counting five, with a provocative mood, as the number of pages needed for it - an assertion that he put into practice in his end of course project, which apparently didn't have any drawings. With which he graduated as the first in his class.

The project's significant power is activated because it is based on a concept (thing constructed by the intelligence) that determines its meaning, and by the simultaneous inscription of that concept on a discourse which adds the sense. The specific concept must be formulated, that is, to create a formula that expresses it. Given that every formula consists of functions, parameters and variables, we will try to consider in those terms Nouvel's architectural formulation.

In our formula FUNCTIONS are equivalent to operating capacity techniques. The first would be revelation, function through which the

Si pudiéramos desarrollar el equivalente arquitectónico de la máquina risueña de pesar libros que imaginara Walter Benjamin -valga la oportuna impertinencia o la insolente pertinencia de la misma: una máquina que lleva el apellido de su inventor y cuyo notable diseño permite detectar qué obras literarias resultan insoportables y por tanto intrasportables- y midiéramos con ella la gravedad de la obra de Jean Nouvel, estamos seguros de que pasaría con éxito el siempre delicado trance del pesaje. Es difícil encontrar una arquitectura más ingrátida, inmaterial, ligera y jubilosa que la de este francés que, por lo demás, encaja perfectamente en la categoría de shandy propuesta por Vila-Matas, incluso en lo que el término tiene de alegre, voluble y chiflado.

Tomando como modelo la boîte-en-valise de Duchamp (otro shandy), caja-maleta que contenía reproducciones en miniatura de todas sus obras y sin duda el invento más genial para exaltar lo portátil en el arte, las notas que siguen se han redactado a modo de fichas portátiles, con la intención de que resulten ágiles y breves, quién sabe si también con ese resultado. En numerosas ocasiones se citan manifestaciones y comentarios del propio arquitecto, extractados de entrevistas, escritos y conferencias. El examen de estos enunciados, muchos de los cuales podemos considerar que son substratos de su modus operandi, aportará las claves para una posible interpretación de la arquitectura de Nouvel.

Por su propia naturaleza, siempre será posible leer asimismo estas páginas como un conjunto levemente conexo de manifestaciones descontextualizadas, cuyo sentido descansa sobre hipótesis no sólo indemostrables sino previsiblemente falsas. En ese caso, es recomendable superponer otra clave de lectura: tomar el texto como si se tratase de un chiste, puesto que (aplicando a Freud por vía tópica) la estructura del chiste es la misma que configura nuestra vida cotidiana, desde la exposición teórica hasta el comportamiento sexual, y que si su gracia estriba en buena medida en la ingeniosidad del narrador, no depende menos de la agudeza del espectador.

### Proyecto

*"El proyecto requiere el establecimiento de un concepto específico, capaz de concretar las necesidades de las que surge: contexto, programa y condiciones de producción. Para ello debe existir un análisis exhaustivo que permita el acceso a la solución más simple".*

De una caracterización del proyecto tan precisa -además de jugosa- centrémonos en la idea de concepto específico. Las nociones de contexto, programa y condiciones de producción las dejaremos para otra ocasión, y soslayaremos prudentemente la "solución más simple" (de problemática existencia), accesible mediante el análisis exhaustivo. La especificidad será tratada más adelante.

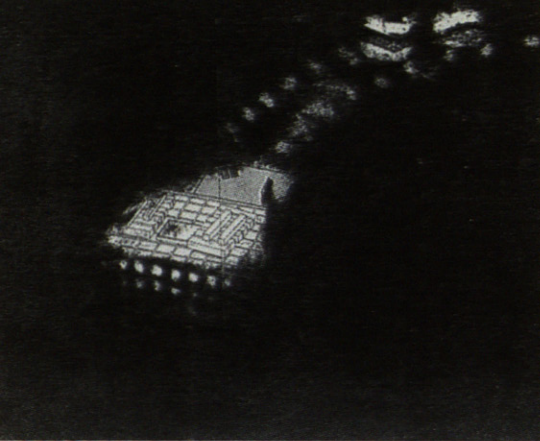
Para Nouvel la arquitectura es un acto de la razón y la lógica frente a la intuición, la espontaneidad o el azar. A menudo ha insistido en la capacidad que tienen sus proyectos para ser descritos exclusivamente mediante palabras -acotando en cinco, con talante provocador, el número de páginas que necesita para ello-, afirmación que puso ya en práctica en su proyecto de fin de carrera, que no contó, al parecer, con plano alguno, y que le valió para graduarse con el número uno de su promoción.

La facultad signifiante del proyecto se activa porque se sustenta sobre un concepto (objeto construido por la inteligencia), que determina su significado, y por la simultánea inscripción de ese concepto en un discurso, que aporta el sentido. El concepto específico debe ser formulado, es decir, crearse una fórmula que lo exprese. Dado que toda fórmula consta de funciones, parámetros y variables, probemos a plantear en dichos términos la formulación arquitectónica de Nouvel.

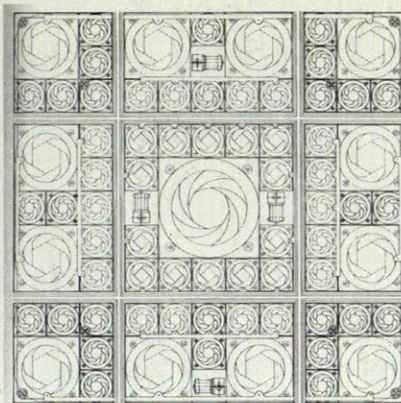




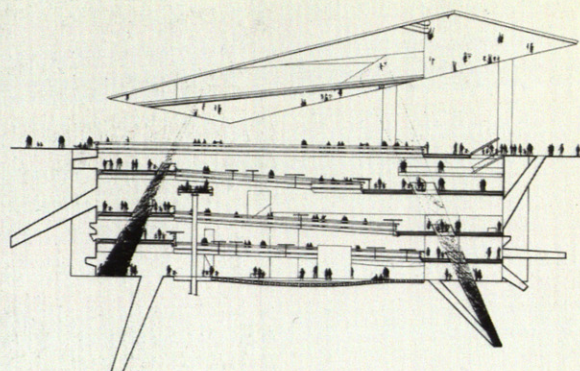




220 - EL ESTADO DE LAS COSAS, NOGENT-SUR-MARNE



221 - PANELES DE CONTROL SOLAR DEL IMA



222 - SECCIÓN DEL PABELLÓN DE FRANCIA PARA LA EXPO SEVILLA 92

appearance of the values of a time are designated and a cultural definition of the constructed environment is created. "Architecture is a kind of petrification of an alive culture, a kind of transcription, of fixation of the contemporary culture in material form". This attitude of careful exploration of the emergent phenomenon and of a permanent cultural diagnosis to capture reality and project it makes the absolute contemporaneity of his works becomes, precisely, its more timeless dimension.

The passport to the future is its exaggerated modernity and the guarantee of its validity, its character of sworn witness of the present (even though this clinical expression is the antithesis of the jubilant spirit that Nouvel claims for architecture and with which he undoubtedly confronts his projects. Like all irreverents - on the contrary to iconoclasts - his work exudes a sense of humour, boldness, lack of inhibition and even audacity sometimes, as it should be expected, on the other hand, being a participant of the Parisian May 68).

Revelation forces us to put off critical judgment. The main part of architectonic production takes place around the traditional city, already consolidated, on vast peripheral areas where matter is still floating. In these nebulous structures it is necessary to learn to judge positively certain processes, because otherwise the amount of wickedness becomes unbearable. "Within the fatality where the process of the contemporary city happens, there always are positive facts that are not due to any artistic or programmatic will: encounters, compressions, expansions, interpenetrations... real phenomenon in a level of sensibility that perhaps we would never have been capable of creating". This almost geological environment must acquire status of place.

To discover its potential qualities and learn to operate inside this urban field, using it, as the starting point produced without our consent, would be for Nouvel the architectonic act that corresponds to the urban era.

Another function is dematerialization. It is commonly admitted that the decrease in the quantity of architectonic matter is directly proportional to the increase of its formal density (i.e.: Mies, Zumthor...). However, the dematerialization that Nouvel implants does not work in the quantitative category but in the qualitative. It implies the unmasking of the radical illusion of the world - an extreme which, if the untimely incision is permitted, philosophers have been trying to elucidate from Plato to Baudrillard, at least - and the manifestation of its illusory nature.

This dematerialization is not necessarily an effect of transparencies, reflections or refraction of the light that emphasises the deepness of field - simultaneously denied with the projection or the happening of events in the facade-screen - it is also the absence of limits. The idea of progression in the concept of matter could be associated to the aesthetic of disappearance.

All the potential techniques offered by the times are used to obtain dematerialization, but without falling into the temptation of technological expressionism. "The production of the contemporary world tends to improve features and to simplify means of production in a process that goes almost always towards the miraculous. And this, the miracle, is what I am interested in as an aesthetic problem... whatever has no thickness or weight, whatever doesn't explain the trick, but projects the image... I would like to be surrounded by all kinds

En nuestra fórmula, las FUNCIONES equivalen a técnicas de operatividad. La primera sería la revelación, función mediante la cual se señala la traza de los valores de una época y se crea una definición cultural del entorno construido.

"La arquitectura es una especie de petrificación de una cultura viva, una especie de transcripción, de fijación de la cultura contemporánea en forma material".

Esta actitud de atenta exploración de los fenómenos emergentes y de permanente diagnosis cultural para capturar la realidad y proyectarla hace que la absoluta contemporaneidad de las obras se erija precisamente en su dimensión más intemporal: el pasaporte hacia el futuro es su exacerbada actualidad y la garantía de su vigencia su carácter de acta notarial del presente (pese a que esta expresión de levantamiento forense se encuentre en las antípodas del espíritu jubiloso que reclama Nouvel para la arquitectura y con la que sin duda encara los proyectos. Como todos los irreverentes -al contrario que los iconoclastas- su trabajo destila sentido del humor, osadía, desenfado, y hasta desfachatez en ocasiones, como por otra parte era de esperar tratándose de un participante en el parisino mayo del 68).

La revelación obliga a suspender la crítica del juicio. El grueso de la producción arquitectónica tiene lugar alrededor de la ciudad tradicional, ya consolidada, sobre extensas áreas periféricas donde la materia está aún flotando. En estas estructuras nebulosas es necesario aprender a juzgar positivamente ciertos procesos, porque de lo contrario la cantidad de maldad se vuelve insoportable.

"Dentro de la fatalidad con la que ocurren los procesos de la ciudad contemporánea, hay siempre hechos positivos que no se deben a ninguna voluntad plástica o programática: encuentros, compresiones, expansiones, interpenetraciones... verdaderos fenómenos a un nivel de sensibilidad que quizá nunca habiéramos sido capaces de inventar".

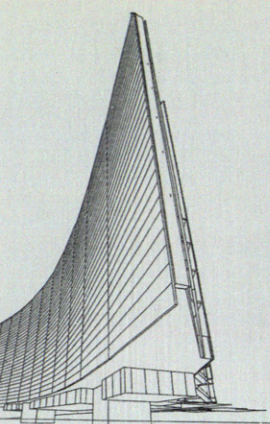
Este entorno casi geológico debe adquirir estatuto de lugar. Descubrir sus cualidades potenciales y aprender a operar dentro de este campo urbano, utilizándolo como una situación de partida que se ha producido sin nuestro consentimiento, sería, para Nouvel, el acto arquitectónico correspondiente a la era urbana.

Otra función es la desmaterialización. Se admite comúnmente que la disminución de la cantidad de materia arquitectónica es directamente proporcional al aumento de su densidad formal (véanse Mies, Zumthor,...). Sin embargo, la desmaterialización que implanta Nouvel no actúa en la categoría de lo cuantitativo, sino en la de lo cualitativo, e implica el desenmascaramiento de la ilusión radical del mundo -extremo que, si se nos permite el intempestivo inciso, han tratado de elucidar desde Platón hasta Baudrillard, cuando menos-, y la manifestación de su naturaleza ilusoria.

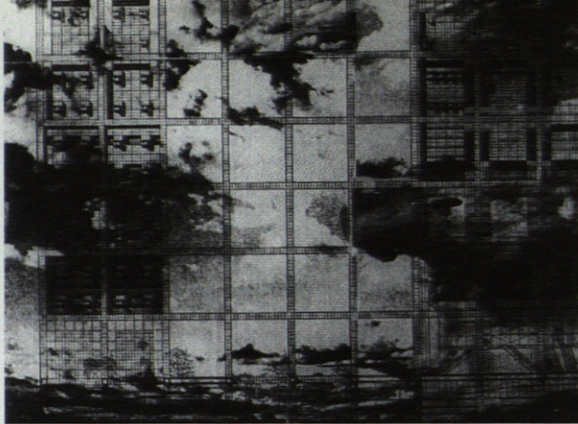
La desmaterialización no es necesariamente efecto de transparencias, reflexiones o refracciones de la luz que acentúan la profundidad de campo -simultáneamente negada con la proyección o aparición de sucesos en la fachada-pantalla-; es también la ausencia de límites. La idea de progresión en el concepto de materia puede ser asociada a la estética de la desaparición.

Para obtener la desmaterialización se utilizan todas las potencialidades técnicas que ofrece la época, pero sin caer en la tentación del expresionismo tecnológico.

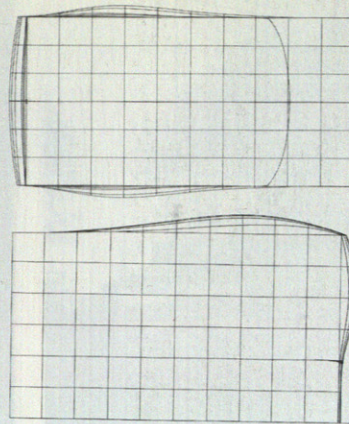




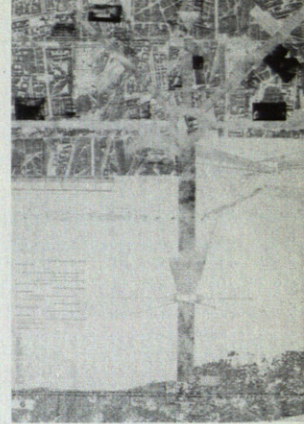
225 - CENTRO DE MATERNIDAD, PARÍS



226 - TÊTE-DÉFENSE 2, PARIS



227 - ÓPERA DE TOKIO (PROYECTO)



228 - GRAN BIBLIOTECA DE FRANCIA, PARIS

*"La producción del mundo contemporáneo tiende a mejorar prestaciones y a simplificar medios, en un proceso que se dirige casi siempre hacia lo milagroso. Y esto, el milagro, es lo que me interesa como problema estético... aquello que no tiene espesor o peso, aquello que no explica el truco, sino que proyecta la imagen... Quisiera poder rodearme de todo tipo de realidades virtuales sin llegar a ver los mecanismos que las producen".*

Por último, trataremos la función del desplazamiento, proceso que activa la exterioridad. El desplazamiento mueve ideas de otros campos y los inserta en el dominio de la arquitectura, como luego veremos. Pero también se dirige en sentido contrario:

*"Un proyecto debe tener movilidad conceptual y poder ser enunciado en términos arquitectónicos, plásticos, filosóficos, tecnológicos..."*

El desplazamiento actúa como trans-posición, esto es, como movilización bidireccional entre dominio arquitectónico y ámbito cultural. Precisamente por medio de esta migración territorial, el establecimiento del concepto específico convierte a la arquitectura en significativa y a lo arquitectónico en equivalente, en cierto modo, a lo filosófico, lo artístico o lo científico.

Ricoeur plantea la metáfora como el mecanismo generador de significado y no, contra lo que se podría suponer inicialmente, como el instrumento que desvela un significado previo que se hallaba oculto. Nouvel a menudo ha propuesto sus obras como metáforas formales, en las que los edificios son otra cosa simultáneamente -no son como otra cosa-. Este desdoblamiento incide en la movilización conceptual e incorpora la exterioridad.

La transposición de formas y significados es de la más variada condición: La Ópera de Tokio es un lujoso estuche de instrumentos, la Oficina central de CLM-BBDO es una barcaza flotando en un canal y el Campus de Jussieu un portaaviones, el Palacio de Congresos de Tours es una nave espacial, el Hotel Saint-James son secaderos de tabaco, el concurso para la Biblioteca de Francia en París era un árbol (de la Ciencia)... Especialmente intensa y extensa es la metaforización del proyecto para Centro de maternidad en París, una pantalla de radar punteada de pequeñas balizas verdes que remite a investigaciones protectoras. Las salas de reproducción asistida, situadas en el corazón del edificio, de las que suelos, paredes y techos están en orgánica continuidad, son pequeños santuarios donde se verifica el milagro de la ciencia.

Podría decirse que los PARÁMETROS son las magnitudes que determinan el alcance de la ecuación. Dos de ellos funcionan como un par que se moviliza a la vez en sentidos opuestos: especificidad y exterioridad. Para Nouvel la especificidad es un denominador cardinal de su arquitectura, puesto que, por un lado, los objetos arquitectónicos son producto específico de una reflexión exhaustiva sobre las condiciones externas, cada vez más determinantes, y por otro la especificidad del resultado acredita la idoneidad del proceso de análisis e ideación previo. La especificidad opera sobre las condiciones locales de contorno y la territorialización. Se acopla con la fatalidad, es decir, articula cuanto de fatal intervenga en los procesos de generación, ítems iniciales o medios de producción, induciendo que lo accidental se erija en lo esencial y, por lo tanto, identificando esencia y accidente.

of virtual realities without seeing the mechanisms that produce them". Finally, we will deal with the function of movement, a process that activates the external. Movement brings ideas from other fields and inserts them into architecture's domain, as we will see later. But it also goes in the opposite direction: "A project must have conceptual mobilization and be enunciated in architectonic, artistic, philosophical, technological terms..." Movement acts as transposition, that is, as bi-directional movement between architectonic domain and cultural sphere. Precisely through this territorial migration, the establishment of the specific concept makes architecture significant and the architectonic, in a certain way, in equivalent to the philosophic, artistic or scientific.

Ricoeur considers metaphor as the generating mechanism of meaning and not, on the contrary to what it could be supposed initially, as the instrument that reveals a previous meaning that was hidden. Nouvel has often proposed his work like formal metaphors in which the buildings are simultaneously something else - they are not like any other thing -. This split influences conceptual mobilization and incorporates exteriority.

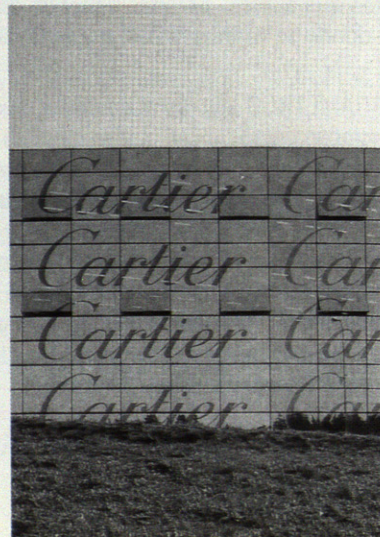
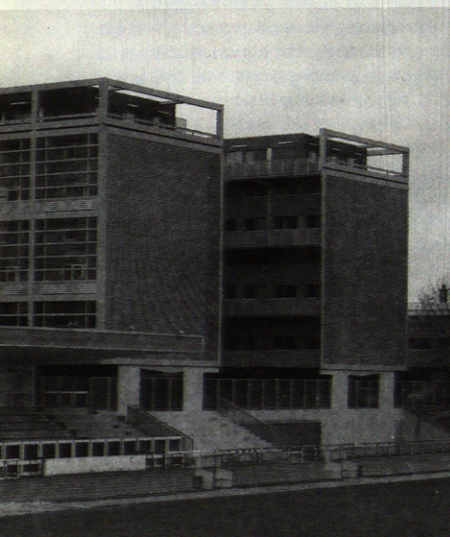
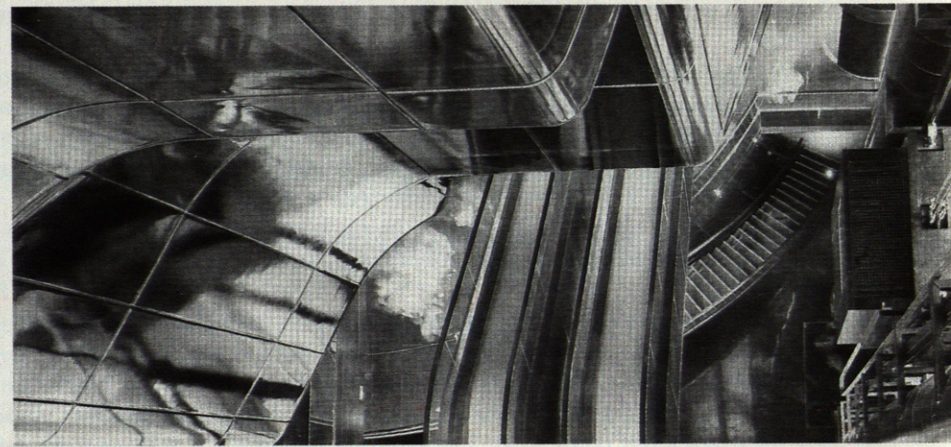
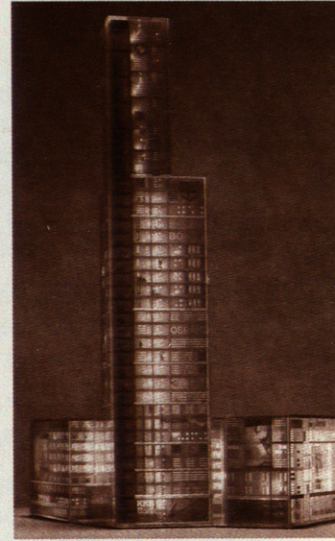
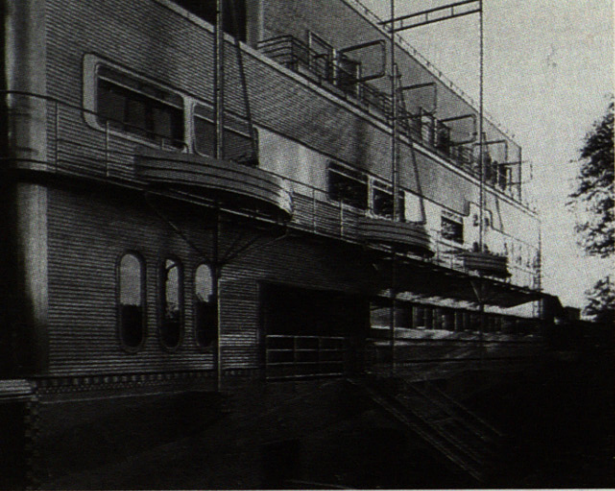
The transposition of forms and meanings is of a very diverse condition. The Opera House in Tokyo is a luxurious instrument case. CLM-BBDO headquarters is a big barge floating in a canal and Jussieu Campus is an aircraft carrier. The Congress Hall in Tours is a spaceship, the Hotel Saint-James is a tobacco-drying shed, and in the contest for the National Library of France in Paris it was a tree (the tree of Science). Especially intense and extensive is the metaphorization of the project for the Maternity Centre in Paris, a radar screen punctuated by small green beacons that refers to protective researches. The rooms for assisted reproduction, placed in the centre of the building - where floors, walls and ceilings are in organic continuity, are like little sanctuaries where the miracle of science is verified.

It could be said that PARAMETERS are the magnitudes that determine the equation's reach. Two of them work as a pair that moves in two directions: specificity and exteriority.

For Nouvel specificity is a cardinal denominator of his architecture because, on one hand, architectonic objects are specifically products of an exhaustive meditation about the external conditions, successively more determinant every time. On the other hand the result's specificity achieves the suitability of the analytical process and previous thinking. Specificity operates on the conditions of local outlines and territorialization. It fits with fatality, that is to say, articulates all the fatal that intervenes in the generating process, initial items or production means, inducing the accidental to become the essential and, therefore, identifying essence with accident.

"Architecture's future is not architectonic". Its future goes through the admission of the external. The incorporation of elements taken out of civilization's repertoire: science, mass media, plastic arts, technique, philosophy, cinema...crossing transversely fields of knowledge, sensibility or creation that come into synergetic resonance. "What I am interested in is the relationship between art, science and philosophy...They have relationships of mutual resonance, relationship of exchange, but for intrinsic reasons in each case. Some have an effect on others in relation to their own evolution. In this sense art, science and philosophy have to be considered as melodic lines foreign to each other but that don't stop interfering with each other" says







*"El futuro de la arquitectura no es arquitectónico."*

Su futuro pasa por la admisión de lo exterior: la incorporación de elementos que se extraen del repertorio de la civilización: ciencia, mass-media, artes plásticas, técnica, filosofía, cine..., atravesando transversalmente campos de conocimiento, sensibilidad o creación que entran en resonancia sinérgica. *"Lo que me interesa son las relaciones entre las artes, la ciencia y la filosofía... Mantienen relaciones de mutua resonancia, relaciones de intercambio, pero por razones intrínsecas en cada caso. Unas repercuten en otras en función de su evolución propia. En ese sentido hay que considerar el arte, la ciencia y la filosofía como líneas melódicas ajenas unas a otras pero que no dejan de interferirse"* dice Deleuze. La exterioridad opera sobre las condiciones globales de la cultura y la desterritorialización, induciendo una arquitectura contaminada. Actúa contra la autonomía disciplinar, tanto en la generación del objeto como en su enunciación, que debe ser posible por diferentes canales expresivos mediante el desplazamiento.

La virtualidad, que para Virilio es *"la amplificación del espesor óptico de las apariencias del mundo real"* (el subrayado es nuestro) se añade a la lista de parámetros como su magnitud sensible, incidente en las emociones y los afectos. La función desmaterialización tiene su parámetro modificador en la virtualidad de lo corpóreo. *"La imagen virtual es más atractiva que la imagen real y las imágenes parciales y fugitivas tienen más impacto que las imágenes compuestas y permanentes"*. Esa inestabilidad de la imagen afecta a la concepción misma de la realidad, cuestionando fundamentos tales como medida, distancia, proporción, tridimensionalidad o perspectiva.

Puesto que al hacer arquitectura se elige la serie de placeres que van a emplazarse en un lugar dado, el grado de ambigüedad o de intensificación de las percepciones moviliza el deseo: *"Pienso que el problema radica en encontrar el registro emocional que no fue posible tener en otro tiempo, pero que ahora es accesible aunque está insuficientemente explotado. Creo que hay una dimensión estética e incluso emocional en la solución más enigmática... en fin, en la dimensión estética del milagro"*. En esta poética de lo prodigioso, la virtualidad es el común denominador de todo aquello que aparece para desplegar esa dimensión estética y emocional del enigma.

Finalmente, las VARIABLES, los materiales arquitectónicos especialmente sensibles a las transformaciones apuntadas:

Los interfaces son los elementos donde se hacen expresivas las tensiones entre continente y contenido, entre los espacios o entre los objetos. *"Actualmente la distancia ha perdido su valor, se ha compactado en la "piel", en el propio límite. A partir del momento en que todas las distancias del mundo pueden resumirse en un límite que contenga este mundo, la noción de capó cobra sentido"* apunta Virilio. Estas tensiones superficiales tienen la aptitud de formalizar las envolventes, equiparables a un carenado, cuya naturaleza, además, permite la inscripción de signos que califican las diferentes superficies.

La escala es una variable perceptiva que tiene una dimensión temporal, relacionada con el movimiento: trayectoria y velocidad, y obviamente con la distancia. Depende de los códigos implicados en la composición y sobre todo de la cualidad de la materia: textura, grado de transparencia/translucidez/opacidad, color e iluminación, especialmente la artificial. El objeto tiene que proporcionar escalas diferentes para cada una de las

Deleuze. Exteriority operates on culture's global conditions and deterritorialization inducing a polluted architecture. It works against disciplinary autonomy, in the generation of the object, as well as in its enunciation - which must be possible through different expressive channels through the displacement.

For Virilio virtuality is "the amplification of the optical thickness of the appearances of the real world". It is added to the parameters' list, as its sensitive magnitude, incident upon emotions and affects. The dematerialization function has its modifying parameter in the virtuality of the corporeal. "The virtual image is more attractive than the real one and partial and fugitive images have more impact than composed and permanent images". This instability of image affects the conception of reality itself, questioning fundamentals such as length, distance, proportion, tridimensionality or perspective. Because when creating architecture the diverse series of pleasures that are going to be put in a determined place are chosen, the ambiguity or intensification grade of perceptions moves the desire. "I think that the problem lies in finding the emotional register that it was not possible to have in other times, but which is now accessible even though it is insufficiently exploited. I believe that there is an aesthetic and even emotional dimension in the most enigmatic solution...in the aesthetic dimension of the miracle". In this poetry of the prodigious, virtuality is the common denominator of all that appears to develop that aesthetic and emotional dimension of the enigma.

Finally, the VARIABLES: architectonic material especially sensitive to the mentioned transformations.

The interfaces are the elements where the tensions between continent and content are made expressive, between the gaps or between the objects. "Presently distance has lost its value, it has been compacted on the "skin", in the limit itself. From the moment that all distances in the world can be summarised in a limit that contains this world, the notion of car bonnet makes sense" points out Virilio. These superficial tensions have the aptitude of formalising the enveloping, comparable to a fairing, whose nature, however, allows the inscription of signs that qualify the different surfaces.

The scale is a perceptive variable that has a temporary dimension, related to movement: trajectory and speed, and obviously to distance. It depends on the codes implicit in the composition and, above all, in the quality of matter: texture, level/grade of transparency/translucency/opacity, colour and light, especially artificial light. The object has to provide different scales for every one of the sequential experiences of perception and appropriation. Images are texts, signs, logos, etc., that are incorporated into the building for their plastic value and not for the linguistic one, as certain postmodernists proposed. "Nowadays image already is the material of architectonic conception, tomorrow it will be the material of architecture itself...Images produce architecture, not only in a metaphorical way but factually too" adds Virilio. The matter-image allows working with deepness, bidimensionality and the introduction of external, but unavoidable, conditions about what is normally considered purely architectonic. The ways to inscribe images on the surfaces are left in the hands of technique, and belong to the realisation of the miracle.

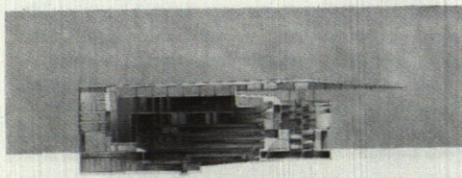
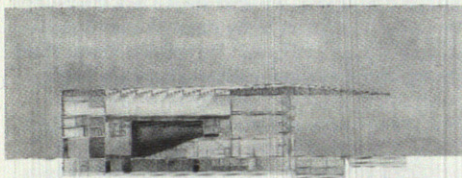


## Series

Juan Navarro Baldeweg said in a conversation with Ángel González that when a painter insists on a theme going from one picture to a series it is because he is trying to capture some elusive difference. "The series is the witness of the work, the testimony of growth and the extension of its diverse ways/modes... What is important is to summon the complementary world that is configured in the series... structures that belong to the theme itself, figures that you have to incorporate in your own dance. Series are destined to wake up and summon those figures".

Despite the hyper-specificity that animates his works, Nouvel declares feeling no attraction for difference at the same time rejecting style. For him a psychological skeleton exists, responsible for the repetitions and which evolves incorporating new finds. This psychological frame, far from a typology that considers repeatable prototypes, is the chassis on which architecture takes form and becomes like its corporeal wrapping.

Connecting the idea of series with that of the psychological skeleton one it is possible to group Nouvel's works. For example, without attempting to be exhaustive, to propose the type "wings" (Congress Centre in Lucerne, DuMont-Schauberg headquarters, French-Roman



219 - CENTRO CULTURAL Y DE CONGRESOS, LUCERNA

Museum in Vésone, contest for the International Conference Centre in Paris...). The type "screens" (La Couple Cultural Centre, contest for the Universal Exhibition in Vienna, Maternity Centre in Paris...). "War machines" (Congress Hall/Palace in Tours or Jussieu Campus). "Civil machines" (Val Nôtre-Dame Medical Centre, housing experimental projects in Saint-Ouen and Nemeusus, INIST...). "Evanescences" (contest Tête-Défense and Tours sans Fin, Cartier Foundation). "Cavities" (Galleries Lafayette, contest for the Bundestag), etcetera.

## MNCARS

The first thing to call our attention observing Nouvel's proposal for the extension of the MNCARS is, undoubtedly, the roof: a flat sheet of copper, perforated, which decreases in thickness at the ends. Under this slender flight three pieces emerge. Two of them are rectangular, aligned with the streets, and in them the library, halls for temporary exhibitions, offices, etc, are housed. The third one, which is the kneecap in the vertex, contains the auditorium, of ovoid plan, like an i-Mac monitor.

The roof's affiliation is very evident because it is an almost direct transposition of the one he used in the Congress Centre in Lucerne: it is made of copper, is perforated and loses a section on the upper face nearing the ends. But if in Lucerne the corner of the roof, which overflies the lake horizontally, framed the far vision of the Alps, of vertiginous verticality - underlining Switzerland's dark side like a frame of doctor Jeckill's face and Mr Hyde's back confronting each other -, in Madrid the roof goes on until it covers the perimeter of the plot.

This apparently simple decision has a considerable concentration

experiencias secuenciales de percepción y apropiación.

Las imágenes son textos, signos, logotipos, etc, que se incorporan al edificio por su valor plástico y no por el lingüístico, como propuso cierta posmodernidad. *"Hoy la imagen es ya la materia de la concepción arquitectónica, mañana será la materia de la arquitectura misma... Las imágenes producen la arquitectura, ya no de manera metafórica sino fáctica"* añade Virilio. La materia-imagen permite trabajar con la profundidad, la bi-dimensionalidad y la introducción de condiciones externas -pero inevitables- sobre lo que habitualmente se considera puramente arquitectónico. Los modos de inscripción de imágenes en las superficies quedan en manos de las técnicas, y pertenecen a la realización del milagro.

## Series

Decía Juan Navarro Baldeweg en una conversación con Ángel González que, cuando un pintor insiste en un tema, pasando del cuadro a la serie, es porque intenta captar alguna diferencia elusiva: *"La serie es el testigo del hacer, el testimonio del crecimiento y de la extensión de sus modos diversos... lo importante es convocar el mundo complementario que se configura en la serie... estructuras que le pertenecen al tema mismo, figuras que has de incorporar a tu propia danza. Las series están destinadas a despertar y convocar esas figuras"*.

A pesar de la hiper-especificidad que anima sus trabajos, Nouvel declara no sentir atracción por la diferencia a la vez que rechaza el estilo. Para él existe un esqueleto psicológico, responsable de las repeticiones y que evoluciona incorporando nuevos hallazgos. Este armazón psicológico, lejos de una tipología que plantee prototipos repetibles, es el chasis sobre el que encarna la arquitectura, que deviene como su envoltura corporal.

Enchufando la idea de serie con la de esqueleto psicológico se puede agrupar las obras de Nouvel. Por ejemplo, sin ánimo alguno de exhaustividad, proponer la clase "alas" (Centro de Congresos de Lucerna, Oficina central de DuMont-Schauberg, Museo galo-romano de Vésone, concurso para el Centro internacional de conferencias de París...), la clase "pantallas" (Centro cultural La Coupole, concurso para la Exposición Universal de Viena, Centro de maternidad en París...), "máquinas de guerra" (Palacio de Congresos de Tours o Campus de Jussieu), "máquinas civiles" (centro médico Val Nôtre-Dame, proyectos experimentales de viviendas de Saint-Ouen y Nemeusus, INIST...), "evanescencias" (concursos Tête-Défense y Tours Sans Fin, Fundación Cartier), "cavidades" (Galerías Lafayette, concurso para el Bundestag), etcétera.

## MNCARS

Lo primero que llama la atención al observar la propuesta de Nouvel para la ampliación del MNCARS es indudablemente la cubierta: una lámina de cobre lisa, perforada, cuyo espesor decrece hacia los extremos. Bajo su esbelto vuelo se levantan tres piezas. Dos de ellas son rectangulares, alineadas a las calles, y en ellas se disponen la biblioteca, las salas de exposiciones temporales, oficinas, etcétera. La tercera, que produce la rótula en el vértice, contiene el salón de actos, de planta ovoide, como de monitor de i-Mac.

La filiación de la cubierta es muy evidente, puesto que se trata de una transposición casi directa de la que ya utilizara en el Centro de Congresos de Lucerna: es de cobre, está perforada y pierde sección por la cara superior al aproximarse a los extremos. Pero si en Lucerna la esquina de la cubierta que sobrevuela horizontalmente el lago enmarcaba la visión lejana de los Alpes, de una verticalidad vertiginosa -subrayando el lado hosco de Suiza, como si se tratase de un plano en que se enfrentan el rostro del doctor Jeckill y la espalda de Mr. Hyde-, en Madrid la cubierta se extiende hasta alcanzar perimetralmente los límites de la parcela.

Esta decisión aparentemente simple tiene una considerable capacidad de condensación. Denota la alineación a los viales como instrumento que genera la ciudad tradicional, que se toma como material del proyecto -situándolo no sin cierta ironía por encima de todo-, y además coloca a la totalidad de la intervención a la sombra del Reina Sofía, puesto que su plano inferior (a efectos visuales, la cubierta) se encuentra a la misma cota que la cornisa del antiguo hospital, bajo la planta de coronación. Y aun se señalaría la condición polémica de toda intervención en un contexto histórico, pues la inquietante proximidad del afilado borde al edificio existente parece sugerir un cuchillo puesto al cuello de la víctima amenazando degollarla.

Hay más conexiones evidentes con el conjunto de Lucerna, entre otras la que vincula el edificio que cubre el programa de encuentros (cafetería, auditorio, salas de protocolo y del patronato) con la sala de conciertos, sobre todo por su envolvente curvilínea y reticulada, rastreable ya en el Palacio de Congresos de Tours; la conservación de la vegetación existente



en el patio, árboles que Nouvel también quiso mantener en el concurso suizo aunque desaparecieron en el complicadísimo proceso posterior; o la omisión de contacto entre algunas piezas, rematadas en terrazas, y el cielo-raso ligeramente reflectante de la cara inferior de la cubierta, que gravita o flota como una nube baja.

El Complejo Mediapark presenta un planteamiento muy similar en cuanto a la ocupación del suelo en una manzana irregular perteneciente a un tejido urbano tradicional. También allí la organización espacial se produce mediante la inserción de plantas rectangulares que definen alineaciones y diedros, pero sin construir el volumen, desmaterializando el centro y trabajando sobre la tensión interior-exterior. En el MNCARS este mecanismo permite desdecir en la calle lo que se consigna en la cubierta, volviendo a apuntar a la intensa relación dialéctica de obra nueva y contexto consolidado.

Se podría ascender por el tronco filogenético de otros elementos, como el diedro de vidrio, separado del ovoide del auditorio, que recoge ecos de la Fundación Cartier. Un examen más atento y más prolijo (lo que sería sin duda ya insoportable) depararía nuevas coincidencias para la consecución de un resultado específico.

249 · AMPLIACIÓN DEL MNCARS, MADRID



capacity. It shows the alignment to the roads like an instrument that the traditional city generates, which is taken as the project's material - putting it, without certain irony, above everything else -. Furthermore, it puts the whole of the intervention in the shade of Reina Sofia, because its lower plane (by appearances, the roof) is at the same height as the old hospital's cornice, under the top floor. And even so the controversy involved in any kind of intervention in a historical context would be pointed out, because the disturbing proximity of a sharp edge to the existing building seems to suggest a knife on the victim's neck threatening to slit it.

There are more obvious connections with the complex in Lucerne. Amongst others the one that connects the building that covers the meetings' program (cafeteria, auditorium, protocol and board/council halls) with the concert hall, above all for its curvilinear and reticulated sweep, already traceable in the Congress Hall in Tours. Keeping the existing vegetation in the courtyard, some trees that Nouvel wanted to keep in the Swiss contest even though they disappear in the subsequent very complicated process.

The omission of contact between some pieces, finished off in terraces, and the lightly reflecting false ceiling of the roof's inner side, which gravitates or floats like a low cloud.

The Mediapark Complex presents a very similar approach in relation to ground's occupation on an irregular block that belongs to a traditional urban fabric. There the spatial organization is also produced through the insertion of rectangular plans that define alignments and the angles of two planes, but without building volume, dematerialising the centre and working on the interior-exterior tension. In MNCARS this mechanism allows to retract in the street what is consigned on the roof, pointing out again the intense dialectic relationship between a new work and a consolidated context.

We could go up the philogenetic trunk of other elements, like the two-planed glass, separated from the auditorium's ovoid, which takes in echoes of the Cartier Foundation.

A more exhaustive and protracted (which would be undoubtedly unbearable) examination would bring new coincidences for the consecution of a specific result.

Nouvel's interventions on buildings or historical contexts are always singular, asymmetric and a-stylistic. He has criticised in several occasions the nostalgic or monotonous answers that use the visible concrete recipe, almost exclusively based on the materials' contrast, the emphasis on the footprint and the balanced asymmetric composition, and inevitably picturesque.

The link between history and modernity, amongst fragments of reality near in space and far in time, is trusted on the direct confrontation of presence that automatically forces the poetic relationship between the ideas that support architectonic bodies. Each project is a chance to give a modern answer to questions being asked now, a chance to bring out the emergency of contemporaneity.

Nouvel claims his right to use his own vocabulary, the one he has already developed in other works: "How can the architect choose what he is going to say? Is he going to repeat himself like an obsessive artist? Only the conscience of the context, the knowledge of the means where he builds may allow him to find a real sense". But we will have to understand people who miss a creativity plus, or of invention if you want, even if it is an idea that is not pleasant. For the collector, however, the series makes total sense when it is complete, while each one of the elements is shown as incomplete, fragmentary, belonging to a higher status.

It is true that Madrid will have a Nouvel, like Bilbao has a Ghery, Barcelona a Meyer and Valencia a Calatrava, and that the building will be, without a doubt, more intense than we can imagine now. It is also true that the field of action disclosed in some contest panels still leaves an extraordinarily ample definition margin and that when the building is completed it will be placed on that contradictory balance between the materiality of the real and the dematerialization of its own reality.

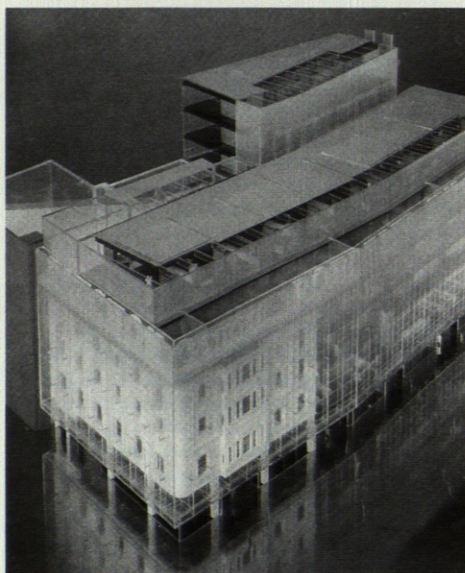
#### Cinema

"Architecture and films are very close. Architecture, like movies, is lived through a dimension of time and movement. Thinking, conceiving, reading architecture is expressed in terms of sequences. To build a building is to foretell and look for the contrast and fades linked to the succession of spaces/gaps that goes through it"

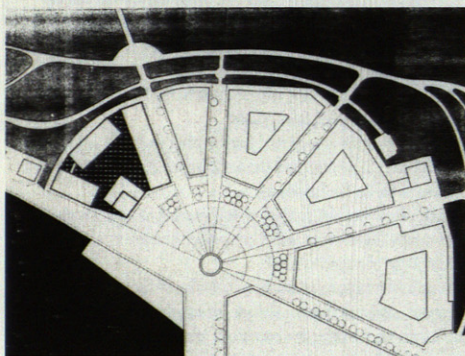
His enthusiastic admiration for movies is well known. A passion that he has just given testimony of in 'The Hotel'.

In any case Nouvel is preparing an extraordinary scenography, waiting unnecessarily for a filmmaker capable of transforming it into one of





250 · EDIFICIO VICTORIA, FRANKFURT



237 · COMPLEJO MEDIAPARK, COLONIA

those memorable pieces of scenery that the city provides. A Spanish national example relatively recent: Calasporo's Baracaldo with that long travelling shot looking behind from the car's windscreen as it leaves the city and goes through open land, focusing on the grey road wet with rain. The clouded sky, the bluish or greenish gas pipeline, rusting on its metal legs which runs in parallel, higher up, everything going, fading as it goes further away. The puddles, streetlamps, a fleeting bridge, a curve, appearing behind to disappear, on the way to an illusory oblivion, everything becoming past, a past that the beloved Juan Benet would not have doubted in describing as imprescriptible. Another example: even the impossible Kio Towers were paradoxically redeemed by Alex de la Iglesia, the first to notice that the existence - and even the signature drawn with its hoofs - of the Antichrist is revealed in them. Gore's symbol of tacky modernisation bought on the sales floor, an aggiornamento of sales exposed behind any shop window in the sales.

Describing the proposal for the extension in cinematographic terms, imagine, for instance, a long and slow travelling shot that cuts through the courtyard's striped light, like a Piranesian carcer of secular nature. Behind but long away from a man (if Nouvel were Hitchcock, the bald character would entirely dress in black) the camera often loses him among the crowd. Without discerning, between vague reflections, gleams and transparencies whether he is already inside or still outside. Some shots and counter-shots from the stairs of metallic skin, upward and downward shots of angular geometry and zoom in on walking feet. A woman goes round the auditorium's belly. A panoramic shot, inevitably against the light, of the terraces and gangways under the semidarkness of the dark wind, among silhouettes of vanishing pillars, the upper part in darkness and the other part in dazzling light, with an electric guitar ending for an aesthetic of disappearance. Anyway, we hope to see soon, where they say the south begins, "the light that emanates from darkness/shade", a weave of luminous green, blue or red beacons shining miraculously in the night.

Y es que las intervenciones de Nouvel en edificios o contextos históricos siempre son singulares, asistemáticas y a-estilísticas. En repetidas ocasiones ha criticado las respuestas nostálgicas o rutinarias, que utilizan la receta del hormigón visto, basadas casi exclusivamente en el contraste de materiales, el hincapié en la huella y la composición asimétrica equilibrada e inevitablemente pintoresca.

251 La vinculación entre historia y modernidad, entre fragmentos de realidad próximos en el espacio y lejanos en el tiempo, se confía a la confrontación directa de las presencias, que fuerzan automáticamente la relación poética entre las ideas que sustentan los cuerpos arquitectónicos. Cada proyecto es una ocasión para dar una respuesta actual a preguntas que se plantean ahora, una ocasión para propiciar la emergencia de la contemporaneidad. Nouvel reclama el derecho que le asiste a utilizar su propio vocabulario, el que ha desarrollado ya en otras obras: "

*¿Cómo va a elegir el arquitecto lo que va a decir? ¿Va a repetirse siempre como un artista obsesivo? Únicamente la conciencia del contexto, el conocimiento del medio en el que construye, pueden permitirle hallar un sentido real".*

Pero habrá que comprender a quien eche de menos un plus de creatividad, o de invención si se quiere, por más que se trate de una idea que no le resulte simpática. Para el coleccionista, sin embargo, la serie cobra pleno sentido cuando está completa, mientras que cada uno de los elementos se presenta incompleto, fragmentario, perteneciente a una entidad de rango superior. Es verdad que Madrid tendrá un Nouvel, como Bilbao tiene un Ghery, Barcelona un Meyer y Valencia un Calatrava, y que el edificio será sin duda más intenso que lo que podemos imaginar ahora. Como asimismo es verdad que el campo de acción adelantado en unos cuantos paneles de concurso deja todavía un margen de definición extraordinariamente amplio y que cuando el edificio esté construido se situará en ese contradictorio equilibrio entre la materialidad de lo real y la desmaterialización de su propia realidad.

## Cine

*"Arquitectura y cine están muy próximos. La arquitectura se vive, como el cine, a través de una dimensión de tiempo y movimiento. Pensar, concebir, leer una arquitectura se expresa en términos de secuencias. Construir un edificio es predecir y buscar los efectos de contraste y fundido ligados a la sucesión de espacios que lo atraviesan".*

De sobra conocida la entusiasta admiración que siente por el cine -pasión de la que acaba de dar testimonio en El Hotel-, en cualquier caso Nouvel está preparando una extraordinaria escenografía, a la espera -sin ser necesario- de un cineasta capaz de convertirla en uno de esos 252 lugares memorables de los paisajes que depara la ciudad. Una muestra nacional y relativamente reciente: el Baracaldo de Calparsoro con ese larguísimo travelling enfocando hacia atrás desde la ventanilla posterior del coche que sale de la ciudad y atraviesa los descampados, enfocando la carretera gris mojada por la lluvia, el cielo encapotado, el gaseoducto azul o verdoso, oxidado sobre patas de metal que corre en paralelo, más elevado, todo yéndose, perdiéndose a medida que se aleja, los charcos, las farolas, un puente fugaz, una curva, apareciendo hacia atrás para desaparecer, camino de un ilusorio olvido, todo convertido en pasado, un pasado que el dilecto Juan Benet no hubiera dudado en calificar de imprescriptible. Otra muestra: incluso las imposibles torres Kio fueron redimidas paródicamente por Alex de la Iglesia, el primero en percibir que la existencia -y hasta la firma trazada con las pezuñas- del anticristo se revelaba en ellas, símbolo gore de una modernización hortera adquirida en la planta de oportunidades, un aggiornamento de saldo expuesto tras cualquier escaparate en las rebajas.

Puestos a describir la propuesta de ampliación en términos cinematográficos, imaginemos, por ejemplo, un largo y lento travelling que atraviesa la luz listada del patio, como una cárcel piranesiana de carácter laico, detrás pero lejos de un hombre -si Nouvel fuera Hitchcock, el personaje calvo iría enteramente vestido de negro- al que la cámara pierde a menudo entre la multitud, sin discernir entre reflejos, brillos y transparencias imprecisos si está ya dentro o todavía fuera; unos planos y contraplanos desde las escaleras de piel metálica, picados y contrapicados de geometrías angulosas y zoom de unos pies caminando, una mujer que gira alrededor de la panza del auditorio; una panorámica inevitablemente a contraluz de las terrazas y pasarelas bajo la penumbra del ala oscura, entre siluetas de pilares que se desvanecen, la parte superior en la sombra y la otra parte en el deslumbramiento, con final de guitarra eléctrica para una estética de la desaparición.

En fin, esperamos ver pronto, donde dicen que empieza el sur, "la luz que brota de la sombra", una trama de balizas luminosas, verdes, azules o rojas brillar milagrosamente en la noche.





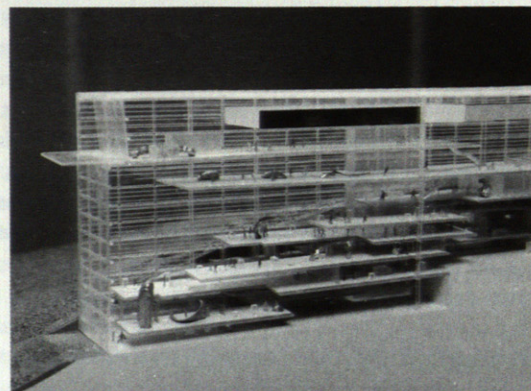
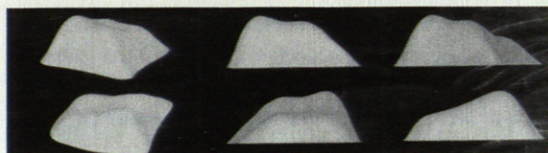
219 - CENTRO CULTURAL Y DE CONGRESOS, LUCERNA

● El Croquis

*JEAN NOUVEL HA PARTICIPADO también en el concurso para el Museo de la Evolución Humana, en Burgos. En el año 1999 participó en el concurso para la Ciudad de la Cultura de Galicia, en Santiago de Compostela.*



253



254



## A LA SOMBRA DEL REINA SOFÍA architectures jean nouvel

Anteproyecto para la ampliación  
del MNCARS. Madrid  
1er premio del Concurso  
Septiembre 2000

COLABORADORES / COLLABORATORS  
Alberto Medem (jefe de proyecto),  
Sergio Noero, Sophie Thuillier, Florence Rabiet,  
David Fagart, Gian Luca Ferrarini,

Jeremy Lebarillec, Eric Anton, Thomas Saint  
Guillain y Didier Ghislain.  
MAQUETAS / MODELS Jean-Louis Courtois  
FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHS Joaquín Cortés

A la sombra, sí, pues no se trata de hacer sombra al edificio Sabatini. Debe dominar. Claramente. El gran edificio austero "tomado" por sus ascensores de vidrio, es el lugar donde se protegen las obras maestras de nuestro arte más reciente. Debe imponer su fuerza con simplicidad y evidencia. Y nosotros debemos expresar nuestro respeto y pertenencia. El museo se extiende. Su territorio aumenta. Anexiona una parte del barrio. No quiere apartarlo, traumatizarlo, sino adaptarlo, y evidentemente, valorarlo. Pero esto no es más que el punto de partida. La inscripción de toda arquitectura contemporánea en un lugar construido preexistente, se conseguirá plenamente si contribuye a valorar lo que le rodea, y si en contrapartida saca su valor del entorno inmediato.

Propongo una intervención suave, natural. El museo toma bajo su ala un islote triangular al oeste, tres o cuatro edificios y algunos árboles. Si los edificios cambian, se quedan aproximadamente en el mismo sitio. La relación no es fundamentalmente cambiar con arquitecturas vecinas, simplemente van a despejar la fachada oeste del museo. El cuerpo central de esta fachada, cubierta de acero, estará rodeado de vidrio protegiendo proyectores y pantallas. Esta pequeña torre de vidrio completa la pequeña familia de aquellas que ya puntúan las otras fachadas del museo. Extensión por extensión. El suelo de piedra y granito del museo, se extiende sobre el nuevo territorio, a las salas de exposiciones temporales, a la biblioteca, al restaurante y a los departamentos administrativos.

De los edificios existentes quedan simbólicamente dos muros. No por su belleza, sino por afirmar el sentido de las mutaciones. Lo esencial de los árboles también se conserva, pero los tres nuevos edificios mutantes se organizan alrededor de un patio. Cada uno posee un programa dominante. Al sur, el primero es la biblioteca, el segundo al oeste es el de los encuentros: auditorio, sala de protocolo y bar-restaurante. El tercero, al norte, es el de las exposiciones temporales, el único que conecta directamente con el museo-madre. Todos terminan en terrazas. Terrazas públicas y terrazas de despachos. La biblioteca busca la luz y la sombra, luces cenitales difusas por cúpulas suspendidas de vidrio espeso y finamente trabajadas. Los grandes vanos de cristal están rayados por estores de acero perforado de aspecto caligráfico. Pequeños refinamientos que crean la intimidad y la calidad de luz propicia al estudio.

El auditorio y las salas de encuentros se singularizan por su forma heredada de la tipología escenográfica. Estuche de formas tensadas, redondeadas en los bordes y rodeado de terrazas. Las exposiciones temporales sobre dos plantas, proponen espacios variados y contrastados. Polivalencia creada a partir de geometrías diferenciadas o con algunas mamparas de orientación, se pueden cambiar completamente los circuitos y los espacios. Un espacio central muy alto, un espacio lateral muy bajo (para dibujos, videos ...), muros con cámaras técnicas interiores para integrar el material audiovisual, o crear profundidad en una gran sala iluminada cenitalmente. Todo ello con posibilidades de apertura hacia la plaza central, e iluminaciones ocultables hacia los muros, o los techos...

El público puede prolongar su visita con un paseo sobre las terrazas, bajo el ala, bajo el techo. Un techo precisamente perforado para atraer la luz natural hacia la biblioteca, las exposiciones, los despachos y sobre la plaza. Un ala de color rojo ladrillo, ligeramente brillante, que refleja de manera imprecisa la fachada del museo y los árboles. Un ala a través de la cual descubrimos el cielo con reflejos y transparencias. Un ala unificadora que no toca el museo, deteniéndose a menos de un metro para dejar paso a un rayo luminoso. Un ala cuya superficie inferior corresponde exactamente al forjado del penúltimo piso del museo... Para extenderse, el museo ha desplegado un ala. Un ala ligera del color de los

tejados. Un ala protectora y amistosa para significar mejor al visitante al que vigila. La solución adoptada para la ampliación del MNCARS es consciente del ámbito urbano que le rodea y quiere respetar la monumentalidad del edificio de Sabatini sin competir con él. Por todo ello, se concibe como un barrio a pequeña escala compuesto por diferentes volúmenes que delimitan un espacio interior-exterior parcialmente cerrado al suroeste por la fachada restituida del edificio actual que despliega su ala protectora cubriendo la totalidad.

Esta fachada, rescatada para la ciudad y el centro de arte, descubre su ángulo sur hacia la ronda de Atocha para dar paso al acceso principal de los visitantes. Nos encontramos en el punto de partida del eje norte-sur de Madrid. La percepción general del edificio y su ampliación, se realiza a través de escorzos a medida que nos acercamos a él.

La organización general está compuesta por tres volúmenes alineados con las tres calles que bordean el perímetro de actuación.

Toda la ampliación queda peinada por una gran cubierta, a modo de ala perforada de espesor decreciente, que termina en voladizo hasta los límites de la parcela. Su punto de partida se encuentra a 50 cm de la cornisa de la planta 4 del edificio principal, sin tocarla en ningún momento. Los escorzos urbanos anunciarán su presencia desde el exterior. Cada una de las perforaciones ha sido estudiada en función de los ábacos solares de Madrid y las diferentes orientaciones de cada volumen: iluminación cenital de las salas y núcleos verticales, despachos administrativos, vegetación, plaza central, etc.

La organización de los volúmenes permite conservar la totalidad de los árboles que crecen en el centro del espacio, dejando intacto el subsuelo que los soporta. Más atrás, entre los dos volúmenes que cierran el espacio hacia el muelle de carga-aparcamiento, se conservarán tres árboles de gran talla.

La relación entre los volúmenes y el perímetro crea un juego ambiguo interior-exterior desmaterializando sus límites por medio de grandes pantallas de cristal fijas y corredizas. En ciertos puntos, los módulos acristalados cierran parcialmente el recinto subiendo hasta cubierta.

Los materiales utilizados combinarán las texturas, tonalidades y reflejos del vidrio claro, el acero pulido, el acero oscuro y el granito gris.

La gran cubierta estará revestida de cobre rojizo en el exterior, y de láminas ligeramente reflectantes en la superficie interior que da a la plaza.

El revestimiento de los espacios públicos en planta baja será de granito gris, en continuidad con el edificio de Sabatini.

Cabe destacar tres tipos de estructura:

1. El volumen del Auditorio se apoya en dos grandes pilares de hormigón que soportan una estructura cruzada de perfiles metálicos, conformando la piel exterior hasta la recogida de cargas por medio de los forjados hasta los pilares de fachada.
2. Los volúmenes de las salas de Exposiciones Temporales y de la Biblioteca están apoyados sobre estructuras de pilares y vigas de hormigón por tramas de 8.10 m, transformándose en perfilaría metálica en los Departamentos Administrativos y las terrazas.
3. La gran cubierta perforada se apoya de forma intermitente sobre los soportes metálicos que salen de las terrazas, formando marcos acristalados de 7.5 m de ancho. La estructura horizontal de perfiles metálicos de 3.00 m de altura, en voladizo invertido, permite que la superficie inferior reflectante del ala sea perfectamente plana. En ella veremos un juego inmaterial de reflejos rojizos.



## UNDER THE WING OF THE REINA SOFÍA

Under the wing, in the shadow... because it is not a question of overshadowing the Sabatini Building. The latter must clearly dominate. This huge austere building, featuring its glass elevators, is the place in which the master-pieces of most Spanish recent art are protected. It must impose its powerful effect both simply and obviously. And we must express our respect for it and its sense of belonging. The museum is expanding. Its site is increasing. It is taking over a part of the neighbourhood. It does not wish to set the neighbourhood apart nor disturb it, but adapt to it and overtly value it.

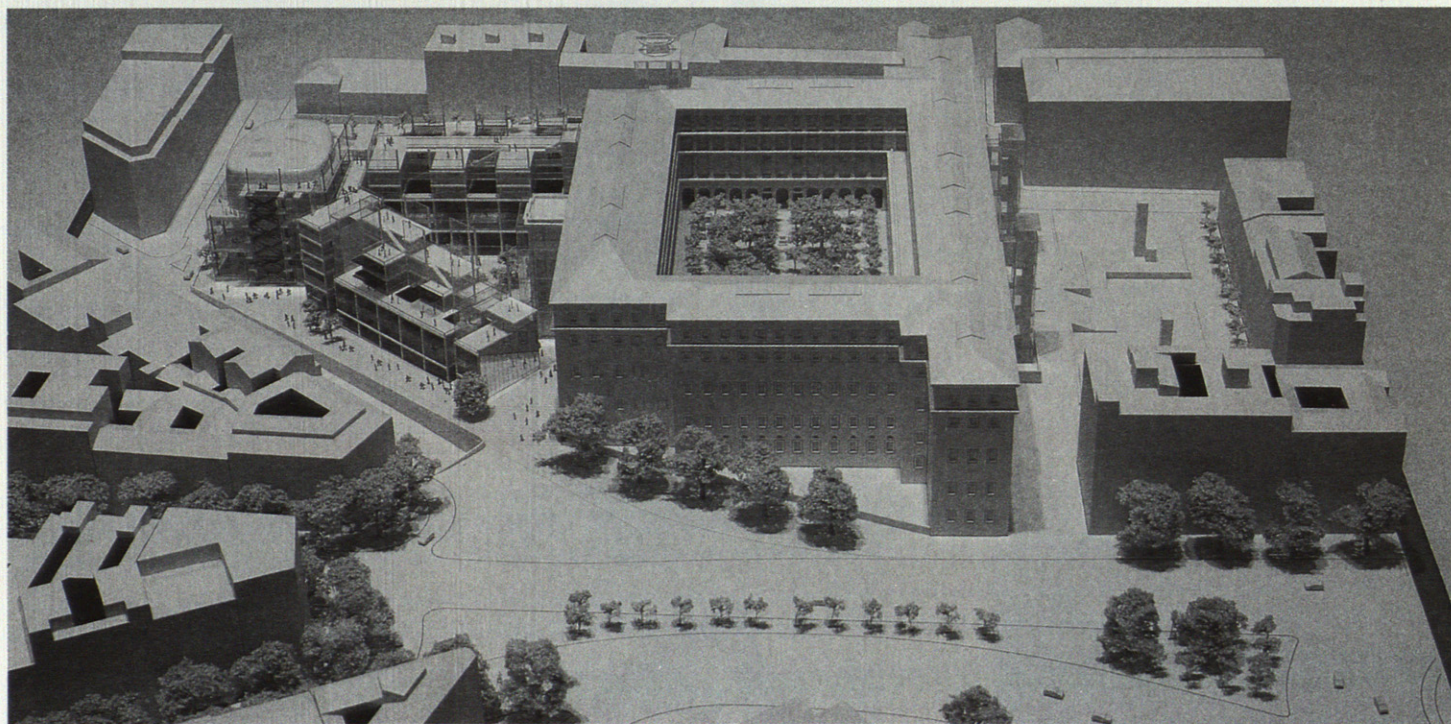
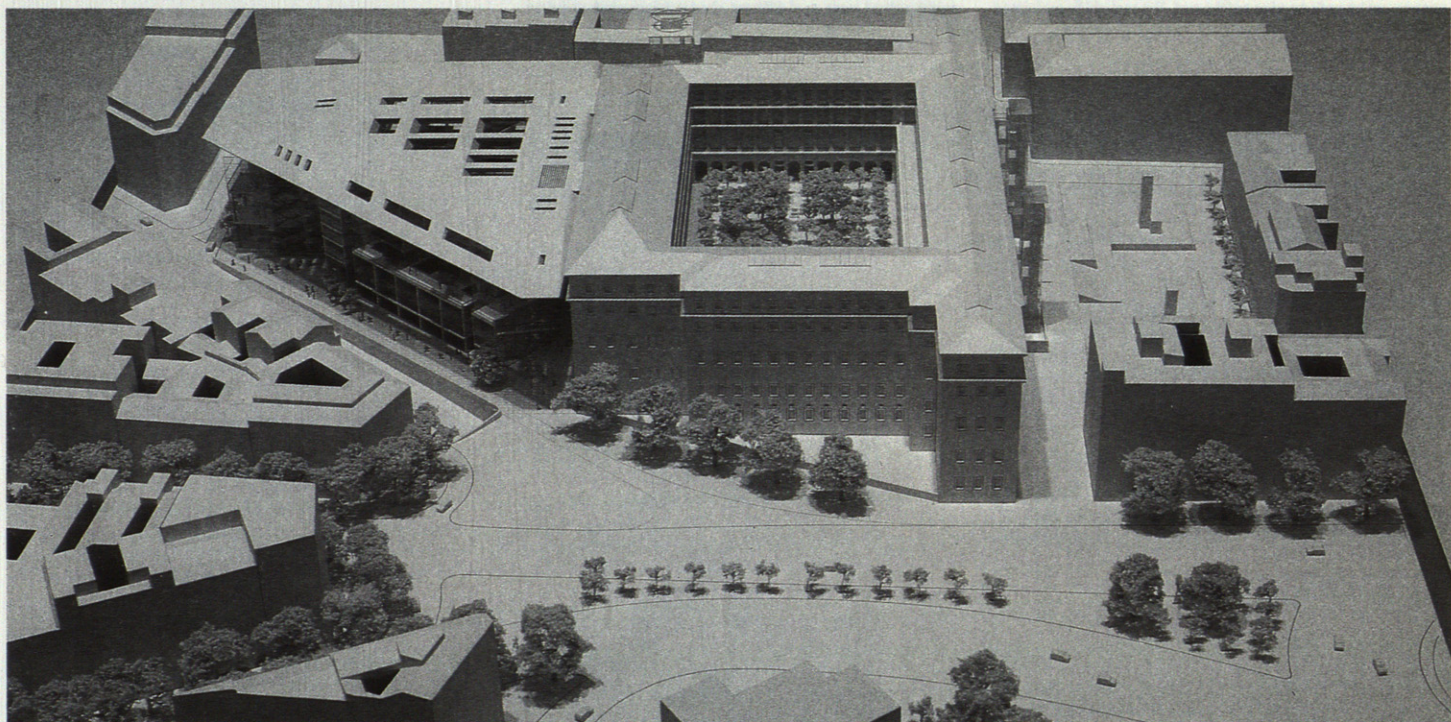
However, this is no more than a starting-point. The introduction of contemporary architecture on a pre-existing built-up site always raises the question of whether this architecture contributes to enhancing the value of its setting or whether, on the contrary, it derives its value from

the immediate surroundings themselves.

I propose a gentle and natural extension. The museum will shelter under its wing a triangular island to the west, featuring three or four buildings and some trees. Although the buildings may change, they will remain on approximately the same site. The relationship which is sought is not to produce a fundamental change with regard to the adjacent architecture, but to simply clear the west-facing façade of the museum. The central section of this façade, covered in steel, will be surrounded by glass, protecting the projectors and screens. This small glass tower will complete the small series of towers which already punctuate the other façades of the museum.

Extension by extension. The stone and granite floor of the museum shall extend over the new area and to the temporary exhibition rooms, to the library, to the restaurant and to the administrative departments. Of the existing buildings, two walls shall symbolically remain. Not

because of their beauty, but because they affirm the meaning of the changes. The essential trees will also be preserved, although the three new buildings will be organized around a courtyard. Each building will have a dominant vocation. To the south, the first building will be the Library. The second building, located to the west, will provide a place for meetings: the Auditorium, the Functions Room, Bar and Restaurant. The third, located to the north, will house the Temporary Exhibition Rooms, this being the only building which is directly connected with the Mother-Museum. All of the buildings will have terraces: public terraces and office terraces. The Library will seek an effect of light and shade by means of lighting from above provided by finely-worked thick glass domes suspended above. The large glass panels shall be regulated by delicate roller-blinds made of perforated steel. These small refinements will create a sense of intimacy and the quality of light typical of the artist's studio.





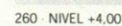
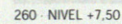
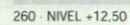
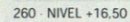
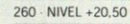
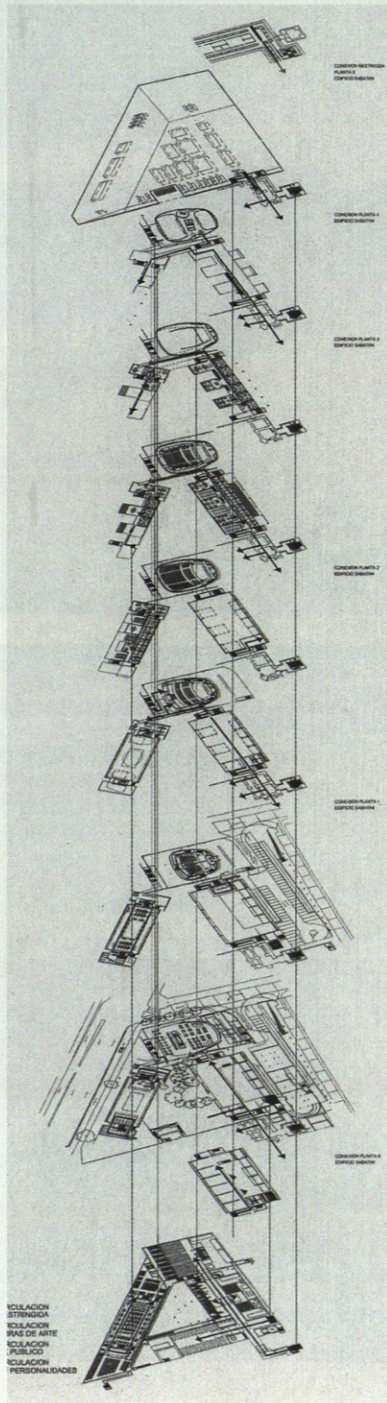
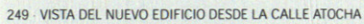
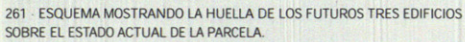
The temporary exhibition areas, located on two floors, will provide varied and contrasting spaces. These areas will be flexible and multi-purpose, based on differentiated geometrical arrangements and a few guiding partitions. In this sense, the circuits and spaces can be changed entirely. Here we shall find a very high central space, a very low lateral space (for drawings, videos, ...), walls featuring interior technical chambers for the integration of audiovisual material, and the creation of a sense of depth in a large hall lit up from above. All of this will be offered along with the possibility of opening the rooms up to the central square, and retractable lights which can be situated inside the walls and the ceilings...

The public will be able to prolong their visit by strolling along the terraces, underneath the wing and the roof. This roof will be perforated

In expanding, the museum has grown a wing, one which is light and of similar colour to the roofs; a protective and friendly wing which will appeal to all visitors who observe it.

The solution adopted for the expansion of the MNCARS is conscious of the urban context in which it is set and seeks to respect the monumental character of the Sabatini Building, without competing with it.

In this respect, the project is conceived as a small-scale neighbourhood made up of different-sized buildings which delimit an





external-internal space partially closed to the south-west by the restored façade of the current building which will extend its protective wing over the whole.

This façade, saved for the city and for the art centre, will present its south-facing corner towards the Ronda de Atocha in order to cede to the main visitor access-point.

We find ourselves at the starting-point of a line which runs north-south through Madrid. The general perception of the building and its expansion shall be produced through the effect of perspective which will intensify as we approach the building.

The general arrangement will consist of three buildings which are aligned with the three streets which form the perimeter of the space. The entire expansion-area shall be covered by a large roof, in the form of a perforated wing of diminishing thickness, which ends by projecting over the limits of the site. Its starting-point shall be located 50 centimetres away from the cornice of Floor 4 of the main building without touching it at all. The perspective effect shall be visible from

outside. Each of the perforations has been studied depending on the movements of the sun in Madrid and the different orientations of each building (lighting from above of the rooms and vertical nuclei, administrative offices, vegetation, central square, etc).

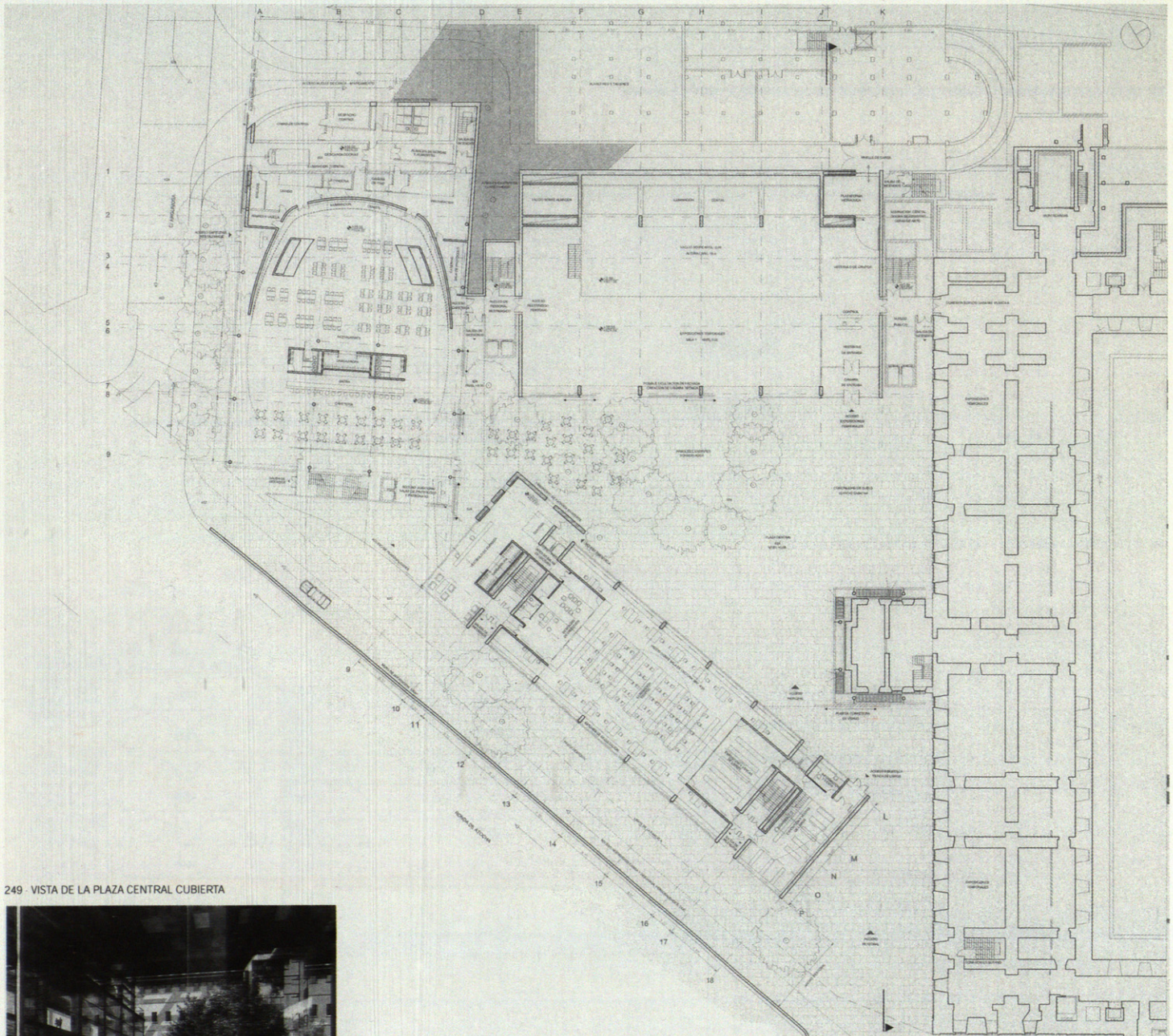
The organization of the buildings will allow all of the trees which grow in the centre of the space to be preserved, leaving the sub-soil which supports them intact. Further on, between the two buildings which close off the space towards the car-park/loading-bay, three large-sized trees shall be preserved.

The relationship between the buildings and the perimeter will create an ambiguous interior-external effect by blurring the limits by means of large fixed and sliding glass screens. At certain points, the glass modules will partially close off the site by reaching up to the roof. The materials employed shall combine various textures, shades and clear glass reflections, polished steel, dull steel and grey granite. The great roof shall be covered with reddish copper on the outside and of slightly-reflecting sheets on the inside which can be seen from the square.

The covering of public areas on the ground floor shall be made of grey granite, continuing the effect of the Sabatini Building.

We must highlight three kinds of structure:

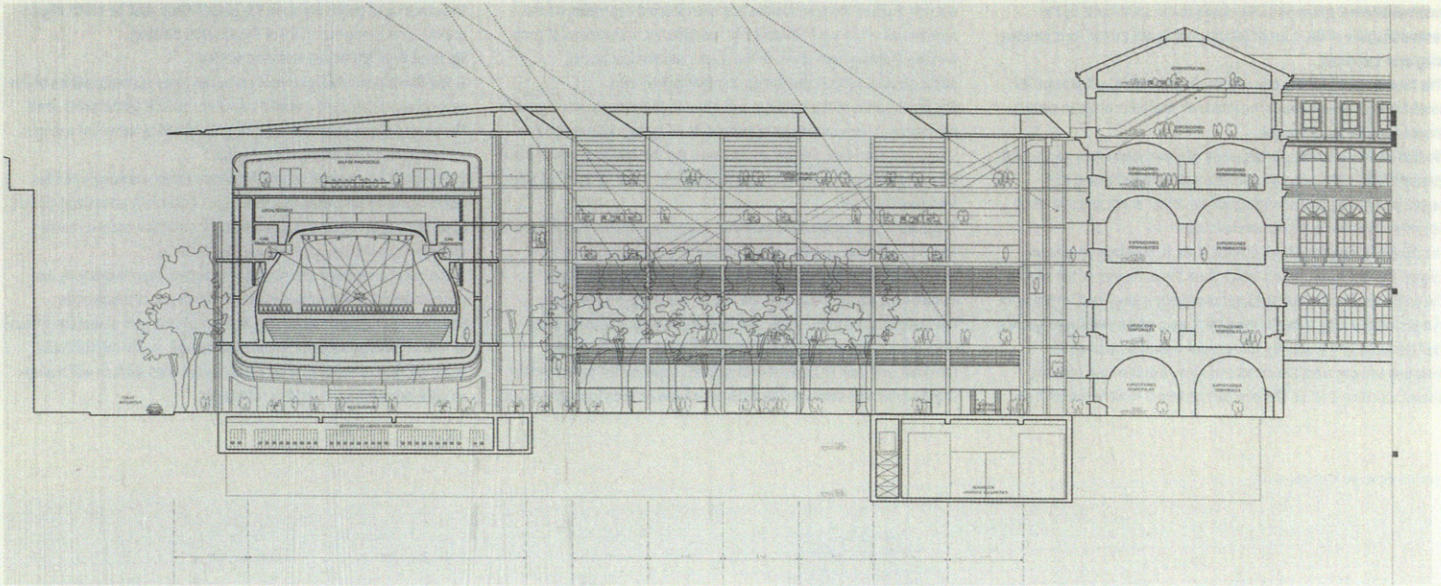
1. The Auditorium building is held up by two large concrete pillars which support a cross-shaped metallic structure, making up the outer shell. The burden of this structure shall be transmitted by means of wrought-iron sections to the pillars of the façade.
2. The areas which make up the Temporary Exhibition Rooms and the Library shall be supported by a structure of concrete pillars and girders in sections of 8.10 m, becoming a metallic structure when it reaches the Administrative Departments and the terraces.
3. The great perforated roof shall be supported intermittently by the metal supports which protrude from the terraces, creating glass frameworks of 7.5 m in width. The horizontal structure of metal sections of 3.00 m in height which projects inwards, will enable the reflective under-surface of the wing to be perfectly flat. This surface will feature an ephemeral effect of reddish reflections.



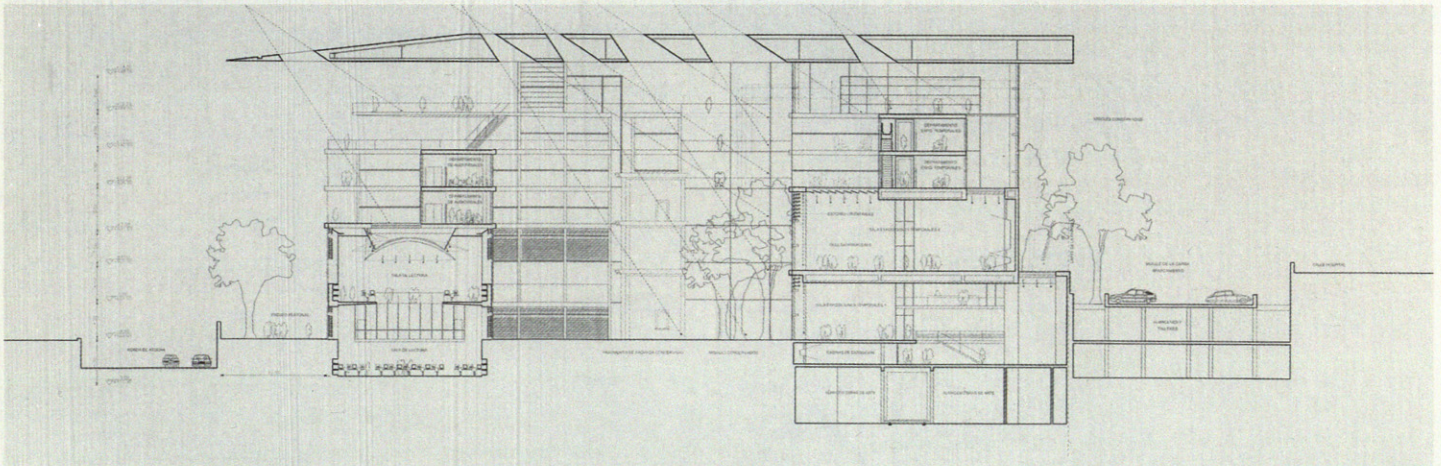
249 VISTA DE LA PLAZA CENTRAL CUBIERTA



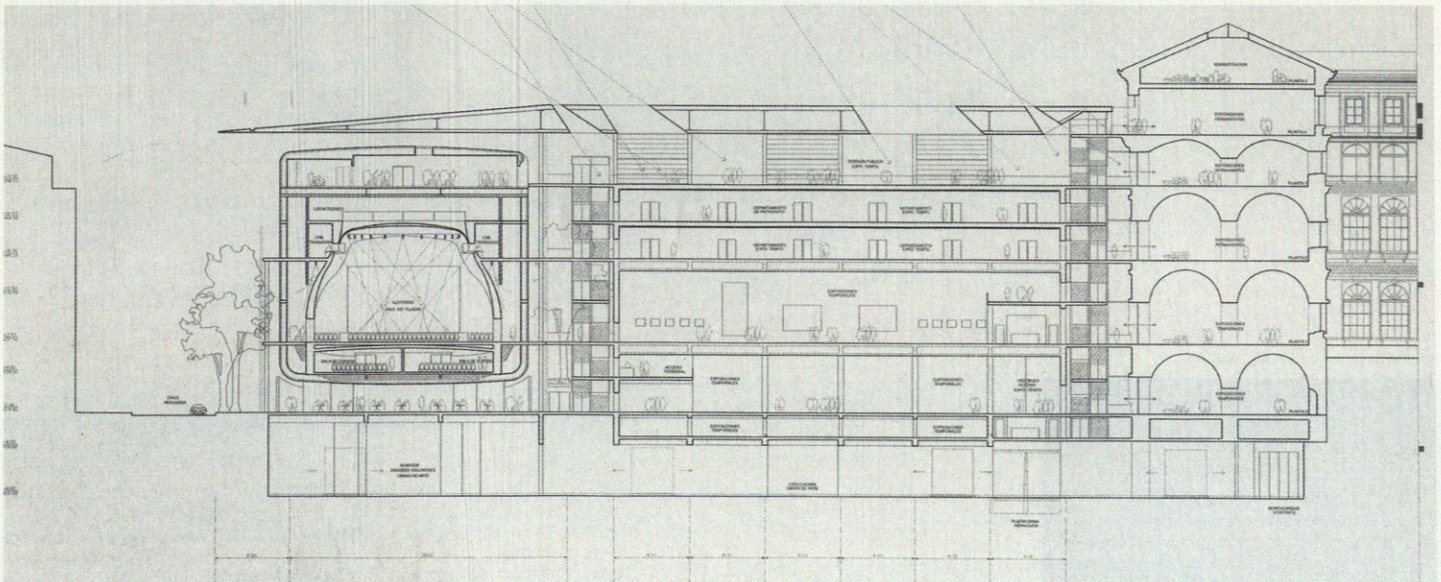




263 - SECCIÓN POR EL AUDITORIO Y FACHADA A LA PLAZA CUBIERTA DE LAS SALAS DE EXPOSICIÓN TEMPORALES

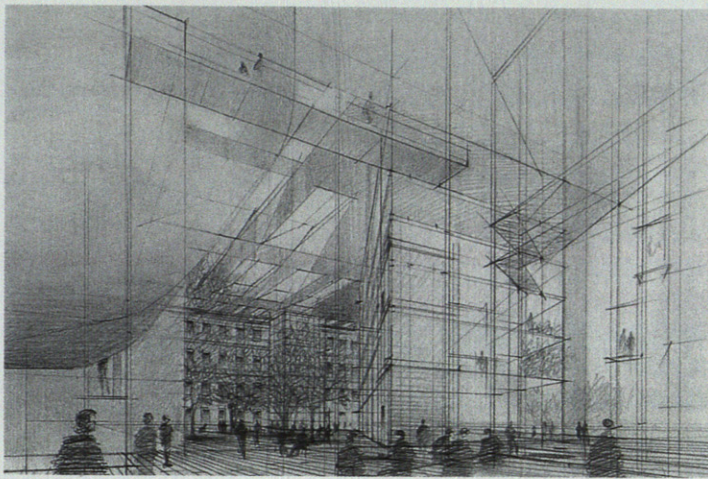


263 - SECCIÓN POR LA BIBLIOTECA Y LAS SALAS DE EXPOSICIÓN TEMPORALES

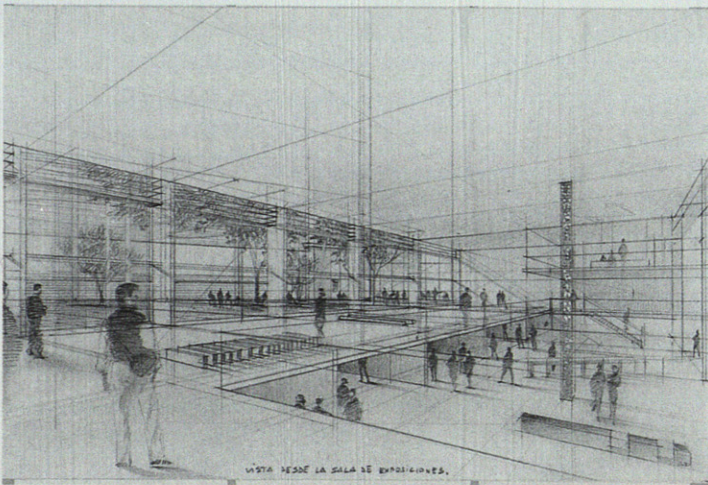


224 - SECCIÓN POR EL AUDITORIO Y LAS SALAS DE EXPOSICIÓN TEMPORALES

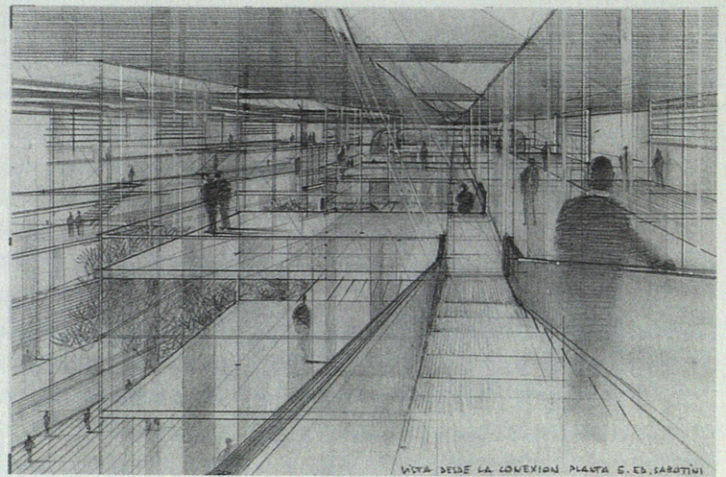




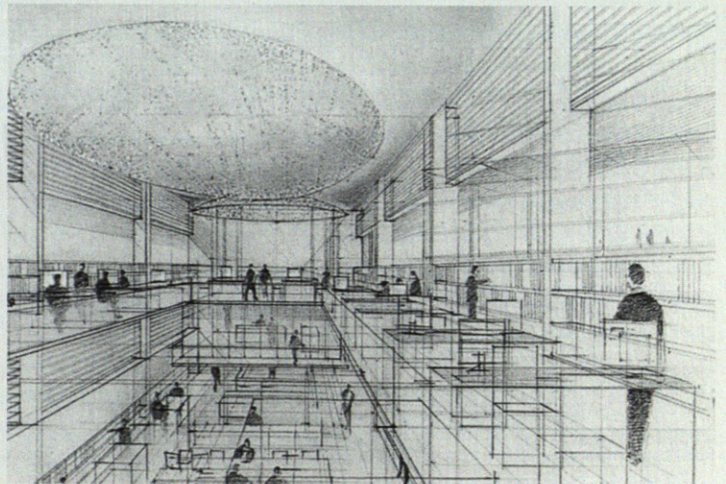
264 - PERSPECTIVA DE LA PLAZA CUBIERTA



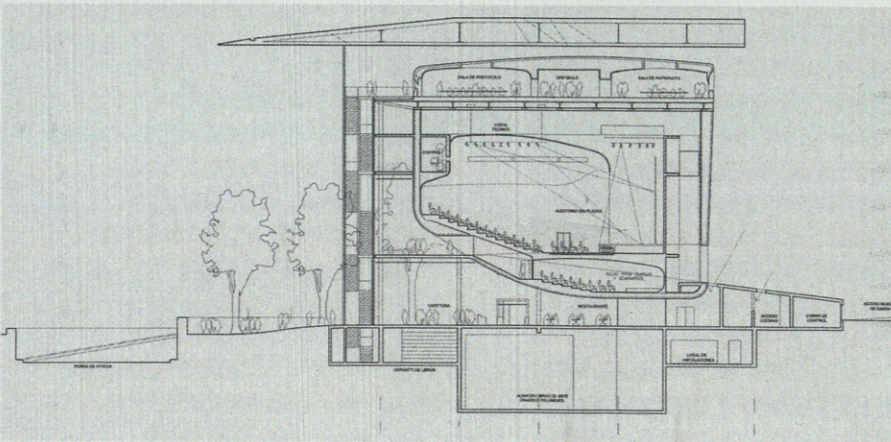
264 - PERSPECTIVA DE LAS SALAS DE EXPOSICIÓN TEMPORALES



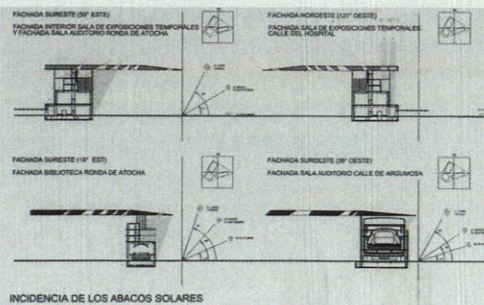
264 - PERSPECTIVA DE LA CONEXIÓN ENTRE LA PLANTA 5ª Y EL EDIFICIO DE SABATINI



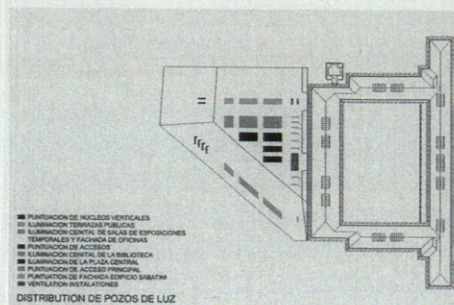
264 - PERSPECTIVA DEL INTERIOR DE LA BIBLIOTECA



263 - SECCIÓN POR EL AUDITORIO



265 - SOLEAMIENTO EN SECCIÓN



266 - SOLEAMIENTO EN SECCIÓN



259 - VISTA AEREA DE LA AMPLIACIÓN





**JUAN NAVARRO BALDEWEG** es pintor, arquitecto, catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Recibió la Medalla de Oro Heinrich Tessenow en 1998. En el extranjero ha construido la ampliación del Centro Woolworth de la Música en Princeton, y proyectado, entre otros, la ampliación de la Biblioteca Hertziana en Roma, el Museo Salvador Allende en Santiago de Chile y el Centro de Congresos de Salzburgo. JNB is a painter, architect, and professor of Projects at the Architecture School in Madrid; he is also a member of the San Fernando Royal Academy of Arts. He was awarded the Heinrich Tessenow's Golden Medal in 1998. Abroad he has built the extension of the Woolworth Music Centre in Princeton, and designed, among others, the extension of the Hertzian Library in Rome, the Salvador Allende Museum in Santiago de Chile and the Congress Centre in Salzburg.

**STEVEN HOLL** es arquitecto y profesor en varias universidades estadounidenses. Ha recibido numerosos galardones, teniendo muy difundida su obra a través de sucesivas exposiciones y numerosas publicaciones. Entre sus obras recientes destacan el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki, la ampliación del Instituto de la Ciencia de Cranbrook y la Capilla de San Ignacio en Seattle. SH is an architect and a lecturer at several Universities in the United States. He has received numerous awards, having his work widely distributed through successive exhibitions and many publications. Among his most recent notable works is the Museum of Contemporary Art in Helsinki, the extension for Institute of Science in Cranbrook and the Chapel of Saint Ignacio in Seattle.

**LUIS MORENO MANSILLA** es arquitecto y profesor de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Edita Circo, con Emilio Tuñón y Luis Rojo. Acaba de ganar, junto a su socio, Emilio Tuñón, el concurso internacional para el Museo de Arte Moderno de Brescia (Italia). LMM is an architect and a lecturer of Projects at the Architecture School in Madrid. He is one of the editors of Circo, along with Emilio Tuñón and Luis Rojo. He and his partner Emilio Tuñón have just won the international contest for the Museum of Modern Art in Brescia (Italy).

## ELÍAS TORRES TUR y JUAN ANTONIO MARTÍNEZ LAPENA

trabajan asociados desde 1968, habiendo sido reconocida su obra desde entonces con premios, exposiciones y publicaciones nacionales e internacionales. Ambos son profesores de largo expediente académico en Barcelona, Europa y América. Entre sus numerosas obras cabe destacar la Casa Boenders (1983), el Jardín de Villa Cecilia (1986), el Hospital de Mora de Ebro (1988), la Reforma de los paseos de ronda y los baluartes de Palma de Mallorca (1992) y los Apartamentos de la Ciudad Olímpica de Barcelona (1992). Su última obra son los Remontes mecánicos para el acceso al Casco histórico de Toledo. JAML y ETT have been associated since 1968, their work since then having been recognised with awards, exhibitions and national and foreign publications. Both are professors with long academic records in Barcelona, Europe and America. Among their prolific work it is worth mentioning the Boenders House (1983), the garden of Villa Cecilia (1986), the Hospital in Mora del Ebro (1988), the remodelling of the Passeige de Ronda and the Bastions in Palma de Mallorca (1992) and the apartments for the Villa Olímpica in Barcelona (1992). Their most recent work is the mechanical stair for the access to the historical part of the town of Toledo.

## ENRIC MIRALLES y BENEDETTA TAGLIABUE

constituyeron su estudio profesional en 1993. Actualmente sigue trabajando en la finalización, entre otros, de los proyectos para la Escuela de Arquitectura de Venecia, el Parlamento de Edimburgo y la sede de Gas Natural en Barcelona. Enric Miralles, era uno de los arquitectos españoles más brillantes y sin duda el de mayor proyección internacional de las generaciones más jóvenes. Era catedrático de la Escuela de Barcelona y profesor en varias universidades en Europa y América. Hasta 1990 trabajó con Carme Pinós, y juntos ganaron, entre otros, el Premio de Arquitectura Española por la Escuela-Hogar de Morella. EM and BT established their professional office in 1993. At present she is still working finishing several projects, among others, the Architecture School in Venice, the Scottish Parliament Building in Edinburgh and the Natural Gas headquarters in Barcelona. Enric Miralles was one of the most brilliant Spanish architects and no doubt the one with most international projection within the younger generations. He was a professor at the Architecture School in Barcelona and a lecturer at several European and American Universities. Until 1990 he worked with Carme Pinós and together they won the Spanish Architecture Award for the schoolhouse in Morella.

**FRANCESC MUÑOZ** es geógrafo urbano y profesor del Departamento de Geografía de la Universitat Autònoma de Barcelona. Allí se doctoró en 1999 con la tesis La ciudad multiplicada, dirigida por el Dr. Arquitecto Ignasi de Solà-Morales i Rubió. FM is an urban geographer and lecturer at the Geography Department of the Universitat Autònoma in Barcelona. There he was awarded his doctorate in 1999 with the thesis The multiplied city, directed by Dr. Ignasi de Solà-Morales i Rubió.

**ANTÓN CAPITEL** es arquitecto y catedrático de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Autor de numerosos libros y publicaciones, fue director de la revista Arquitectura de 1981 a 1986, de la que actualmente es consejero de dirección. Es comisario, junto a Wilfried Wang, de la exposición Arquitectura del siglo XX: España, organizada por el Pabellón de España de la Expo 2000 de Hannover en el Deutsches Architektur-Museum, de Frankfurt am Main. AC is an architect and professor of Projects at the Architecture School in Madrid. He has written many books and publications. He was the director of the magazine Architecture between 1981 and 1986, and of which he presently is directing adviser. He is a commissioner, with Wilfried Wang, of the exhibition Architecture of the Twentieth Century: Spain, organized by the Spanish Pavilion in the Expo 2000 in Hannover, which can be visited till the 5th of January 2001 in the Deutsches Architektur-Museum in Frankfurt am Main.

**JUAN GARCÍA MILLÁN** es arquitecto y codirector de esta revista. Junto a Eduardo Belzunce y Luis Díaz-Mauriño ha ganado el primer premio European 4 en Bilbao. JGM is an architect and the director of this magazine. He has won the first European 4 prize in Bilbao with Eduardo Belzunce and Luis Díaz-Mauriño.

**JEAN NOUVEL** es arquitecto, fundador y asesor artístico de la Bial de Arquitectura de París en 1980. Ha recibido numerosos premios internacionales. Entre sus obras más conocidas se encuentran el Instituto del Mundo Árabe de París, la rehabilitación del edificio de la Ópera de Lyon, el Palacio de Congresos de Tours, la Fundación Cartier de París y el Centro Cultural y de Congresos de Lucerna. JN is an architect, founder and artistic adviser of the Architecture Biennial in Paris in 1980. He has won many international prizes. Among his most famous works are the Institute of the Arab World in Paris, the rehabilitation of the Lyon Opera House building, the Congress Centre in Tours, the Cartier Foundation in Paris and the Cultural and Congress Centre in Lucerne.



# Calidad Tangible



## **Abra y cierre 1 sola vez una ventana de Technal.**

No necesitará saber que nosotros lo hacemos 20.000 veces antes de lanzarla al mercado; ni que sus materiales poseen los mejores sellos de calidad; ni mucho menos que se ha producido según las normas ISO 9001.

Sólo le bastará con tocarla y oír el sonido de su cierre para darse cuenta que sus clientes le agradecerán haber escogido una ventana de Technal.

Si todavía no lo ha comprobado, visite uno de nuestros "Centros de Exposición permanente".



*Edificio de Viviendas en Calahorra, La Rioja.*

AENOR  
**ER**  
Empresa  
Registrada  
ER-366/I/96

## **Technal Ibérica, S.A.**

Atención al Cliente:

**902 22 23 23**

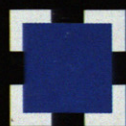
E-mail: [technal@technal.es](mailto:technal@technal.es)

[www.technal.es](http://www.technal.es)

Zona Ind. Sector Autopistas

C/. Diesel, 1

08150 Parets del Vallès, Barcelona



# TECHNAL®





## Idea Class & Diseño



HAYA TRAMO RECTO



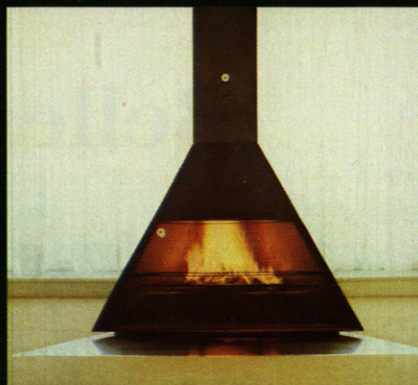
IROKO CARACOL



HAYA CARACOL



VERONA



MESSINA



CALELLA

### Escaleras de caracol / tramo recto:

Estructura de acero pintada al horno.

Peldaños en distintos acabados: madera maciza de 30 mm. de espesor de haya, iroko o roble. Preparados para encolar goma o moqueta. Chapa gofrada punta de diamante.

Todos los modelos se fabrican A MEDIDA, para cualquier altura y diámetro, de acuerdo con los datos suministrados por el cliente.

El montaje de nuestras escaleras es extremadamente sencillo y lo puede efectuar el propio cliente.

### Chimeneas:

Fabricadas en chapa pulida de 2 mm. ó 3 mm. de espesor, en función del modelo.

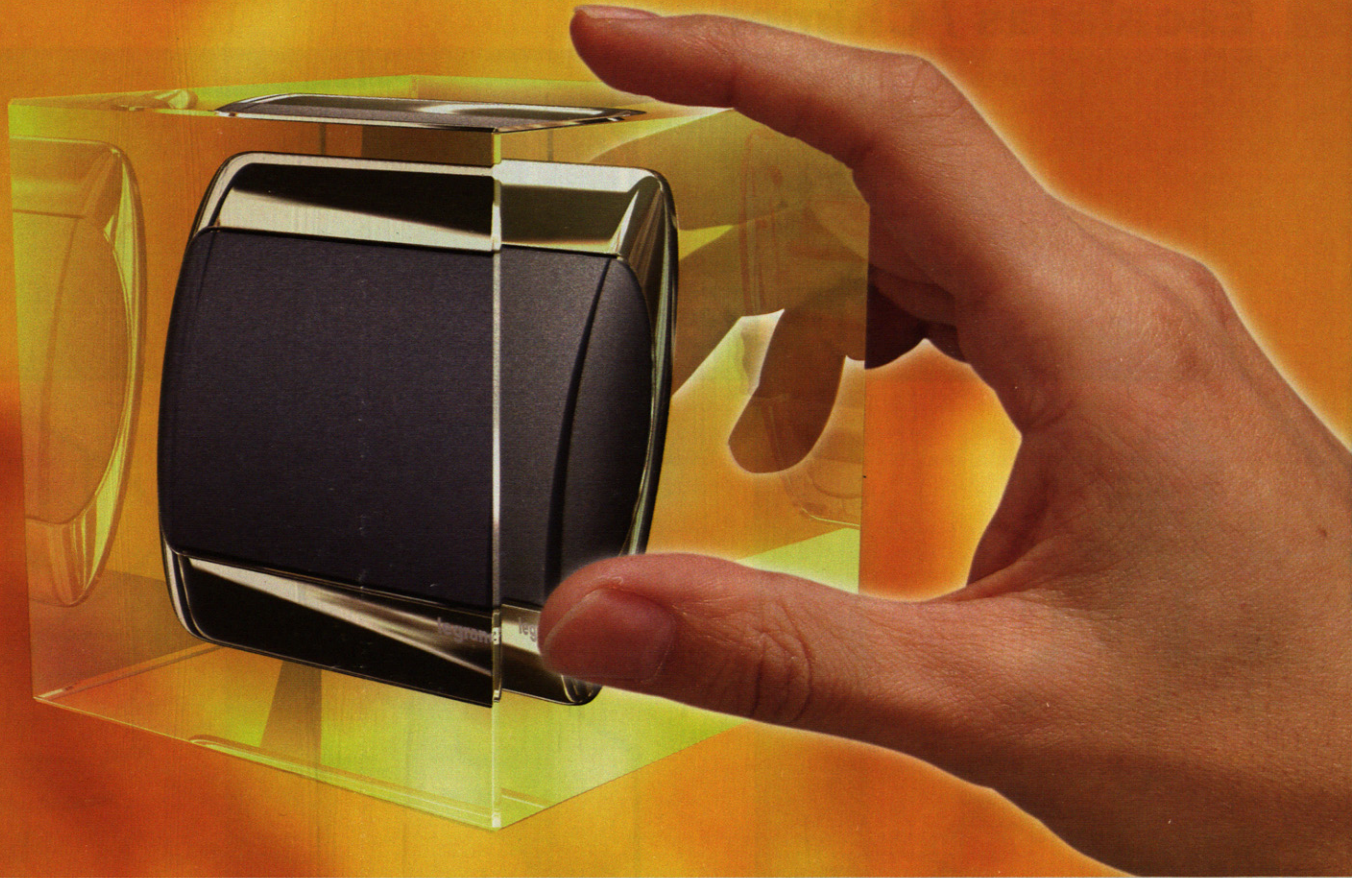
Cuerpo interior con cámara para convección por aire, con refuerzo en la cámara interior para multiplicar su resistencia al calor.

Control de tiro mediante manecilla reguladora.

Elevado poder de irradiación de calor (60/80 m<sup>2</sup>).

Tratada con pintura anticorrosiva de color negro. Óptima colocación e instalación.





# Galea™

## Belleza inteligente

**Funciones predomóticas para los nuevos tiempos**

**L**a nueva Serie Galea de Legrand va por delante en innovación, por eso puede ofrecerle funciones predomóticas pensadas para hacer la vida más fácil, cómoda y segura: Difusión sonora, lector de control de acceso, tomas informáticas RJ45,

300 MHz, detectores técnicos, mando de persianas y toldos... Las sofisticadas aplicaciones que le ofrece la nueva Serie Galea contrastan con su fácil instalación y son la respuesta de Legrand a los nuevos tiempos.



Difusión sonora



Detector de Control de acceso



Tomas informáticas RJ 45, 300 MHz



Mando de persianas y toldos con seguridad viento/sol

**además:**

• Detectores de movimiento  
• Reguladores de luz hasta 1000 W  
• Termostato electrónico de ambiente para calefacción y climatización  
• Interruptor temporizado 0-15 minutos  
• Tomas para diferenciación de circuitos informáticos  
• Detectores técnicos

- Tomas informáticas para fibra óptica
- Linterna autónoma extraíble
- Piloto de balizado autónomo
- Interruptor tarjeta-hotel luminoso
- Toma altavoz Hi-Fi
- CAD mandos por infrarrojos

Si desea más información sobre la nueva Serie Galea, solicite nuestro folleto enviando este cupón a:  
**Legrand Española, S.A.** C/ Hierro, 56 • 28850 TORREJÓN DE ARDOZ (Madrid)

Arquitectura

Nombre: \_\_\_\_\_  
Razón Social: \_\_\_\_\_  
Domicilio: \_\_\_\_\_  
Población: \_\_\_\_\_ Provincia: \_\_\_\_\_  
C.P.: \_\_\_\_\_ Tel.: \_\_\_\_\_ Profesión: \_\_\_\_\_



**legrand®**



Oris Big Crown BC3.  
Una nueva generación de  
relojes de piloto.



Diseño sobrio y vigoroso,  
con un estilo dinámico y  
elegante. Gran legibilidad  
de la esfera. El nuevo Oris  
BC3 es la mejor manera  
de identificarse con la  
aviación moderna.

Este reloj mecánico de  
carga automática, con dos  
ventanillas para la fecha y  
el día de la semana, forma  
parte de la colección de  
relojes de pilotos Oris Big  
Crown.



**ORIS**  
Swiss Made Watches  
Since  1904

**CRONOMAR S.A.**

Mar, 11 4°

07012 Palma de Mallorca

Tel: 971 72 57 57 • Fax: 971 72 35 10

E-Mail: [cronomar@mx3.redestb.es](mailto:cronomar@mx3.redestb.es)

Oris SA, 4434 Hölstein  
Switzerland  
[www.oris-watch.com](http://www.oris-watch.com)





# Para casas que toman el sol ...¡y la lluvia!

Presentamos el protector más resistente contra el sol, la lluvia y la humedad: **Xyladecor Sol**.

El **primer y único protector** que cuida y alarga la belleza de tu madera, resaltando su veteado natural, que te ofrece una resistencia a la intemperie **de 6 años**.

Usa **Xyladecor Sol** y olvídate durante años. Nada resiste más.



**Xyladecor**<sup>®</sup>  
M A T E  
SATINADO **SOL**

Protección y color de larga duración

**6\* años de  
Protección**

- del sol y de la intemperie
- Fungicida/Insecticida

\* Resistencia máxima observada

**xylazel, s.a.**  
25 AÑOS OFRECIENDO GARANTÍA

Si desea más información, solicítela al Departamento Técnico de Xylazel, S.A. Apartado de Correos nº 91. 36400 PORRIÑO (Pontevedra) o en nuestra página web ([www.xylazel.com](http://www.xylazel.com)) o E-mail ([servitecnico@xylazel.com](mailto:servitecnico@xylazel.com))





**www.styrofoameurope.com**

**EL CAMINO MAS RAPIDO HACIA LA INFORMACION**

Con su página web, [www.styrofoameurope.com](http://www.styrofoameurope.com), Dow no solo pone a disposición de los profesionales de la construcción la información más completa sobre sus planchas aislantes azules de poliestireno extruido **Roofmate LG**, sino la forma más rápida de acceder a ella.

Así se puede conseguir un ahorro sustancial en el tiempo de realización del proyecto, al disponer de inmediato el arquitecto y el constructor de toda la información necesaria: desde el diseño, incluyendo detalles CAD, cálculo y certificación, hasta instrucciones para la instalación y obras de referencia.

Al fin y al cabo, ahorrar es algo asociado desde siempre a las planchas **Roofmate LG** en dos aspectos clave:

-Para el usuario: ahorro en costes de calefacción y climatización.

-Para el constructor: ahorro en tiempos de colocación, gracias a un producto de calidad.

En definitiva, con nuestra página web podrá conseguir, rápidamente y sin cargo alguno, la información necesaria para que no le quepa la menor duda.

El "clic" de la cuestión

está en: [www.styrofoameurope.com](http://www.styrofoameurope.com)

Para más información, petición de publicaciones o CD, puede contactar a través de:

Tel: 900 3 14 15 9 - Fax: 900 15 18 64



\*Marca registrada de The Dow Chemical Company



BANCA MARCH OFICINA PRINCIPAL PALMA DE MALLORCA

Arquitecto: Jaime García Ruiz-Guasp



Revestimiento y falso techo panel Bf-Gustafs en abedul, liso y perforado PH 5 mm. Acústico, ignífugo M1

## SCANDINAVIAN DESIGN

REVESTIMIENTOS MOBILIARIO ILUMINACION

SCANDINAVIAN DESIGN, S. L. PASAJE DE DOÑA CARLOTA, 8  
28002 MADRID TELÉFONOS: 91 519 53 39/47 FAX: 91 519 53 38

E-mail: [scandinavian.design@idecnet.com](mailto:scandinavian.design@idecnet.com)

<http://www.scandinaviandesign-sp.com>



# DANIEL ROTH

PREMIER



CONCESIONARIOS OFICIALES: ALICANTE: J. Amaya. BADALONA: Rabat J. BILBAO: J. Suárez. LANZAROTE (ARRECIFE): Mapy J. MADRID: J. Suárez. MARBELLA: Gómez y Molina J. REUS: Santi Pamies Disseny. SANTANDER: Presmanes J. ANDORRA: J. Cellini.

Para más información dirigirse a **DIARSA** Buen Suceso, 13. 28008 MADRID. Tlf.: 91 540 10 48



Valencia (Spain) 27 Febrero - 3 Marzo 2001

# CEVISAMA



cerámica  
saneamiento  
grifería  
materias primas  
esmaltes y fritas



**19º Salón Internacional de Cerámica,  
Recubrimientos para la Construcción,  
Saneamiento, Grifería, Materias Primas, Esmaltes,  
Fritas y Maquinaria. (Maquinaria: años pares).**

**Concurso  
Internacional  
de Diseño  
Industrial.  
Premios  
Alfa de Oro.**

Coincidiendo con:  
Conjointly with:  
**MÁRMOL '2001**



Feria Valencia: Avenida de las Ferias, s/n E-46035 Valencia (España)  
Apdo. (P.O.Box) 476 E-46080 Valencia • Tel. 34 - 96 386 11 00 • Fax 34 - 96 363 61 11 - 96 364 40 64  
E-mail: feriavalencia@feriavalencia.com • INTERNET: <http://www.feriavalencia.com>







# Tricalc

## Software de cálculo de estructuras tridimensionales

### Exija sus características absolutamente diferenciales

**Desarrollado por Arktec**, más de treinta profesionales, la mitad arquitectos o ingenieros, dedicados exclusivamente al desarrollo, comercialización y soporte técnico de software para arquitectura, ingeniería y construcción.

**Miles de usuarios en España, Portugal y América Latina:** arquitectos e ingenieros, empresas constructoras y de ingeniería y departamentos de ingeniería de grandes empresas y organismos, lo que constituye su mejor garantía.

**Un mismo programa con todas sus prestaciones para acero y para hormigón**, sobre un entorno estándar **Windows** y con definición y visualización sobre cualquier plano, incluso inclinado, así como globalmente.

**Cálculo avanzado y transparente**, con predimensionado automático de barras de acero y de hormigón, ejes geométricos, cálculo dinámico de sismo y peritaje de armaduras, documentado con una amplia memoria de cálculo.

**Forjados inclinados** con definición y visualización en su verdadera posición y cálculo considerando la componente horizontal de las cargas, así como planos de armado de las vigas inclinadas con sus armaduras despiezadas y sus encuentros.

**Importación de estructuras en formato DXF 3D** con generación automática de nudos y de barras e importación de plantas y de alzados en formato DXF 2D y en formato ráster, para su definición gráfica.

#### Arktec, S.A.

E-28020 Madrid (España)  
Pl. Pablo Ruiz Picasso, s/n  
Torre Picasso - Planta 19  
Tel. (+34) 91 556 19 92  
Fax (+34) 91 556 57 68  
madrid@arktec.com

E-08010 Barcelona (España)  
C/ Bailén, 7 - 1º A  
Tel. (+34) 93 265 21 84  
Fax (+34) 93 265 28 69  
barna@arktec.com

#### Arktec México, S.A. de C.V.

06600 México, D.F.  
Génova No. 2 - 208  
Colonia Juárez  
Tel. (+52) 5208 7621  
Fax (+52) 5208 7201  
mexico@arktec.com

#### Arktec Portugal, Lda.

P-1050-165 Lisboa (Portugal)  
Av. Miguel Bombarda, 36  
Edifício Presidente - 5º I  
Tel. (+351) 21 793 27 55  
Fax (+351) 21 793 81 83  
lisboa@arktec.com

[www.arktec.com](http://www.arktec.com)

# Arktec



## Materiales

⚡ La más amplia gama de PIEDRAS NATURALES en diferentes:

- Colores
- Texturas
- Acabados

## Servicios

⚡ Soluciones Integrales en suministro e instalación.

### Cubiertas

- Estructuras
  - Madera y metálica
- Aislamiento
- Soportes, panel o mortero
- Impermeabilización
- Empizarrado

### Revestimientos

- Fachadas y muros
  - Ventilada
  - Panel de hormigón
  - Mampostería
  - Cerramientos
- Solados y pavimentos

### Restauraciones

### Mantenimiento



ARENISCAS

BASALTO

CALIZA

CUARCITA

FILITA  
*origen certificado*

GNEIS

GRANITO

MARMOL

PIZARRA

PORFIDO

TRAQUITA

TUFA





# gérald genta



**reTRO®**  
**SPORT**

*"The simplest of the complicated watches"*

CONCESIONARIOS OFICIALES: ALICANTE: J. Amaya. BADALONA: Rabat J. BARCELONA: Puig Doria J. - J. Sendon. BILBAO: Perodri J. - Suárez J. GRANOLLERS: Surigue J. GERONA: J. Ramírez. LLORET DE MAR: J. Grau. MADRID: J. Aldao - J. Ansorena - Iglesias J. - Perodri J. - Suárez J. (LA MORALESJA): Marjo J. MANRESA: J. Tous. MARBELLA: Gómez y Molina J. MURCIA: J. Tressor. PALMA DE MALLORCA: Relojería Alemana. PAMPLONA: Pedro Bueno J. REUS: Pamies Joier Rellotger - Santi Pamies Disseny. SANTANDER: Presmanes J. VALENCIA: J. Montiel. VITORIA: J. Jolben. ZARAGOZA: J. Carlos Berniz. ANDORRA: J. Cellini.

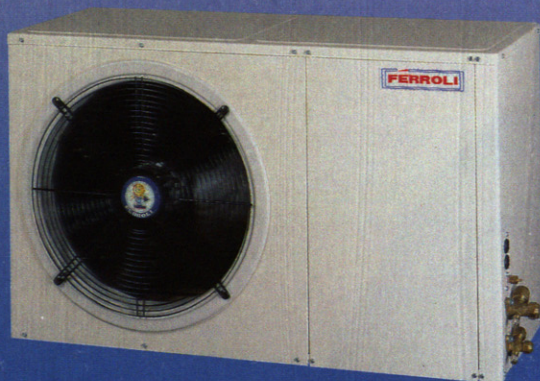
Para más información dirigirse a **DIARSA** Buen Suceso, 13. 28008 MADRID. Tlf.: 91 540 10 48.



# DÉDALO

## ACONDICIONADORES SPLIT PARA CONDUCTOS

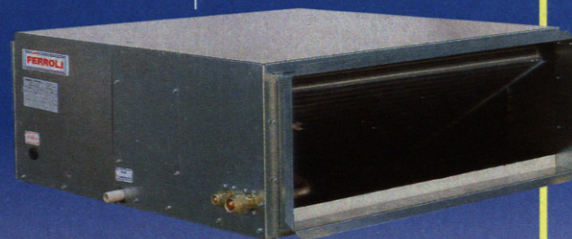
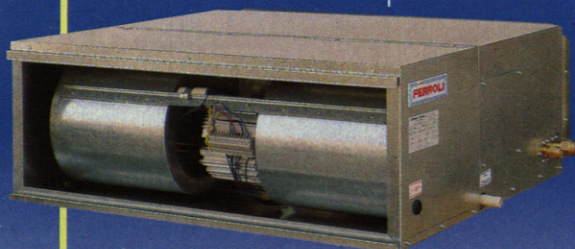
DÉDALO  
Unidad exterior



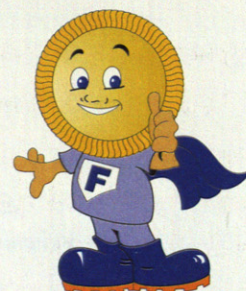
DÉDALO  
DUOSPLIT  
Unidad exterior



### UNIDADES INTERIORES



- Desde 5.000 hasta 12.000 Frig./h.
- Sólo frío y bomba de calor (/R).
- Compresor SCROLL (Dos en los modelos DUOSPLIT).
- Aislamiento termo-acústico en la totalidad de los paneles.
- Fácil acceso a componentes.



EMPRESA CERTIFICADA





# Lo más difícil está hecho

Transformar su idea en un buen proyecto será la parte más sencilla del proceso

## Especialistas del diseño

En Cadmax trabajan profesionales del diseño para Arquitectura, Ingeniería y Construcción, dedicados a ofrecerle las mejores soluciones del mercado CAD.

## Diseño conceptual

Permítanos aconsejarle **Architectural Desktop**, la herramienta de Autodesk, líder del mercado de diseño asistido por ordenador, hecha a medida para el Arquitecto. El programa le permite empezar con formas básicas, directamente sobre un boceto, e ir colocando volúmenes y masas para estudiar diferentes soluciones.

## Desarrollo del diseño

Con **Architectural Desktop** el desarrollo del diseño es natural e intuitivo. Se obtiene rápidamente toda la documentación de la construcción junto con perspectivas y animaciones. Puede compartir el proceso con todo el mundo utilizando las últimas tecnologías de Internet.

## Valor añadido

En Cadmax le ofrecemos algo más que la venta de un producto: Un servicio de valor añadido como soporte técnico, formación y ayuda en el desarrollo de los proyectos. Póngase en contacto con nosotros, **sería una buena idea...**



Soluciones de diseño - para cada necesidad

CADMAX SYSTEMS, C/ Moscatelar, 21, 28043 Madrid info@cadmax.es Tel: 913 005 155 Fax: 913 004 871 www.cadmax.es

## arquitecturacoa **BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN** subscription card

Deseo suscribirme a la revista ARQUITECTURA COAM a partir del número \_\_\_\_\_ inclusive. I want to subscribe to the magazine ARQUITECTURA COAM starting with nº \_\_\_\_\_ Importe en España de la suscripción por 4 números: 6400 pesetas, 38,5 euros, 20% de descuento sobre el precio original (gastos de envío incluidos) 2000 subscription rates, 4 issues 38,5 euros plus shipping.

### DATOS PERSONALES / PERSONAL DATA

Nombre, Apellidos / Name, First Name \_\_\_\_\_ CIF-DNI / VAT \_\_\_\_\_

Dirección / Address \_\_\_\_\_ Población, Código Postal / City, Postal Code \_\_\_\_\_

País / Country \_\_\_\_\_ Teléfono / Telephone \_\_\_\_\_ Fax \_\_\_\_\_ E-Mail \_\_\_\_\_

### FORMA DE PAGO / FORM OF PAYMENT

☐ Giro postal / Postal Order Número y fecha / Number and date \_\_\_\_\_ ☐ Contra reembolso (sólo en España)

Tarjeta de crédito Credit card: ☐ Tarjeta Visa / Visa card ☐ American Express / American Express

Número de tarjeta/ Card number \_\_\_\_\_ Fecha de caducidad / Expiry date \_\_\_\_\_ Fecha/ Date \_\_\_\_\_ Firma / Signature \_\_\_\_\_

Nombre del titular / Cardholder's name \_\_\_\_\_

Enviar a / Send to  
Editorial América Ibérica S.A.  
Departamento  
de Suscripciones

Miguel Yuste 26,  
28037 Madrid  
Tel. 34-91 304 13 45  
Fax 34-91 327 24 02

☐ Tiene derecho a modificar o cancelar los datos contenidos en nuestro fichero. Si no desea recibir más información sobre nuestra empresa u otros productos, por favor marque

la casilla. / You have the right to cancel or modify the data included in our files. Please only tick this box if you don't wish to receive promotional material from our company.



# Una visión diferente de la ARQUITECTURA



## PASAJES Arquitectura y Crítica

una publicación mensual especializada dirigida a los profesionales de la arquitectura y a todos aquellos sectores próximos al mundo que rodea la construcción, el urbanismo y la arquitectura. Suscríbase a un precio especial durante un año o si lo prefiere, reciba un número gratuito para conocer nuestra revista.

Para más información: 91 327 79 50

### PASAJES de Arquitectura y Crítica

El nuevo medio de la comunicación para el entorno profesional de la ARQUITECTURA

## BOLETIN DE SUSCRIPCION

Vd. tiene derecho a modificar o cancelar los datos contenidos en nuestro fichero. Si no desea recibir más información sobre nuestra empresa u otros productos, indíquelo con una X en la casilla ☐  
☐ Sí, deseo recibir un ejemplar de la revista Pasajes de Arquitectura y Crítica (en este caso no rellene los datos bancarios).  
☐ Sí, deseo suscribirme a Pasajes de Arquitectura y Crítica durante un año (10 números) al precio especial de 2.800 pts. en lugar de 3.500 pts.

1º apellido \_\_\_\_\_

2º apellido \_\_\_\_\_

Nombre \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_

C. Postal \_\_\_\_\_ Población \_\_\_\_\_

Provincia \_\_\_\_\_

Fecha de nacimiento \_\_\_\_\_ CIF/DNI \_\_\_\_\_ Telf. \_\_\_\_\_ Forma de pago:

☐ Giro Postal nº \_\_\_\_\_ de fecha \_\_\_\_\_

☐ Contrarreembolso

☐ Tarjeta Visa nº \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

☐ Tarjeta American Express nº \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

Firma: \_\_\_\_\_  
Fecha de caducidad \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Envíenos este cupón a Editorial América Ibérica, S.A. (dpto. de suscripciones). C/ Miguel Yuste, 26 - 28037 Madrid Fax: 91 327 24 02



**ARQUITECTURA COAM 322**  
Revista de Arquitectura y Urbanismo  
del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

**Directores**

José Alfonso Ballesteros Raga  
Juan García Millán  
Ricardo Sánchez Lampreave

**Consejero de Dirección**

Antón Capitel

**Redactores**

Íñigo Cobeta Gutiérrez  
Juan Elvira Peña

**Diseño Gráfico**

Juan Fidel López Arredondo

**Consejo Editor**

Fernando Chueca Gortia,  
José María Ezquiaga Domínguez,  
Jaime Tarruell Vázquez,  
Javier García-Gutiérrez Mosteiro,  
Gloria Alcázar Albajar,  
Amparo Berlinghes Acín,  
José Alfonso Ballesteros Raga,  
Juan García Millán,  
Ricardo Sánchez Lampreave,  
Juan Elvira Peña y Marcos Molinero

**Traductores**

Alexander Levi  
Noemí García Millán

**Agradecimientos**

José Méndez, Jacobo García Germán,  
Teodoro García Arroyo, LUCAM S.A.

**Redacción**

Barquillo 12 - 28004 Madrid  
91 521 86 86-91 521 82 00 (ext. 412)

**Editorial**

América Ibérica S.A.  
Miguel Yuste, 26 - 28037 Madrid  
Tfno. 91 304 55 42

**Publicidad**

Vía Directa de Publicidad S.A.  
Miguel Yuste, 26 - 28037 Madrid  
Tfno. 91 304 55 42

**Distribución**

España, SLS en C.  
Miguel Yuste, 26 - 28037 Madrid  
Tfno. 91 417 95 30

**Suscripciones**

América Ibérica S.A.  
Miguel Yuste, 26 - 28037 Madrid  
Tfno. 91 304 13 45

**Fotomecánica: Sonelma**

**Impresión: Orymu**

**Depósito Legal: M-38079**

Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la dirección de la revista. El editor se reserva el derecho de la publicación de los originales recibidos. Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de la revista, aun citando procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.

PVP España: 2.000 ptas. (12 Euros)  
PVP Europa: 2.750 ptas. (16,5 Euros)  
PVP América y África: 3.100 ptas.  
PVP Asia: 4.000 ptas.

**1 Museo y Centro de Investigación de Altamira**

Altamira Museum and Research Center **18 Teatro del Canal.**

Madrid **The Canal Theatre.** Madrid **31 Museo de la**

**Evolución Humana.** Burgos **Museum of Human Evolution.**

Burgos **JUAN NAVARRO BALDEWEG**

**46 Museo de la Evolución Humana.** Burgos

**Museum of Human Evolution.** Burgos **57 Residencia**

**de estudiantes.** MIT **MIT Residence** **63 Casa Y.**

**Y house** **STEVEN HOLL ARCHITECTS**

**79 Dos vistas de Siena. Un paseo por la mirada**

Two views of Siena. A promenade through vision **LUIS MORENO MANSILLA**

**107 Pabellón de acogida. Kamitaira-mura**

Visitors pavilion. Kamitaira-mura **Pabellón de entrada**

**y cubierta para escaleras.** Museo de Nizayama.

Entrance pavilion and stairs roof. Nizayama Forest Art Museum

**JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LAPENA Y ELÍAS TORRES TUR**

**133 Enric Miralles 1955 - 2000** **ELÍAS TORRES TUR**

**140 Sede de Gas Natural.** Barcelona

Gas Natural Headquarters. Barcelona **ENRIC MIRALLES Y BENEDETTA**

**TAGLIABUE, ARQUITECTOS ASOCIADOS**

**153 La ciudad multiplicada. La metrópolis**

**de los territoriantes.** Multiplied city, metropolis of territorians.

**FRANCESC MUÑOZ**

**195 El Reina Sofía en busca de pareja.**

**Un problema de relación y un problema**

**de método** **The Reina Sofía Centre looking for a partner. A problem**

**of relation and a problem of method.** **ANTÓN CAPITEL**

**214 Nouvel en las ciudades.** Nouvel in the cities

**JUAN GARCÍA MILLÁN**

**255 A la sombra del Reina Sofía.** Under the wing

**of the Reina Sofía** **ARCHITECTURES JEAN NOUVEL**





JUAN NAVARRO BALDEWEG

STEVEN HOLL

LUIS MORENO MANSILLA

JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LAPEÑA  
Y ELÍAS TORRES

ELÍAS TORRES

ENRIC MIRALLES  
Y BENEDETTA TAGLIABUE

FRANCESC MUÑOZ

ANTÓN CAPITEL

JUAN GARCÍA MILLÁN

JEAN NOUVEL

Revista de Arquitectura  
y Urbanismo del Colegio Oficial  
de Arquitectos de Madrid

