croquis

EL CROQUIS

1995

enric miralles

72[II]

año XIV 2.900 ptas iva incluido madrid 1995

EL Croquis 72

[II]

editores y directores / publishers and editors
Richard C. Levene y Fernando Márquez Cecilia
arquitectos

redacción / editorial staff
Paloma Poveda Cabanes
colaboradores
Carmen Muela y Rosa Mª Vallejo
fotografía
Hisao Suzuki
traducción
Jamie Benyei y Cristina García Ohlrich
delineación
Alberto López Díez

administración / administration
Mariano de la Cruz
suscripciones
Yolanda Muela
distribución y departamento comercial
Ana Pérez Castellanos
secretaría
Fabiola Muela y Francisco Alfaro

diseño y producción / design and production
el croquis editorial
fotomecánica
Ideacrom y Línea Fotografía
impresión
Monterreina

publicidad / advertising
Cristina Poveda y Yolanda Muela
Barceló, 15. 28004 Madrid
tel.: 34-1-5932110. fax: 34-1-5932192
publicidad Italia
FIORUCCI INTERNATIONAL, S.A.S.
Viale Sabotino, 9. 20135 Milano. Italia
tel: 02-58310219. fax: 02-58315710

el croquis editorial
Barceló, 15. 28004 Madrid.
tel: 34-1-4452149. fax: 34-1-5932192

el croquis

distribución internacional / international distribution

Alemania, Austria, Bélgica,
Francia, Holanda, Países Escandinavos, Suiza,
Australia, Canadá, Estados Unidos y Japón
IDEA BOOKS
Nieuwe Herengracht 11. 1011 RK Amsterdam. Holanda
tel: 20-6226154/6247376. fax: 20-6209299
Italia
LOGOS IMPEX
Via Curtatona, 5/f. 41010 S. Damaso Modena. Italia
tel: 59-280264. fax: 59-281687
Inglaterra
THE TRIANGLE BOOKSHOP
36, Bedford Square. London WC1B 3EG. Inglaterra
tel: 71-6311381. fax: 71-4364373
Portugal
A ASPPAN, S.L.
Doctor Ramón Castroviejo, 63. 28035 Madrid. España
tel: 34-1-3733478. fax: 34-1-3737439
Argentina
LIBRERIA TECNICA CP67
Florida 683. Local 18. 1375 Buenos Aires. Argentina
tel: 3936303. fax: 3257135
Colombia
ESCALA LTDA
Calle 30 no. 17-70. Bogotá. Colombia
tel: 2878200. fax: 2325148
Chile
LIBRERIA TECNICA CP67
Florida 683. Local 18. 1375 Buenos Aires. Argentina
tel: 3936303. fax: 3257135
EDITORIAL CONTRAPUNTO
Avda. Salvador 595. Santiago de Chile
tel: 562-223308/2743707. fax: 562-2230819
Méjico
PERNAS Y CIA.
Lago Erie no. 44. C.P. 11410. Tacuba. México d.f.
tel: 3999502. fax: 5274255
importadores y distribuidores. RFC- PED-870217-B47
Uruguay
GRAFFITI s.r.l.
Convención 1366. Local 8. Montevideo CP 11100. Uruguay
tel/fax: 5982-922976
DARDO SANZBERRO, LIBROS Y REVISTAS
Velsen 4469. ap. 402. Montevideo. Uruguay
tel: 632759. fax: 486995
Venezuela
P.A.D. CA.
Urb. Colinas de Valle Arriba. Avda. Principal. Edif. Los Páramos. Torre A. 1B. Caracas. Venezuela
tels: 910817/9762931. fax: 9762931
Corea
M&G&H CO.
C.P.O. Box 10357. Seoul 100-699. Korea
tel: 82-2-7542881. fax: 82-2-7542880

distribución nacional / inland distribution

A ASPPAN, S.L.
Doctor Ramón Castroviejo, 63. 28035 Madrid. España
tel: 34-1-3733478. fax: 34-1-3737439

copyright © 1995 **el croquis, s.l.**
ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta,
puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma,
sin la previa autorización escrita por parte de la editorial
all rights reserved

la editorial no se hace responsable de la devolución decualquier documentación
enviada a la redacción sin haber sido expresamente solicitado por ésta
the editors do not make themselves responsible for the return of
material sent without having been expressly requested

ISSN: 0212-5683
depósito legal: m-115-1982
impreso y encuadernado en Madrid
el croquis es una publicación miembro de ARCE y de la Asociación de Editores de Madrid
Premio COAM Publicaciones 1985
Premio a la EXPORTACION 1992 de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid

obras y proyectos

works and projects

torre de control en el aeropuerto de alicante 24
airport control tower in alicante
el altet, alicante, españa, 1993

puente industrial para camy-nestlé 28
industrial bridge for camy-nestlé
viladecans, barcelona, españa, 1991-1994

aulario de la universidad de valencia 36
university classroom building in valencia
nueva ciudad universitaria, valencia, españa, 1991-1994

ampliación del museo real de copenhague 44
enlargement of royal museum in copenhagen
copenhague, dinamarca, 1992

museo de arte contemporáneo de zaragoza 48
modern art museum in zaragoza
zaragoza, españa, 1993

ampliación del rosenmuseum de steinfurth 52
rosenmuseum extensions in steinfurth
bad-nauheim, frankfurt am main, alemania, 1995

museo de arte moderno de helsinki 58
modern art museum in helsinki
helsinki, finlandia, 1993

hospital geriátrico en palamós 62
geriatric hospital in palamós
palamós, gerona, españa, 1993

nuevo acceso a la estación de takaoka 66
new entrance to takaoka station
takaoka, toyama, japón, 1991-1993

pabellón de meditación en unazuki 72
meditation pavilion in unazuki
toyama, japón, 1991-1993

auditorio en copenhague 78
auditorium in copenhague
copenhague, dinamarca, 1993

iglesia y centro eclesiástico en roma 84
church and parish centre in rome
roma, italia, 1994

ampliación de la fábrica de vidrio seele 90
extension to seele glass factory
gersthoven, alemania, 1994

nuevo centro en el puerto de bremerhaven 98
new centre in bremerhaven port
bremerhaven, alemania, 1993

pequeñas casa alemanas en madera 106
small wooden houses in germany
graft bismarck, gelsenkirchen, alemania, 1995

parque público y ludoteca en mollet 112
public park and games library, mollet
mollet del vallés, barcelona, españa, 1994

concepto para una oficina de venta de automóviles 122
concept for a car showroom

enric miralles

1995

biografía 4
biography

entrevista 6
interview
alejandro zaera

manchas [una introducción] 22
blots [an introduction]
enric miralles

un retrato de giacometti [a modo de epílogo] 128
a portrait by giacometti [in the way of an epilog]
enric miralles

índice

contents

enric miralles

curriculum vitae

Enric Miralles (1955) estudia arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, donde se gradúa en 1978.

Colabora en el estudio de Piñón-Viaplana entre los años 1973-1985. Entre los concursos premiados con este equipo destacan las Sedes para los Colegios de Arquitectos en Barcelona, Sevilla, Murcia y Valencia y el Proyecto para "El Parc de les Estacions" en Murcia, y como proyectos realizados, la "Plaça dels Paisos Catalans" y el "Parc del Besòs" en Barcelona.

En 1984 forma su propio estudio, que comparte con Carme Pinós hasta 1989.

***Fullbright Visiting Scholar* en la Universidad de Columbia, Nueva York, 1980-81. Profesor titular de la Escuela de Barcelona desde 1985. Director y Profesor de la *Master Class* en la *Stadelschule* de Frankfurt desde 1990. Profesor invitado y conferenciante en diversas universidades de Estados Unidos, Alemania, Reino Unido, Italia y Holanda.**

concursos

1984 **Ayuntamiento de Algemesí, Valencia**
Edificio Administrativo en Lugo
1985 **Cementerio en Igualada, Barcelona (en construcción)**
1987 **Parque de las Estaciones, Mallorca**
1988 **Palacio de Deportes de Huesca (en construcción)**
1990 **Centro Social del Círculo de Lectores, Madrid (construido)**
1991 **Centro Social *Burgerhaus* en Niederrahd, Frankfurt**
1992 **Extensión del Museo de Arte Moderno de Copenhague, Dinamarca (mención)**
1993 **Rehabilitación del puerto de Bremerhaven, Alemania**

premios

1985 **Premio FAD de Arquitectura**
1991 **Premio ITALSTAD for Europe**
1992 **Premio Ciudad de Barcelona**
Premio FAD de Arquitectura
1993 **Premio Ciudad de Madrid**

exposiciones monográficas

1989 **Galería Fenster, Frankfurt**
1990 ***Storefront for Art and Architecture*, Nueva York**
Galería Weisenhof, Stuttgart
***Haus der Architektur*, Graz**
1992 **Galería ROM, Oslo**
1993 ***G.S.D.*, Harvard, Estados Unidos**
Aedes Gallery, Berlín
1994 ***Architekturforum*, Zurich**

exposiciones colectivas

1990 **"Overtures", *Arc en Reve*, Burdeos**
1991 **"Barcelona", *Architektur Museum*, Frankfurt**
1992 **"5 du Barcelone", *Arc en Reve*, Burdeos**
"Osthafen", *Architektur Museum*, Frankfurt
"Arquitectura Española de los '90",
M.O.P.U., Madrid
***Architectural Association*, Londres**
***G.A. Gallery*, Tokio**
1993 ***Le Magazine*, Grenoble**
***Unité d'Habitatión*, Firminy**
"Remise", *Architektur Zentrum*, Viena
***G.A. Gallery*, Tokio**
1994 ***G.A. Gallery*, Tokio**

números monográficos

1987 **EL CROQUIS nº 30**
1990 **Sites/Lumen Books**
1991 **EL CROQUIS nº 49/50**
1993 **SD nº 03**
Catálogo "Aedes", Berlín
1995 **EL CROQUIS 30+49/50. Edición especial**

curriculum vitae

Enric Miralles (1955) studied architecture at the School of Architecture in Barcelona, where he graduated in 1978.

He collaborated in Piñón&Viaplana' office during the years 1973-1985, taking part in the following prize-winning competition entries: Headquarters for the Architects' Associations in Barcelona, Sevilla, Murcia and Valencia and Project for "El Parc de las Estacions" in Murcia, as well as in the following built projects: "Plaça dels Paisos Catalans" and "Parc del Besós" in Barcelona.

In 1984 he founded his own office, which he shared with Carme Pinós until 1989.

Fullbright Visiting Scholar at Columbia University, New York, 1980-81. Professor at the School of Barcelona since 1985. Director and Professor of the Master Class at the Stadelschule in Frankfurt since 1990. Visiting professor and lecturer at several universities in the United States, Germany, United Kingdom, Italy and Holland.

competitions

1984 Algemesí City Hall, Valencia
Administrative building in Lugo
1985 Cementery in Igualada, Barcelona (under construction)
1987 *Parque de las Estaciones*, Majorca
1988 Huesca Sports Hall (under construction)
1990 Social Center for the *Circulo de Lectores*, Madrid (built)
1991 Social Center *Burgerhaus* in Niederrahd, Frankfurt
1992 Extension of the Contemporary Art Museum in Copenhagen, Denmark
1993 Rehabilitation of Bremerhaven Docks, Alemania

awards

1985 *FAD* Architecture Prize
1991 ITALSTAD for Europe Prize
1992 *Ciudad de Barcelona* Prize
FAD Architecture Prize
1993 *Ciudad de Madrid* Prize

monograph exhibitions

1989 Fenster Gallery, Frankfurt
1990 *Storefront for Art and Architecture*, New York
Weisenhof Gallery, Stuttgart
Haus der Architektur, Graz
1992 ROM Gallery, Oslo
1993 *G.S.D.*, Harvard, United States
Aedes Gallery, Berlin
1994 *Architekturforum*, Zürich

collective exhibitions

1990 "Overtures", *Arc en Reve*, Bourdeaux
1991 "Barcelona", *Architektur Museum*, Frankfurt
1992 "5 du Barcelone", *Arc en Reve*, Bourdeaux
"Osthafen", *Architektur Museum*, Frankfurt
"Arquitectura Española de los '90",
M.O.P.U., Madrid
Architectural Association, London
G.A. Gallery, Tokio
1993 *Le Magazine*, Grenoble
Unité d'Habitatión, Firminy
"Remise", *Architektur Zentrum*, Vienna
G.A. Gallery, Tokio
1994 G.A. Gallery, Tokio

monographs

1987 EL CROQUIS n. 30
1990 Sites/Lumen Books
1991 EL CROQUIS n. 49/50
1993 SD n. 03
"Aedes" Catalogue, Berlin
1995 EL CROQUIS 30+49/50. Special edition

Photo: Hisao Suzuki

una conversación con enric miralles

alejandro zaera, 1995

Alejandro Zaera (Madrid 1963, ETSAM 1988, March II Harvard GSD 1991), es profesor asociado de proyectos arquitectónicos en la ETSAM y Unit Master en la *Architectural Association* de Londres. Ha sido miembro de OMA (Office for Metropolitan Architecture) en Rotterdam, y es miembro fundador del estudio de arquitectura *Foreign Office Architects*, cuya propuesta ha resultado ganadora recientemente en el concurso para la Terminal Internacional del Puerto de Yokohama en Japón. Es colaborador habitual de *El Croquis*, y sus textos han sido publicados en *Quaderns*, *A.D. Monographs*, *Arch+*, *de Architect*, Archis, etc.

Durante los últimos cinco años has tenido la oportunidad de construir algunos proyectos de notable envergadura, en los que en alguna manera las estrategias con las que habías estado operando en tus primeros proyectos han sufrido probablemente importantes modificaciones. De una práctica fundamentalmente artesanal, forjada sobre una enorme atención sobre el detalle, has tenido que saltar a la ejecución de grandes proyectos, y a la consolidación de una oficina de un tamaño relativamente grande con proyectos no sólo en España, sino también en otros países, como Japón y Alemania. Ha sido también una época en la que tu trabajo ha sido publicado internacionalmente, y en la que has desarrollado actividades docentes en varias escuelas Europeas y Americanas. ¿Cómo describirías el momento en el que estás ahora? ¿En qué manera has llegado a interiorizar estos cambios? ¿En qué medida te ha sido precisa la elaboración de un discurso que superase las condiciones específicas de la práctica a nivel local para poder operar en ámbitos más diversos? ¿Crees necesaria la proposición de un discurso más *paradigmático*, más *mediado*, para poder afrontar esta nueva situación?

Lo más interesante de esta época de la que estoy saliendo ahora es que el hecho de haber conseguido establecer una práctica más consolidada me ha forzado a trabajar simultáneamente en distintos problemas. Mi oficina ha crecido bastante, pero aún no hemos llegado a alcanzar el tamaño en el que los equipos de proyecto están perfectamente organizados y son independientes entre sí. Este es un despacho relativamente pequeño, donde el modo de gestionar las cosas no es fragmentario; los proyectos se van superponiendo unos con otros, las personas pasan por varios proyectos, por varias tareas, dependiendo de lo que sea más urgente... La otra cosa importante de estos últimos años ha sido la posibilidad de poder llegar a construir los proyectos. La obra construida te da una enorme libertad de interpretación; es muy distinta la necesidad de racionalizar las cosas que existe en el momento de iniciar un proyecto, de lo que ocurre a lo largo del proceso de construcción. Al principio, la interpretación no existe, sólo el puro propósito. La construcción de una obra abre las posibilidades de interpretación.

La serie de proyectos que se presentan en este número quieren ser una exposición del trabajo paralelo a la construcción de los proyectos grandes que hemos llevado a cabo durante esta época. Son trabajos que seguramente se permiten el lujo de

a conversation with enric miralles

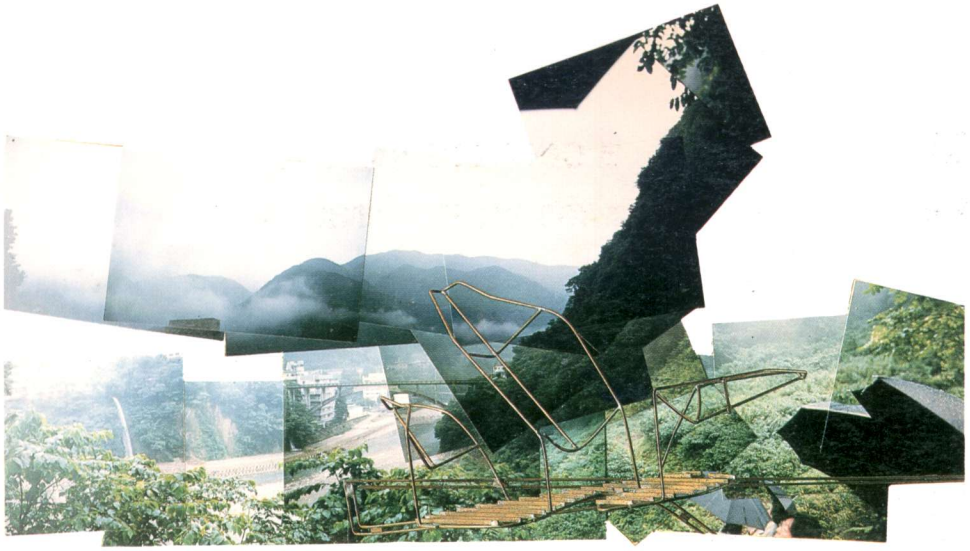
alejandro zaera, 1995

Alejandro Zaera (Madrid 1963, Dipl. ETSAM 1988, March II Harvard GSD 1991), is a design critic in the ETSAM, and a Unit Master at the AA London. He has been a member of O.M.A. (Office for Metropolitan Architecture) in Rotterdam, and is founder and director of Foreign Office Architects, recent winners of the competition for the Yokohama International Port Terminal in Japan. He is a permanent collaborator of *El Croquis*, and his texts have been published in *Quaderns*, *AD*, *Arch+*, *de Architect*, *Archis*, etc.

In the last five years, you have had the opportunity to construct several projects in which the strategies you used in your initial designs have somehow undergone important changes. From a fundamentally craftsman's practice, forged over an enormous attention to detail, you have had to step up to the execution of large projects and the consolidation of a relatively big studio with assignments in other provinces of Spain and other countries such as Japan and Germany. At the same time, you have begun to be published internationally, and you have taught at several European and American schools. How would you describe yourself at this point? How have you managed to assimilate these changes? To what extent have you needed to produce a discourse that somehow surpasses the specific conditions of your local practice to let you operate on a broader scale? To what extent do you think it is necessary to propose a more paradigmatic, more mediated argument to be able cope with this new situation?

The most interesting aspect of the period I am now moving out of is that having established a more consolidated practice has forced me to work on different problems at the same time. My studio has grown a lot, but we still have not reached the size at which the design teams are perfectly well organized and are mutually independent. This is a relatively small studio, and our form of managing things is not fragmentary. Projects overlap each other, people move through several projects, through several tasks, depending on what is most urgent at the time. The other important thing in recent years has been the opportunity to build our projects. Constructed work gives you enormous freedom of interpretation. The need to rationalize things at the start of a project is very different from what happens during the construction process. At the beginning, there is no interpretation.

We would like the series of projects in this issue of El Croquis to be an exhibition of the work running parallel to the construction of the big projects we have undertaken over this time. They are tasks that probably take the liberty of beginning in a less complex way, of starting with something that is already part of your work, of a suggestion, of a test...



unazuki

empezar de un modo menos completo, empezar con algo que forma ya parte de tu trabajo, de una sugerencia, de una prueba... No tanto como en otros proyectos donde empiezas de cero, donde en el proyecto tiene que estar todo. De alguna manera, el construir las obras te da mucha más libertad para tratar con ellas, las enriquece muchísimo. El tiempo del trabajo durante esta época ha sido un tiempo continuo, donde se van agregando cosas a medida que la propia construcción las ordena. Cuando estos grandes proyectos se terminan te encuentras con todo este material que ha ido creciendo a la sombra del proceso de construcción, que de repente revela un proceso de investigación menos direccional. Yo creo que en un estudio, los avances importantes ocurren en períodos como éste, cuando la secuencia de trabajo cambia y hay que encontrar otra vez un ritmo de trabajo posible. Hay que valorar el hacerse de las cosas para encontrar ese ritmo que no depende del efecto de la casualidad, del encargo, de la situación...

Hasta ahora los temas en los que he trabajado han sido, también por decisión mía, muy coherentes; casi siempre en lugares periféricos donde el asentamiento urbano es algo que hay que proponer... Casi siempre relacionados con programas públicos ya especificados... Han sido también resultado de ese proceso que se ha producido en España de construcción de obra pública. Esta es una situación interesante porque tu trabajo se añade a un proyecto más global: por ejemplo, intervenir en las infraestructuras de una ciudad, aunque tan sólo se produzca desde un encargo pequeño...

El hecho de empezar a tener encargos en distintas partes de Europa o de Japón te hace también replantearte tus modos de operación, la forma en la que explicas las cosas, qué es lo que puedes ofrecer... Este es el momento en el que uno empieza a cuestionarse la necesidad de comenzar a operar en lo que tú llamas modo paradigmático... Pero yo no estoy muy convencido de que esto sea posible; no sé si es posible establecer claramente unas reglas de operación que sean válidas en cualquier situación... Yo no creo que se pueda estar por delante del trabajo de uno, tirándo de él, sino que de alguna manera el propio trabajo va dirigiendo las cosas a traves de pequeñas desviaciones.

It is not quite like in other projects, where you start from zero, where the whole project has to be ready. In some way, building the works gives you much more freedom to deal with them: it enriches them tremendously. Our working time in this period has been a constant time, in which things have been added to measure which the construction process itself has arranged. When these big jobs finish you find you are left with all this material that has grown in the shadow of the construction process, which suddenly reveals a less directional process of investigation. I believe that the important advances in a studio happen in such periods, when the sequence of work changes and you have to rediscover a plausible pace of work. You have to appreciate the act of doing things to find that pace. It does not depend on the effect of chance, of the assignment, of the situation...

To date, the themes I have worked on have been very consistent, also by my own choosing. They have almost always been in fringe areas where the urban settlement is yet to be proposed... they are always related to previously specified public works... They have also been the result of a public works construction process that has taken place in Spain. This is an interesting situation, because your work is added on to a more global project such as building the infrastructure for a city, even if it is on a small assignment.

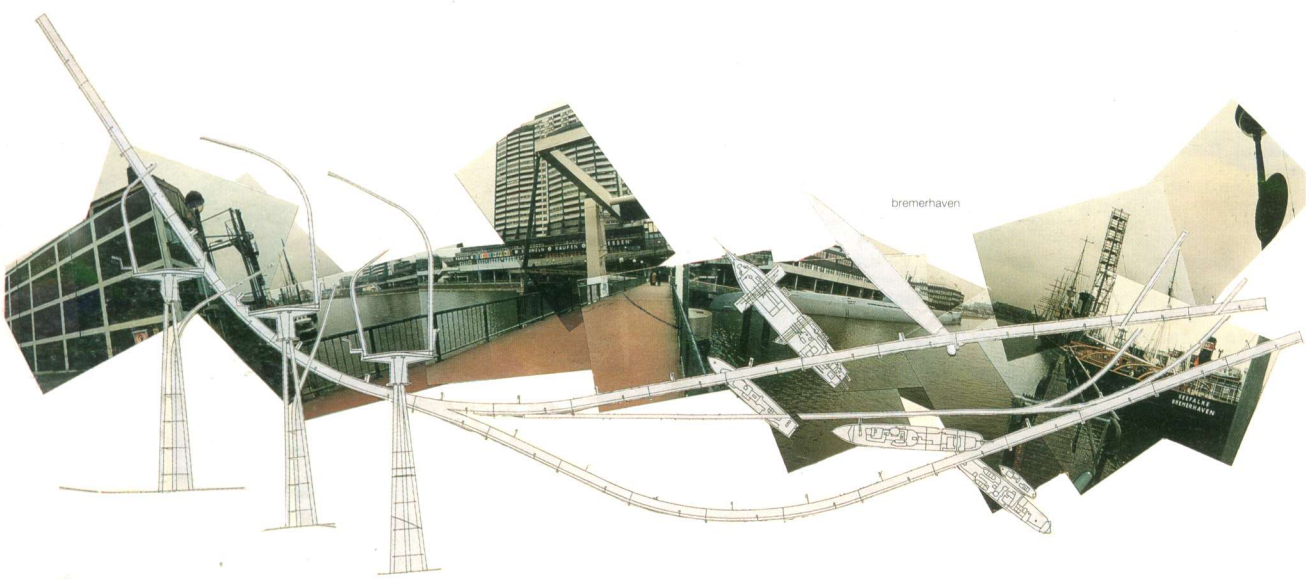
Starting to have assignments in different parts of Europe or Japan makes you reassess your *modus operandi*— the way you explain things, what you have to offer... This is the point where one begins to question the need to start operating in what you call a paradigmatic mode... But I am not really convinced that that is possible. I do not know whether you can establish a set of working rules that are valid in any situation... I do not think that you can go in front of your work, pulling it along, but rather in some way it is the job itself that directs things by means of small deviations.

Es cierto que has trabajado casi sistemáticamente fuera de la ciudad... ¿Es esto casual? ¿Es una coyuntura o es una elección?

A lo mejor desde un punto de vista realista se puede decir que es una coyuntura, pero yo diría que al interpretar los proyectos de una cierta manera se transforma en una elección, porque, por ejemplo, el hecho de estar trabajando en la periferia te permite decidir a qué lado de la línea te pones, si rehaces ciudad o si estás más interesado en dar forma a ese límite de un modo más abstracto. Lógicamente, esta decisión va tiñendo los otros proyectos y a lo mejor va tiñendo los otros encargos, incluso si se producen en un medio más urbano... Cuando empiezas a trabajar en un casco histórico sientes que no es el sitio lo que es periférico, sino el tiempo. El tiempo se convierte en periférico cuando empiezas a trabajar con edificios del siglo XVI: son los límites de lo actual. Aquí lo que sucede es que los estratos de tiempo son los que no puedes identificar con precisión, y hay que volver a redefinirlos.

It is true that you have worked almost systematically outside the city. Is that by chance— is it circumstantial or has it been by choice?

Perhaps from a realistic point of view you could say it has been accidental, but I would say that interpreting projects in a certain way makes it a choice. We could claim, for example, that when you are working on the fringe you can decide what side of the line you are standing on, whether you remake the city or whether you are more interested in giving shape to this fringe in a more abstract fashion. Obviously, this decision tinges the other projects, and it possibly tinges the other assignments, even if they are in a more urban environment... When you suddenly start to work in an old quarter it is not the site that is peripheral but rather time. Time becomes peripheral when you start to work with XVI century buildings: they are the fringes of the present. What happens here is that the strata of time are what you cannot define precisely, and you have to redefine them again.



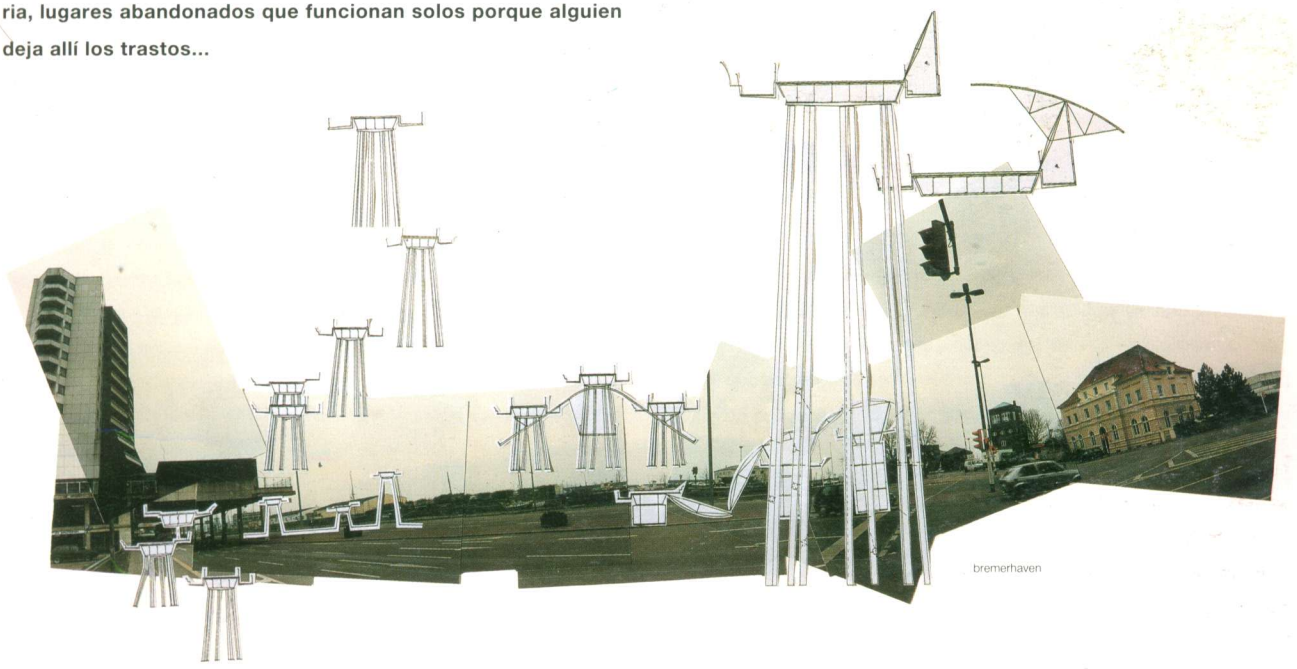
Este desplazamiento desde una localización espacial coyuntural hacia un modo de operación es muy interesante, en sí misma y en relación con la situación específica de Cataluña durante los últimos años. Yo pienso que hay una posible clasificación de los arquitectos en *arquitectos retratistas* y *arquitectos paisajistas*, entre arquitectos que trabajan con configuraciones o variaciones de una configuración, y arquitectos que trabajan con texturas o ritmos. El caso de Cataluña es muy revelador —aunque ya me imagino que te resistes a ser parte de una "escuela"—, porque yo creo que ha dado origen en los años 80 a una importante generación de *arquitectos paisajistas*, en perfecta coherencia con una situación geográfica y cultural muy específica, a la busca de nuevos referentes. Yo creo que en tu trabajo hay muchas de las técnicas que caracterizan esta tendencia, como son la proclividad a la desintegración de las formas, a la desfiguración, a la operación con texturas o ritmos incoherentes entre sí, a la delicadeza o la inestabilidad de la construcción, a la eliminación de referentes espaciales: arriba, abajo, izquierda, derecha, centro, periferia... El hecho de que expliques tu obra como el paso de una situación coyunturalmente periférica a una situación intencionalmente paisajista, es casi una verificación matemática de esa hipótesis...

This shift from a casual spatial location towards a modus operandi is very interesting, both in itself and in relation to the specific situation in Catalonia over recent years. I think that architects can possibly be classified into portrait architects *and* landscape architects*: into architects who work with configurations or variations of a configuration, and architects who work with textures or rhythms. Although I imagine that you are reluctant to be part of a "school", the Catalonian case is quite revealing. In the 1980's, I think, it gave rise to an important generation of* landscape architects*, in perfect consistency with a highly specific geographic and cultural situation in search of new points of reference. I think your work includes many techniques that typify that trend— propensity for disintegration of forms, for defiguration, for operation with mutually inconsistent textures and rhythms, for the delicacy or instability of construction, for the elimination of spatial references— above, below, left, right, centre, edge... The fact that you explain your work as the transition from a casually peripheral situation to an intentionally landscape situation is almost a mathematical verification of the hypothesis....*

La división que haces es muy bonita y no tengo ningún reparo en aparecer en el lado de los paisajistas... ¿Por qué? porque muchos de estos trabajos en realidad reflejan una actitud de aprendizaje, de apropiación de las cosas. Yo creo que del lado de los paisajistas hay una mayor libertad de operación, la confrontación con una realidad más compleja... Pero, pasándome al otro lado, te diría que el modo de trabajar es más de retratista. Lo que ocurre es que las ideas no estan fijadas a una imagen de ciudad, a la idea de calle o la idea de casco histórico... Seguramente cuando empiezo el retrato de una calle que al final termina disolviéndose en el paisaje tengo que buscar la forma de trabajar con ella... Pero la intención sigue siendo de fijar cosas. Hay una técnica muy elemental que a mí me gusta mucho, que es la de tratarlo todo igual: considerar de la misma manera la colocación de un árbol que la de un programa específico, o la de una construcción... Esto lo aprendí haciendo el Cementerio de Igualada, donde conseguí construir un lugar casi únicamente dedicado al crecimiento protegido de unos árboles. Es impresionante un proyecto que se sitúa en el tiempo, a través de su uso... En los edificios hay siempre una inauguración, pero luego viene el uso, que es siempre brutal... . Esta es una de las cosas más impresionantes de un proyecto, cuando tienes la sensación de que aquello está funcionando sólo. Hay partes de una obra que quedan abandonadas a sí mismas, abandonadas simplemente a la limpieza, o al ensuciarse, o a la lluvia... Esto es un poco lo que pasa en la periferia, lugares abandonados que funcionan solos porque alguien deja allí los trastos...

The distinction you make is very nice, and I have no objection to appearing alongside the landscapists... Do you know why? Because many of these works reflect an attitude of apprenticeship, of appropriation of things. I believe that on the landscapist side there is a greater freedom of operation: a confrontation with a more complex reality.

Shifting to the other side, however, I would say that the *modus operandi* is more like a portrait painter. What happens is that ideas are not fixed to an image of a city, to the idea of a street or the idea of an historic quarter... When I start the portrait of a street that ends up dissolving into the landscape, I probably have to seek the way to work with it... but my intention is still to fix things. One very elementary technique that I am fond of is to treat everything as equal: to consider the placement of a tree, a specific programme, a building, all in the same way... I learned this with the Igualada Cemetery, where I managed to build a place devoted almost exclusively to the protected growth of trees. It is impressive for a project to be placed in time through its use... In buildings, there is always an inauguration, but later comes its use, which is always rough... That is one of the most impressive things about a project, when you have the sensation that the thing is working on its own. There are parts of a job that are left to their own devices, simply left to be cleaned, or to get dirty or to the rain... that is a bit like what happens on the periphery— abandoned places that function alone, because somebody leaves their chattels there...



bremerhaven

Esto tiene que ver con la capacidad para interpretar indicios, para leer configuraciones descodificadas, sin significado reconocible. En tu trabajo parece existir un esfuerzo importante en el análisis, en el *registro* de los datos del lugar: las curvas de nivel, las líneas de sombra, los caminos abiertos por los habitantes... Se diría que el proceso de trabajo que sigues se origina desde este registro gráfico de las condiciones del lugar, que es sucesivamente transformado, siguiendo desarrollos que no están determinados desde el principio, sino que evolucionan en una línea errática, que cambia de dirección dependiendo de las condiciones locales específicas...

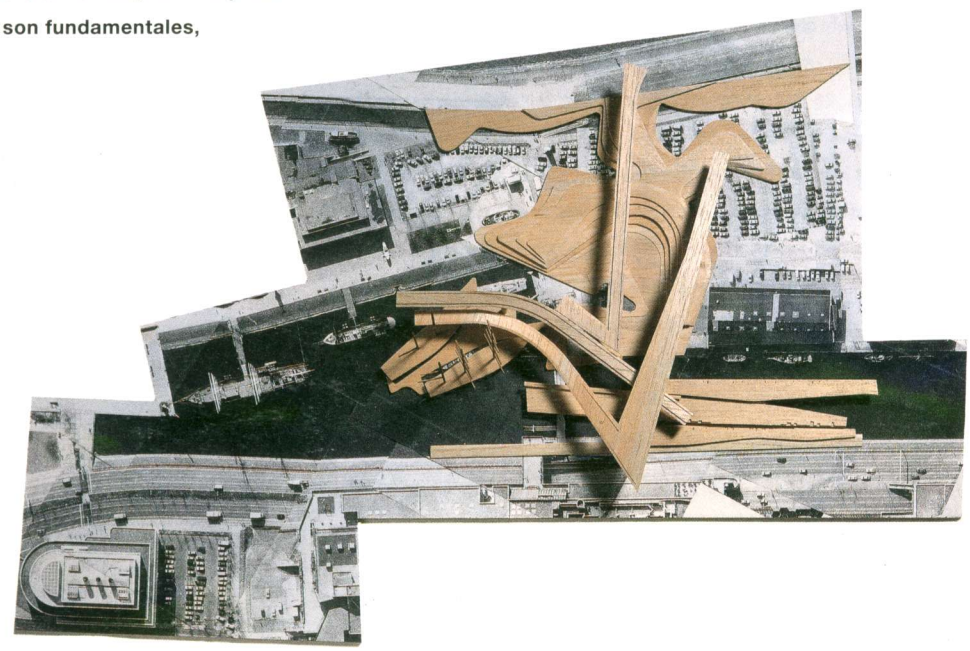
That has to do with the ability to interpret signs, to read decodified configurations that lack recognizable significance. Your work seems to put a lot of effort into the analysis, into the register *of the data of the place: the contours, the shadow lines, the tracks set by the inhabitants... One could say that the work process you use originates in this graphic register of the conditions of the place, which changes with developments that are not determined from the outset, but rather evolve in an erratic line that changes course depending on the specific local conditions....*

A veces las marcas tienen un significado, si alguien las sabe interpretar, las entiende. Pero muy a menudo tienes que pararte como desconocido, aceptar la marca porque está ahí, porque te la has encontrado, como cuando encuentras algunas inscripciones en una roca. Me interesa ese trabajo de ir aceptando los resultados que van apareciendo.

A este respecto, yo diría que no se trata tanto de una línea, como de un *haz*. Un proyecto consiste en saber atar múltiples líneas, múltiples ramificaciones que se abren en distintas direcciones. Mi modo de trabajar está muy ligado a la idea de curiosear o de distraerse. Una vez fijado el problema, el siguiente paso es casi olvidarte de la finalidad de lo que estabas haciendo, casi como para distraerte; luego volverás a fijar otra vez el problema, pero hay una parte de distracción, de comportamiento errático donde los saltos son fundamentales,
pero son saltos cortos,
no saltos a gran distancia.

At times marks have a meaning. If somebody knows how to interpret them, they understand them. But you often have to stop like a stranger, like when you find inscriptions on a rock. I am interested in that task of accepting the results as they appear.

In that respect, I would say that it is not so much a line as a *beam*. A project consists of knowing how to tie multiple lines together, multiple ramifications that open up in different directions. My way of working is closely linked to the idea of almost glancing around, of amusing yourself. Once the problem is set, the next step is to almost forget the purpose of what you were doing, almost as if to distract yourself. Later you reestablish the problem, but there is a part like a distraction, like erratic behaviour where the jumps are fundamental, but they are short hops, not long leaps.



bremerhaven

Esto es interesante, porque parece revelar una forma de hacer radicalmente pragmática, experimental, de *memoria corta*. Primero en tus dudas en relación con la validez de los paradigmas como bases de operación, tu escepticismo en fijar los parámetros que van a definir la forma de actuación; la forma en la que explicas la historia de los proyectos como una sucesión de experimentos sin solución de continuidad, pero sin embargo claramente específicos en el tiempo y en el espacio en el que se producen. La traslación literal de una parte de un proyecto a otro es, curiosamente, *paradigmática* de una forma de operar y de conocer ligada estrechamente al proceso de hacer, de producir, más que al de idear primero y materializar después. Aquí las ideas parecen originarse en una materialización previa, los códigos se construyen a través de la materia...

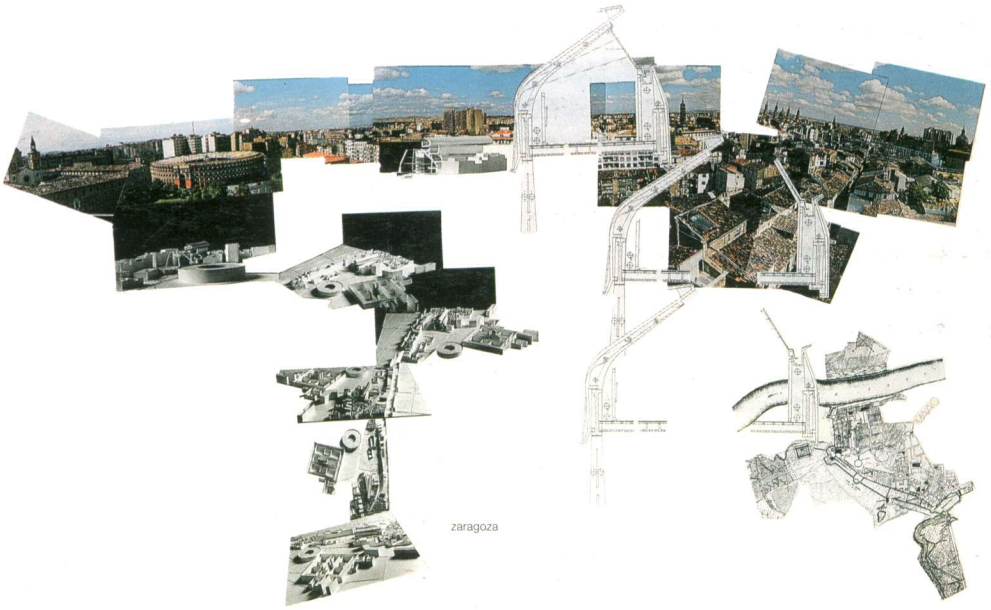
That is interesting, because it seems to reveal a radically pragmatic, experimental, short memory *style of work. Firstly in your doubts about the validity of paradigms as a basis for operation, your skepticism about setting the parameters that are to define the form of action; the way you explain the history of the projects as a succession of experiments with no solution of continuity, but are nevertheless clearly specific in the time and space in which they arise. The literal translation of a part of one project to another is curiously paradigmatic of a* modus operandi *and knowledge linked closely to the process of making, of producing, rather than to one of inventing first and materializing afterwards. Here, the ideas seem to originate in a prior materialization— the codes are constructed via the matter....*

Bueno, no sé si diría tanto como que no hay idea, no por que me dé miedo decirlo... Yo creo que si trabajas desde el registro, más que imponiendo estás ya comprobando desde el principio. Yo cambiaría la palabra idea por la palabra diálogo, conversación más que idea. Seguramente la parte peor de un proyecto es el carácter de imposición. Lo que sucede en Berlín en estos momentos, todos esos enormes proyectos no son otra cosa que una imposición en toda la regla... Entonces lógicamente no se puede dialogar, preguntar...

Well, I would not go so far as to say that there is no idea, not because I am afraid of saying so... I think if you work from the register, rather than imposing you are checking from the outset. I would replace the word idea with the word dialogue— conversation more than idea. The worst part of a project is most probably its imposition. What is happening in Berlin right now— all of those enormous projects— is no less than a full-scale imposition. So obviously you cannot discuss or ask...

Muchos de mis proyectos se construyen de esta manera: dialogando con lo que existe. Es casi la conversación clásica. ¿dónde está la idea y dónde está el ideal? Está un poco en los contenidos comunes que ponen de acuerdo estas cosas con otras, yo diría que el contenido ideal está en con qué familia relacionas los datos del lugar, hacia dónde llevas ese sitio. La idea la pones detrás, nunca delante ...

Many of my projects are built in this way— discussing with what exists. It is almost the classic conversation. There is a bit of "Where is the idea, and where is the ideal?" in the common contents that make these things agree with others. I would say that the ideal content lies in what family you relate the data of the place to, where you are taking the place. You place the idea behind, never in front...



zaragoza

¿Es esta la razón para afirmar que es en la obra construida, *a posteriori*, donde se producen las condiciones óptimas para interpretar el trabajo eficazmente?

Is that why you claim that it is in the constructed work, a posteriori, *where the optimum conditions arise for efficiently interpreting the task?*

Dicho así me doy cuenta de que en el fondo piensas tal como has aprendido de la obra, de los comentarios de otra gente... Tal como se aprende a leer o a entender a otras personas: *siempre a través de las consecuencias*. A lo mejor simplemente es que una obra acabada la ves como si la hubiera hecho otro... Te la encuentras y la miras. Lo que me interesa de la obra construida es que al tiempo que más compleja se presenta también como más esquemática, finamente liberada de las dudas del proceso. Sólo queda lo que era realmente importante. Y al mismo tiempo es un esquematismo que no es el mismo que se producía al principio del proyecto, sino que se ha ido enriqueciendo durante la construcción. Es una marca que no has hecho tú...

Put like that, I realize that essentially you think just the way you have learned from the task, from comments made by other people... Like the way you learn to read or understand other people: *always via the consequences*. It might be simply that you see a finished job as if somebody else had done it... you find it and you look at it. What interests me about constructed work is that the more complex it looks, the more schematic it is, finally freed from the doubts of the process. The only thing left is what was really important. And at the same time, it is a schematicism that is not the same as what was produced at the start of the project, but what has been enriched during construction. It is a mark that has not been made by you...

Es en el tiempo donde entiendes más el pensamiento, la forma de las cosas, cuando la urgencia, la necesidad de decidir desaparece cuando las cosas van volviendo... Esto es lo que es interesante de mantener ciertas formas, o ciertos modelos de reconstruir un espacio. En estos trabajos recientes he intentado que algunos proyectos jamás estuvieran solos. Que aquello que ha sido necesario para hacer un proyecto continúe... No entender jamás los proyectos como piezas terminadas. Por esto me interesan cada vez más los desplazamientos como técnica. En el fondo es una técnica para romper con la *mímesis* como base fundamental de operación de la arquitectura clásica. Aceptar que la condición mimética o repetitiva de las cosas es un valor, es dificil de sostener hoy en día.

It is only in time that you understand the thinking better, the shape of things, when the urgency, the need to decide, disappears when things settle... That is what is interesting: to maintain certain forms, or certain models of reconstructing a space. In these recent works, I have tried to prevent some of the projects from ever being alone— to continue what was necessary to create a project— to never understand projects as terminated pieces. That is why I am increasingly interested in movements as a technique. In essence it is a technique to break off from *mimesis* as the fundamental operative basis of traditional architecture. Accepting the mimetic or repetitive condition of things is a value— it is hard to sustain today.

La mímesis es quizá un fantástico mecanismo de aprendizaje, pero jamás puede ser un mecanismo de valor... Esto es algo que he venido experimentando recientemente con mis alumnos de la Staedelschule en Frankfurt, donde les he pedido que construyeran un proyecto en un determinado lugar, y lo trasladasen a otro a mitad de proyecto, de forma que el objeto que empezaba a construirse sirve de instrumento para revelar toda una serie de problemas que existen en otro lugar. Así evitamos el tipo de tautologías entre las hipótesis y los resultados que los arquitectos frecuentemente cometemos.

En mi trabajo también existe esta traslación de información desde unos proyectos a otros, como si la búsqueda se produjese simultáneamente en varios territorios. Esto se debe quizá al fenómeno de superposición de los proyectos al que me refería antes. Por ejemplo, las puertas y las cruces del Cementerio de Igualada estuvieron pensadas para unos chalets que jamás se construyeron y el sitio donde encontraron su lugar perfecto es a la entrada del cementerio.... El caso quizá más extremo es el del proyecto del Puente de Camy-Nestlé, que se construye sobre una traslación literal de una pieza del proyecto —no realizado— para el Aulario de la Universidad de Valencia. El Puente de Camy es una prueba. No lo había hecho en ningún otro trabajo anterior y probablemente no puede entenderse como un método. Es como una jugada de jugador malo de ajedrez, no es muy elaborada, pero es prueba de que tiene ese carácter como más cristalino: sacrificar lo específico de la situación a la aplicación de una realidad ajena... Creo que esto tiene que ver con una convicción muy profunda de que los proyectos nunca se terminan, sino que entran en fases sucesivas, en las que quizá ya no tengamos control directo sobre ellos, o quizá se reencarnen en otros proyectos que hacemos...

Maybe mimesis is a fantastic learning mechanism, but it can never be a valuable mechanism. That is something I have been experimenting with recently with my students at the Staedelschule in Frankfurt. I asked them to build a project on a given site, and move it to another in the middle of the project, so that the object they began to build would serve as an instrument to reveal a whole range of problems that exist somewhere else. That is how we avoid the type of tautologies between the hypothesis and the results that we architects often perpetrate.

My work also includes this translation of information from one project to another, as if the search were taking place in several territories at the same time. Maybe that is due to the overlap phenomenon I mentioned before. For example, the gates and crosses at the Igualada Cemetery were thought up for houses that were never built, and the site of their perfect emplacement is the cemetery entrance. Perhaps the most extreme case is the Camy-Nestlè Bridge project, which is built from a literal shift of one piece of the project for the Valencia Classroom Building, which was never constructed. The Camy Bridge is a test. I had never done it in any previous work, and it probably cannot be understood as a method. It is like a bad chessplayer's move. It is not particularly elaborate, but it is a test with a more crystalline character: sacrificing the specific nature of the situation to the application of a distant reality... I think it has to do with a very deep conviction that projects are never completed. They rather enter successive stages in which maybe we no longer have direct control over them, or perhaps they are reincarnated in other projects we design...

La forma en la que describes tu forma de pensar es como un proceso de acumulación entre desarrollos simultáneos entrelazados que van pasando información de uno a otro, sin que se pueda identificar secuencialmente la evolución de las ideas o determinar su origen y su final. Ya sé que probablemente es un tema difícil, pero esta idea del proyecto inacabado, ¿no viene finalmente a afirmar la primacía del *estilo* sobre el problema específico? Fíjate que no lo digo en absoluto como algo negativo, como un obstáculo a un posible diálogo inteligente con la realidad, sino como una cualidad que probablemente es fundamental a una forma de operar no ligada ni a un territorio específico ni a un paradigma. Es una especie de *código desterritorializado* que se reproduce en múltiples variaciones dependiendo de las singularidades del medio. ¿No te parece que probablemente uno de tus grandes talentos ha sido el desarrollo de un estilo depurado? ¿Cómo definirías los rasgos fundamentales de tu *estilo*, de tu manera de producir?

Me gustaría primeramente insistir en que lo que yo entiendo por estilo no es la repetición sistemática de gestos formales, sino que es algo que proviene de una forma de operar. Los gestos que determinan mi obra nacen de una serie de intereses específicos, independientemente del resultado espacial que adquieren. Es una especie de repetición sistemática de ciertos actos, que dan coherencia a las cosas. Una buena parte del trabajo se produce casi por pura acumulación, por repetición. Cada dibujo que hago, lo repito treinta veces, y mis colaboradores lo repiten otras tantas. Yo creo que la repetición está dirigida a encontrar la estructura precisa de las condiciones físicas del lugar, la escala, las dimensiones...

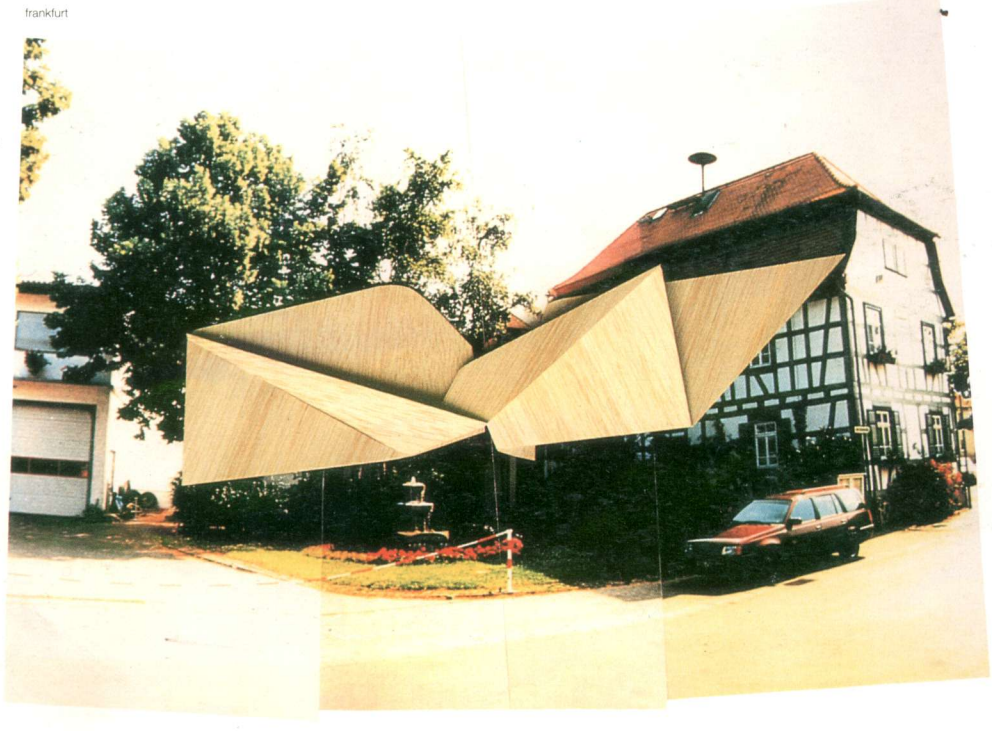
Entiendo muy bién por qué Palladio, que no fué un gran teórico sino más bien un constructor y un gran inventor, tuvo que rehacer todos los solares de sus proyectos para publicarlos en los libros de arquitectura.

The way you describe your form of thinking is like a process of accumulation between simultaneous interlinked developments. They pass information from one to another, without being able to essentially identify the evolution of ideas or determine their origin and their end. I know it is probably a difficult subject, but doesn't this idea of the unfinished project ultimately confirm the primacy of style over the specific problem? Now, I am by no means saying this as something negative, as an obstacle to a potential intelligent dialogue with reality, but as a quality that is probably fundamental to a modus operandi *linked to neither a specific territory nor a paradigm. Is it a sort of* deterritorialized *code that is reproduced in multiple variations, depending on the idiosyncrasies of the environment? Don't you think that one of your great talents has probably been the development of a refined style? How would you define the fundamental traits of your style, your manner of production?*

From the outset, I would like to insist that I do not take style to be the systematic repetition of formal gestures. It is something that comes from a way of operating. The gestures that determine my work are born from a series of specific interests, irrespective of the spatial result they acquire. It is a sort of systematic repetition of certain acts that provide things with coherence. A great deal of my work is produced almost through accumulation, by repetition. I repeat every sketch I do thirty times, and my colleagues repeat it likewise. I believe that repetition is aimed at finding the precise structure of the physical conditions of the place, the scale, the dimensions...

I understand very well why Palladino, who was not a great theorist but rather a builder and a great inventor, had to remake all the sites of his projects to publish them in architectural texts.

frankfurt



Y es que cuando reflexionas sobre un problema de arquitectura es que operas en el fondo a un nivel muy elemental: ¿Este solar qué forma tiene? Veamos, por aquí tiene forma de cuadrado, con una especie de hexágono irregular por un lado y por encima un pedazo rectangular... ¡Cuántos de los proyectos en los que normalmente trabajamos están absolutamente determinados por condiciones específicas, que no son condiciones ideales! Uno trabaja con perfiles absolutamente irracionales la mayor parte del tiempo. El trabajo de racionalizar, de hacer coherente el estado real con la propuesta es tanto más importante cuanto más abstracta es la propuesta. En mis proyectos, difícilmente podrías achacar el resultado a la forma del solar. Ninguno está directamente condicionado por esas dimensiones. El trabajo de la repetición es muy importante para producir el *embodiment*, como dicen los anglosajones, de una idea. Es el trabajo más largo, donde la arquitectura se hace reconocible más allá de los datos concretos de partida. Yo no opero con criterios visuales sino constructivos, y por tanto la repetición es muy importante porque cada nuevo dibujo efectúa una operación de olvido, y las leyes que se van generando son de coherencia interna. Por eso la geometría es muy importante para mí, como instrumento de articulación con situaciones muy concretas, porque me permite olvidar, hacer las cosas menos reconocibles. El criterio de coherencia intento siempre encontrarlo en la dimensión justa de las cosas, que es el trabajo que seguramente me interesa más.

When you meditate on an architectural problem, deep down you are operating on a very elementary level: What is this site doing? It has the shape of a square, with a sort of irregular hexagon on one side and on top there is a rectangular chunk... How many of the projects we normally work on are absolutely determined by specific conditions, which are not ideal conditions. One usually works with absolutely irrational profiles. The job of rationalizing, of making the real state consistent with the proposal is ever more important the more abstract the proposal. In my projects, you could hardly blame the result on the shape of the site. None of them are directly conditioned by those dimensions. The work of repetition is very important to the production of the *embodiment*- of an idea It is the longest task, where the architecture becomes recognizable beyond the specific initial data. I work with constructive, not visual criteria, and so repetition is extremely important. Each new sketch is an operation of oblivion, and the laws that are generated have an internal coherence. That is why geometry is so important for me as an instrument for articulating specific situations. It enables me to forget, to do less recognizable things. I always try to find the criterion of consistency in the precise dimension of things, which is the task that probably most interests me.

ver páginas 126, 127
see pages 126, 127

La repetición de un grafo como instrumento de olvido o descontextualización y al mismo tiempo de construcción acumulativa de información parece insistir otra vez en ese proceso pragmático en el que la separación entre los conceptos y su producción tiende a desaparecer...

The repetition of a graph as an instrument of erasure or decontextualization, and simultaneously of accumulative construction of information seems to insist again on that pragmatic process in which the separation between concepts and their production tends to disappear...

Me gustaría que esta separación no existiera: las ideas están en las cosas. Por ejemplo, yo creo que una de las cosas que más caracterizan mi forma de trabajar es que nunca tengo una idea *a priori* del espacio que estoy intentando construir; yo siempre trabajo desde las plantas, nunca desde las secciones o desde configuraciones tridimensionales. Desde aquellos primeros registros, voy trazando plantas a distintos niveles, que son las que al final vienen a construir automáticamente las secciones. La forma tridimensional se produce sólo al final del proceso, nunca antes de la producción de estas secciones horizontales. Este trabajo de superposición coherente es el que al final le da sentido a una obra. El registro físico necesario de los distintos niveles es también un problema de densidad del material con el que trabajas, es el momento en el que empiezas a evaluar el material con el que trabajas: la densidad del suelo, la densidad del aire, la consciencia de estár a 3 metros del suelo o a 15... Este modo de trabajar es más abstracto, más conceptual que el de trabajar en sección: una sección tiene un carácter arcaico, de perfilado de las cosas, como si aún estuviéramos trabajando con los órdenes clásicos, la basa, el capitel... A mí me interesa mucho más este proceso de acumulación productiva que el perfilado o la lectura estilística, la elección sea de un estilo o de otro...

I wish that separation did not exist: ideas are in things. I believe, for example, that one of the most characteristic things about my style of work is that I never have a prior idea of the space I am trying to construct; I always work from ground plans, never from elevations or three-dimensional configurations. From those initial registers, I design plans on different levels, which are what in the end automatically construct the sections. The three-dimensional form only arises at the end of the process, never before the production of these horizontal sections. This coherent overlapping is what ultimately gives meaning to a task. The necessary physical register of all the levels is also a problem of density of the material you are working with. It is the point at which you begin to assess the material you are working with: the density of the ground, the density of the air, the awareness of being 3 metres or 15 metres from the ground... This style of working is more abstract, more conceptual than working in section: a section has an archaic character, of profiling things, as if we were still working with classical orders, the dado, the capital.. I am much more interested in this process of productive accumulation than profiling or stylistic reading, whether the choice is one style or another...

ver páginas 126, 127 / see pages 126, 127

Pero en tus planos parece existir también un mecanismo simultáneo de abatimiento, de desestratificación, que no se produce en base a una orientación previa —longitudinal, transversal,...— sino donde las necesidades de construcción geométrica del objeto lo requieren.

But your plans also seem to include a simultaneous mechanism of dismantling, of destratification, which does not come from a prior lengthwise or crosswise orientation, but rather where the geometric requirements of construction demand.

Exacto, porque el propio modo de trabajar o construir, construye el espacio. Estamos otra vez en Palladio, en una de estas salas de cuatro columnas cuyo levantamiento produce las pequeñas bóvedas de esquina que luego se reúnen en la bóveda central...

La información de la sección no es tanto la retórica de la construcción sino de la generacíon de la información necesaria para determinar la forma. Los planos siempre están construidos para que alguien que supiera leerlos tuviera la información necesaria para construirlos. Yo siempre intento que en todos los documentos exista toda la información necesaria para producir el objeto. El resultado de entender el plano no está en el plano mismo sino en la cabeza de quien lo lee; no son planos representativos, sino documentos informativos.

Por eso te digo que esa definición estilística estaría más en los mecanismos de trabajo, en mi obsesión por la geometría y por la estructura y la construcción como instrumentos de coherencia del proyecto, más que por las imágenes, los símbolos o las representaciones. Y esto deriva en otras actitudes, en mecanismos que son sistemáticamente evitados, por ejemplo, la utilización de la perspectiva como aquello que da forma a las cosas... Y esto se traslada inmediatamente a determinadas gestos que se repiten en distintos proyectos, como por ejemplo la incorporación del horizonte al espacio de habitación como técnica de *aplanar* la perspectiva...

Exactly, because the very form of working or building, constructs space. Let us go back again to Palladino, in one of those halls with four columns whose rise produces the little corner vaults that later merge in the central vault...

The information of the section is not so much the rhetoric of construction but rather the generation of the information necessary to determine form. Plans are always built for somebody who could read them to have the information necessary to construct them. I always try to make all the documents include all the necessary information to produce the object. The result of understanding the plan does not lie in the plan itself so much as in the head of the person reading it; they are not representative plans, but informative documents.

That is why I am telling you that my stylistic definition is more in the working mechanisms, my obsession with geometry, structure and construction as instruments of the project's coherence, more than in the images, the symbols or the representations. And this runs into other attitudes, into mechanisms that are avoided systematically, for example the use of perspective as something that gives form to things...And it immediately shifts to certain gestures that are repeated in different projects, for example the inclusion of the horizon in the room space as a technique of *flattening* the perspective..

Tienda dentro de una tienda
proyecto de oficina de venta de automóviles
Shop in shop
project for car sales office
ver páginas 126, 127 / see pages 126, 127

Pero de todas maneras, aparte de un método que da prioridad a la construcción sobre la representación, que opera fundamentalmente con la geometría, con la organización material y la estructura, yo creo que es muy difícil negar que existen determinadas preferencias a la hora de utilizar esas técnicas, que quizá podríamos calificar como rasgos estilísticos. Es una especie de estructura psicomotriz, una forma de *empatía* hacia determinadas configuraciones que te inclina a utilizar determinadas operaciones geometricas o distribuciones y densidades de materia en lugar de otras. Me refiero por ejemplo a una cierta tendencia a doblar líneas, a descomponer la construcción en elementos mayoritariamente lineales y ligeros, casi antigravitatorios... es casi como el substrato escultórico de tu obra. ¿Reconoces estas preferencias como generadoras de una forma de hacer, de un estilo?

Esto es como el cuento aquel en el que el jefe le pregunta al empleado, ¿le importaría a usted hacer esto?, y el empleado responde sistemáticamente: sinceramente, preferiría no hacerlo... Hay una preferencia por ciertas cosas, sí...

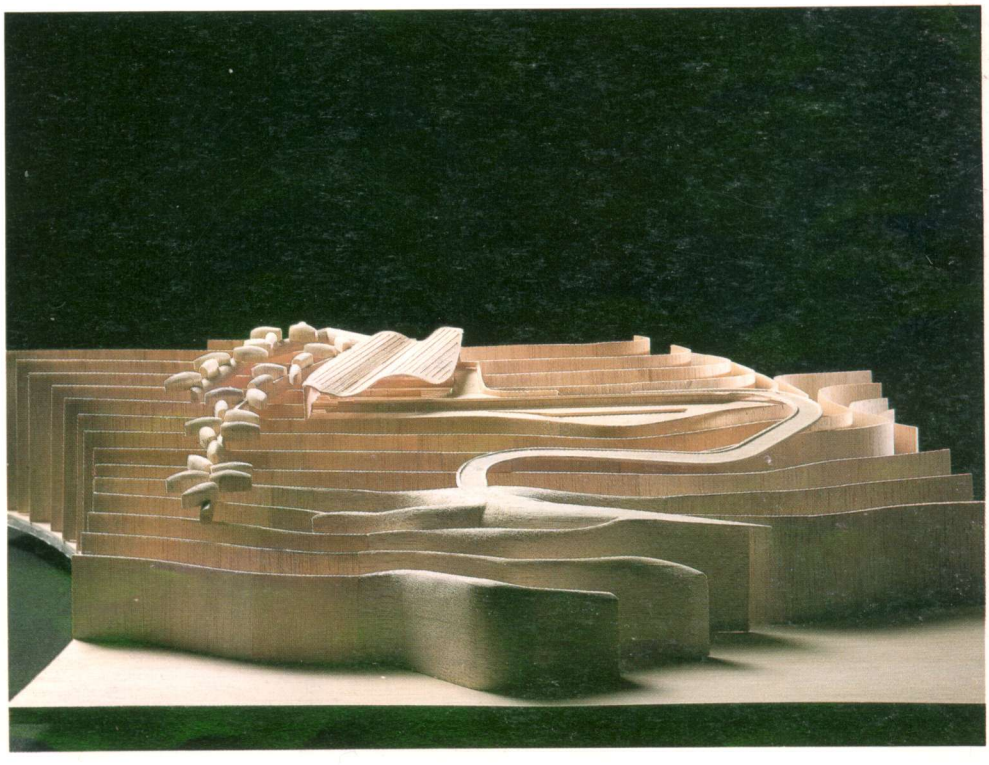
Por ejemplo, creo que esto es algo que puedo reconocer en otras actividades, no únicamente proyectuales: por ejemplo, en la forma en la que organizo una clase o una conferencia... Me gusta que las piezas tengan un carácter reconocible en sí mismas, que se puedan sacar del todo sin perder completamente su identidad. El término que propones de *empatía* es muy adecuado. Yo creo que yo opero frecuentemente por *empatía*, por identificación con los objetos que produzco. En muchas ocasiones me imagino a la gente moviéndose por el edificio, atravesando los muros y los pilares casi como en un campo de fuerzas en el que los ocupantes forman parte integrante del edificio. Si registrásemos el peso del edificio, veríamos que en el flujo de los habitantes se concentra a veces una tercera parte del peso del edificio.

In any case, apart from a method that gives priority to construction over representation, that works fundamentally with geometry, with the material organization and structure, I believe that it is very difficult to deny the existence of certain preferences when you use these techniques, which we could call stylistic traits It is a sort of psychomotory structure, a form of empathy *with certain configurations that incline you to use certain geometric operations or distributions and densities of matter instead of others. I am referring to a certain tendency to double lines, for example, to decompose the construction into mainly light, linear elements— almost antigravitational... it is almost like the sculptural substratum. Do you acknowledge these preferences as the generators of a way of doing things, of a style?*

That is like the story where the boss asks the employee "Would you mind doing this?", and the employee replies systematically "I would honestly prefer not to." Yes, there is a preference for certain things...

I think that this is something I can recognize in other activities, not just design, for example the way I organize a class or a lecture. I like the pieces to have a recognizable character of their own, so that they can be removed from everything without completely losing their identity. The term *empathy* you propose is very appropriate. I think I often work by *empathy*, by identification with the objects I produce. I often imagine people moving around the building, moving through the walls and the pillars like in a field of forces in which the occupants are an integral part of it. If we were to register the weight of the building, we would see that the flow of the inhabitants sometimes accounts for a third of the building's weight.

Albergue en Buggeru
Lodging-house in Buggeru
Cerdeña, Italia, 1994
Photo: Hisao Suzuki



Tengo siempre la obsesión de que todos los lugares de un edificio sean accesibles a esa masa humana que se desplaza por el edificio; creo que es una especie de herencia de la obra en construcción, de esa condición necesaria en cualquier construcción en la que el espacio ha de ser accesible para poderse construir. Insisto, para mí una obra nunca se termina; casi es una forma para que el propio edifico mantenga su andamiaje permanentemente, en su propia naturaleza. En casi todos los proyectos me pasa que esta necesidad de accesibilidad absoluta termina por enfrentar un acceso con la estructura, o con las instalaciones, con un cuarto de calderas o con la máquina del aire acondicionado. Me interesa cuando un edificio te permite llegar exactamente a los mismos sitios que son necesarios llegar para su construcción... En algunos edificios clásicos esto es muy claro: la cúpula servida siempre por cuatro escaleras secretas que suben por el intradós, que conforman el espacio vacío de la bóveda... Así siempre puedes reconstruir, arreglar las cosas, y eso es muy importante...

¿Cómo explicas la tendencia a la complejidad formal que parece constituir uno de los puntos fundamentales de tu trabajo?

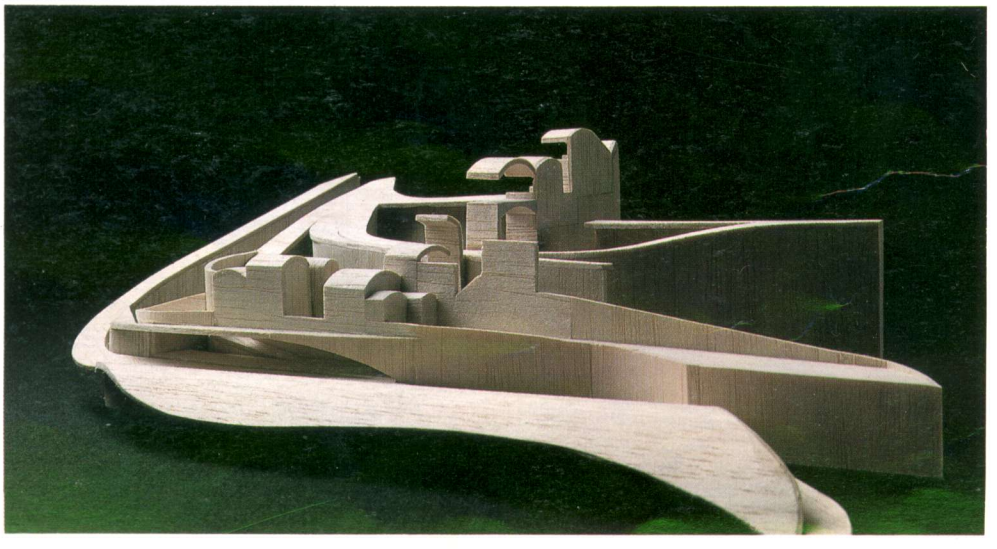
Yo tiendo a operar por variaciones... Cuando pienso por ejemplo en la construcción de una pared, por hablar de un objeto muy elemental, pues me interesa mucho detenerme en todas las posibilidades que ese elemento puede o podría contener. Es difícil pensar en una pared sin pensar en la posibilidad de un nicho, que revela la profundidad del espacio del muro. Es difícil ignorar la estructura que hace posible la pared, los contrafuertes, las columnas, las múltiples capas que abren el concepto de pared a una multiplicidad de lecturas... Y estas son cualidades materiales, independientes de interpretaciones subjetivas o de generalidades. Cuando me afirmo en la idea de variación es porque me interesa que los elementos puedan incorporar esta variedad de condiciones materiales. Yo no trabajo nunca por reducción sino que intento revelar las multiplicidades, las singularidades...

I am always obsessed by making all of the parts of a building accessible to that human mass that moves around the building I think it is a sort of legacy of the work under construction, of that necessary condition in any construction in which the space has to be accessible for it to be built. I told you before that for me, a work is never completed; it is almost a way in which the building itself retains its scaffolding permanently, in its very nature. In almost all of my works, this necessity for absolute accessibility ends up confronting an access with a structure, or the facilities with a boiler room or the air conditioning machinery. I am interested in when a building provides access to the precise points that have to be reached for their construction. In some classic buildings, this is quite clear: the dome is always served by four secret stairways that climb its soffits, which shape the empty space of the vault.. So you can always rebuild, fix things, and that is very important.

How do you explain the trend towards formal complexity that seems to be one of the main points of your work?

I tend to operate by variations... When one thinks about the construction of a wall, to use an example of a very elementary object, I am interested in thinking about all of the possibilities that this element can or could contain. It is hard to think of a wall without thinking of the possibility of a niche, which reveals the depth of the wall space. It is difficult to ignore the structure that makes the wall possible, the counterforts, the columns, or the multiple layers of the wall which open up the concept of the wall to a multiplicity of readings... These are material qualities, they are independent of subjective interpretations or generalizations. When I assert the idea of variation, it is because I want the elements to be able to incorporate this variety of material conditions. I never work by reduction: I try to reveal the multiplicities, the singularities...

Viviendas en Buggeru
Housing in Buggeru
Cerdeña, Italia. 1994
Photo: Hisao Suzuki



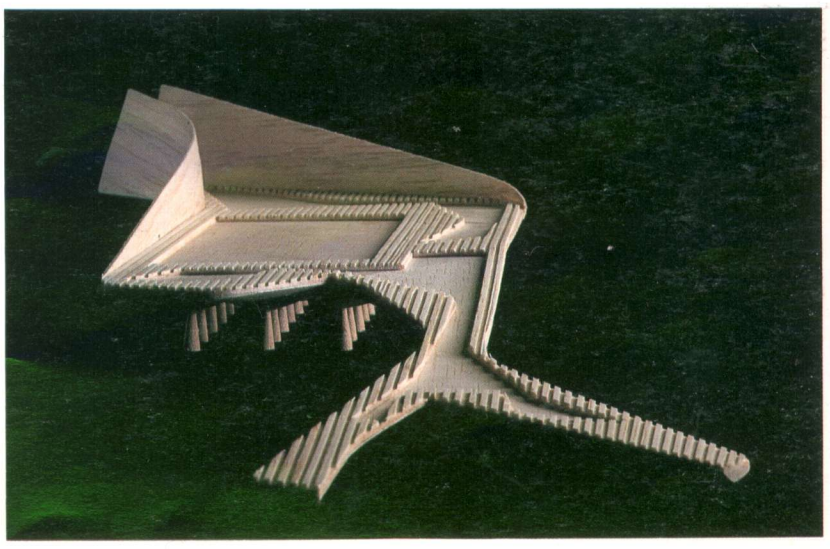
¿Tienes consciencia de ser parte de alguna tradición? Cuando hablas de tu forma de trabajar, de la ausencia de paradigmas o líneas determinadas de operación, de la identificación entre las ideas y la manipulación de la materia, la geometría, la estructura, la apreciación por el paisaje, el proceso de construcción como actividad permanentemente inacabada, pareces desarrollar una serie de conexiones extraordinariamente consistentes con una genealogía local que arranca en los maestros góticos, y que continúa de alguna manera hasta Jujol y Miró.¿ Hasta qué punto te sientes partícipe de esta tradición?

Me siento partícipe de la tradición que valora el hacer, el fabricar, como el origen del pensamiento. Yo me siento mucho más proximo a esta forma de operar, que a la tradición que busca la idea abstracta como el origen de la actividad constructiva. Recientemente he estado volviendo a mirar la obra de Bruno Taut. Estoy muy interesado en ese proyecto que hizo para su propia casa, ¿lo conoces?, y que hizo como disciplina para contar qué podía ser una casa, a través de la operación de aislar cada habitación de la casa para proyectarlas por separado. Cada habitación, que acaba siendo aproximadamete un pentágono debido a la forma de la casa, se convierte en un elemento independiente desde el que difícilmente podríamos llegar a reconstituir la forma de la casa; incluso no sabrías como poner una habitación al lado de otra. Se produce una lógica propia en cada una de las piezas que demanda una autonomía absoluta de la disciplina necesaria para construir la casa. Yo creo que Taut es un claro partícipe de esta tradición en la que yo me reconozco, más interesado en la sorpresa, en la variación, que en el concepto general del proyecto. El resultado de la casa es excelente gracias a un trabajo habilísimo de detalle, en la colocación de las piezas, en la unidad entre puerta, mesa, ventana, radiador... Es una tradición que más que hacerte heredero de unas formas o ideas, te enseña a mirar de un modo determinado, ir encontrando cosas. Esta idea de variación no implica necesariamente la complejidad geométrica o matérica. Por ejemplo, hay determinadas obras *minimalistas* donde el sentido de variación se produce a través de mecanismos muy sofisticados.

Are you aware of being part of some tradition? When you speak of your style of working, of the absence of paradigms or determined lines of operation, of the identification between ideas and the handling of matter, geometry, structure, appreciation of the landscape, the construction process as a permanently unfinished activity... you seem to be developing a series of extraordinarily consistent connections with a local genealogy that goes back to the gothic masters, and which continues in some way up to Jujol and Miró. To what extent do you consider yourself to be a participant in this tradition?

I feel I am part of the tradition that values making, manufacturing, as the origin of thinking. I feel much closer to this form of operating than to the tradition that seeks the abstract idea as the origin of the building activity. I have recently been looking back over Taut's work. I am very interested in his project for his own house. Do you know it? He did it as a discipline to describe what a house could be, through an operation that consisted of isolating each room of the house to design them separately. Each room, which ends up as an approximate pentagon because of the shape of the house, becomes an independent element from which it would be difficult to be able to reconstitute the form of the house. You would not even know how to set one room beside another. An independent logic arises in each piece that demands absolute independence from the discipline necessary to build the house. I think that Taut is a clear participant in the tradition I consider myself to be part of— more interested in surprise, in variation, than in the general concept of the project. The result of the house is excellent thanks to an extremely skillful work on detail, on the placement of the pieces, on the unity between door, table, window, radiator... It is a tradition which instead of making you the heir to forms or ideas, teaches you to observe in a certain way, to discover things. This idea of variation does not necessarily imply geometric or material complexity. In some "minimal" works, for example, the sense of variation is produced through highly sophisticated mechanisms.

Piscina en Buggeru
Swimming Pool in Buggeru
Cerdeña, Italia, 1994
Photo: Hisao Suzuki



La ausencia de la variante a veces en la creación de un muro, de una caja, hace a veces más evidente la variación. La pureza de los mejores trabajos minimalistas radica precisamente en hacer evidente la ausencia de las variaciones, para revelarlas: por poner un ejemplo, la pared metálica de Richard Long tiene la capacidad de evocar todo lo que ella no construye literalmente... Sin embargo, yo creo que estas nociones no tienen una gran validez dentro de la arquitectura y frecuentemente se convierten en un calificativo enormemente superficial. El trabajo de las variaciones en un proyecto es mucho más necesario, porque esa pared al final no es una pared, tiene que formar parte de un sistema mucho más complejo. Son las habitaciones de la casa de Taut: unidades conectadas, con leyes de pertenencia a procesos de entidad superior. En arquitectura la unidad no es alusiva, representativa, sino necesaria, operativa.

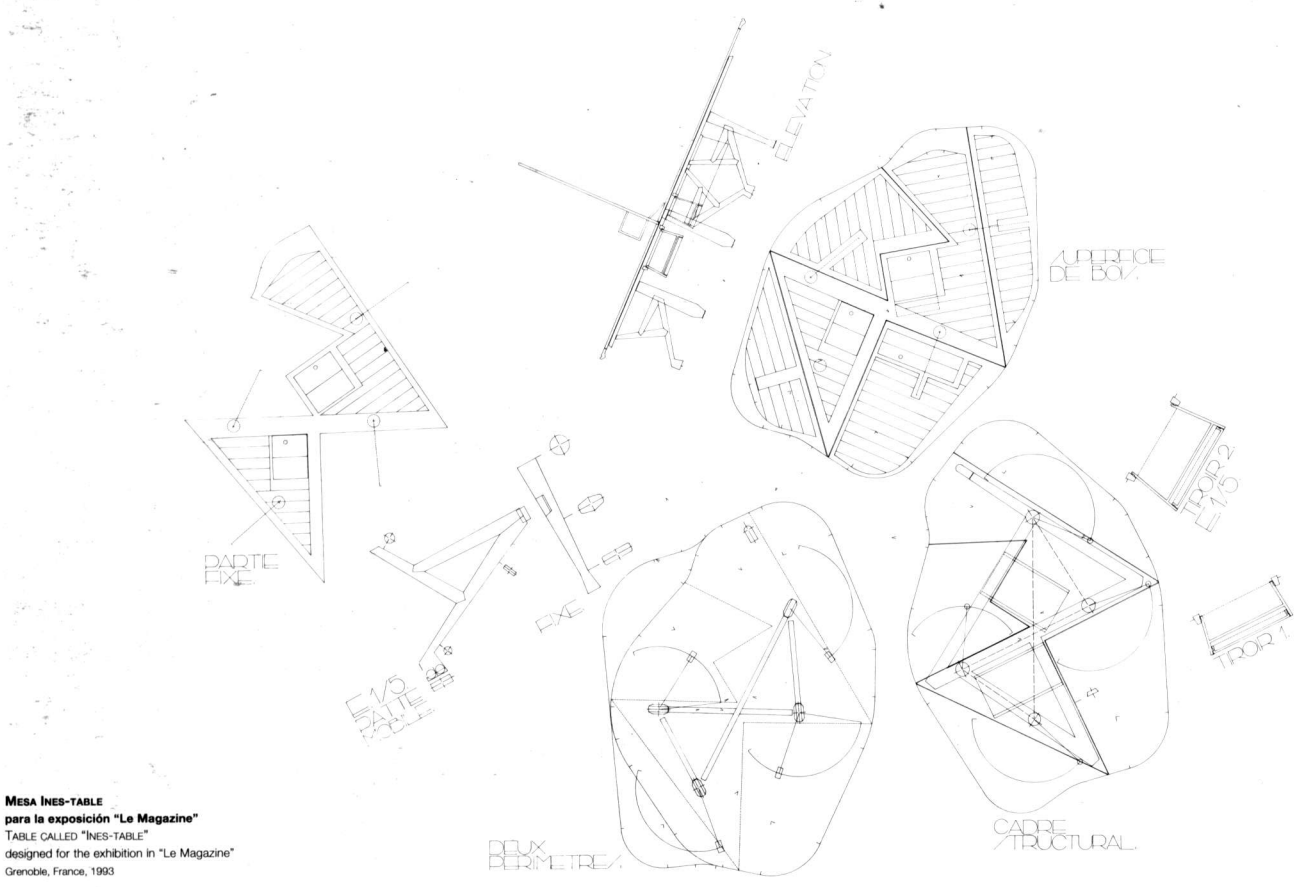
Es curiosa la referencia a los minimalistas como una tradición, digamos, opuesta...

No, yo nunca lo he visto como una cosa opuesta, lo he visto como algo que nunca me ha interesado enormemente. Llegar a un resultado formal esquemático que establezca una relación directa al esquematismo o pureza minimalistas no me interesa nada como arquitecto. Lo que en una pieza de arte o en una instalación puede ser adecuado en la medida en que es capaz de establecer un diálogo con una realidad muy concreta, no es fácilmente trasladable a un proyecto de arquitectura, es una especie de corsé...

The absence of the variant in the creation of a wall or a box sometimes makes the variation more obvious. The purity of the best minimalist works lies precisely in making the absence of variations obvious, to reveal them. One example that interests me is Richard Long's metal wall. It has the ability to evoke everything that it does not construct literally... Nevertheless, I do not think that these notions are particularly valid within architecture, and the often become an immensely superficial description. The task of variations in a project is much more necessary, because that wall is ultimately not a wall— it has to become part of a much more complex system. These are Taut's rooms: connected units, with laws of appurtenance to processes of a higher entity. In architecture, the unit is not allusive or representative, but instead, necessary, operative.

Your reference to the minimalists as, shall we say, an opposing tradition is curious...

No, I have never perceived it as something opposed. I have regarded it as something I have never been greatly interested in. To reach a schematic formal result that establishes a direct relationship with minimalist schematicism or purity has no interest whatsoever for me as an architect. What in a piece of art or an installation can be appropriate to the extent that it can establish a dialogue with a highly specific reality is not easily transferrable to an architectural design.... it is a type of corset..



Mesa Ines-table
para la exposición "Le Magazine"
Table called "Ines-table"
designed for the exhibition in "Le Magazine"
Grenoble, France, 1993

Esto encaja perfectamente con esa actitud que has ido perfilando a lo largo de la conversación en la que las ideas no existen antes de su materialización, que las ideas cristalizan en determinados momentos de un proceso de construcción errático, de memoria corta, no determinado ni por un origen ni por un final. En este sentido, la actitud reductivista y de alguna manera estática que implican los principios minimalistas parece no permitir el tipo de operaciones que has venido proponiendo. Se diría que en tu trabajo hay una necesidad de materializar los conceptos o de producirlos materialmente, que no tiene cabida en las actitudes minimalistas...

Sí, en mi obra, las ideas son un producto físico. Es lo que te decía antes de que un edificio ha de ser físicamente accesible en todos sus puntos. De otra manera, sin este contacto físico, las múltiples ideas, las variaciones, no tienen recepción. No me gusta que haya secretos. Como disciplina, no como cualidad perceptiva, intento siempre que las relaciones sean físicas: se ha de poder mirar a través, llegar, tocar... No me interesa nada la realidad alusiva, donde las conexiones se hacen hacia atrás en el tiempo, hacia la historia, o hacia adelante, hacia la utopía; o hacia un determinado paradigma o lenguaje... Lo que a mí me interesa es una suerte de incorporación, de integración infinita...•

That fits in perfectly with the attitude you have been outlining throughout this conversation in which ideas do not exist before their materialization, that ideas crystallize at certain points of an erratic, short memory, construction process that is not determined by either an origin or an end. In this sense, the reductivist, and to some extent static attitude implied by the minimalist principles does not appear to determine the type of operations that you have been proposing. One could say that in your work there is a need to materialize the concepts or to produce them materially, that they have no place in minimalist attitudes...

Yes, ideas are a physical product in my work. It is the same as what I said before about a building having to be physically accessible at all its points. Otherwise, without this physical contact, the multiple ideas, the variations, cannot be admitted. I do not like there to be secrets. As a discipline, not as a perceptive quality, I always try to make the relationships physical: you have to be able to see through, to reach, to touch... I am not interested at all in allusive reality, where connections are made backwards in time, towards history, or forwards, towards a utopia; or towards a given paradigm or language... What interests me is a sort of incorporation, of infinite integration...•

Photos: Giovanni Zanzi

manchas
[una introducción]

Las obras y proyectos que se presentan a continuación son el trabajo realizado de forma simultánea a la construcción del Palacio de Deportes de Huesca y al Centro de Gimnasia Rítmica de Alicante.

El ritmo temporal de una obra, sus sucesivos requerimientos, son los que ordenan el trabajo cotidiano de cualquier estudio, así que es, a la vez que éste, el trabajo que aparece en estas distintas propuestas el que se presenta.

Las hemos ordenado atendiendo a las relaciones internas que se dan entre ellas, por ejemplo:

La Torre del Aeropuerto de Alicante es un intento por seguir trabajando con las mismas personas que construyeron el Centro de Gimnasia Rítmica, y en sí misma un proyecto experimental de equilibrio estructural sobre una geometría dada por su programa, pero siguiendo los pilares centrales de la sala del CNAR.

O el Puente Industrial para Camy Nestlé, que siendo una precisa estructura utilitaria es, a la vez, una prueba de lo que serían las calles elevadas del proyecto del Aulario para la Universidad de Valencia...

En la presentación de proyectos desde el Concert Hall de Copenhague hay la necesidad de mencionar los croquis de trabajo como esa especie de material de base al que se ha de volver constantemente, porque siempre aparece una narración entre ellos. De todos ellos se podría decir que en realidad son proyectos hechos. Hechos, en el sentido en el que se hace cualquier producto... Como hacer el pan, o hacer la cama...

alicante

En todos estos proyectos hay implícitas una serie de acciones que son repetidas, y que quizás el mejor modo de recordarlas sea fijándolas en una serie de *marcas*...

Todas estas marcas están hechas de arquitectura concreta, precisa, medida; pero buscan esconderse en un dibujo repetido.

Hasta que sean necesarias. Hasta que aparezca su utilidad, o también la cualidad del lugar donde el proyecto se produce. Estas marcas son estos deseos que llamamos proyectos. Y sin embargo, son móviles, existen por sus relaciones entre ellas. Toman un aspecto impersonal (marca), mientras que su capacidad expresiva persiste.

camy-nestlé

Al final, más allá de una específica intencionalidad momentánea, estas marcas tienen el valor de una permanencia "in situ". En la dispersión de la obra que su construcción produce se construye siempre con las tijeras, separando aspectos y problemas.

Estos dibujos recuerdan el carácter resumido de una obra. Resumido de un modo personal, casi incomprensible. Esta mancha no tiene que atender a la visión. La visión sólo es uno de los múltiples contenidos de una obra.

copenhague

Estas manchas permiten dejar un proyecto en un lugar. Son el sitio —ahora, en el momento de reunirlos para esta publicación— de los proyectos. Luego ya se explicitarán en condiciones concretas y precisas de cada problema.

Ahora prefiero ver cómo ofrecen una cierta cualidad incomprensible, no pedirles otro sentido que quizás el ornamental, en el sentido de propio tejido sobre la sustancia de las cosas. Porque creo que existe en todos estos trabajos...

zaragoza

frankfurt

Como la tarea de tejer el material de trabajo a través de la geometría, identificándola con la estructura...

Pidiéndole responder a la necesidad objetiva de relaciones dimensionales con un lugar.

Bajo estas manchas...

helsinki

Mejor dicho, antes que estas manchas lo que tenemos son unas estructuras que se han transformado en algo parecido al ornamento. Pero es un ornamento que no esconde nada, y que ha terminado por hacer desaparecer el soporte en el que se apoyaba... Que hace desaparecer aquello que debería embellecer, y confundiéndose con la estructura, el ornamento (el trabajo de tejer el proyecto) se consume a sí mismo hasta hacerse casi desaparecer.

(*to the point of disappearance*).

[*"Ornament"* (G. Poulet) *is the virtual union of form and function in the object image of an instrument. The word "ornament" is derived from the latin word* ornare*, which means to arrange —to adorn—, to prepare.*]

palamós

Tal como he comentado al inicio, estos proyectos como mejor pueden presentarse es a través de notas, comentarios parciales... Con relaciones a otras cosas... Y una de esas notas —una anotación personal— son estas manchas.

blots
[an introduction]

The works and projects presented here were produced during the construction of the Huesca Sports Stadium and the Alicante Eurythmics Centre.

The pacing of a commission, its successive requirements, are what organize the everyday work of any studio. Hence this, as well as the work itself appearing in these proposals, is what we present on the following pages.

We have arranged the memoranda in accordance with their interrelationships, for example:

The Alicante Airport Control Tower is an attempt to continue working with the same people who built the Eurythmics Centre, and is in itself a structurally balanced experimental design over a geometry provided by its brief, while following the central pillars of the CNAR hall.

While the Industrial Bridge for Camy Nestlé is a precise utilitarian structure, it is also a sample of what the elevated streets of the Valencia Classroom Building could be...

A presentation of the projects since the Copenhagen Concert Hall demands the mention of the draft sketches as a type of base material to which one must return constantly: a narration always appears from amongst them.

One could say that in reality they are all made projects. Made in the sense of making any product... like making bread, or making one's bed...

All of these projects have an implicit set of actions that are repeated. Perhaps the best way to recall them would be to set them in a series of *imprints*...

All of these imprints are made of specific, precise, measured architecture, although they try to hide in a repeated drawing.

Until they become necessary. Until their utility, or even the quality of the project site, appears. These imprints are those desires we call projects. Yet they are nevertheless mobile, they exist in their interrelationships. They take on an impersonal aspect (imprint) while their expressive capacity persists.

Ultimately, beyond a specific, momentary intentionality, these imprints have the value of an "in situ" permanence. In the dispersal of the work due to its construction, we always build with scissors, separating aspects and problems.

These drawings recall the synoptic nature of a work, summarized in a personal, almost incomprehensible fashion. This blot does not have to accompany vision. Vision is just one of the many contents of a work.

These blots enable a project to be left on a site. They are the place of the projects now, at the moment they were assembled for this publication. Later they will be materialized under the precise, concrete conditions of each problem.

Right now I would rather see how they offer a certain incomprehensible quality, and not demand any other meaning of them than perhaps the ornamental, in the sense of the very fabric that covers the substance of things. This, I believe, exists in all of these works...

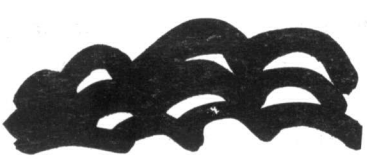
It is like the task of weaving the working material by means of geometry, identifying it with the structure... Asking it to respond to the objective necessity of dimensional relationships with a place.

Under these blots...

takaoka

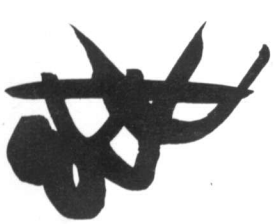
unazuki

copenhague

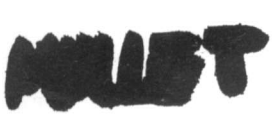


seele

roma



bremerhaven



mollet

Or rather, what we have prior to these blots are structures that have turned into something similar to an ornament. But it is an ornament that hides nothing, and has ended up making its support base disappear.... It makes what it ought to embellish disappear and, intermingling with the structure, the ornament (the task of weaving the project) is self-consumed until it virtually disappears.

(*to the point of disappearance*).

[*"Ornament"* (G. Poulet) *is the virtual union of form and function in the object image of an instrument. The word "ornament" is derived from the Latin word ornare, which means to arrange -to adorn-, to prepare.*]

As I mention at the outset, these projects are best presented by means of notes, partial commentaries... With links to other things... These blots, a personal annotation, are one such note.

cars

... la torre es una marca que coincide con una dirección de vigilancia, que se levanta como una columna hueca protegiendo una construcción en su interior: unas columnas interiores que conducen hasta el suelo con pureza la geometría hexagonal de la plataforma superior de observación. Es una habitación reducida a contener la estructura ...

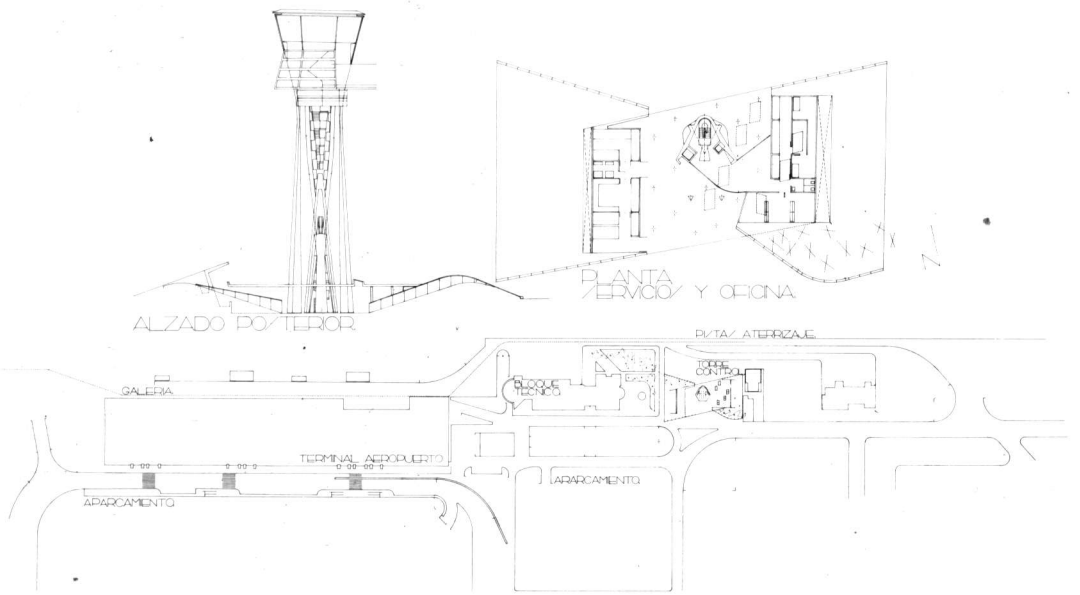
torre de control en el aeropuerto de alicante

La forma general de este tipo de construcciones queda muy definida por el cumplimiento estricto de sus requisitos funcionales. Un primer análisis del programa consistiría en determinar los grados de libertad que existen para su diseño. Las directrices que podrían definir el fuste más esbelto serían la forma, las dimensiones y el ángulo de caída de los cerramientos del prisma de la plataforma de observación, del fanal. Por otra parte las superficies útiles de este tipo de construcción sugieren la forma de una columna... Al desplazar a la base de la columna la sala de equipos y la zona de oficinas se acentuaba el protagonismo del fuste: la torre era ya fundamentalmente un fanal, y su construcción se desarrollaba a partir de conducir las aristas de éste hasta el suelo. El fuste sería la construcción más importante. Dos de las aristas del fanal se desarrollarían como una serie de pilastras compuestas. Las otras cuatro aristas se transformarían en un fuste continuo que se apoyaría en el ascensor, en el montacargas, en las escaleras, en la subida de conductos, etc. Esta pieza envolvería a las dos aristas primeras. Y el conjunto se colocaría sobre una base que semejaría un porche —una construcción horizontal que formaría parte del paisaje del jardín de palmeras que existe en el lugar, aunque quedaría cerrado por razones de seguridad interior— y que dotaría de cierta cualidad pública al edificio.

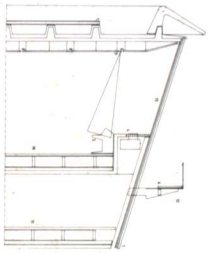
...the tower is a mark that coincides with one direction of vigilance. It rises like an empty column to protect a construction within it; interior columns that lead the hexagonal geometry of the upper observatory platform in a pure manner to the ground. It is a room reduced to containing the structure...

airport control tower in alicante

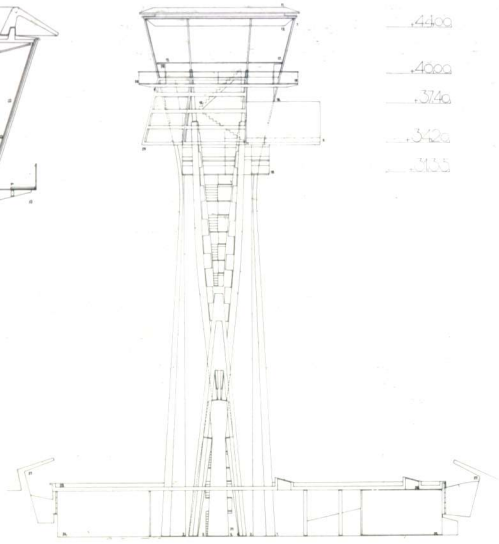
The general form of this type of construction is well defined by the strict observance of its functional requisites. An initial analysis of the brief might involve determining the degrees of liberty available for its design. The guidelines that could define the most slender shaft would be the form, the dimensions and the angle of pitch of the observation platform prism enclosures, of the beacon. But another part of the useful surfaces of this type of construction suggests the form of a column... The protagonism of the shaft was accentuated by shifting the machinery room and the office zone to the base of the column. The tower was now fundamentally a beacon, and its construction developed from guiding its ridges to the ground. The shaft was to be the most important construction. Two of the beacon ridges would develop as a series of composite pilasters. The other four ridges would transform into a continuous shaft that would be supported on the elevator, the goods lift, the stairs, the rise of the conduits, etc. This piece would envelop the first two ridges. And the whole unit would be set on a base that would resemble a porch- a horizontal construction that would be part of the landscape of the palm garden already on the site, set off limits for internal security reasons, and would provide a certain public quality to the building.



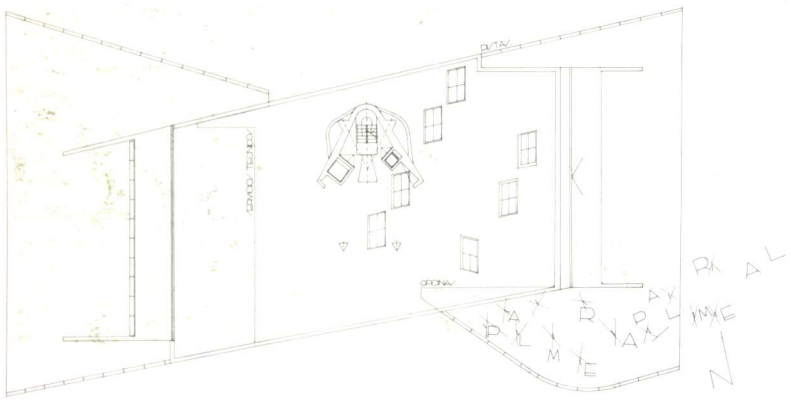
el altet, alicante, españa, 1993



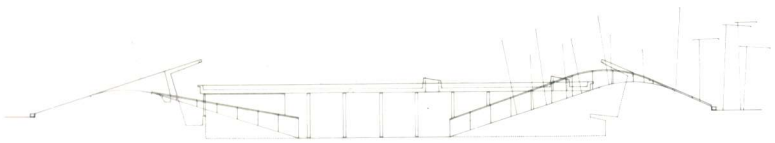
detalle de sección (E 1/50)
detail of section (E 1/50)



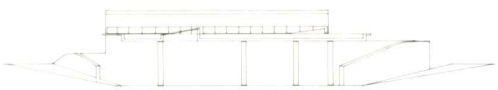
alzado posterior / rear elevation



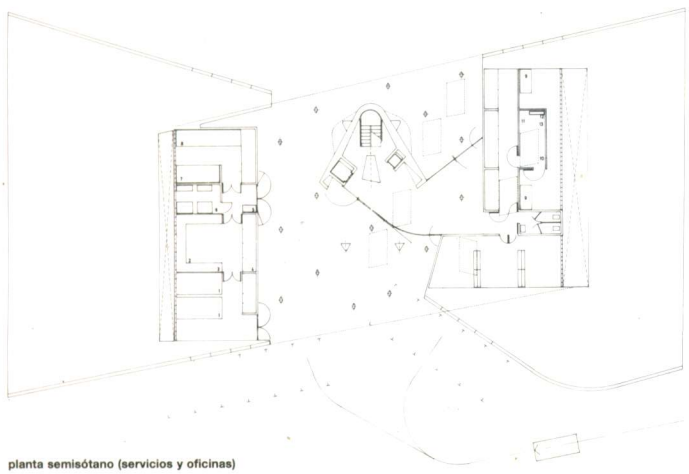
planta plataforma horizontal (cota +2.50) / horizontal platform floor plan (level +2.50)



alzado frontal plataforma / platform front elevation

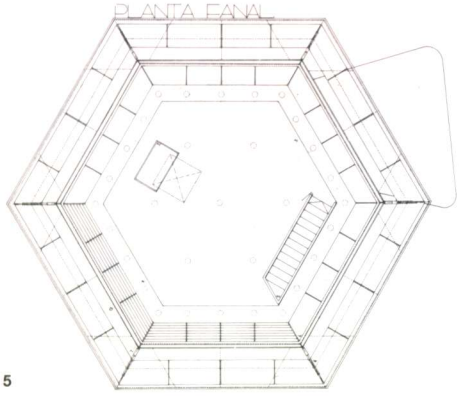


alzado lateral plataforma / platform side elevation

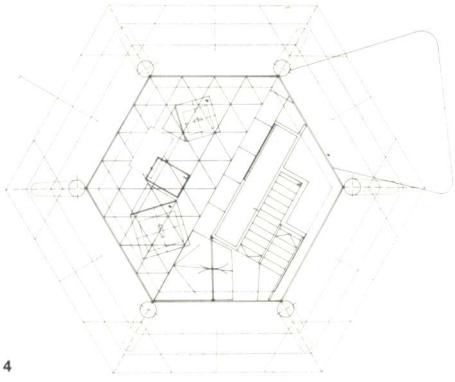


planta semisótano (servicios y oficinas)

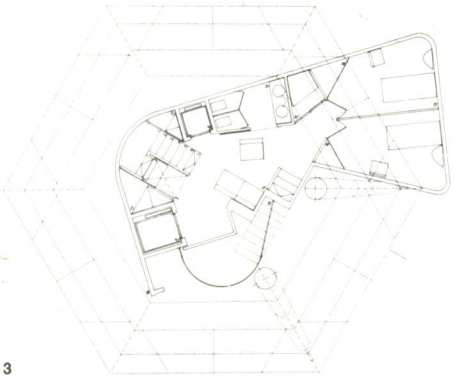
semibasement plan (offices and services)



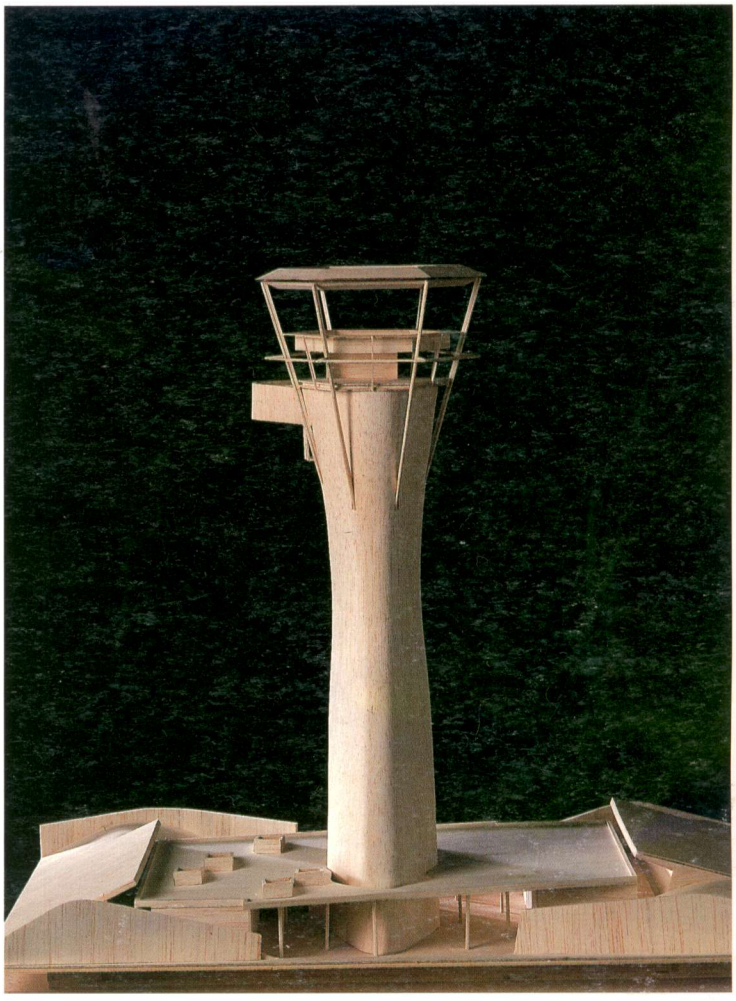
5

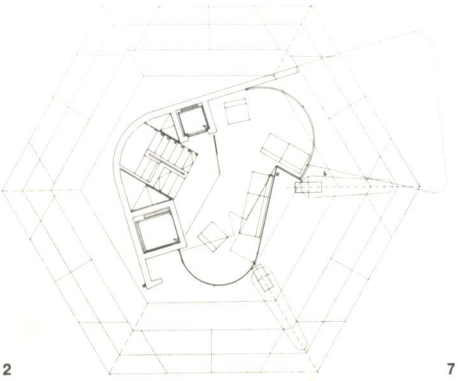


4

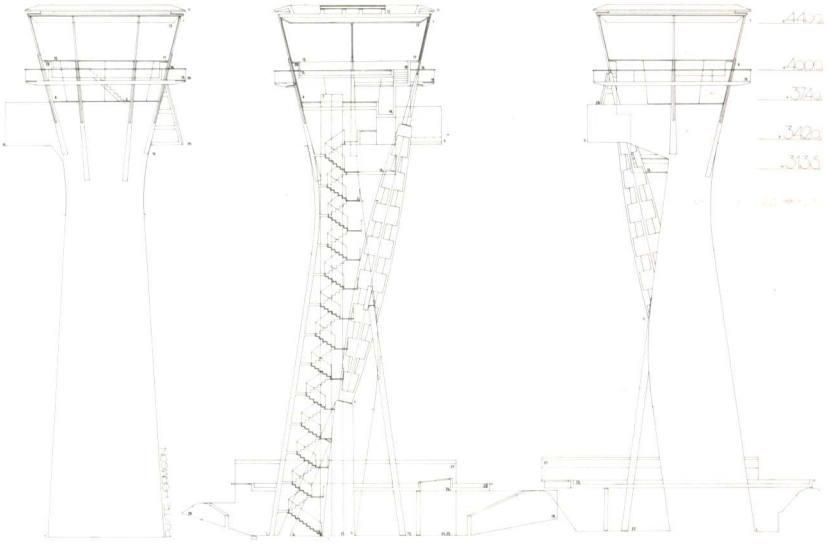


3

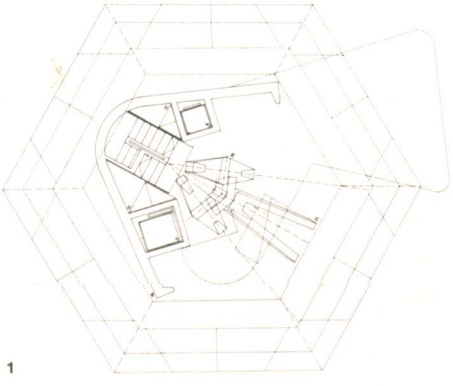




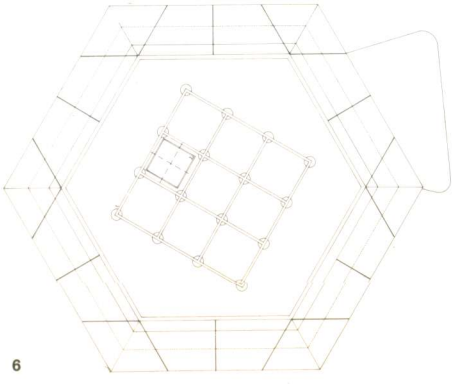
2



7



1



6

plantas (E 1/50)

1 **planta fuste**
2 **planta cota +31.35**
3 **planta cota +34.20 (habitaciones)**
4 **planta cota +37.40 (entreplanta técnica)**
5 **planta superior (cota +40.00)**
6 **planta cubierta (cota +44.00)**
7 **sección transversal (E 1/100) alzado frontal y lateral**

floor plans (1/50)

1 shaft plan
2 level +31.35 plan
3 level +34.20 plan (bedrooms)
4 level +37.40 plan (technical intermediate floor)
5 upper floor plan (level +40.00)
6 roof plan (level +44.00)
7 cross section (1/100) front and side elevation

... este proyecto, más allá de su propia lógica, se desplaza en dos direcciones que son las que caracterizan su resultado final:

- La realización previa del sistema de construcción de los límites permitidos en los distintos niveles del proyecto del Aulario para la Universidad de Valencia. Es una repetición de esas calles en el aire.

- La escalera —en principio una necesidad normativa como salida de emergencia— devino en el descubrir la actividad del subir... Casi todas las escaleras son para bajar. Esta es una habitación iluminada, un balcón... Dibujada en los mismos días de la rotura del techo del Polideportivo de Huesca, es una afirmación consciente del deseo de buscar detrás de cualquier situación la necesidad de expandir los temas en los que la arquitectura puede trabajar. También proviene de algunas reflexiones sobre el modo físico de detenerse que se daría en las rampas de acceso al proyecto del Centro Nacional de Alto Rendimiento en Alicante...

puente industrial para camy-nestlé

El proyecto consistía en construir un puente que sirviera de conexión entre dos de los edificios de una misma fábrica que se encuentran separados por una de las calles del polígono industrial. El puente permite tanto el paso de empleados, como la disposición de dos cintas de transporte de material embalado, conductos eléctricos para el suministro de energía entre ambas fábricas y conductos de alimentación para los procesos de frío. La sección estructural agrupa las distintas cargas ofreciendo una solución particular para cada una de ellas, atendiendo a las distintas solicitaciones de cada elemento y a los desfases debidos a las fuertes alternancias de carga, dependiendo del uso que se haga en cada momento de esta conexión:

- Los trenes de carga se soportan desde una estructura metálica de gran luz, cerrada por una chapa doblemente corrugada.

- El paso peatonal, que forma la fachada hacia el mar, queda formado por una sección portante de hormigón postensado sobre la que se apoya un sistema de prefabricados que iluminan interiormente el paso.

- Los conductos de fluidos pasan exteriores al perímetro cerrado de la sección, y se soportan por una viga de sección triangular metálica que se apoya también en su propio sistema de pilares.

...this project, beyond its inner logic, moves in two directions, which are what characterize its final result:

- The prior generation of the construction system for the limits permitted on the different levels of the Valencia University Classroom project. It is a repetition of these streets in the air.

- The staircase, initially demanded as a compulsory emergency exit, became the discovery of the act of rising... Almost all stairs are for descending. This is an illuminated room, a balcony... It was drawn on the same days as the breakage of the Huesca Sports Stadium roof; it is a conscious affirmation of the desire, lying behind any situation, to expand the subjects in which the architecture can function. It also comes from meditations on the physical means of halting, which would arise in the access ramps to the National High Performance Centre in Alicante...

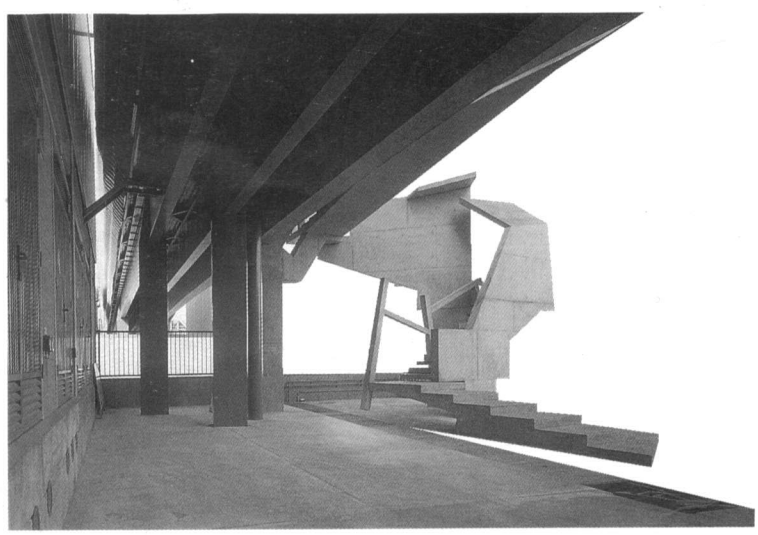
industrial bridge for camy-nestlé

The project consisted of building a bridge that would connect two factory buildings that are separated by one of the streets in the industrial estate. The bridge permits both the transit of pedestrians and the installation of two conveyor belts for packaged material, electrical conduits for energy supply between the two factories and supply conduits for the refrigeration processes. The structural section groups the loads, offering a particular solution for each of them. It services the requirements of each element and resolves the delays arising from the extreme load fluctuations, which depend on the use of this connection at different times:

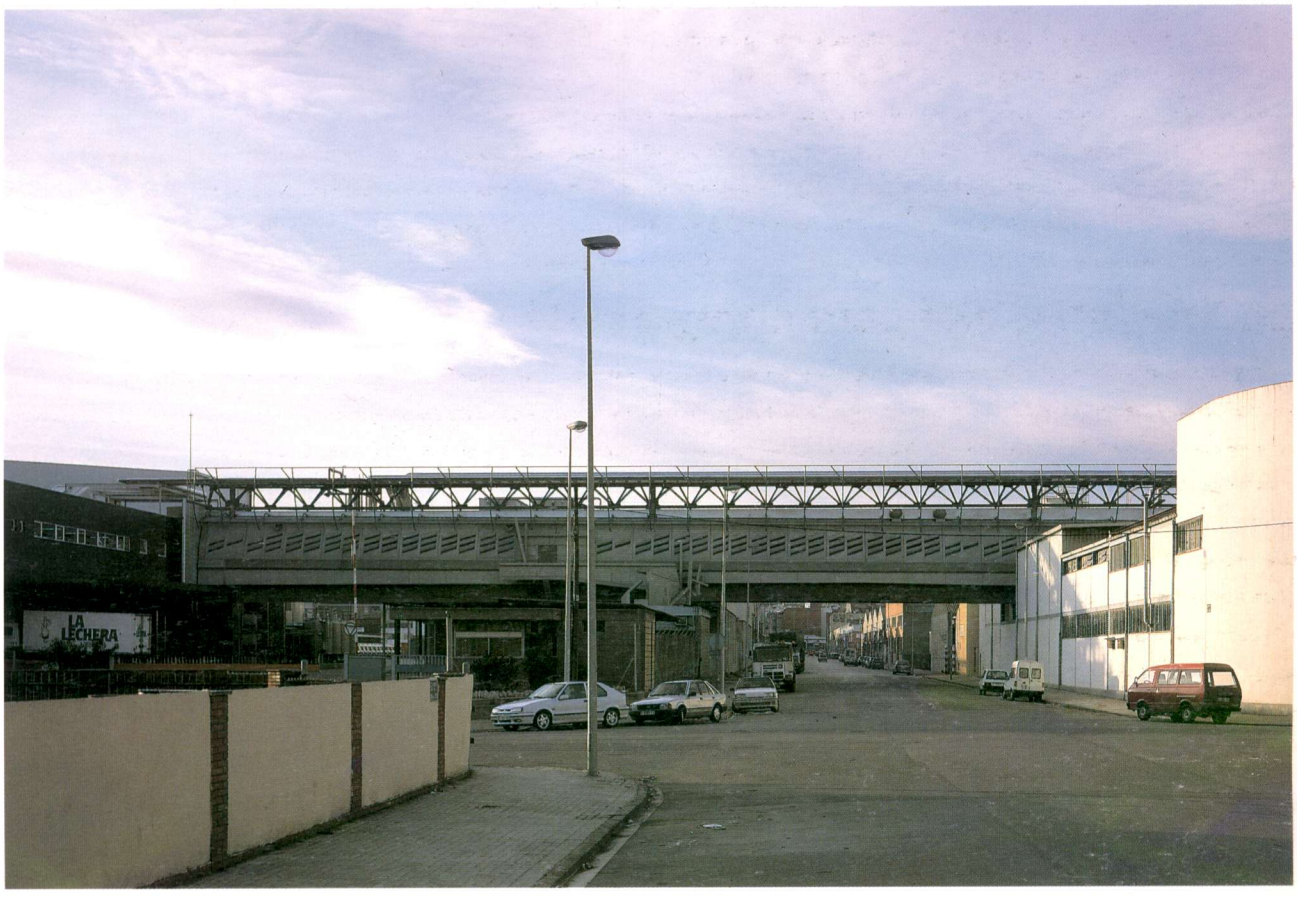
- The conveyor belts are supported on a metal structure with a wide span, enclosed by double corrugated sheeting.

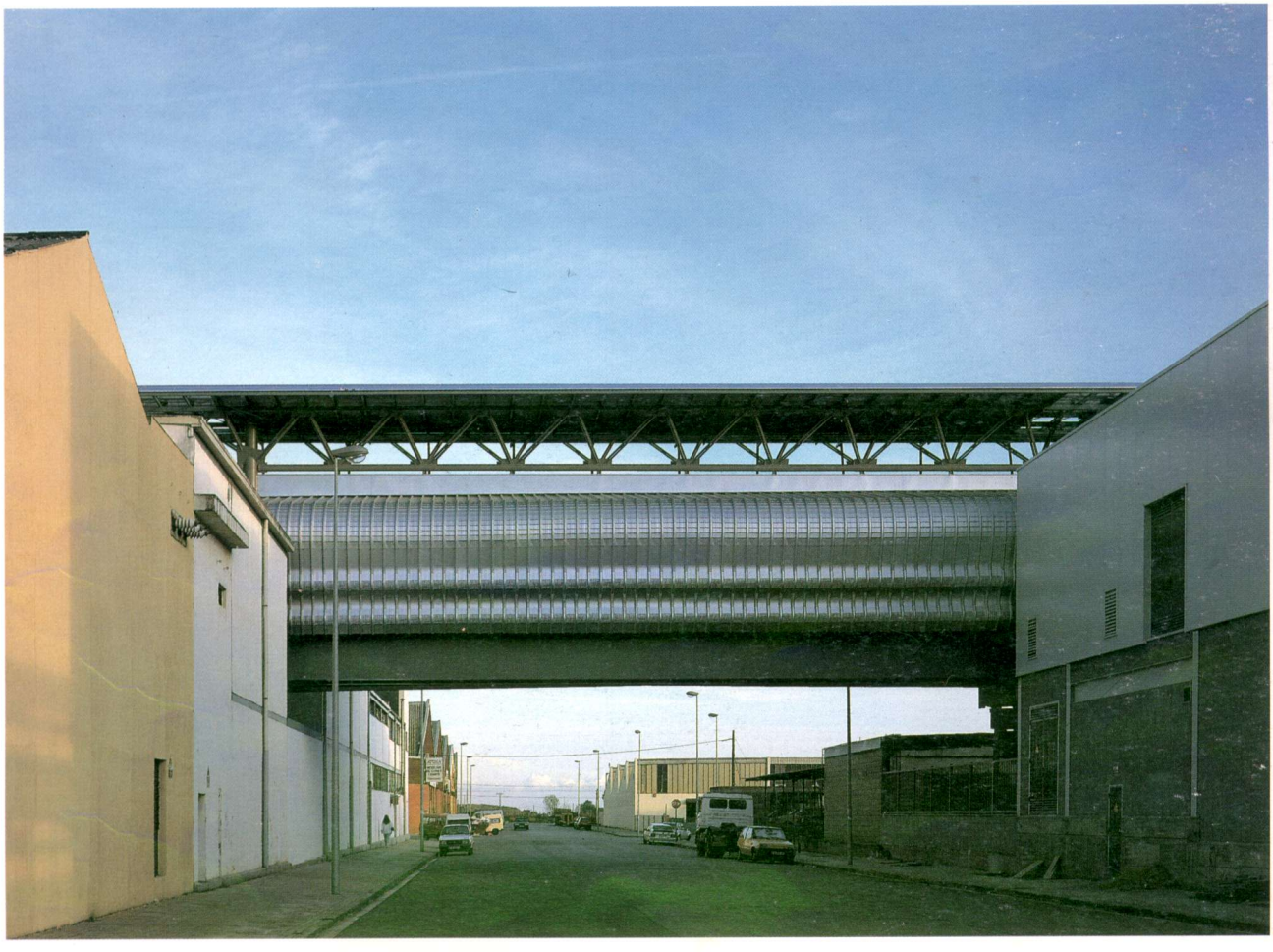
- The pedestrian passage, part of the façade facing the sea, is formed by a post-tensed concrete bearer section which supports a system of prefabs. that illuminate the passage interior.

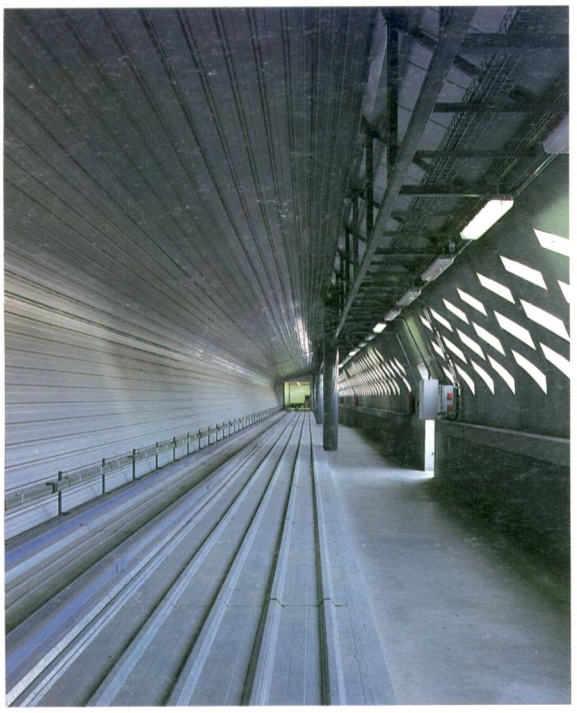
- The conduits run outside the enclosed perimeter of the section, and are supported by a metal girder of triangular section which is also supported on its own system of pillars.

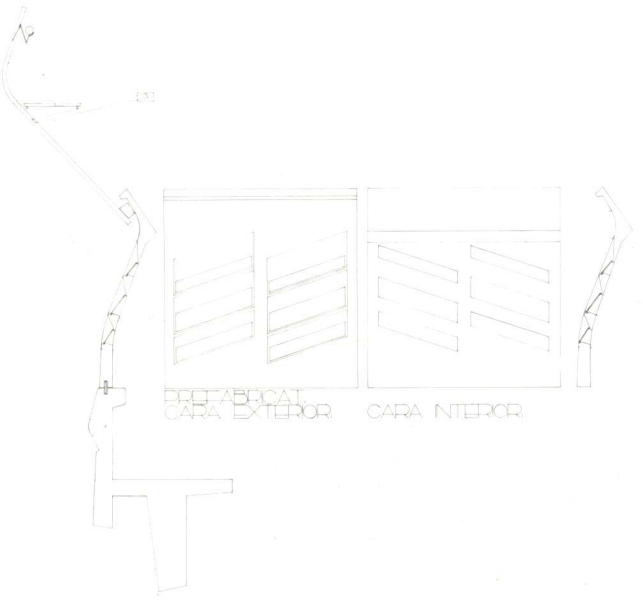


viladecans, barcelona, españa, 1991-1994

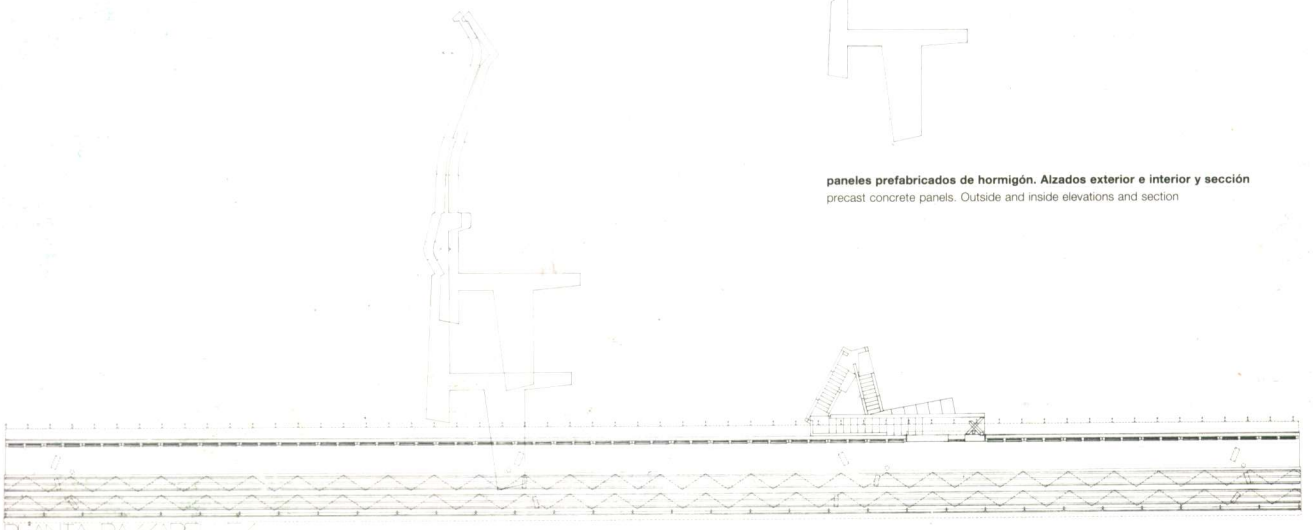

LA
LECHERA

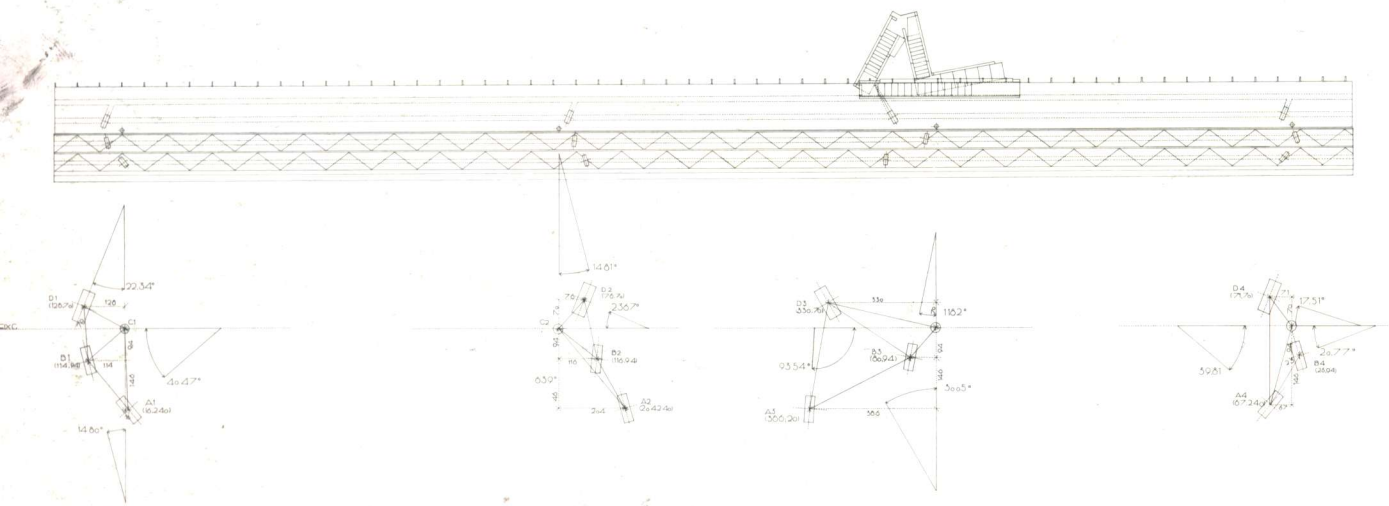




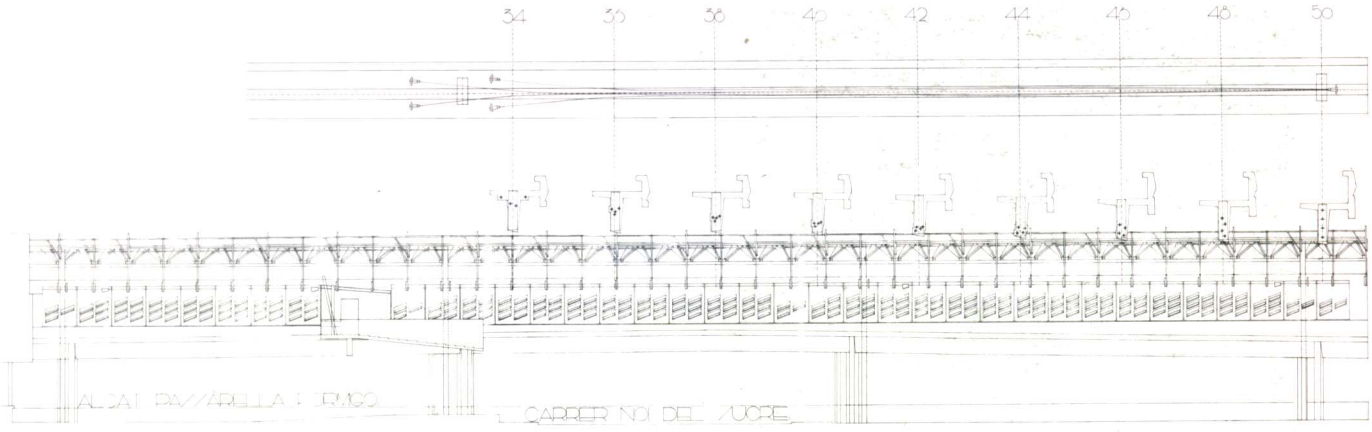


paneles prefabricados de hormigón. Alzados exterior e interior y sección
precast concrete panels. Outside and inside elevations and section

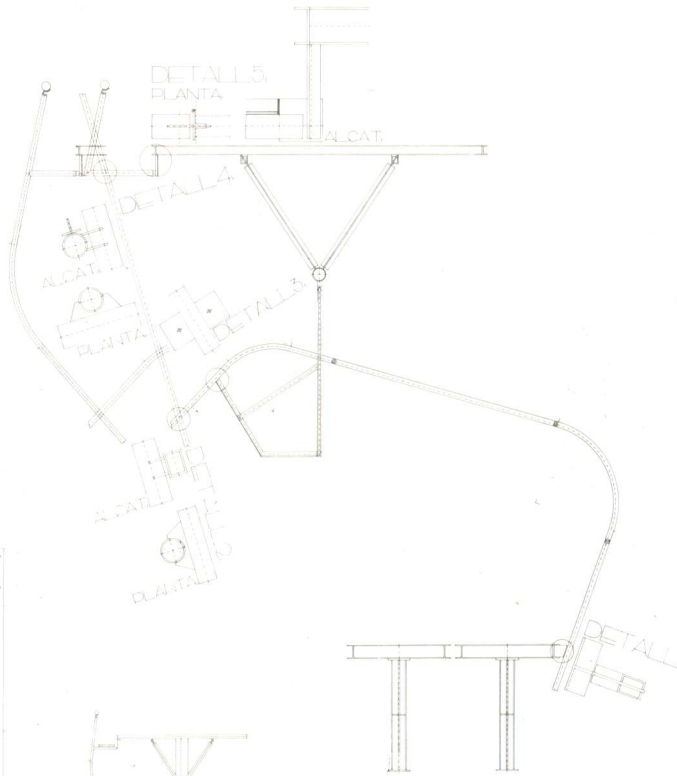


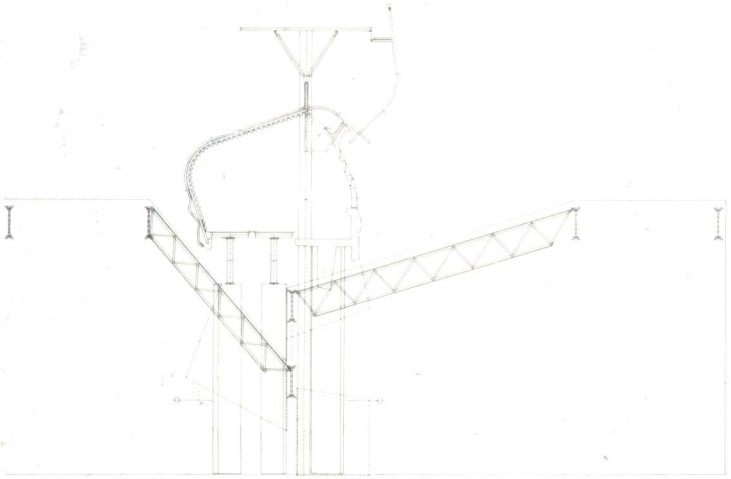


geometría de disposición de pilares en planta / geometry of floor arrangement of pilars



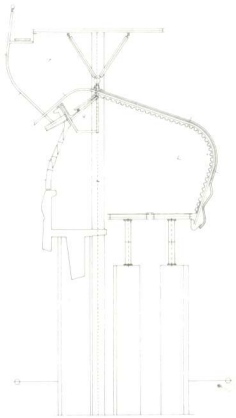
alzado fachada paneles prefabricados de hormigón / elevation of facade with precast concrete panels



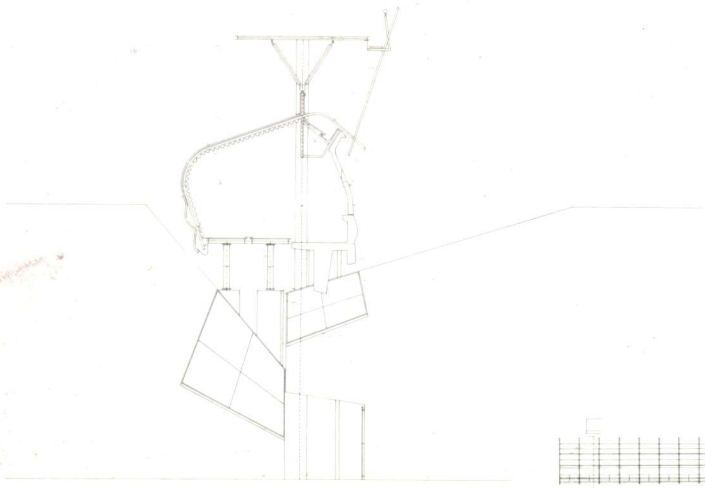


sección transversal AA
cross section AA

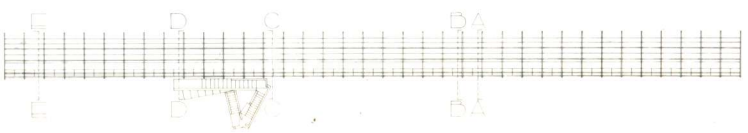
estructura metálica
metal structure



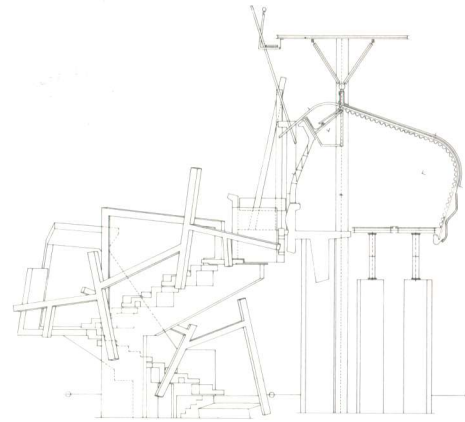
sección transversal EE
cross section EE



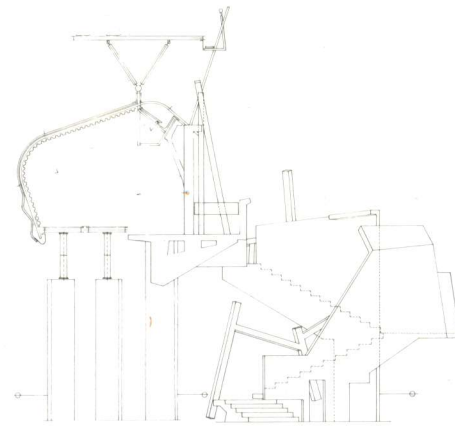
sección transversal BB / cross section BB



1F-32
2F-32
M-32



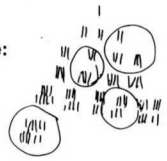
sección transversal CC / cross section CC



sección transversal DD / cross section DD

detalle de escalera exterior
detail of exterior staircase

... es un proyecto alrededor del cual surgieron una serie de anteproyectos que desarrollaron una hipótesis casi independiente del resultado final. Su planteamiento podría ser contado como una historia: supongamos un gran número de estudiantes —unos ocho mil, más los profesores, administrativos, conserjes, etc.— que se disponen ordenadamente en el lugar de la construcción. Alrededor de esta formación, momentáneamente ordenada, dibujamos distintos recintos... En la siguiente ordenación cada uno de los estudiantes ocuparía un lugar distinto, aunque la forma global del conjunto de estudiantes sea la misma...De esto se deduciría que cada habitación debería ser idéntica a las otras, e idéntica al espacio global al que pertenece...



Esto implicaría que la luz fuese la misma en todos los lugares. Un dibujo elemental sería éste:

... Y así sucesivamente...

Este sistema de ordenar no debe comprender la estructura distributiva del edificio —no existen corredores— sino lugares de paso de idéntica cualidad que las aulas. Sucesivos límites van cerrando las distintas aulas en altura, mientras que las circulaciones unen puntos distintos del edificio en los usos menos académicos: tiendas, bar, estudio... La luz configura la cualidad de los espacios. Las rampas limpian —evitan los rincones— de la construcción. Uno de esos límites es el Puente Camy-Nestlé y la sección la veremos en los siguientes tres proyectos ...

aulario de la universidad de valencia

El aulario forma parte del nuevo Campus, situado paralelo a la avenida del Turia, en una zona donde en la actualidad sólo existen campos de cultivo. El proyecto propone una estructura isótropa, donde el propio desplazamiento que se produce entre las distintas piezas del programa va conformando el edificio. Las aulas y su iluminación cenital son la base del proyecto. También se valora la uniformidad de las piezas que lo construirían, el que cada una sea idéntica a las demás. Como si el edificio entero fuera una única aula.

... a series of draft projects arose around this one. They developed a hypothesis that was almost independent of the final result. Its postulation could be told like a story: imagine a large number of students, some eight thousand, plus lecturers, administrators, caretakers, etc., that are arranged methodically on the construction site. Around this formation, ordered momentarily, we draw several areas... In the following composition, each student occupies a different place, although the overall form of the group of students is the same... From this we can deduce that each room should be identical to the others and identical to the overall space it belongs to...

This implies that the light is the same at every point. This would be an elementary sketch:

... An so on successively...

This system of arrangement should not include the distributive structure of the building (there are no corridors), but crossing points of an identical nature to the classrooms. Successive limits close off the classrooms in height, while the itineraries link different points of the building with less academic uses: shop, bar, studio... The light composes the quality of the spaces. The ramps are clear of the construction- they avoid the corners.

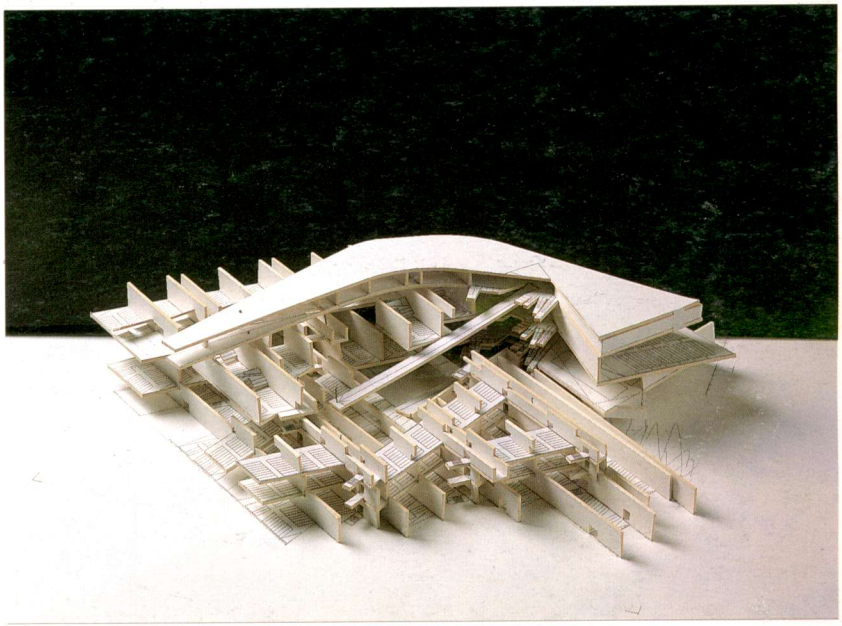
One of these limits is the Camy-Nestlé Bridge. The section can be seen in the next three projects...

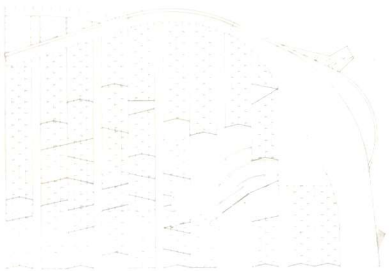
university classroom building in valencia

The classroom building is part of the new campus. It lies parallel to Turia Avenue, in a zone covered at present by croplands. The project proposes an isotropic structure, where the movement between the programme pieces goes to make up the building. The classrooms and their ceiling illumination are the basis of the project. The uniformity of the pieces that will compose it can be also appreciated through the fact that each one is identical to the rest. As if the entire building were a single classroom.

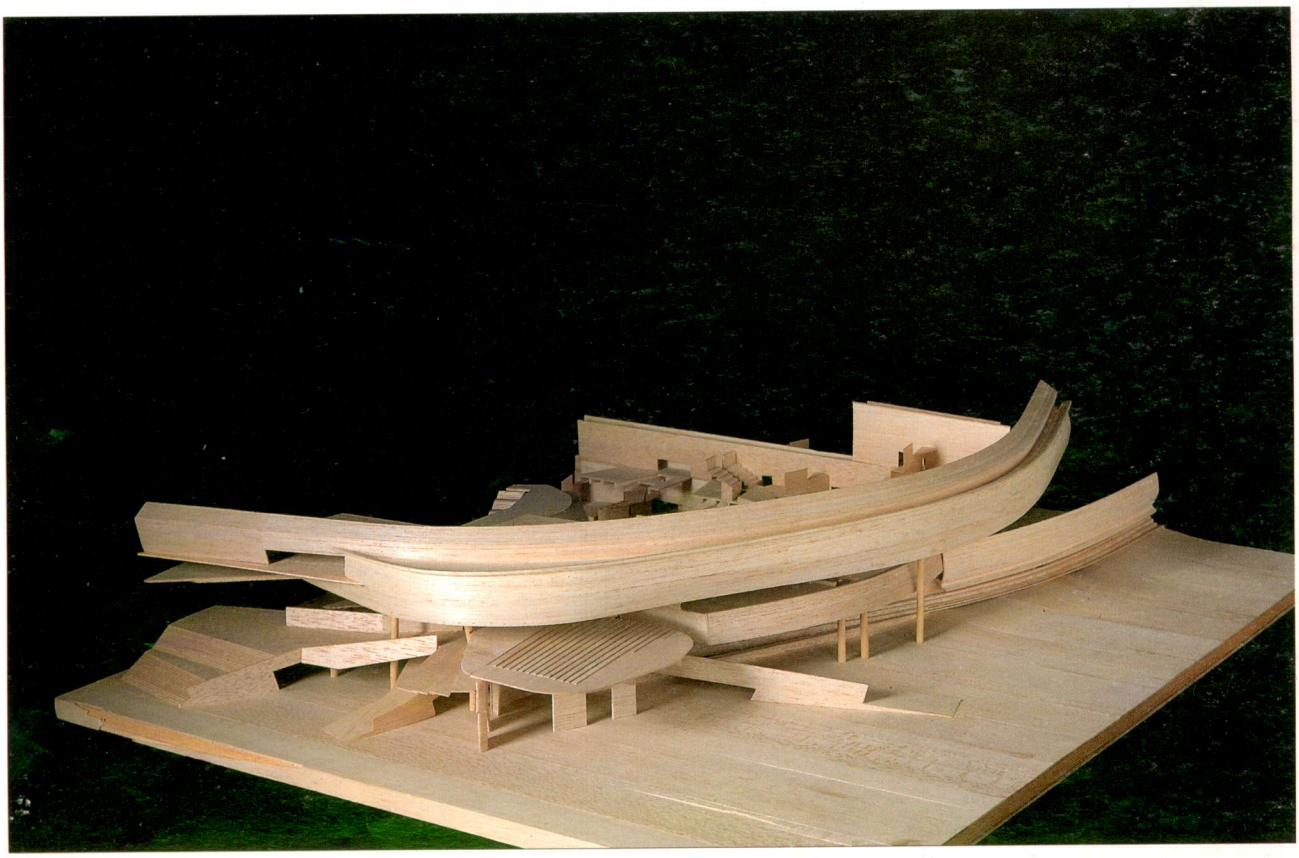
nueva ciudad universitaria, valencia, españa, 1991-1994

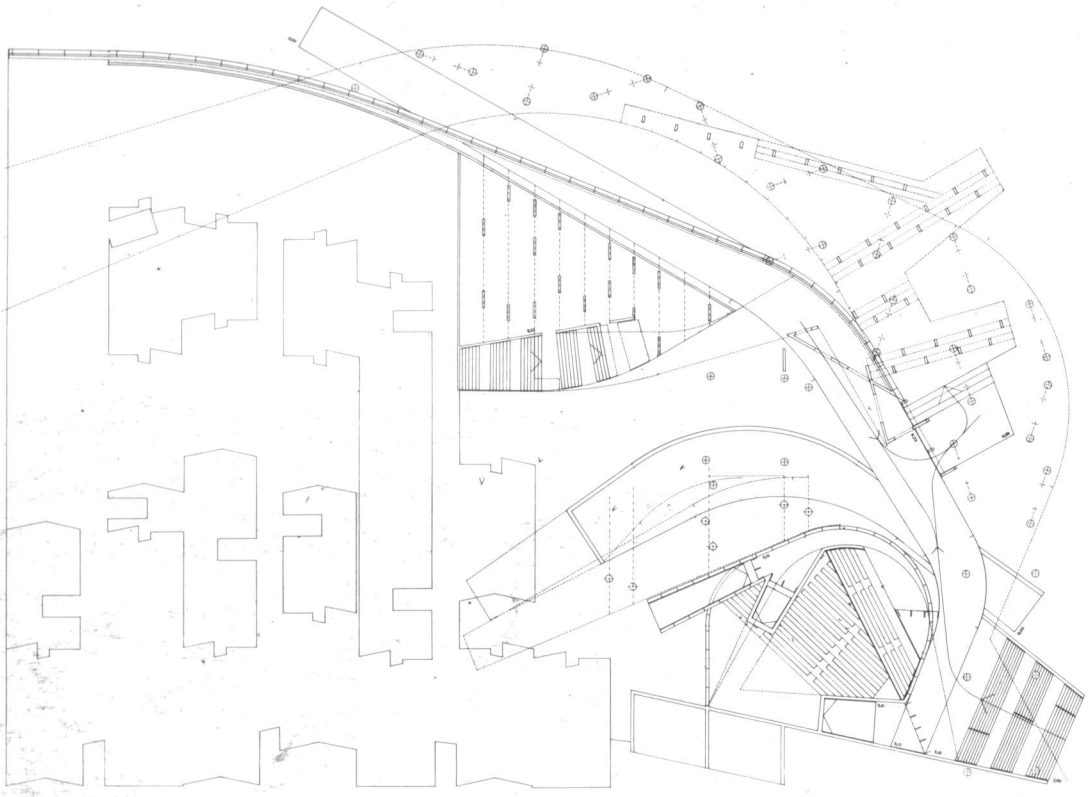
maqueta preliminar / preliminary model





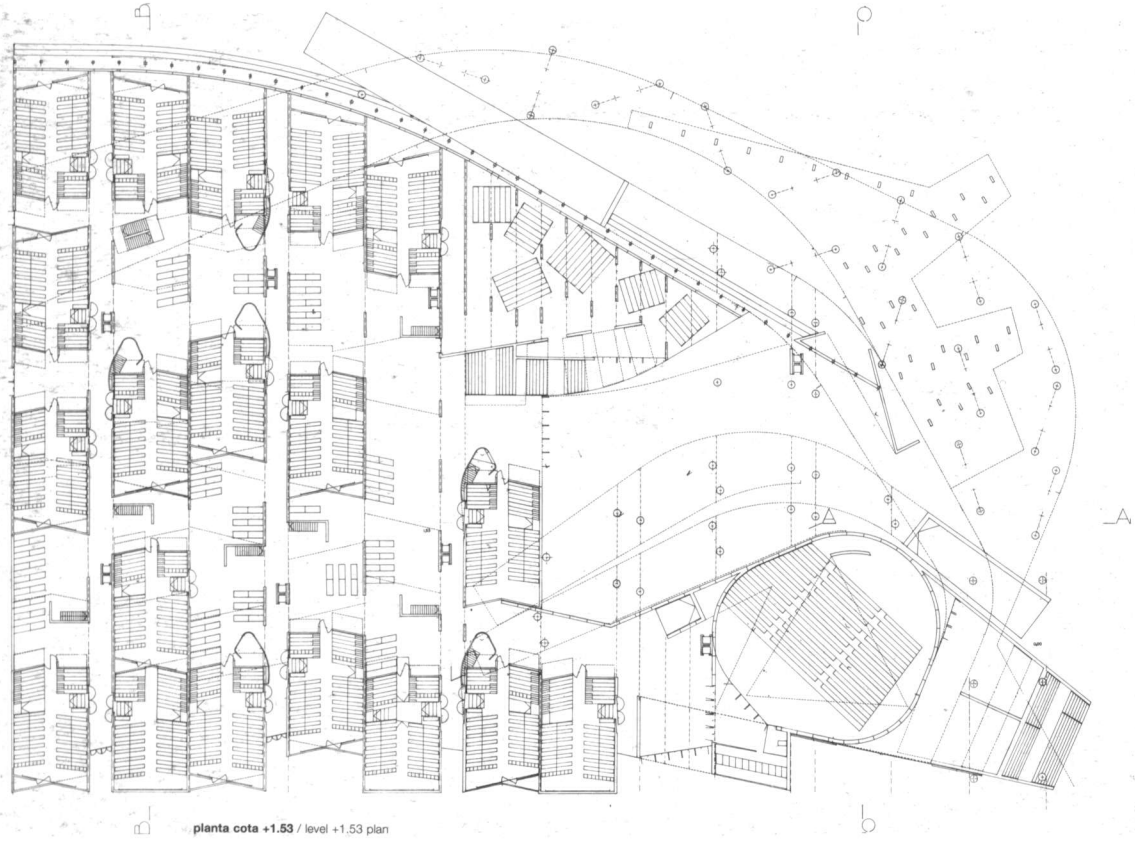
planta de cubiertas / roof plan



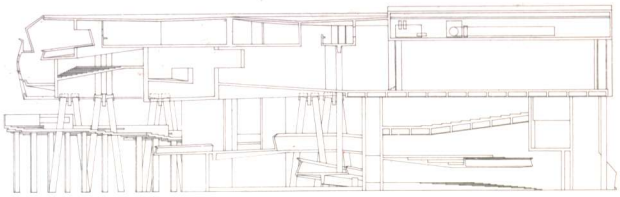


planta cota +6.33 / level +6.33 plan

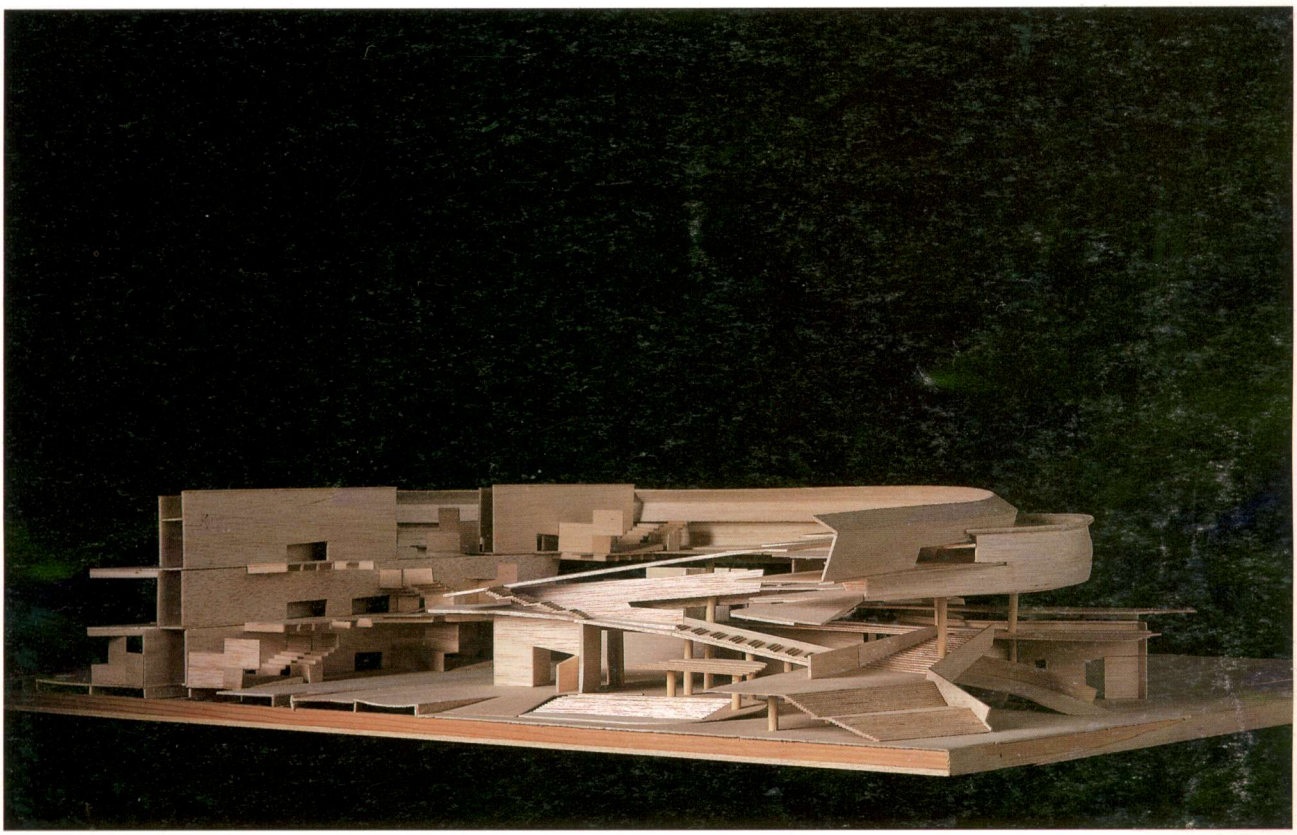
alzado Sur / South elevation

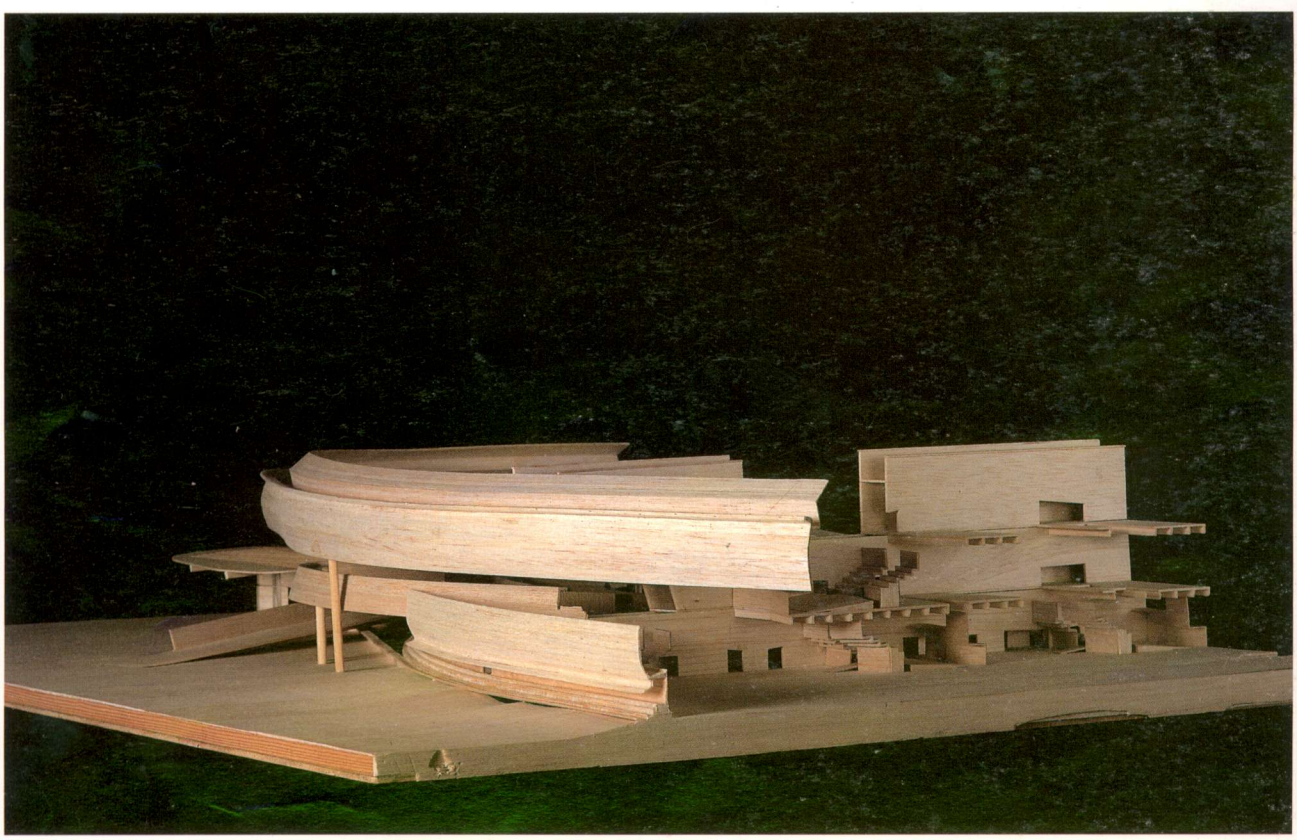


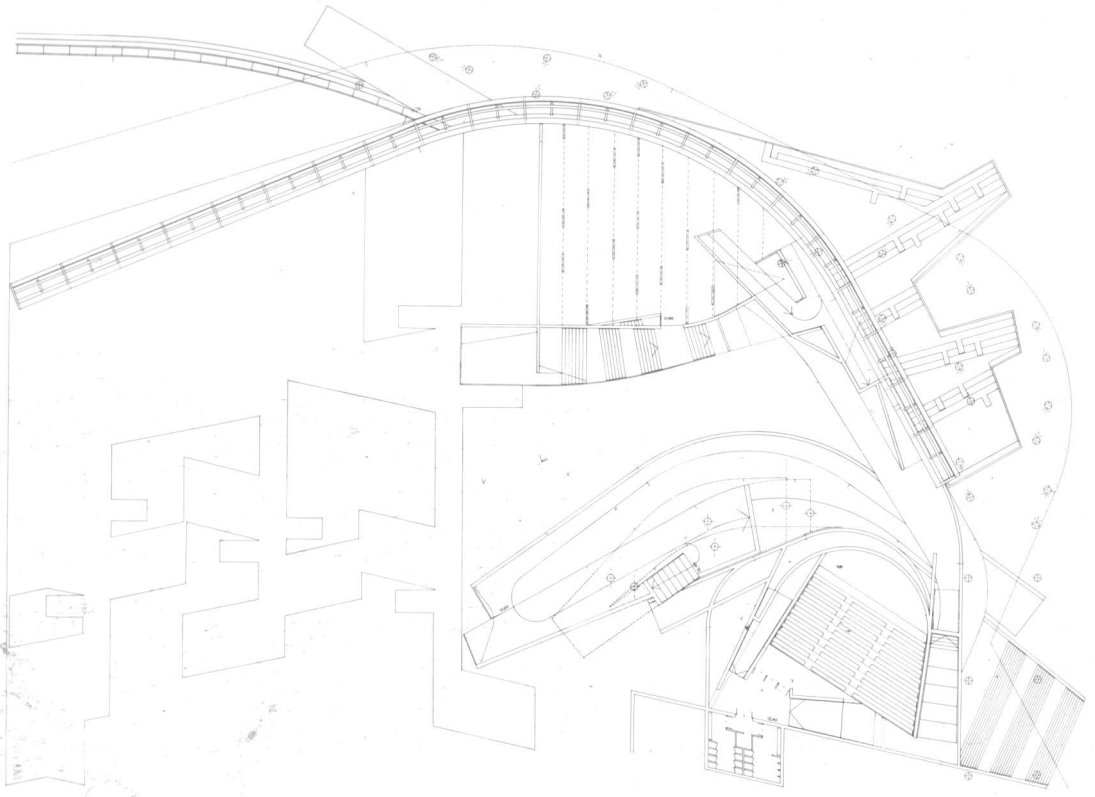
planta cota +1.53 / level +1.53 plan



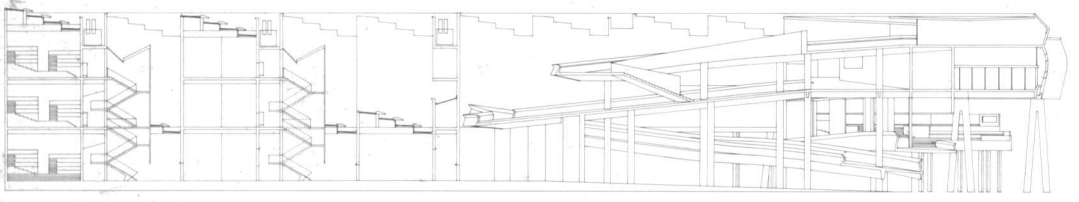
sección transversal CC / cross section CC



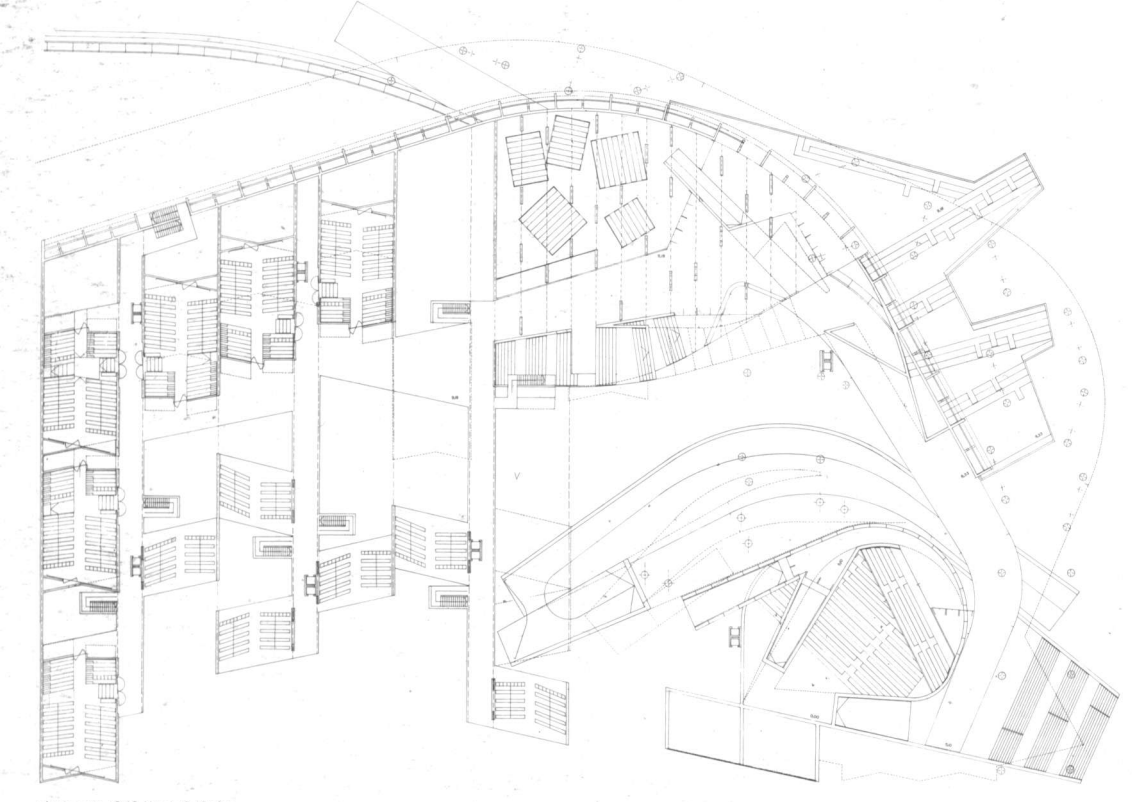




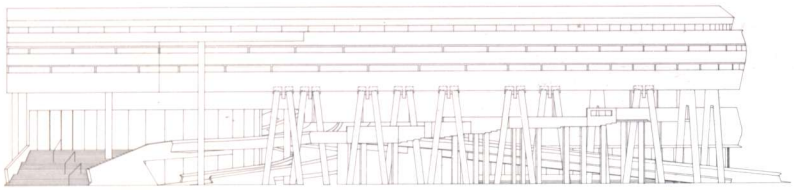
planta cota +12.40 / level +12.40 plan



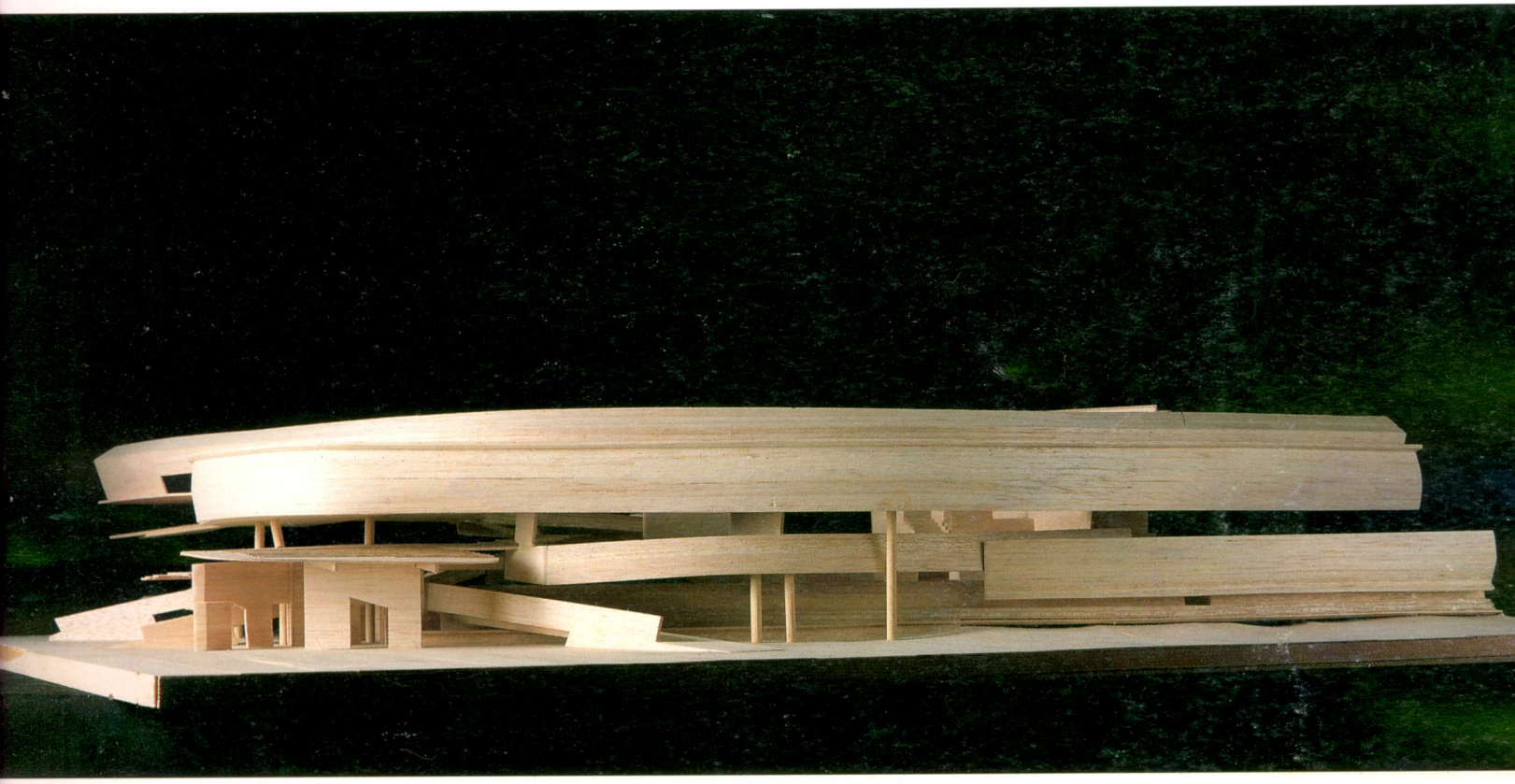
sección longitudinal AA / longitudinal section AA

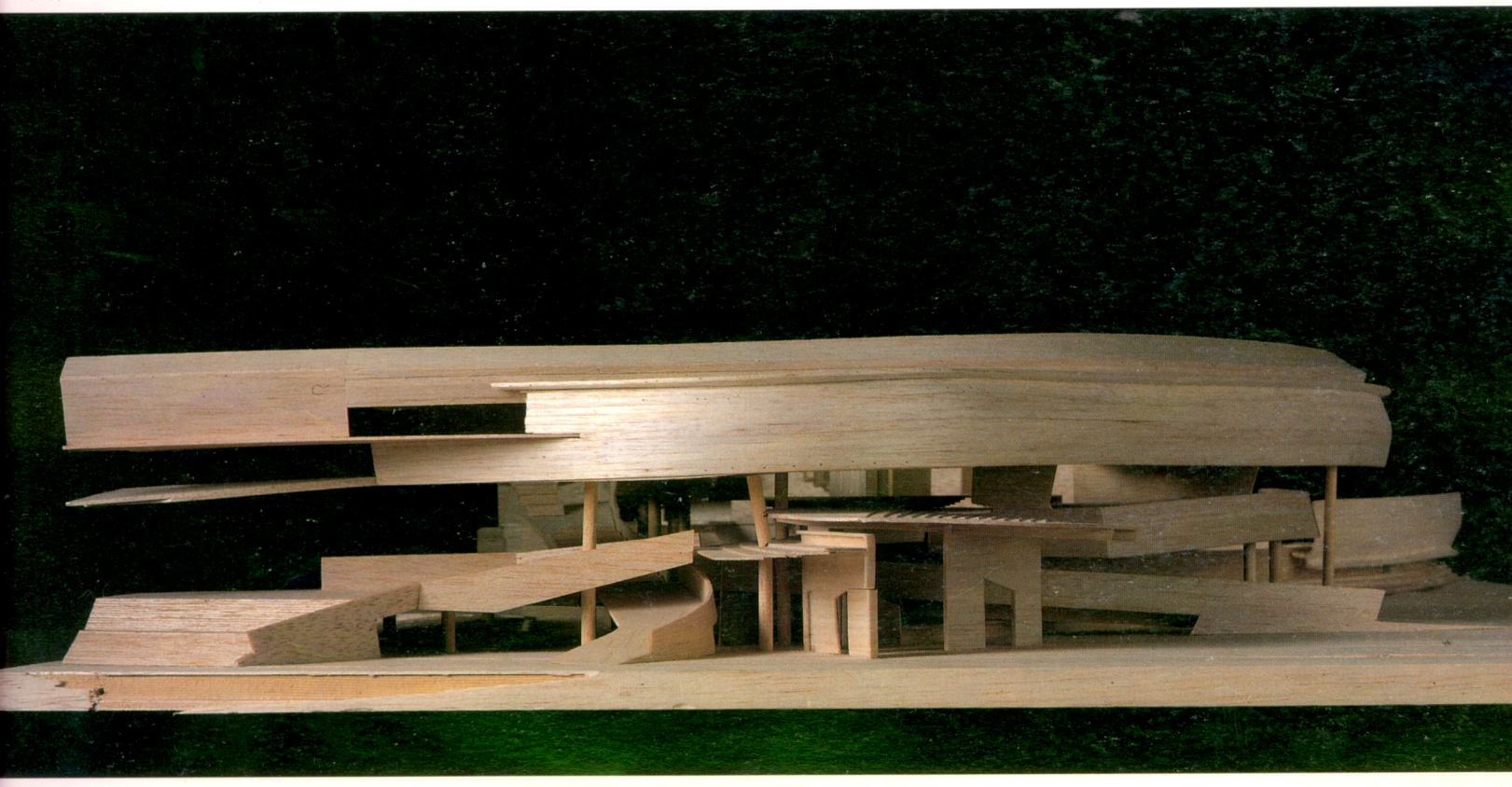


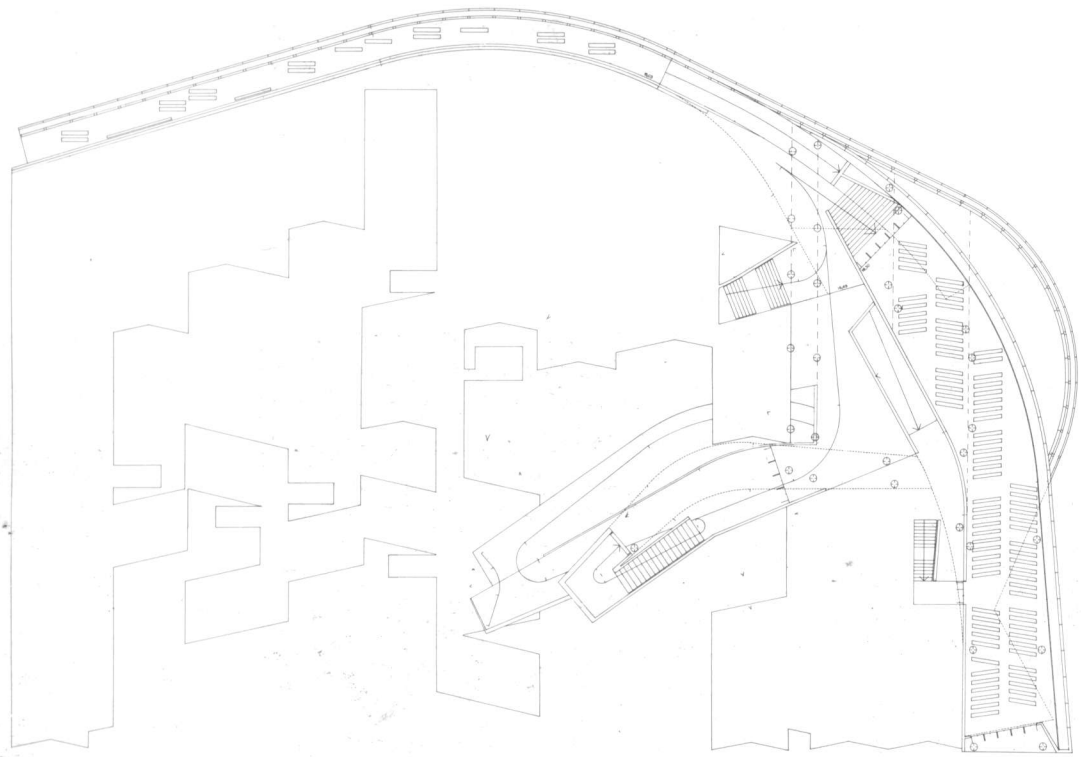
planta cota +9.18 / level +9.18 plan



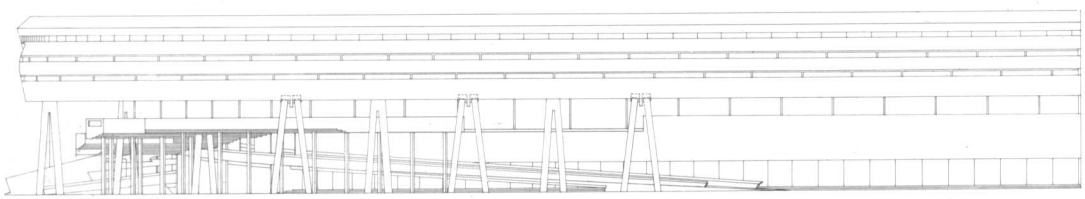
alzado lateral Este / East side elevation



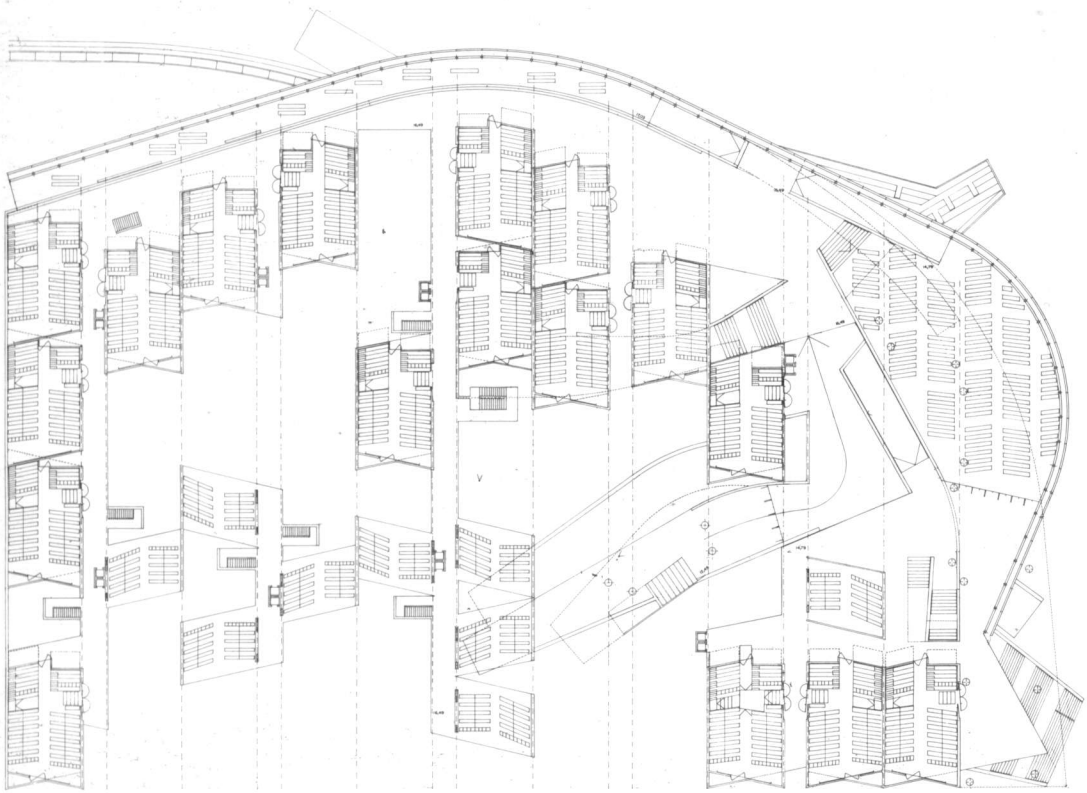




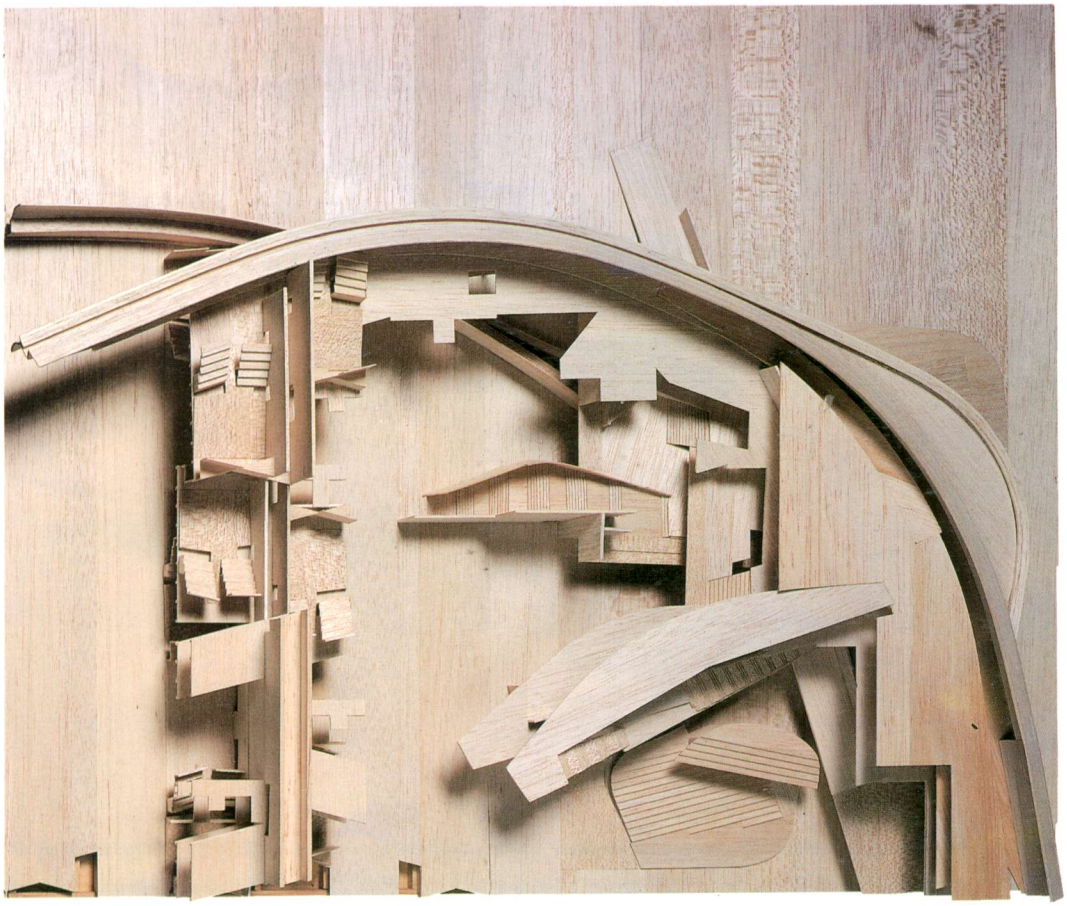
planta cota +18.30
level +18.30 plan

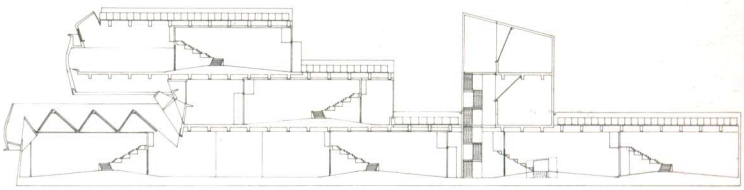


alzado Norte / North elevation

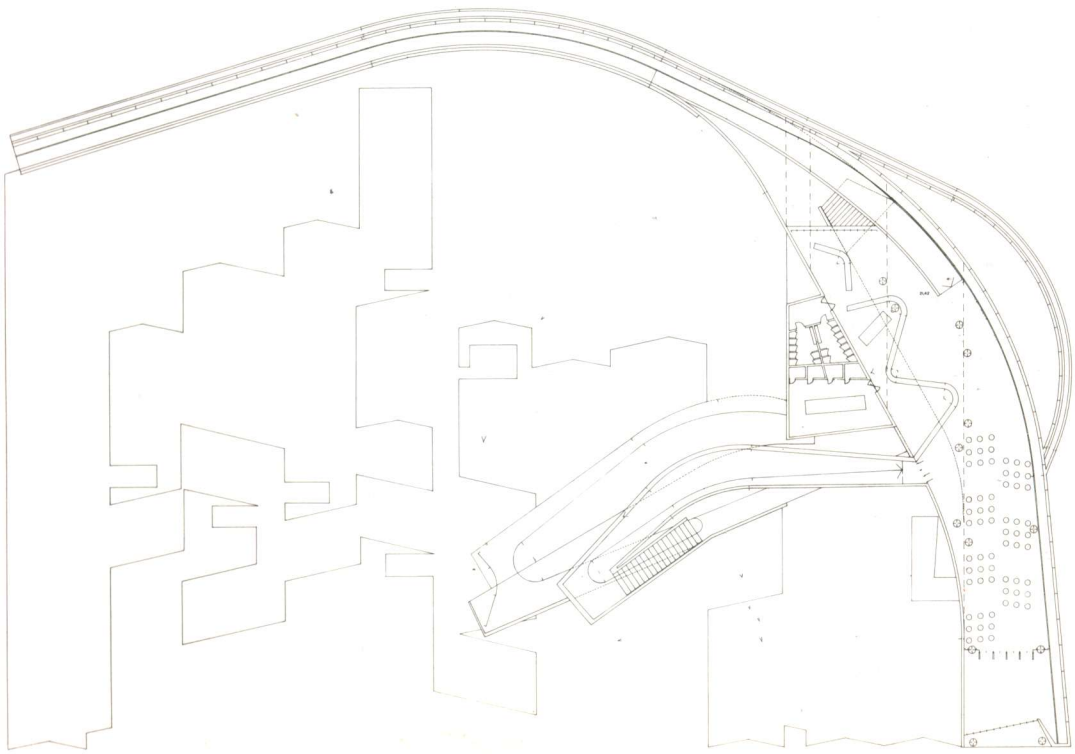


planta cota +14.79
level +14.79 plan

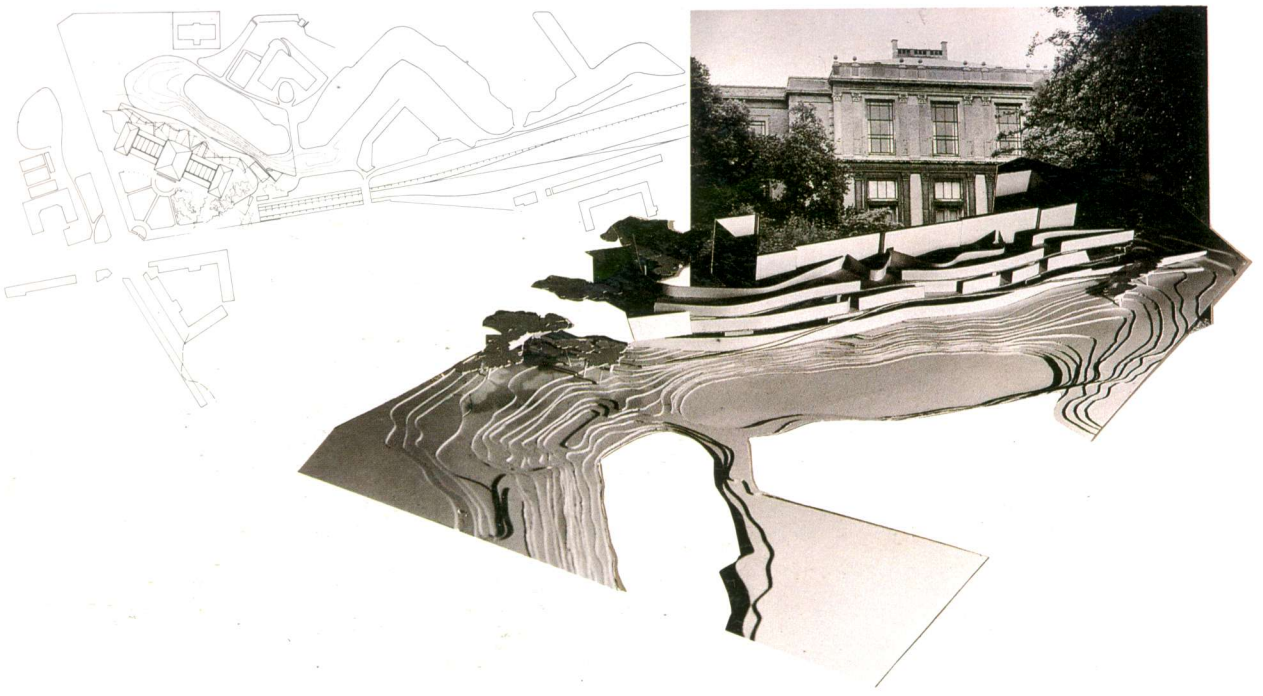




sección transversal BB / cross section BB



planta cota +21.42
level +21.42 plan



... aquí la sección, paralela a los restos del edificio existente, hace posible crear un espacio interior entre el edificio y el límite del lago. El interés del proyecto reside en esa especie de valle interior artificial que se crea entre el edificio y su ampliación, con las nuevas salas siguiendo el desarrollo de la topografía. La técnica del collage, uniendo y recortando todos los elementos de la construcción de un modo simultáneo, quizá sea la mejor manera de describir este proyecto ...

ampliación del museo real de copenhague

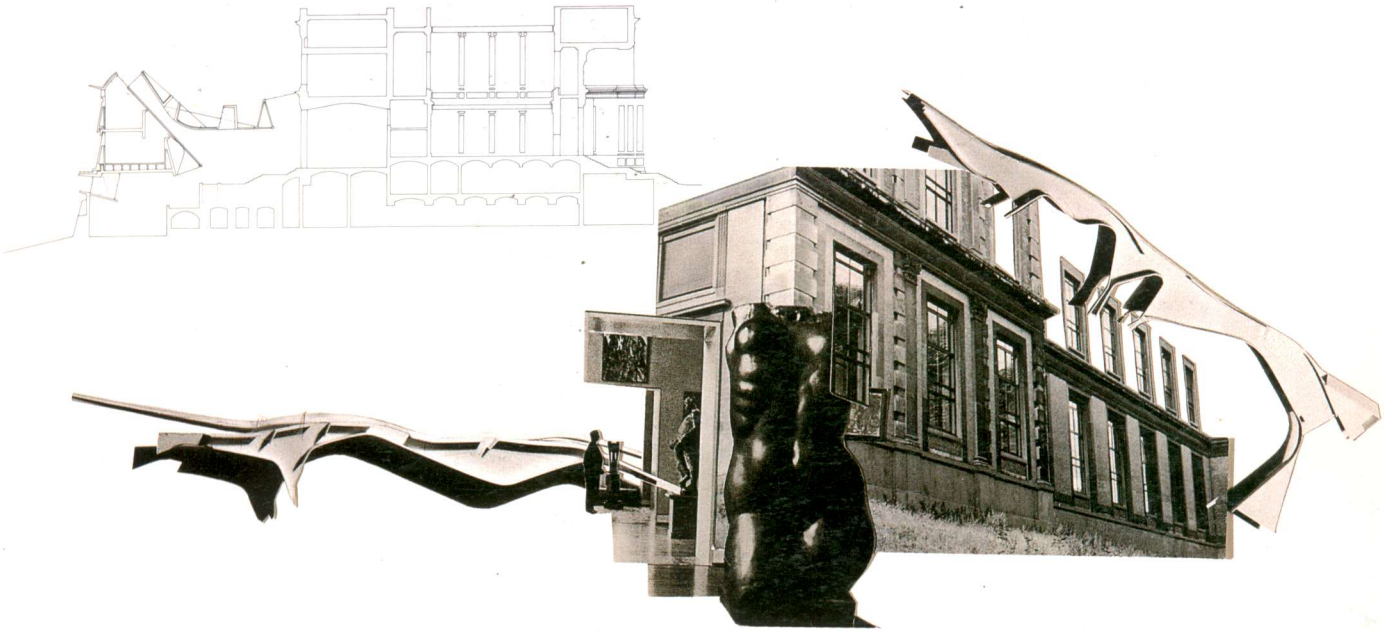
La propuesta de ampliación del Museo de Arte Moderno de Copenhague, ahora ubicado en un edificio neoclásico, junto a un estanque situado en un céntrico parque de la ciudad, surge de la necesidad de albergar en un solo edificio su colección permanente, las exposiciones temporales y diversos equipamientos: un restaurante, un bar, un grupo de tiendas, etc. El proyecto establecía la ampliación del museo precisamente hacia el lado que da al estanque, utilizando los sótanos del actual edificio como zonas de acceso y de exposición. La ampliación se asemeja a una serie de *burbujas* sobresaliendo de las ventanas clásicas que miran hacia el estanque.

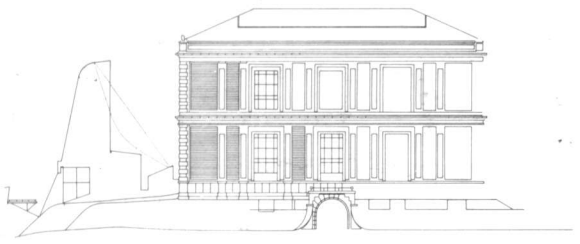
...here the section, parallel to the remains of the existing building, makes it possible to create an interior space between the building and the edge of the lake. The interest of the project resides in this type of artificial interior fence which is created between the building and its extension. The new halls follow the contour of the land. The collage technique, joining and outlining all of the construction elements simultaneously, is perhaps the best way to describe this project...

enlargement of royal museum in copenhagen

The brief calls for the extension of the Modern Art Museum in Copenhagen -sited in a neoclassical building, next to a pond in a very central garden- to host the permanent collection, itinerant exhibitions, restaurant, bar, shops and facilities. Our proposal extends the museum on the pond side, using the basements of the neoclassical building as entry and exhibition spaces. The extension will be as if a series of *bubbles* were emerging from the numerous classical windows overlooking the pond.

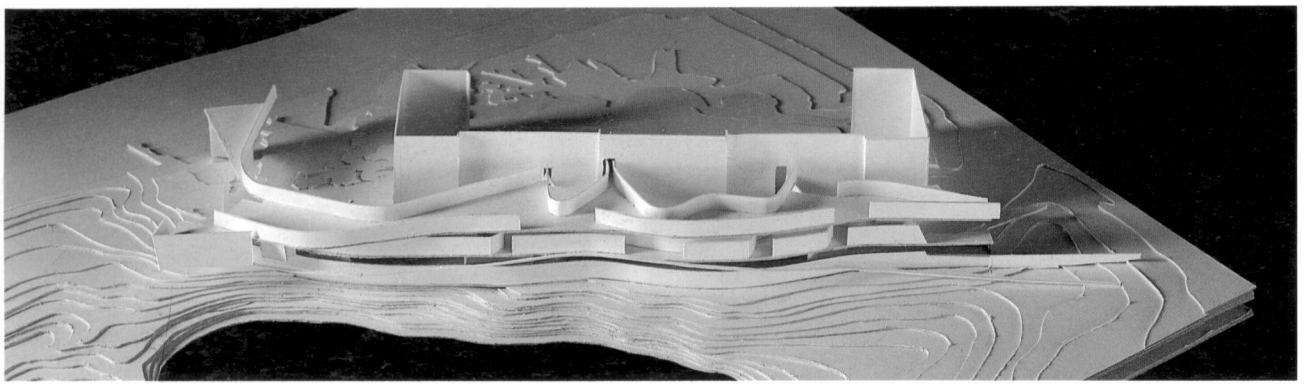
copenhague, dinamarca, 1992



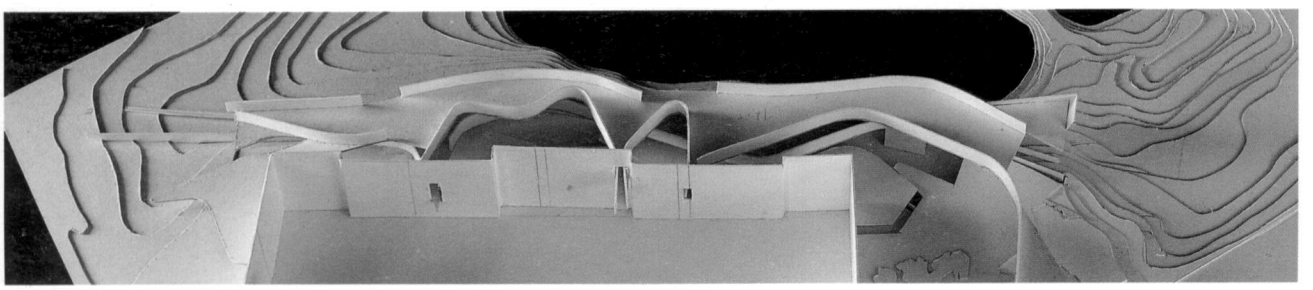


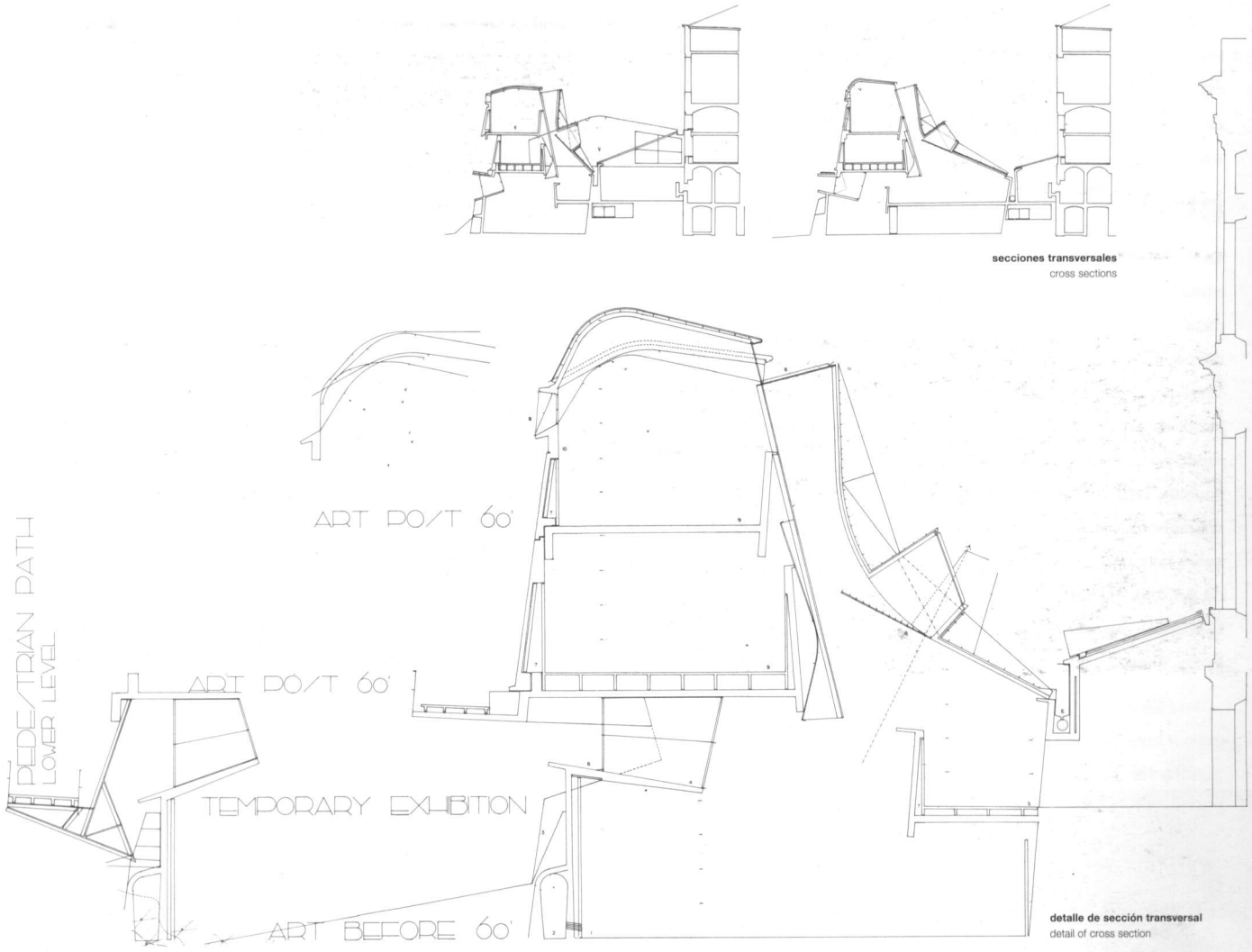
fachada Noroeste / Northwest facade

fachada Sureste
Southeast facade



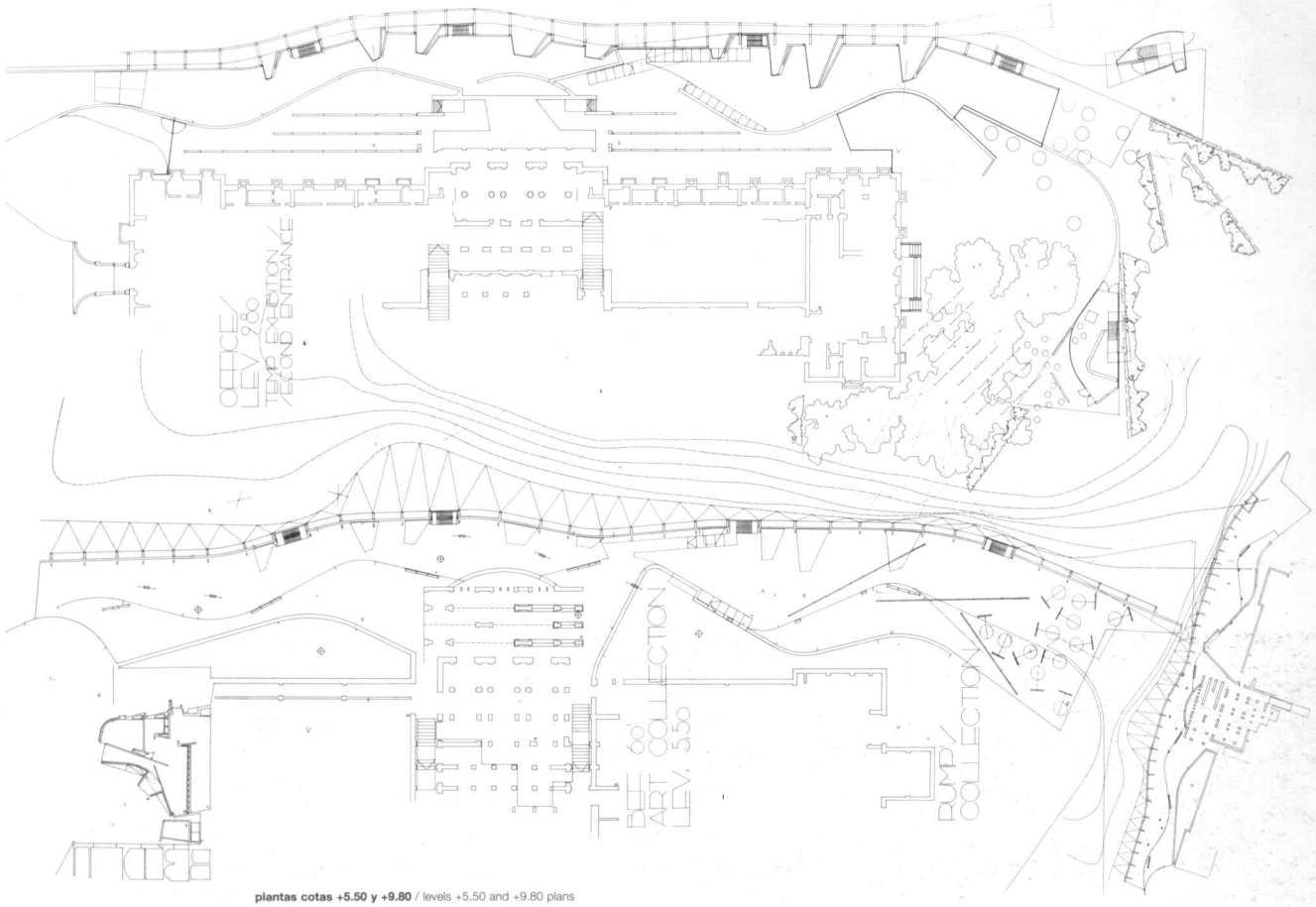
planta general / overall plan





secciones transversales
cross sections

detalle de sección transversal
detail of cross section



plantas cotas +5.50 y +9.80 / levels +5.50 and +9.80 plans

... el espacio interior, así como la distribución del Museo, se proyectan de la manera más libre y elemental posible. La mayor parte del trabajo se centra en la definición de los límites exteriores de la construcción, en el razonamiento sobre la aparición de un edificio público en este lugar. Es esa gran cabeza con brazos que hace pensar en confundir esta ciudad con Ferrara... Desde este nuevo lugar reaparece una Zaragoza invisible. Y para ello el Nuevo Museo comienza ofreciéndo los tejados, torres y cúpulas de su propia ciudad, como primera pieza a contemplar: hay algo de todo eso en esta forma secreta de Zaragoza... Por lo menos, nos gusta pensarlo así...

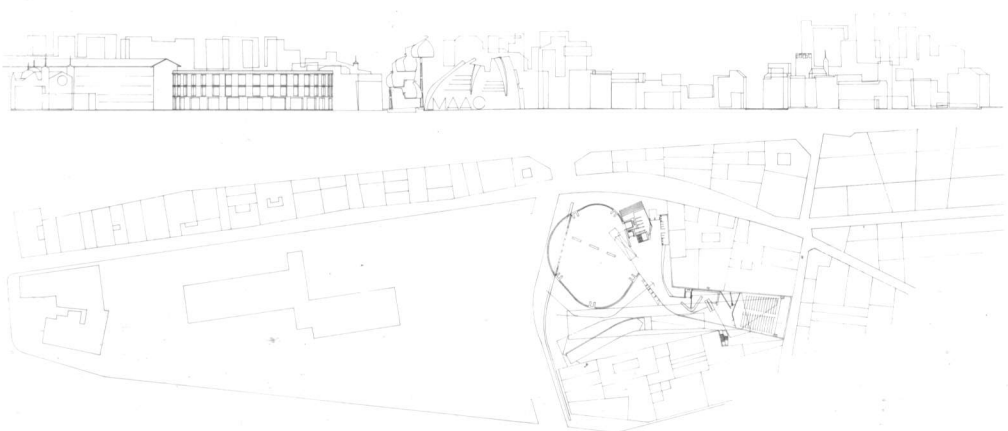
museo de arte contemporáneo de zaragoza

En una primera aproximación este edificio podría describirse desde el programa con claridad, proponiendo dos áreas distintas de desarrollo en función del tiempo de exposición: la zona de grandes salas, iluminadas cenitalmente, para la Colección Permanente; y la zona dedicada a las Exposiciones Temporales. Ambas áreas quedarían unidas a través de los servicios comunes del Museo: biblioteca, oficinas, tiendas, restaurante, almacenes... También podría hacerse una primera aproximación desde el lugar: el solar, a primera vista, no ofrecía las condiciones ideales para un edificio de este tipo, sin embargo, la proximidad al Hospicio de Pignatelli y a la Plaza de Toros parecía subrayar cierto carácter monumental que con esta propuesta de localización se pretendía subrayar, o por lo menos, confiar en el papel regenerador de la trama urbana que este edificio puede tener. De ahí que haya algo enigmático en la elección de este sitio. Nuestra propuesta suponía emplazar el edificio en la ciudad formando parte de su silueta lejana, —a la vez que ésta se hace comprensible desde el edificio mismo— mientras que su construcción concreta pasaría a través de los edificios existentes, algo así como un nuevo edificio construido sobre las ruinas de alguna construcción cercana a la muralla, en la zona de la Misericordia. Sabemos que la explicación del proyecto debería ser más concreta. Sin embargo, nos gusta contarlo así. Este tipo de pensamiento es el que se sigue al tratar de introducir cualidades espaciales muy concretas —salas museísticas, etc, que le son extrañas— al lugar en que se piensa el Museo. En este diálogo está el proyecto. Y para resolverlo se recurre a distintos momentos en el tiempo.

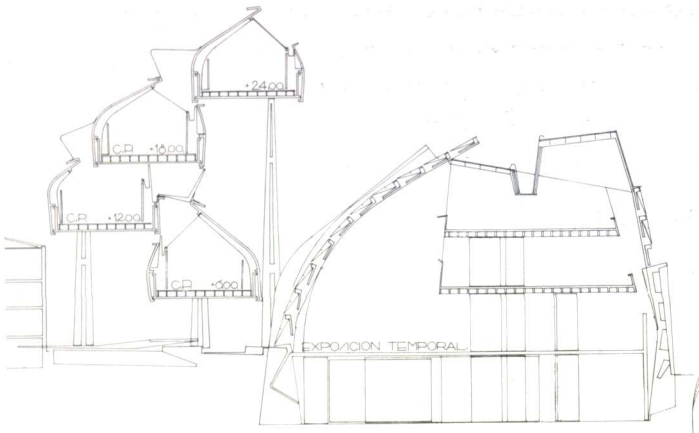
... the interior space and the Museum distribution are designed as freely and elementarily as possible. The majority of the work focusses on the definition of the external limits of the construction, in the reasoning of the appearance of a public building on this site. This great head and arms that makes one think of confounding this city with Ferrara... An invisible Zaragoza appears out of this new site. And for this purpose, the new Museum begins by presenting the roofs, the turrets and the domes of its own city as the first piece to contemplate: there is a little of all of that in this secret form of Zaragoza... At least we like to think so...

modern art museum in zaragoza

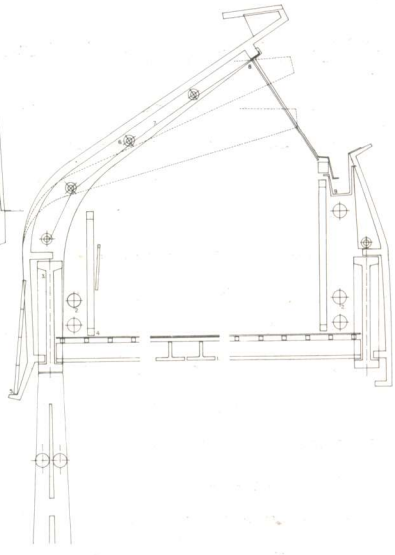
Initially, this building could be described clearly from the brief. We propose two distinct areas of development in function of the exhibition time: the zone for the large rooms, illuminated from above, for the permanent collection, and the zones devoted to the itinerant exhibitions. Both areas are linked through the common services of the museum: library, offices, shops, restaurant, storerooms.. One could also make a tentative approach from the location: initially, the site does not meet the ideal conditions for a building of this type. The proximity of the Pignatelli Hospice and the Bullfighting Stadium, however, seemed to underscore a certain monumental trait that this location proposal tried to highlight... or at least to confide in the potential regenerative role of this building for the urban grid. Hence there is something enigmatic about this choice of site. Our proposal involved the placement of the building in the city, forming part of its distant skyline (also intelligible from the building itself), while its construction as such would pass through the existing buildings: something like a new building built over the ruins of a construction near the wall, in the Misericordia area. We know that the explanation of the project ought to be more specific, but we like to describe it in this way. We persue this type of thinking by trying to include highly specific spatial qualities (exhibition rooms, etc., that are extraneous to it) in the Museum site. The project resides in this dialogue, and to resolve it we recur to different points in time.



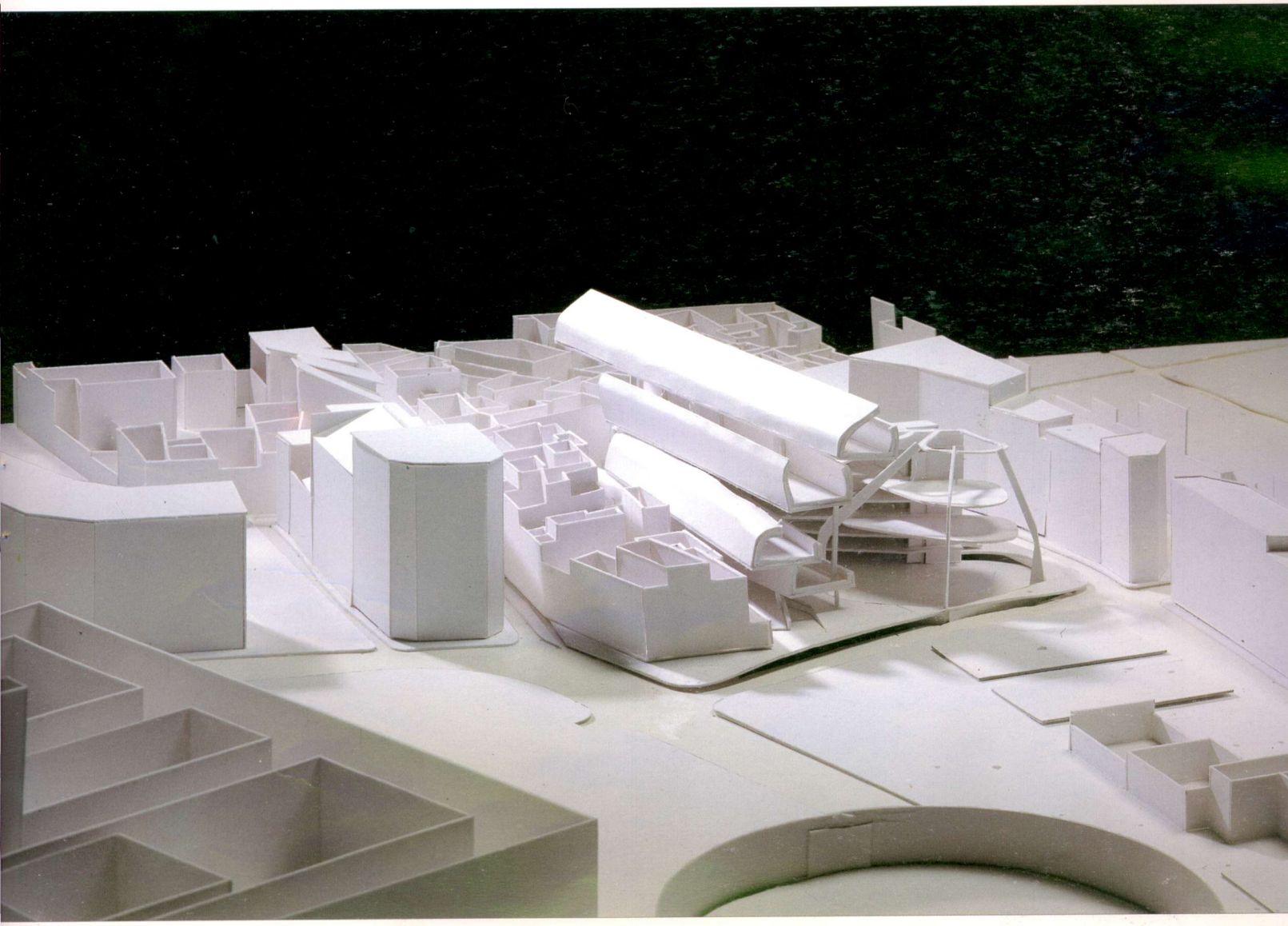
zaragoza, españa, 1993



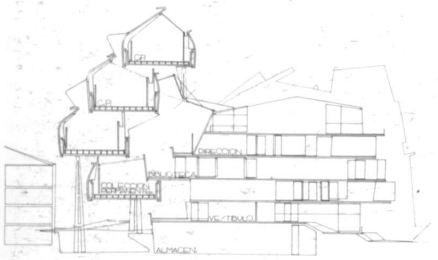
sección transversal 4 / cross section 4



detalle de sección / detail of section

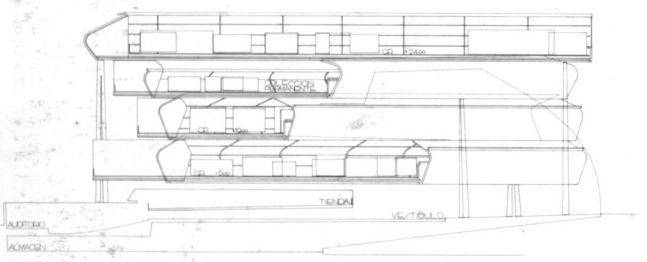


alzado principal / main elevation

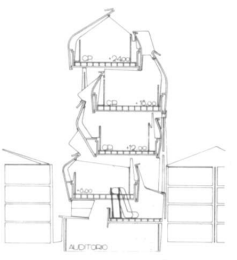


sección 3 / section 3

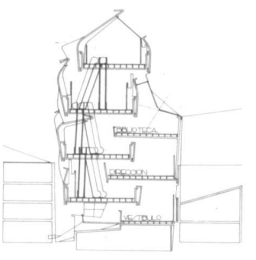
alzado posterior / rear elevation



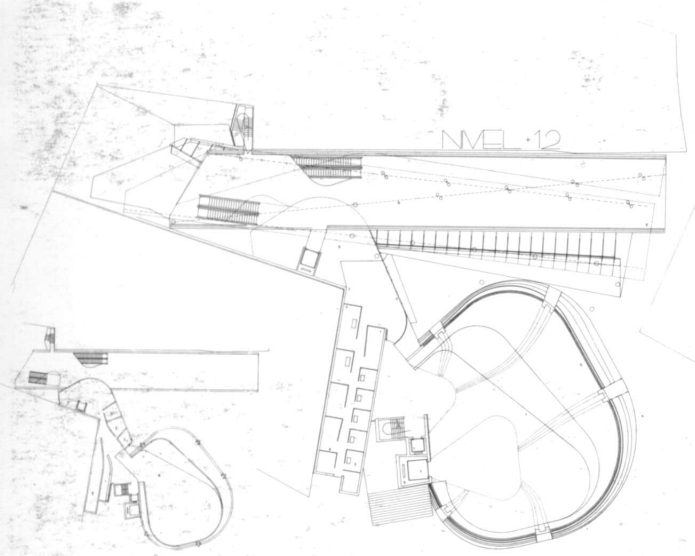
sección longitudinal 5 / longitudinal section 5



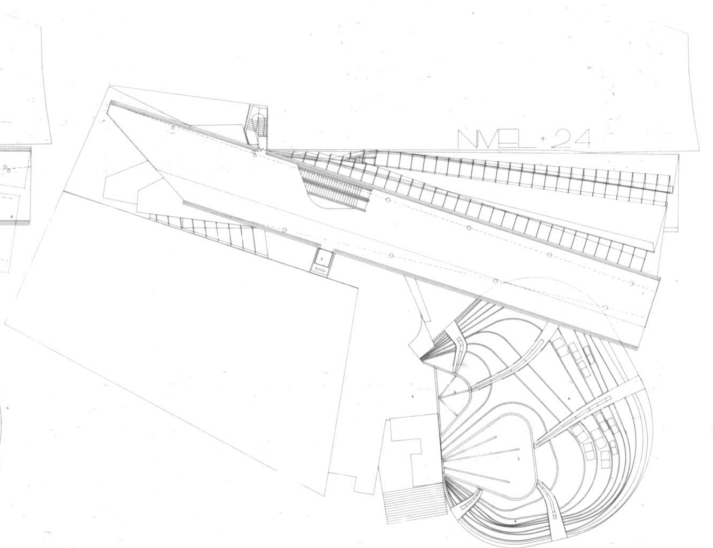
sección 1 / section 1



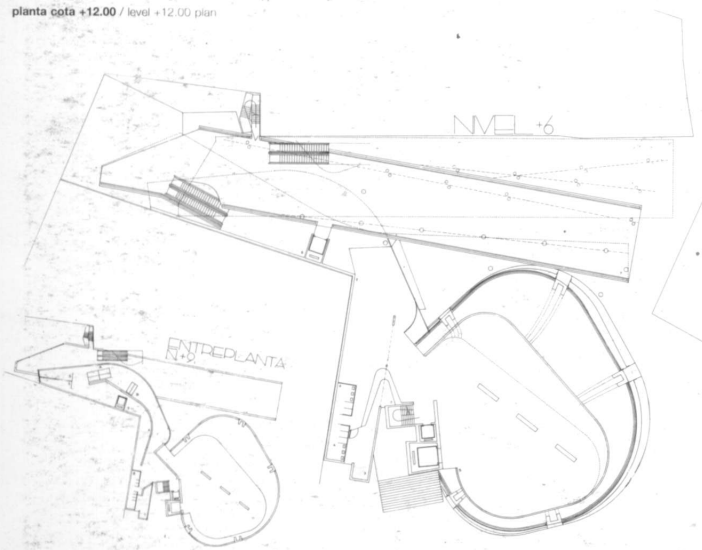
sección 2 / section 2



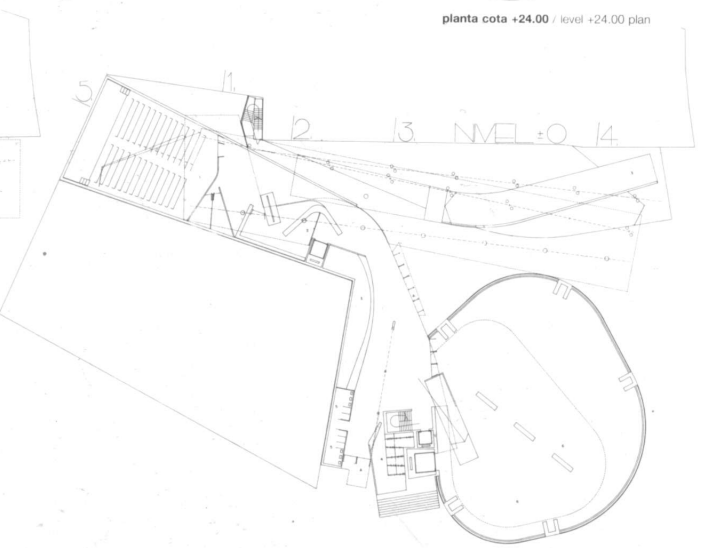
planta cota +12.00 / level +12.00 plan



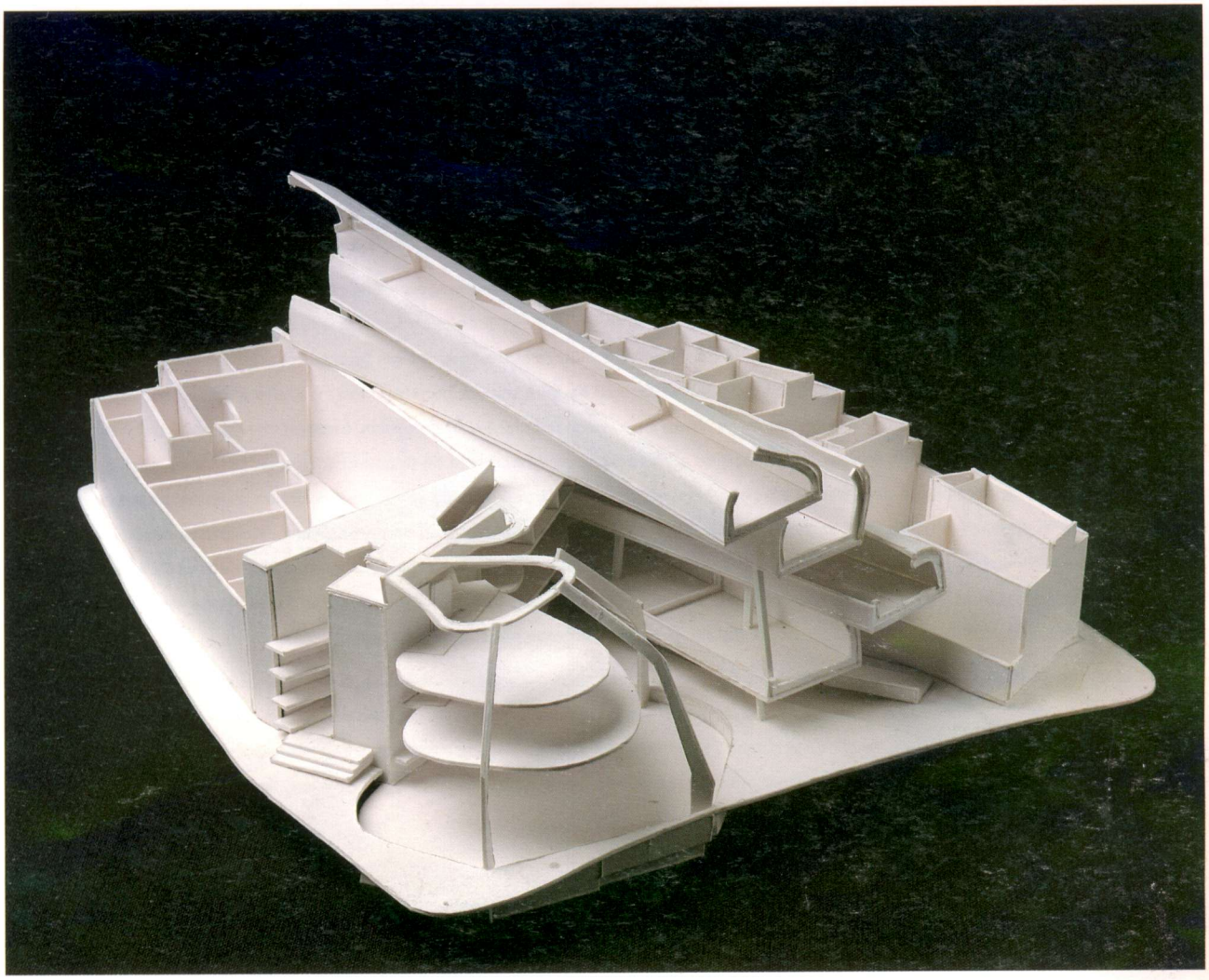
planta cota +24.00 / level +24.00 plan

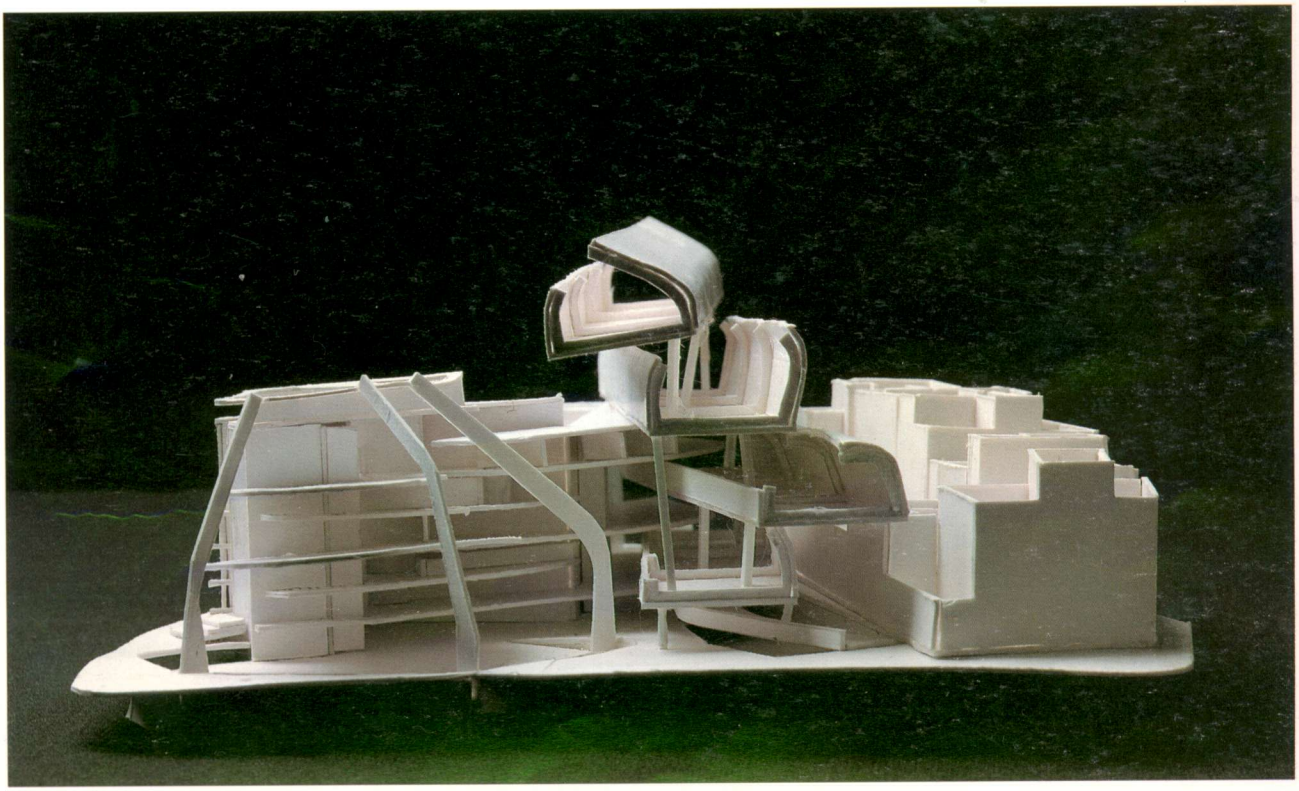


planta cota +6.00. Entreplanta cota +9.00 / level +6.00 plan. Mezzanine level +9.00 plan



planta cota +14.00 / level +14.00 plan





... la increíble capacidad de crecimiento de las rosas trepadoras —ayudadas en su desarrollo por elementales construcciones auxiliares— permitirían envolver también la nueva ampliación de un modo similar a como en la actualidad cubren la fachada principal del edificio. De alguna manera no habría distinción entre la vieja y nueva construcción. Podría decirse que la nueva construcción sería el aire que quedaría encerrado entre la estructura del nuevo techo y la fachada lateral del edificio existente. La nueva ampliación no sería un edificio, sería el lugar donde se exhibe, en el exterior, el crecimiento de la flor, sería una construcción de madera que continuaría las cualidades del edificio existente, ya que casi parece imposible escoger otro material...

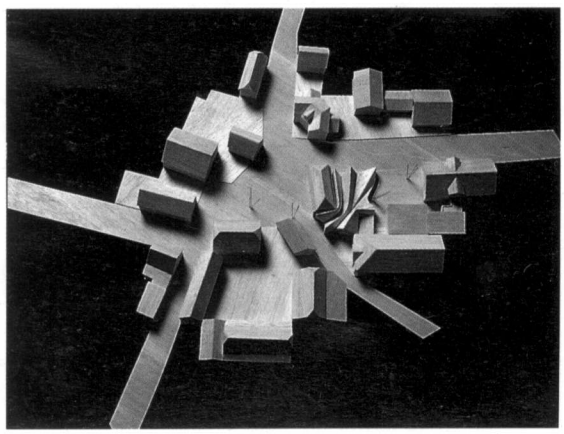
ampliación del rosenmuseum de steinfurth

El edificio que alberga en la actualidad este Museo, puede ser, por su singular construcción a base de marcos de madera, una magnífica caja para contener los pequeños objetos de los que se compone gran parte de esta colección. Se puede conseguir esto simplemente con eliminar el ladrillo que existe entre los pilares y las vigas de madera, transformando después los huecos resultantes en pequeñas cajas de cristal de exposición de objetos. Hecho esto, la belleza y la delicadeza de este tipo de construcción en madera aparecería también como protagonista de este museo de las rosas. Pasar desde el sótano, a través de las plantas intermedias, hasta el interior de la cubierta, se transformaría, también, en un recorrido de interés museístico en sí mismo; desvelando parte de la construcción de madera y haciéndola coherente con la colección. Vaciar el edificio existente de cualquier parte del programa que no sea la de exhibición museística —aunque continue conservando su papel de entrada y de zona de control/compra de recuerdos— tendría como finalidad valorar esa cualidad de la carpintería de madera. Se liberaría la mayor superficie del solar para nuevas actividades de contenido museístico. Este vaciado lateral resultaría cubierto por una estructura de madera que acompañaría a la cubierta del edificio antiguo hasta el suelo. Sería independiente de la colección permanente y podría ser usada —e incluso alquilada— para distintas actividades.

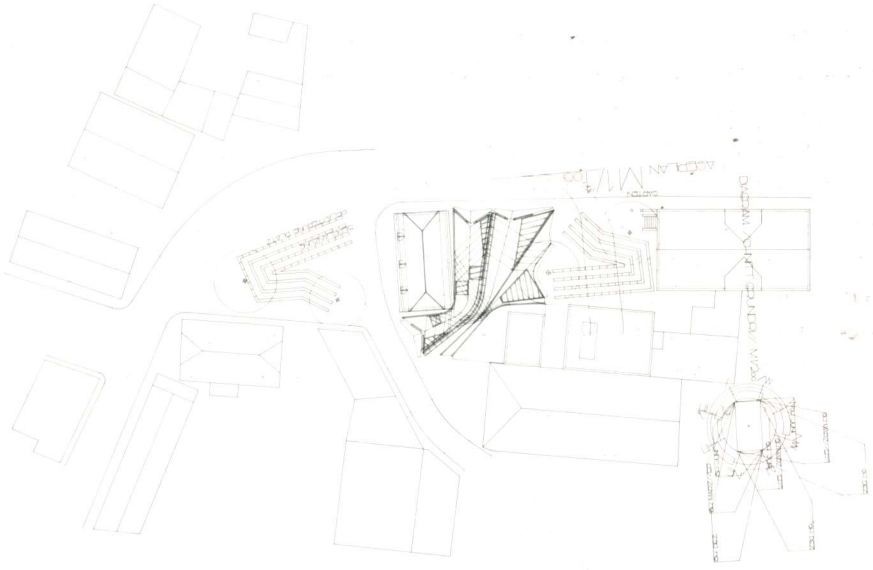
... the incredible growth capacity of the creeper roses, aided by auxiliary construction elements, would enable the new extension to be covered in a similar way to the present state of the main façade of the building. In some way there would be no distinction between the old and the new construction. We could say that the new construction would be the air enclosed between the structure of the new roof and the lateral façade of the existing building. The new extension would not be a building, but the place where the growth of the flowers would be exhibited outside; it would be a wooden construction to retain the qualities of the existing building: it is virtually impossible to choose any other material...

rosenmuseum extensions in steinfurth

The building which now houses this museum could, due to its singular construction on the basis of wooden frames, be a magnificent box to contain the small objects that make up the majority of this collection. This can be achieved simply by eliminating the brickwork between the wooden pillars and beams, and then turning the ensuing gaps into small glass boxes to display the objects. Once this is done, the beauty and delicacy of this type of wooden construction would also appear as the highlight of this rose museum. Moving from the basement through the intermediate floors to the interior of the roof also becomes an interesting museum itinerary in itself, revealing part of the wooden construction and giving it a consistency with the collection. We empty the existing building of any vestige that is unconnected to the museum brief, while maintaining its role as an entrance and control/souvenir purchase zone, in order to extol the quality of the wooden carpentry. The majority of the site would be freed up for new museum activities. This lateral evacuation would be covered by a wooden structure to accompany the roof of the old building down to the ground. It would be independent of the permanent collection and could be used, or even rented out, for different activities.

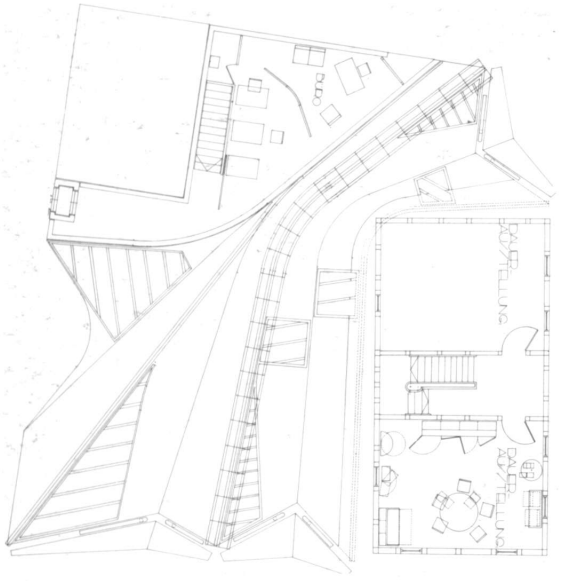


bad-nauheim, frankfurt am main, alemania, 1995

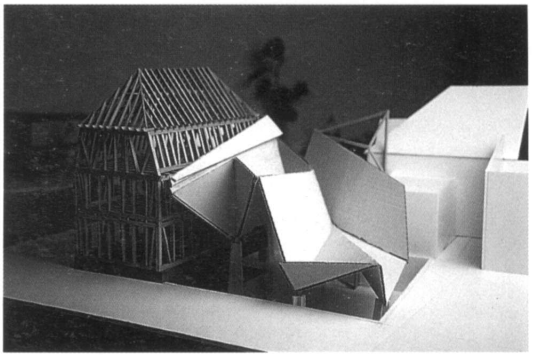


plano de situación y diagrama de asoleamiento
site plan and sunlight diagram

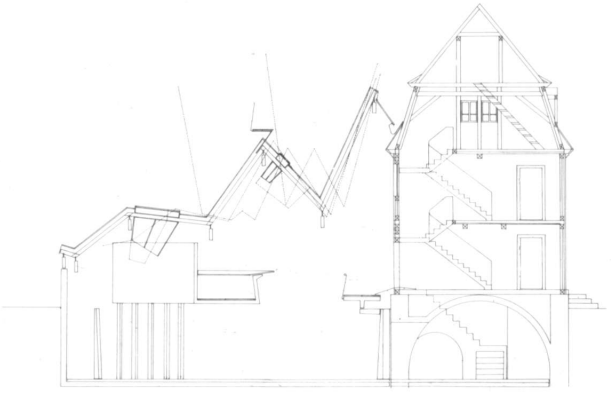
Photos: Giovanni Zanzi



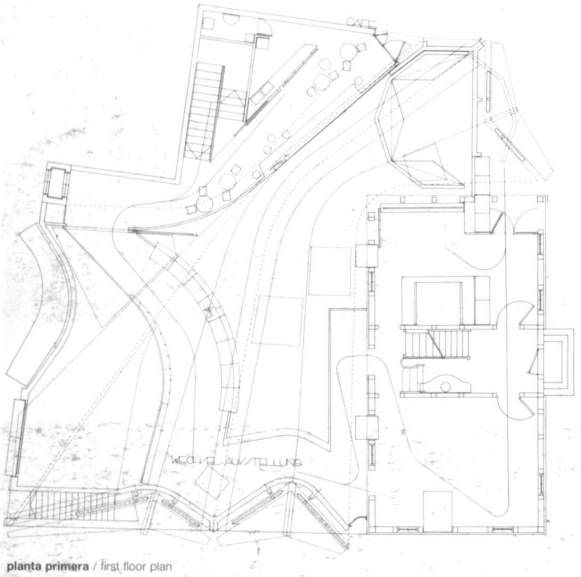
planta segunda / second floor plan



maqueta de estudio preliminar / preliminary study model

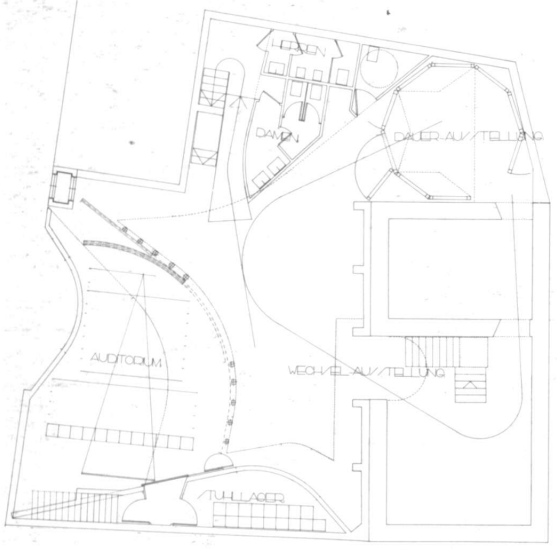


sección transversal / cross section

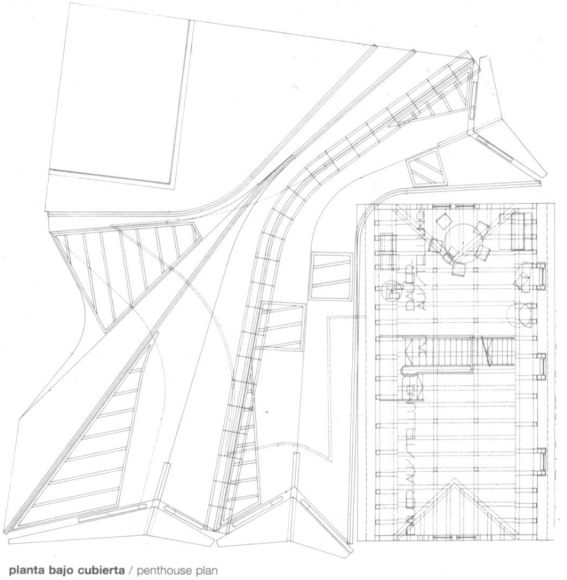


planta primera / first floor plan

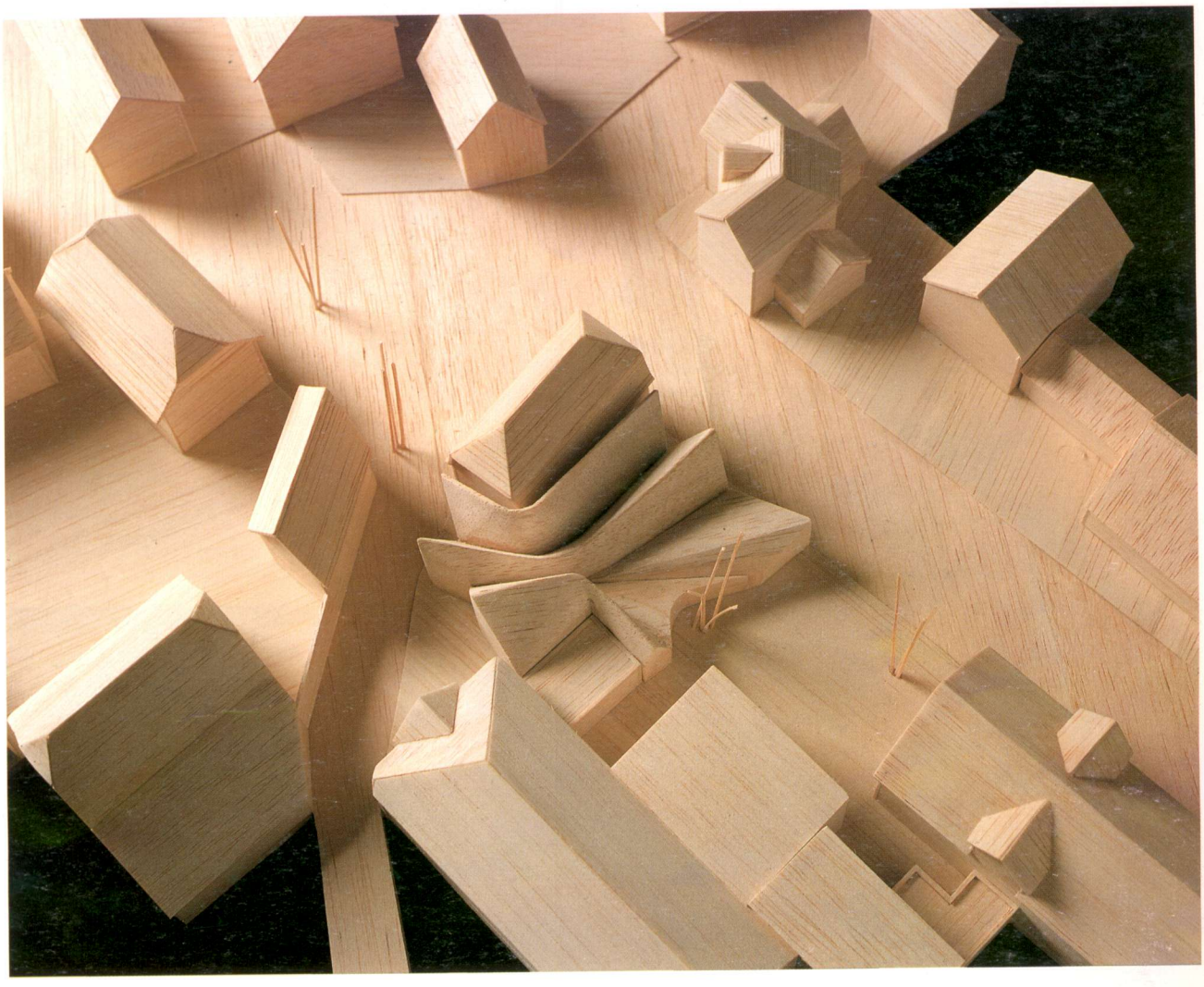
alzado principal / main elevation

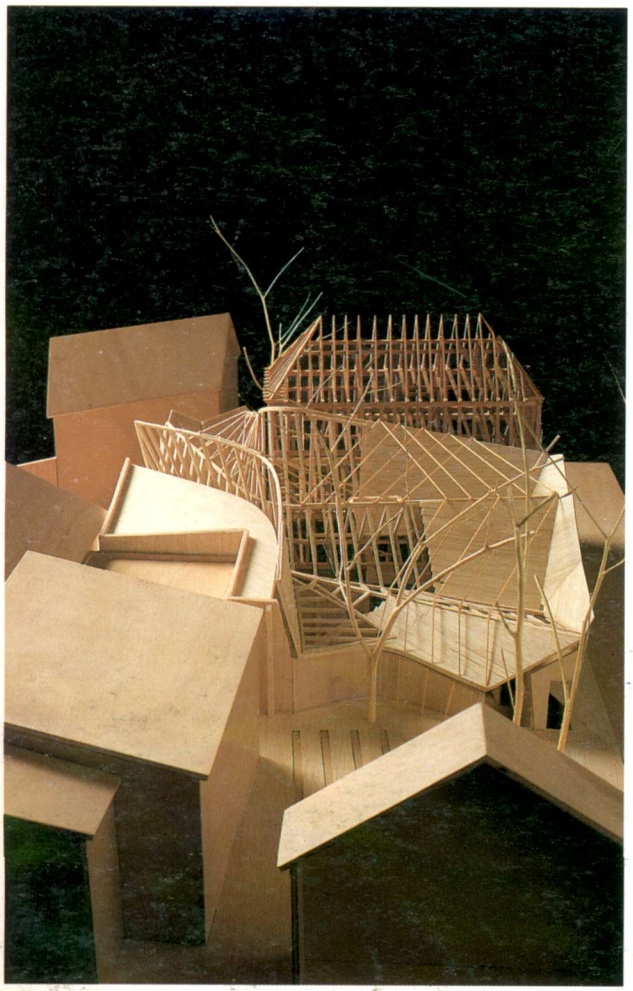


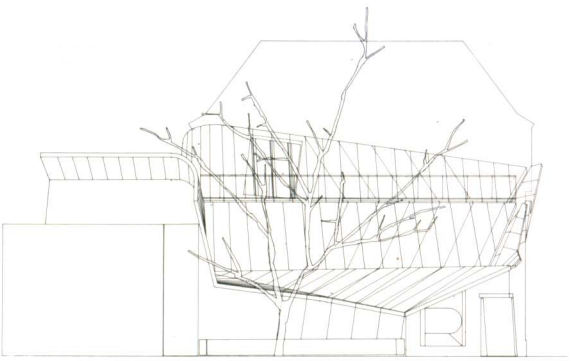
planta sótano / basement plan



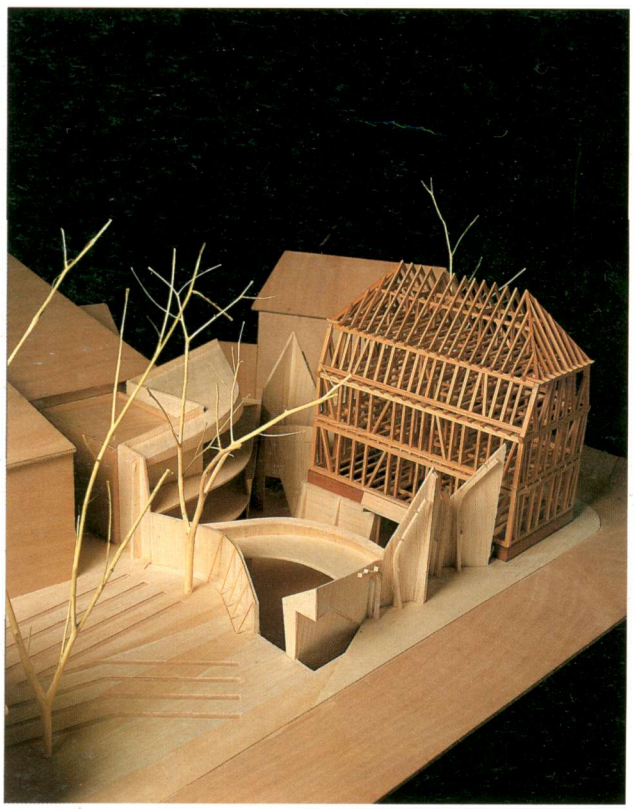
planta bajo cubierta / penthouse plan

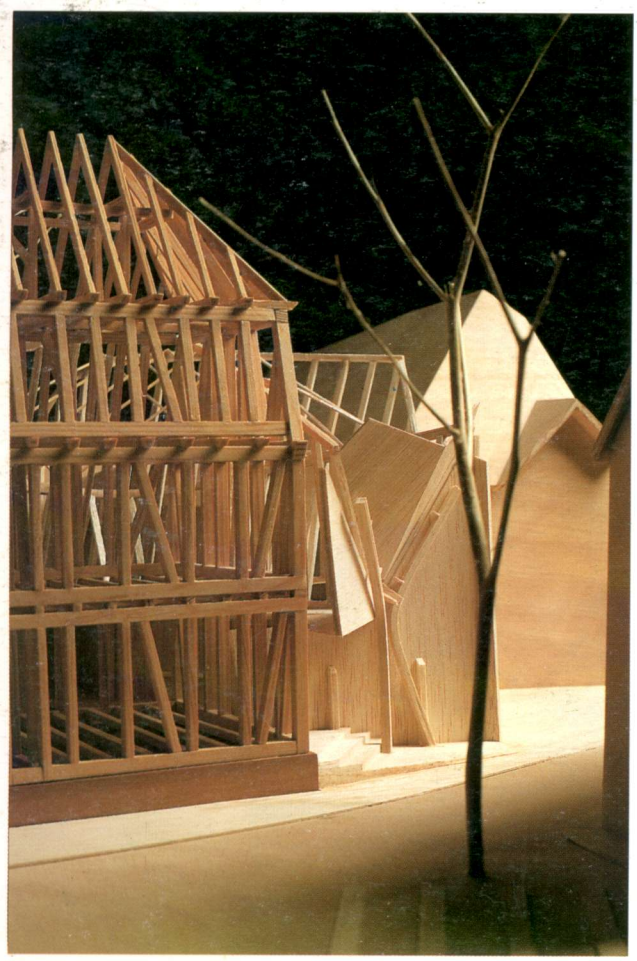






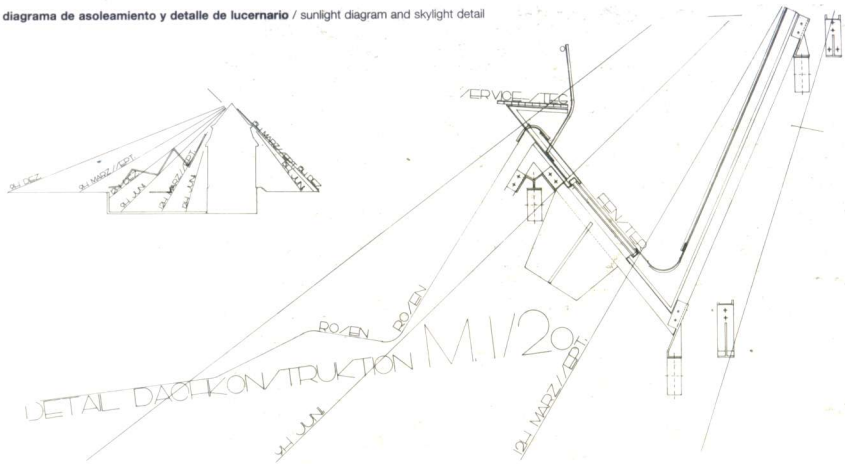
alzado lateral / side elevation





fachada de acceso / access facade

diagrama de asoleamiento y detalle de lucernario / sunlight diagram and skylight detail



... el proyecto explicitaba algunas de las posibles propuestas de ordenación respecto a la luz ya proyectadas en el edificio del Aulario de Valencia. Y también la idea de Alvar Aalto de prolongar el borde del lago hasta este lugar la recogíamos en el perímetro que encierra estas salas. Dos observaciones: la exposición de los objetos se efectuaría lo más cerca del suelo, en superficies y no en habitaciones; y las superficies públicas iluminadas darían acceso unas a otras. Alguna de estas superficies sería exterior y formaría un porche de cristal, uno de cuyos recorridos separaría el perfil del lugar para conectar la zona pública lateral al Parlamento edificado por Saarinen. La misma construcción del Museo sería el siguiente basamento a esa construcción. La discusión sobre la idoneidad del solar quedó presente en el edificio...

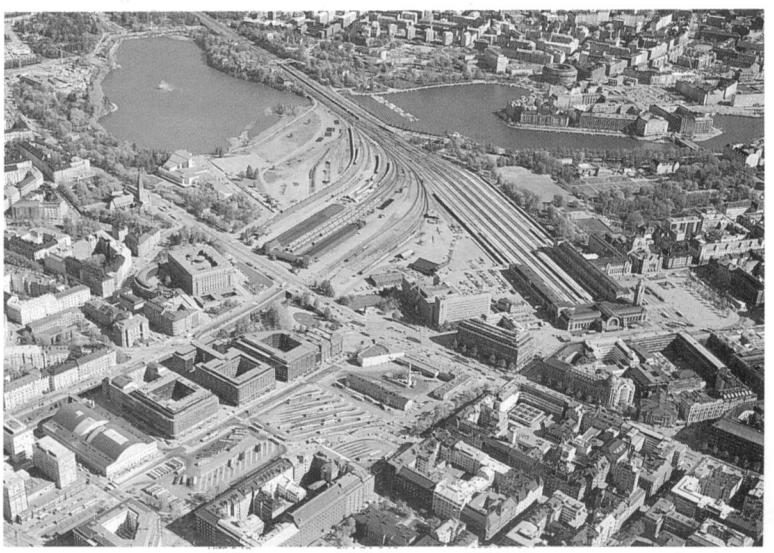
museo de arte moderno de helsinki

Nuestra propuesta para este edificio, en el mismo centro de la ciudad de Helsinki —junto a una serie de edificios monumentales, como el Parlamento de Saarinen y el Auditorio de Finlandia de Alvar Aalto— se concretaba en la conexión del edificio con el resto de la ciudad y con la plaza situada al otro lado de la calle mediante un sistema de rampas, puentes peatonales y amplios espacios públicos situados en planta baja. En el proyecto se prestaba especial atención a la sección, a la entrada de la luz, regulada mediante un sistema de lucernarios.

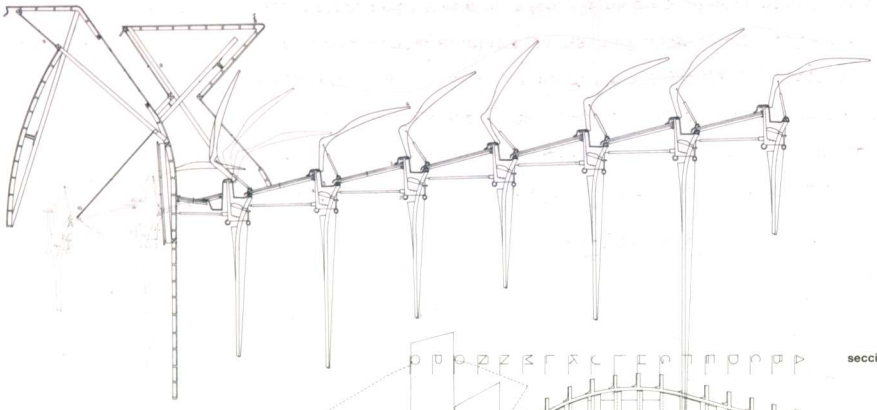
... the project materialized some of the light-related ordination proposals that had been designed previously in the Valencia University Classroom building. We also included Alvar Aalto's idea of prolonging the edge of the lake to this site in the perimeter that encloses these halls. Two observations: the objects should be exhibited as close to the floor as possible: on surfaces, not in rooms; and the illuminated public areas should provide access to each other. Some of these surfaces are exterior, forming a glass porch, one itinerary of which separates the profile of the place in order to link the lateral public zone to the Parliament, built by Saarinen. The Museum construction itself is the next base after this building. The argument over the suitability of the site is present in the building...

modern art museum in helsinki

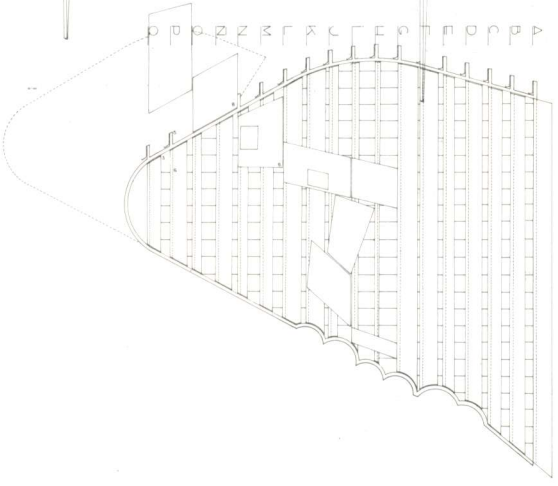
The brief called for a new Modern Art Museum sited in the very centre of Helsinki, alongside the most eminent buildings such as Saarinen's Parliament and Alvar Aalto's Finland Hall. We try to connect the building to the rest of the city and the Square on the opposite side of the road by means of ramps, pedestrian bridges and large public spaces on the ground floor. The entry of light is carefully regulated by skylights.



helsinki, finlandia, 1993

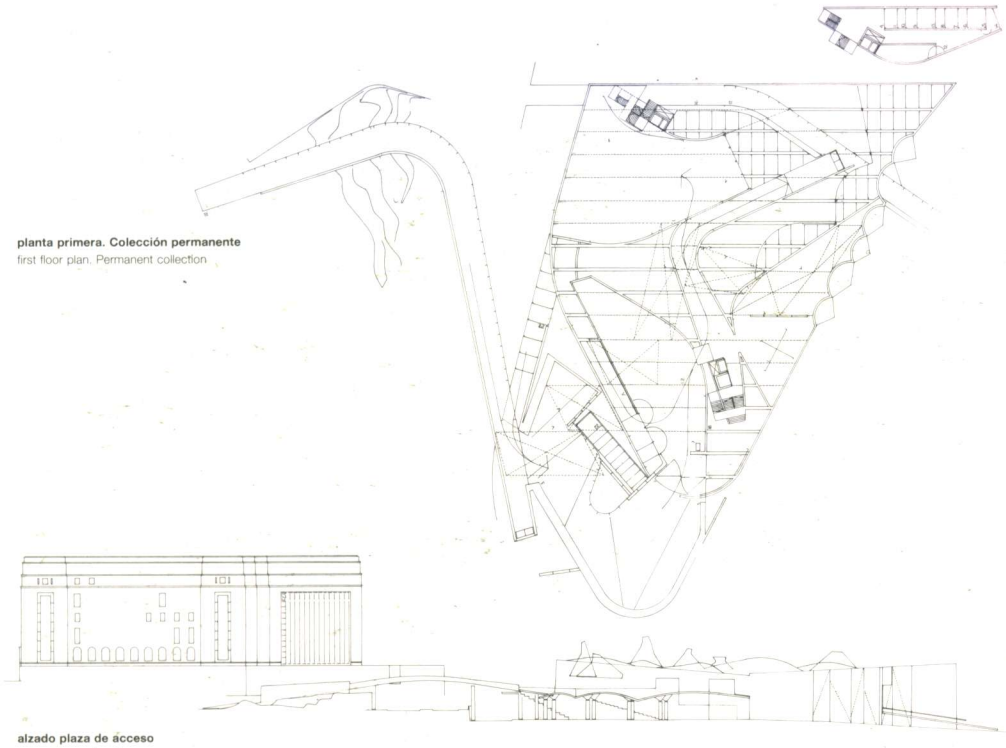


sección lucernarios / skylights detail

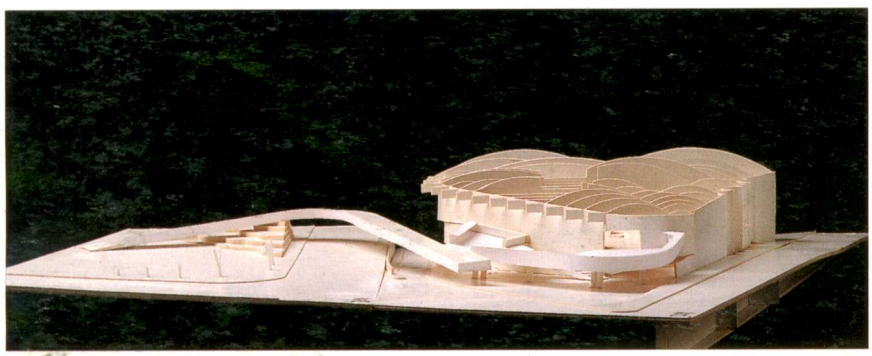


planta de cubiertas / roof plan

planta primera. Colección permanente
first floor plan. Permanent collection

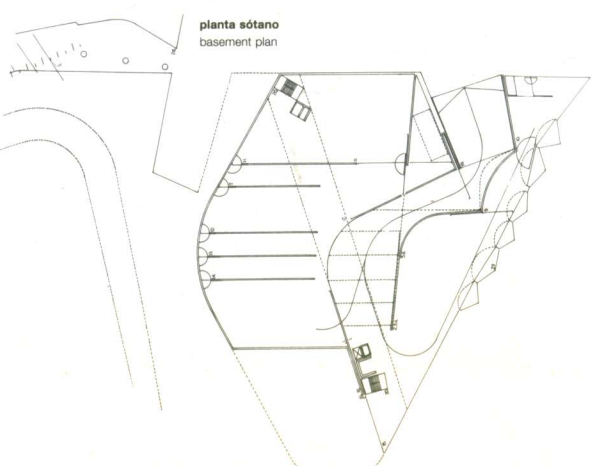


alzado plaza de acceso
entry square elevation

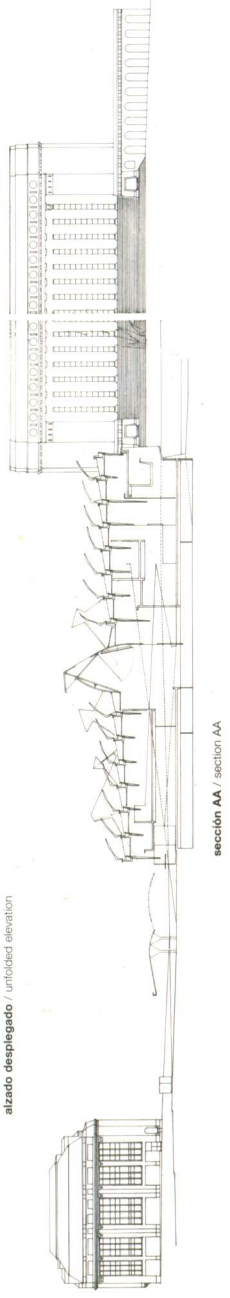


planta baja. Acceso. Exposiciones temporales
ground floor plan. Entry level. Temporary exhibitions

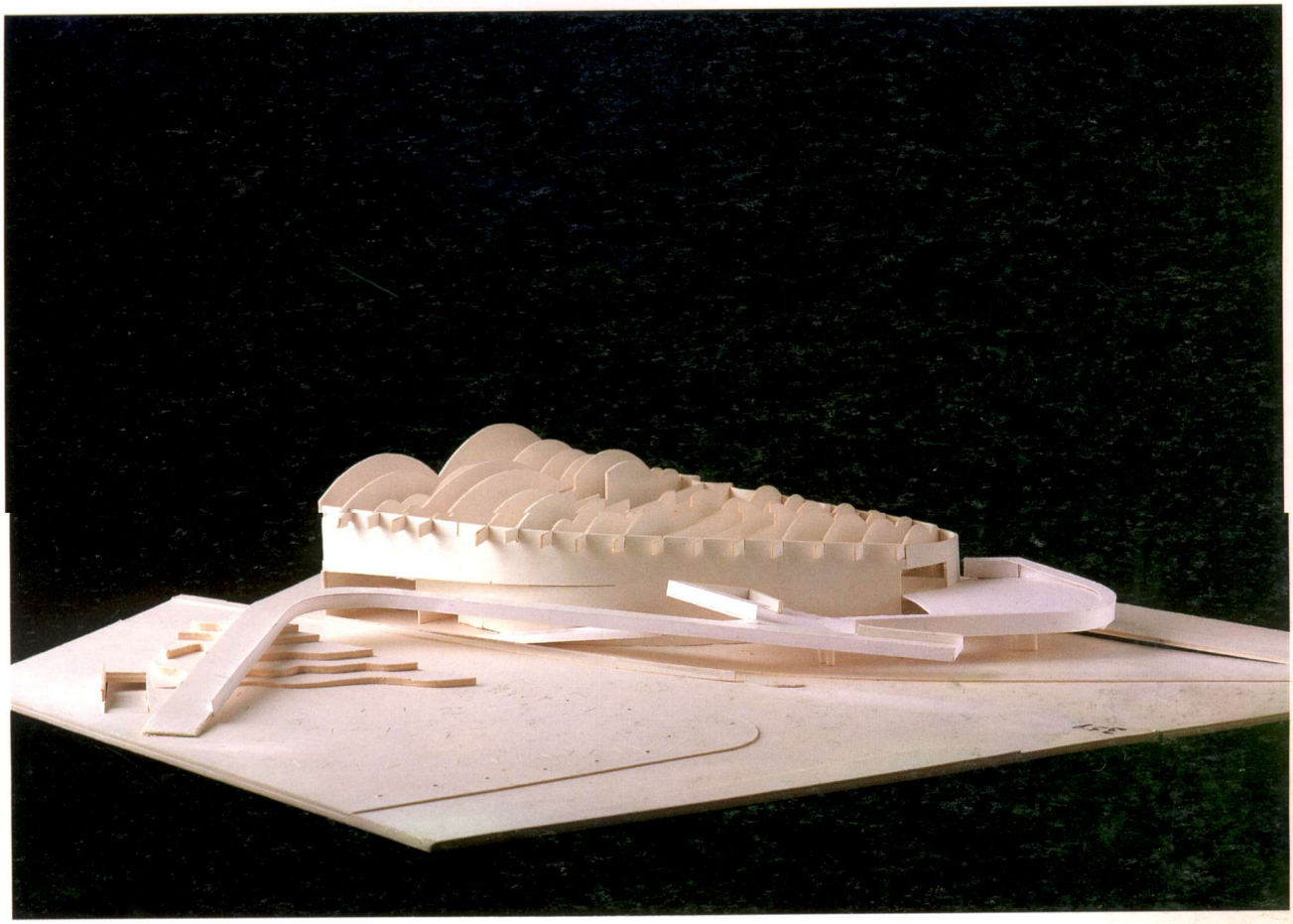
planta sótano
basement plan

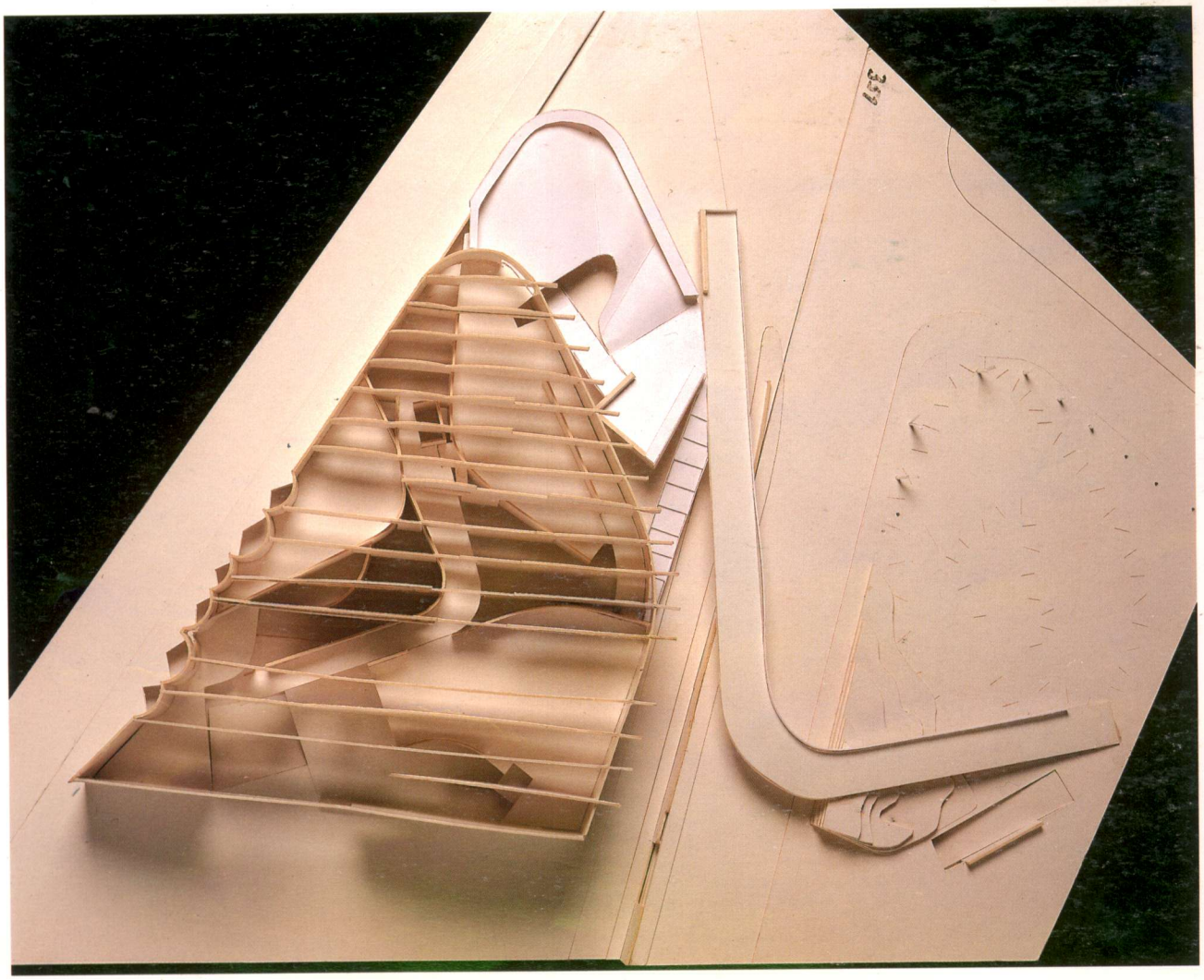


alzado desplegado / unfolded elevation



sección AA / section AA





... este proyecto debería mezclarse con los otros. Le da sentido a pequeñas intervenciones como la de Takaoka y Unazuki, y seguiría la línea del proyecto para el aulario universitario de Valencia ...

hospital geriátrico en palamós

Los distintos grados de la enfermedad de Alzheimer permiten tratamientos muy distintos a los pacientes; este proyecto es el resultado de una serie de conversaciones mantenidas con un equipo de doctores, y en el que se ha trabajado para establecer distintos paisajes horizontales superpuestos que permitan las mejores condiciones de vida a estos enfermos. La zona hospitalaria propiamente dicha sería el nivel intermedio: los desplazamientos serían cortos. El nivel superior correspondería a un nivel elevado de pérdida de memoria, allí los desplazamientos tendrían que ser controlados. Para ello la comunicación se realiza en el lugar más privilegiado: en las larguísimas azoteas: sol y ejercicio. Es el lugar cercano a las copas de los árboles que rodean el edificio. El nivel inferior, las paredes de la construcción se confundirían con los cerramientos ajardinados, se formaría un laberinto en el que pasar la jornada... Estos distintos niveles se construyen a través de una serie de espacios continuos: pasillos y rampas a un lado, terrazas a otro. Un único material constructivo y de revestimiento se usaría intensivamente... La madera con la que se construirá será la misma que la de los árboles que se plantan sistemáticamente en el jardín. Con el tiempo se irá produciendo un equilibrio entre ambos. La vejez de la construcción encontrará su equilibrio en los árboles. No sé si algo tan básico tiene algo que ver con respecto a esta enfermedad.

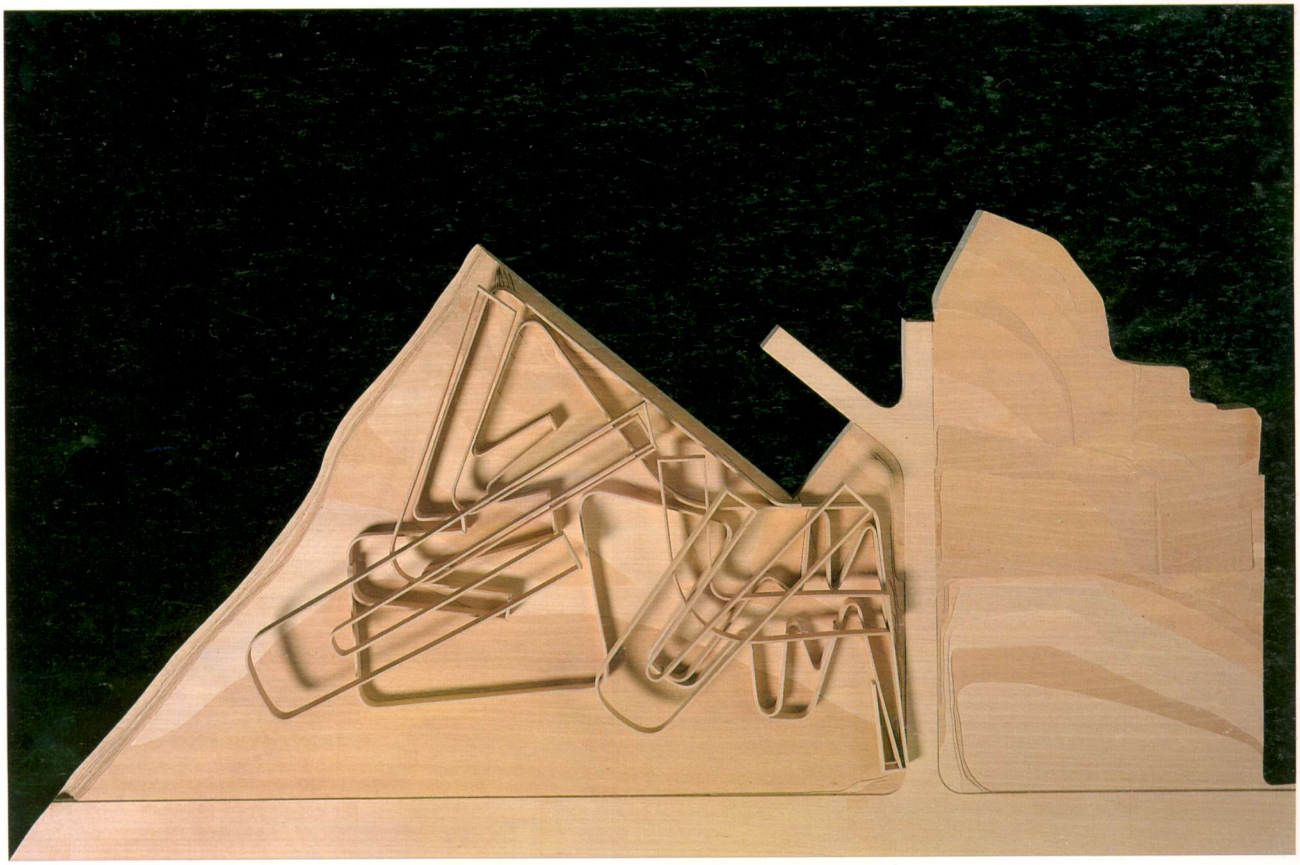
... this project should be intermingled with the others. It gives meaning to small actions such as those of Takaoka and Unazuki, and follows the line of the project for the Valencia University Classroom building...

geriatric hospital in palamós

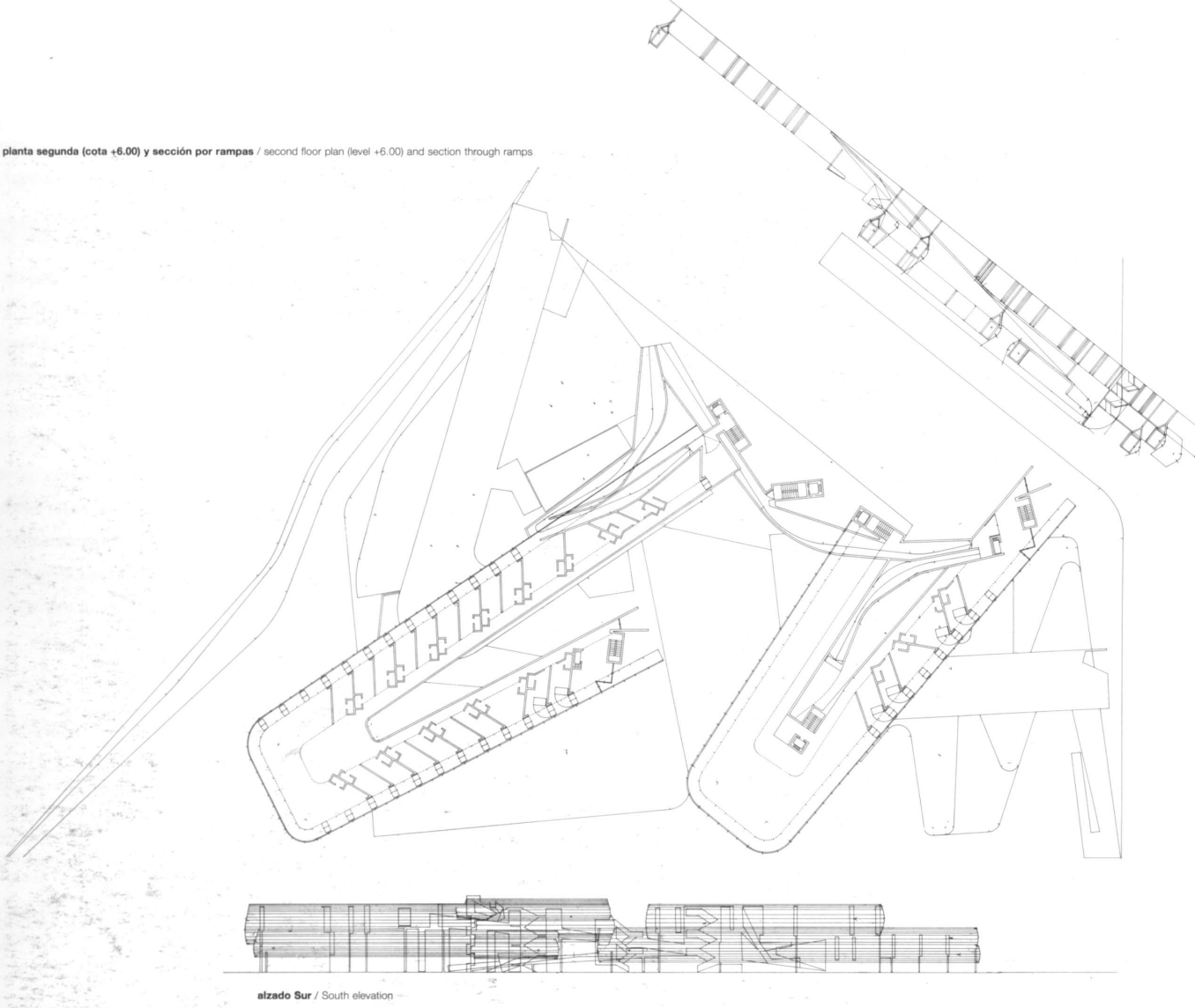
The differing degrees of Alzheimer's disease permits quite different types of treatment for the patients. This project is the result of a series of conversations with a team of doctors, in which we worked to establish superimposed horizontal landscapes that would produce the best living conditions for the patients. The hospital area as such is the intermediate level, with short itineraries. The upper level is for patients with a serious memory loss. Here, all movements have to be supervised, hence the itineraries are in the most privileged place:- on the lengthy roof terraces: sun and exercise. This point is close to the treetops surrounding the building. The lower level, the building walls, blend in with the gardened enclosures. They form a maze in which to spend the day... These levels are built via a series of continuous spaces: passages and ramps on one side, terraces on the other. A single construction and coating material is to be used intensively... The wood used for the building will be from the same tree species planted throughout the garden. In time, a balance will arise between them. The age of the building will find its equilibrium in the trees. I do not know if such a basic idea has to do with this illness.

palamós, gerona, españa, 1993

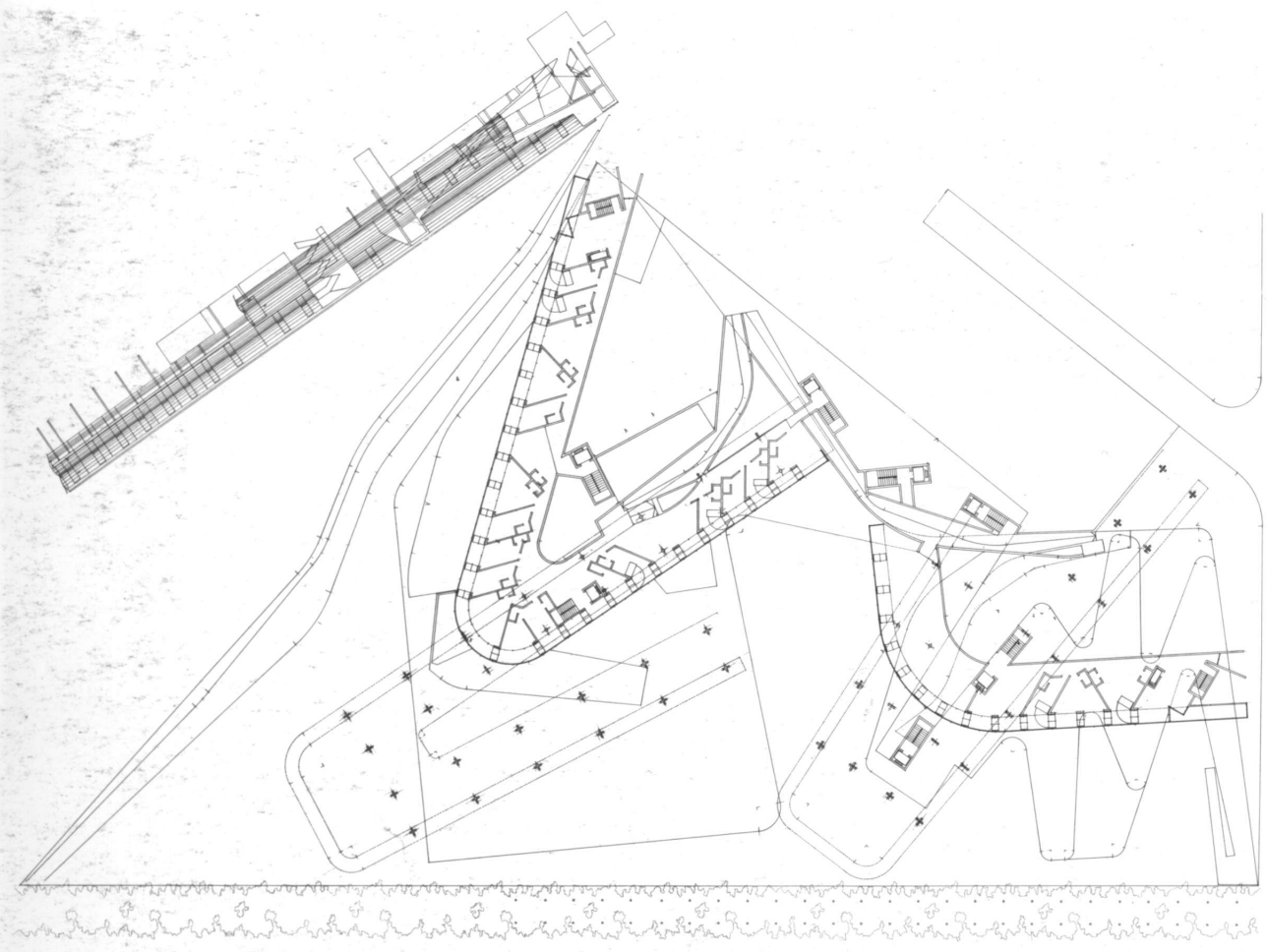
planta baja (cota +0.00) / ground floor plan (level +0.00)



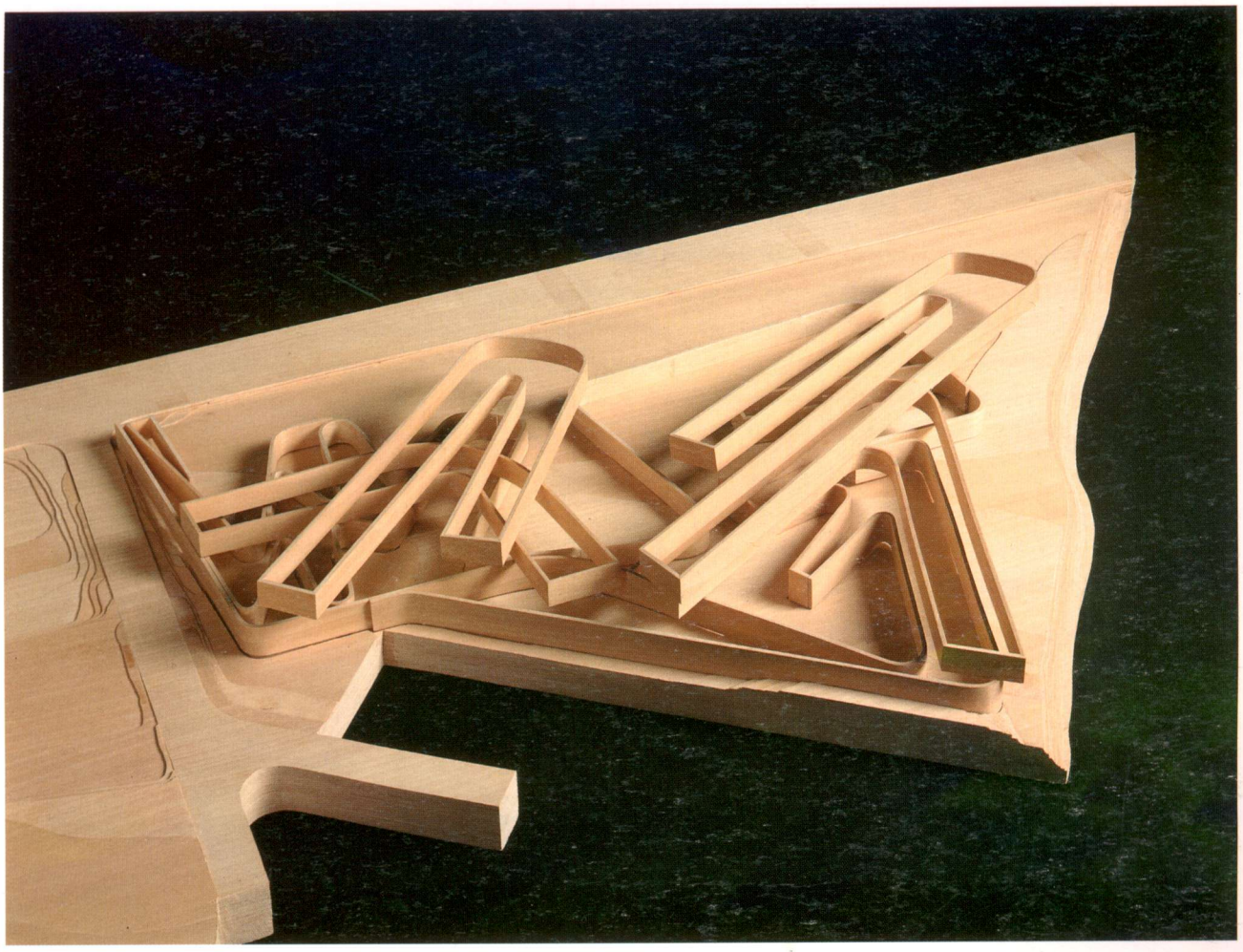
planta segunda (cota +6.00) y sección por rampas / second floor plan (level +6.00) and section through ramps

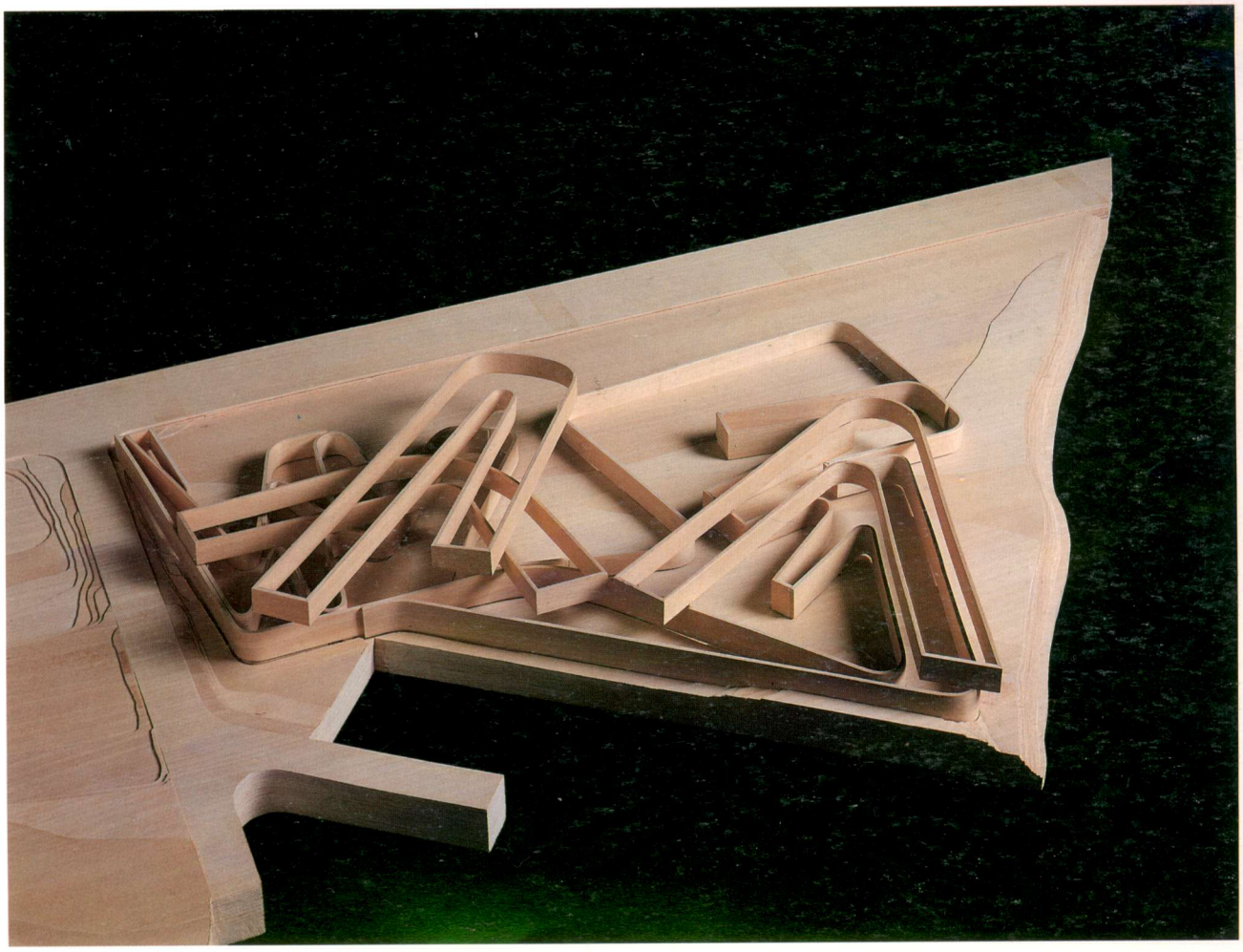


alzado Sur / South elevation



planta primera (cota +3.00) y alzado Oeste / first floor plan (level +3.00) and West elevation





... comienza la serie donde la representación y la construcción coinciden. Actuando sobre la realidad modificando los perfiles dados... Es un trabajo que restablece un nuevo sistema de relaciones y de escalas dimensionales: la estación en la temporalidad del movimiento de los trenes; estos con la avenida; ésta con la plaza; la plaza con los peatones... La construcción es idéntica al deseo de confundirse y a la vez redimensionar este lugar... El detalle de la sección de los distintos perfiles vuelve a la "modanatura" que definía la luz en la sección del Puente Camy-Nestlé... La luz registra de un modo gradual estas nuevas dimensiones del lugar...

nuevo acceso a la estación de takaoka

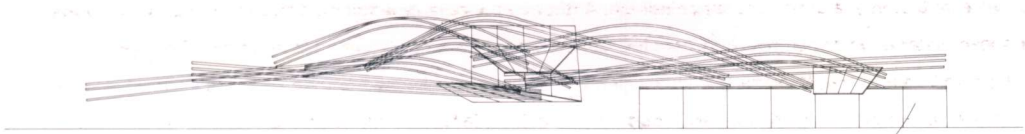
El objetivo del proyecto era dotar a la estación de Takaoka —hasta ahora sólo accesible desde su lado norte— de un nuevo acceso situado al otro lado de las vías del tren. Esto provocó la necesidad de intervenir sobre la fachada y sobre la plaza frente a la nueva entrada sur. Las posibilidades fueron, sin embargo, muy limitadas a causa del escaso presupuesto y a que las estrictas regulaciones de tráfico de la plaza eran intocables, al igual que la fachada sur, ya construida y obra de un arquitecto japonés local. De modo que al final la intervención no es más que una llamada de atención sobre este nuevo acceso sur y la nueva plaza. La decisión de utilizar aluminio para la nueva estructura está en sintonía con el carácter de la ciudad, una de las mayores productoras japonesas de este material.

... the start of a series in which representation and construction coincide. Working on reality, modifying the given profiles... This is a task that reestablishes a new system of relationships and dimensional scales: the station on the time scale of the trains' movement; the trains with the avenue; the avenue with the square; the square with the pedestrians... The construction is identical to the desire to confound and resize the place at the same time... The detail of the profile sections returns to the "modanature" that defines the light in the Camy-Nestlé Bridge section... The light gradually registers these new dimensions of the place...

new entrance to takaoka station

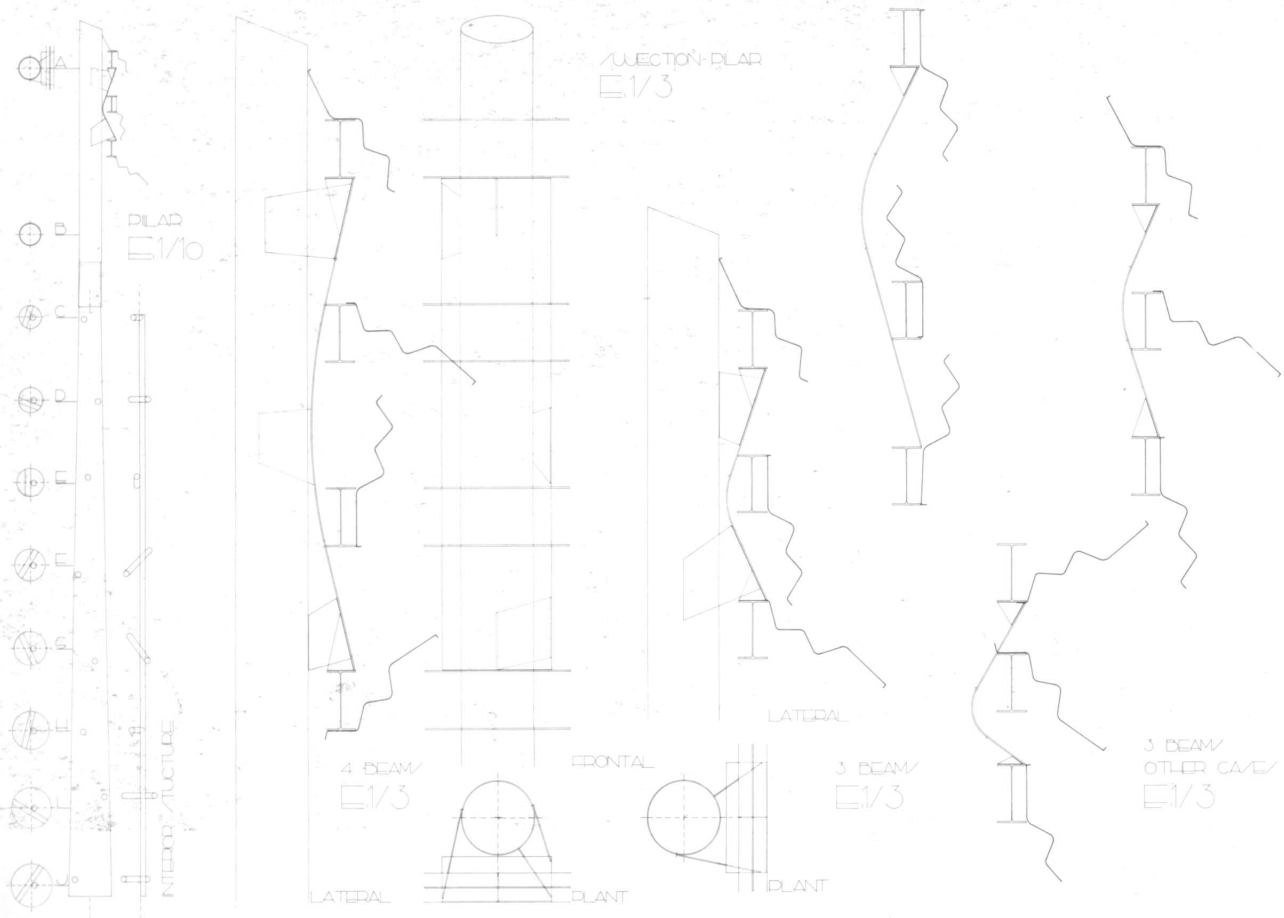
The project aim was to build an entrance to the town railway station on the opposite side of the train lines from the sole existing one on the north side. This required the reorganization of the façade, seen from the avenue, and of the traffic in the square facing the new south entrance. The architect's options were, however, very limited due to the low budget and the strict traffic regulations in the square, which were as untouchable as the south façade, the work of a local Japanese architect. Thus the intervention ultimately served merely to draw attention to the new square and the south entrance. The decision to use aluminium for the new structure was in keeping with the nature of the town, one of the largest aluminium producers in Japan.

takaoka, toyama, japón, 1991-1993

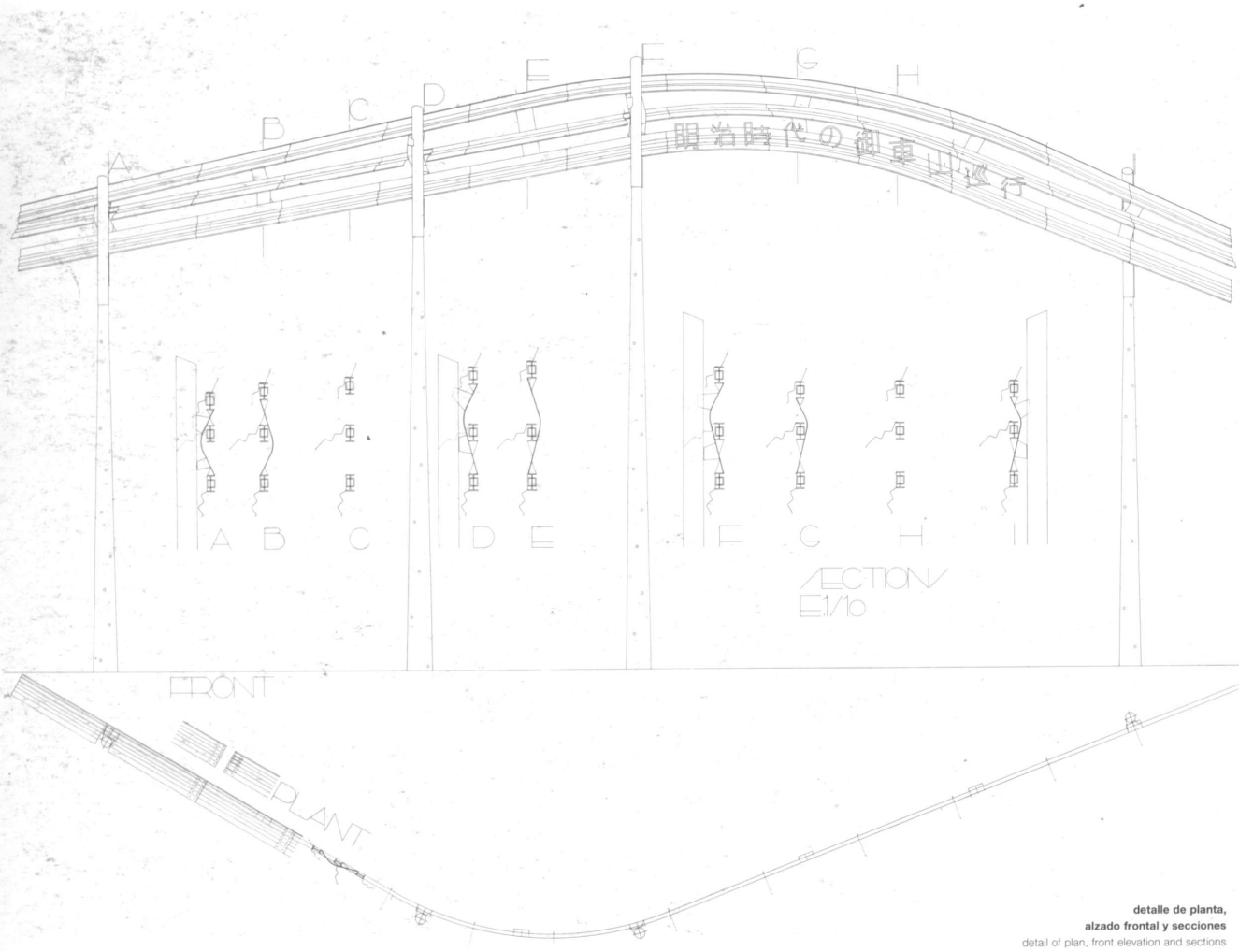


alzado frontal / front elevation

plano de situación / site plan

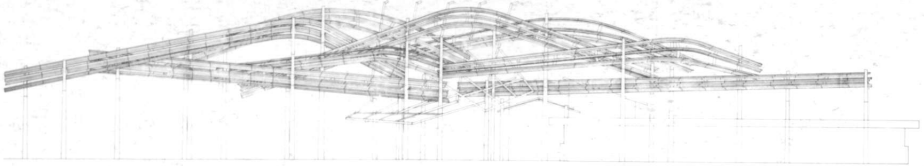


detalle de vigas / detail of beams

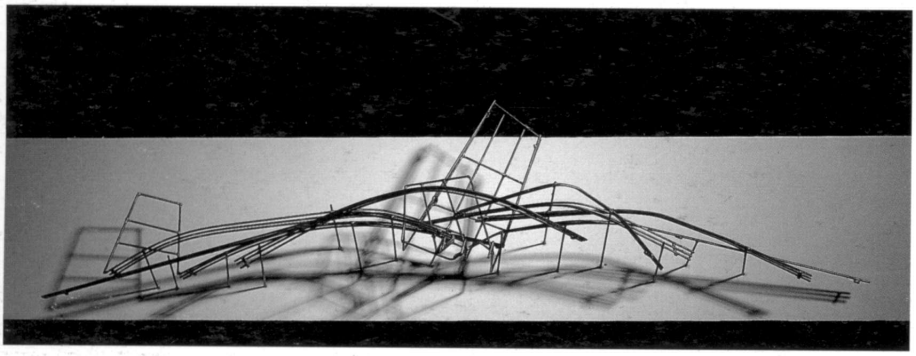


detalle de planta, alzado frontal y secciones
detail of plan, front elevation and sections

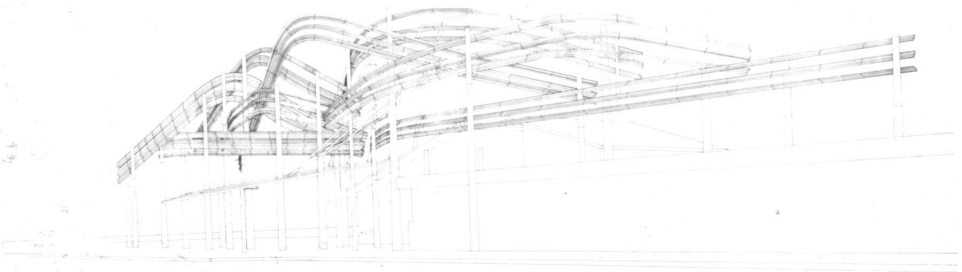
高岡



alzado frontal / front elevation

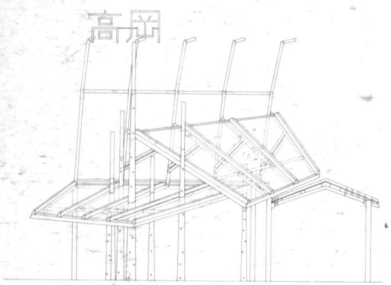


maqueta de trabajo / working model

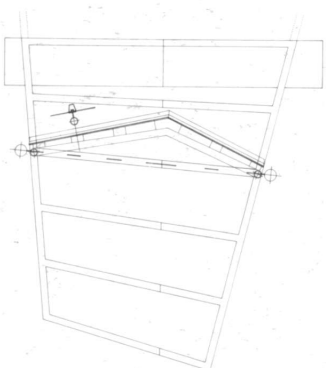


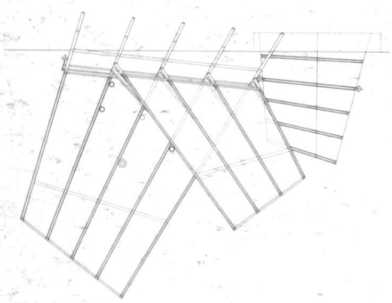
perspectiva cónica / perspective view

detalle de planta de cubierta de acceso / detail of entry roof plan

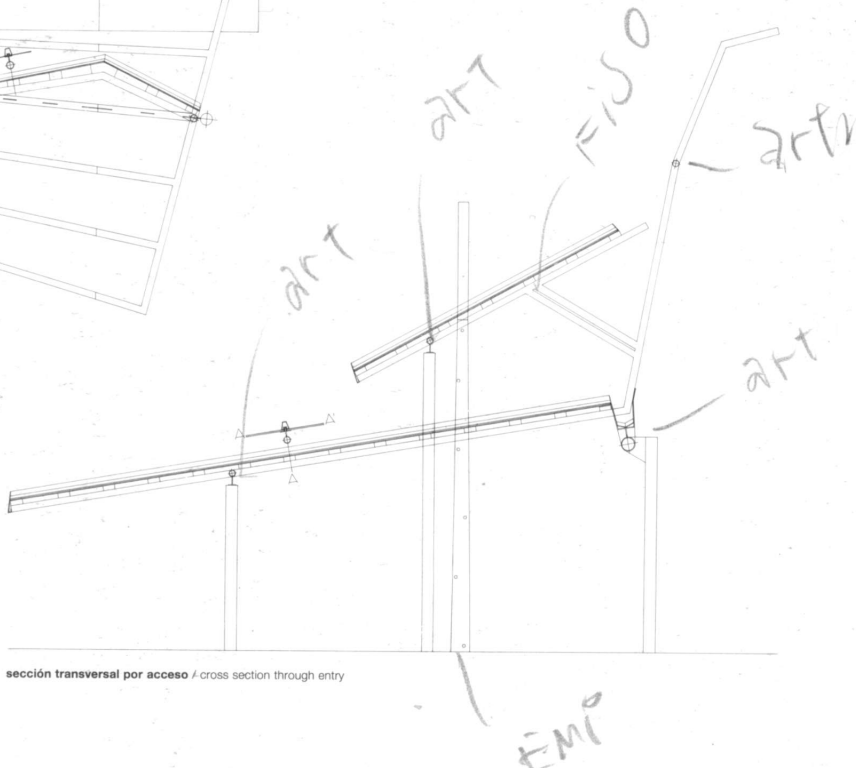


alzado acceso / entry elevation





planta de cubiertas del acceso / roof plan of entry



sección transversal por acceso / cross section through entry

... la misma tradición narrativa de los poemas de peregrinaje le da un sentido distinto a esta construcción. Como en Takaoka, sigue unos perfiles que redefinen la topografía del lugar. Sin embargo, aquí esta estructura —arabesco— coincide con el recorrido del peregrino. De ese modo el edificio adquiere una especie de invisibilidad. Esta coincidencia de la construcción con la estructura portante, hace que ésta se transforme en el soporte de futuras construcciones temporales de bambú que celebran el cambio de las estaciones ...

pabellón de meditación en unazuki

Un puente, un pequeño parque y una antigua senda de peregrinos se unifican y armonizan para formar este conjunto, que se experimenta como una unión con la áspera belleza de la naturaleza. "Buscamos la mejor ubicación del Pabellón, intentando descubrir cuál es el movimiento exacto de los viajeros, casi peregrinos, para recuperar la pureza de esta senda, y el drama de este valle, y para proporcionar un momento de retiro y de paz para la contemplación de un paisaje casi intacto. El enorme respeto que este lugar nos merece suscitó la necesidad de llevar a cabo un meticuloso examen de las condiciones y las diferencias entre cada uno de los límites. Cada momento de la senda. La propuesta ofrece la posibilidad de regresar a la tecnología de las estructuras de cables de tensión, de la que aún quedan algunos restos en el valle, capaz de establecer un maravilloso diálogo entre la construcción del hombre y los perfiles de la naturaleza". El recorrido bajo el puente conduce hacia el pabellón, que se adosa al perfil de la montaña. Una nueva estructura, similar aunque separada de la ya existente, hace posible que este pabellón se alce en este lugar privilegiado. El propio puente, desde este particular punto de vista, se convierte en paisaje. Las nevadas aquí producen una especie de montañas blancas artificiales... Más tarde ligeras lluvias... Y también es un buen lugar para los cuervos... Es una silueta que penetra en el paisaje debido a su especial ubicación. Y debido al juego de transparencias comienza a jugar con los perfiles naturales de las montañas, y con el agua del río... Peces o pájaros. Unos muros de bambú, como elementos festivos, marcarán el paso de las estaciones, como las vestiduras de un ser vivo.

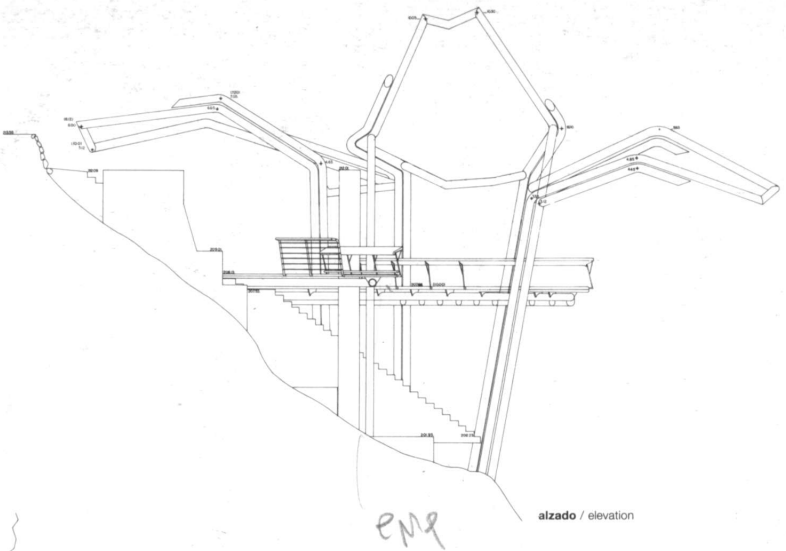
... the same narrative tradition as the pilgrimage poems gives a different meaning to this construction. As with Takaoka, it follows profiles that redefine the topography of the site. This arabesque structure, however, coincides with the pilgrim itinerary. The building thus acquires a sort of invisibility. This coincidence of the building with the bearer structure makes the latter become the support for future temporary bamboo structures that celebrate the changing of the seasons...

meditation pavilion in unazuki

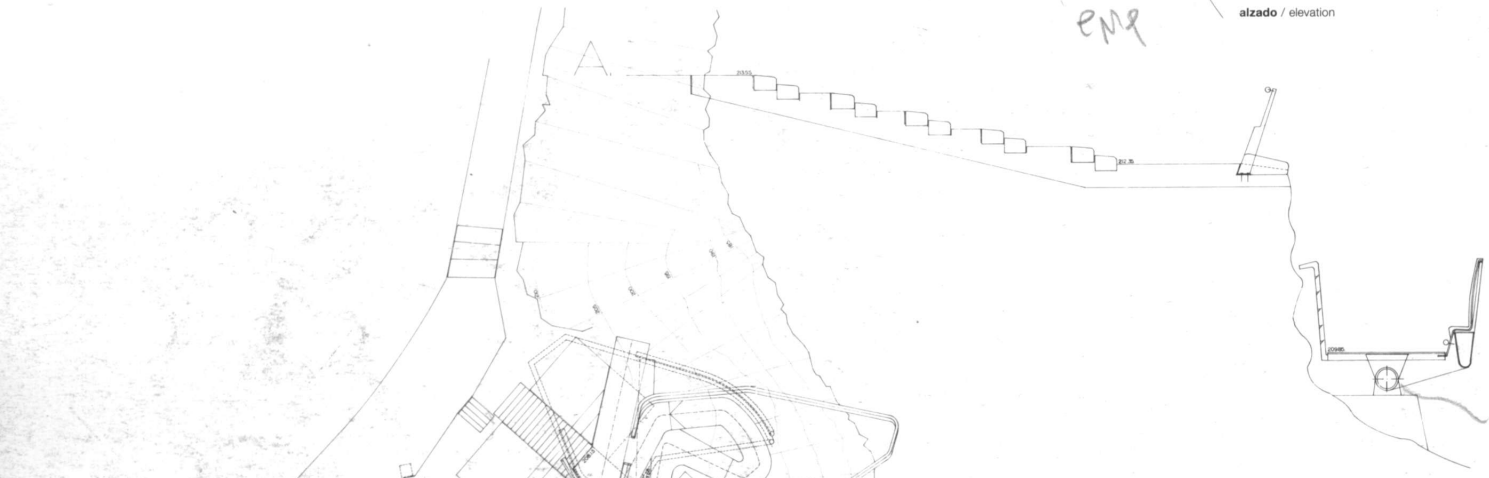
A bridge, a small park and an old pilgrim's path are unified and attuned to each other to form this ensemble, experienced as a union with the rugged beauty of nature. "We seek the best location for the pavilion, trying to discover the exact movement of the travellers, almost pilgrims... to recover the purity of this path and the drama of the valley, and to provide a moment of retreat and peace for the contemplation of a virtually intact landscape... From our great respect for this place arose the need for a meticulous examination of the conditions and the differences between the boundaries. Each moment on the path. The proposal permits a return to the technology of tensile cable structures, the remains of which can still be found in the valley. These are capable of establishing a marvelous dialogue between human construction and natural profiles." The passage under the bridge leads to the pavilion, which is attached to the mountainside. A new structure, similar to but separated from the existing one, enables the pavilion to remain in this highly privileged place. From this special vantage point, the bridge itself becomes landscape. The snow here produces a sort of artificial white mountain... Then thin rain... It is also a nice place for ravens... it is a silhouette that penetrates the landscape due to its exceptional location. And through the set of transparencies, it starts to play with the natural profiles of the mountains, with the water in the river... Fish or birds. Bamboo walls are festive elements to mark the passing of the seasons, as if they were the clothing of a living being.

toyama, japón, 1991-1993

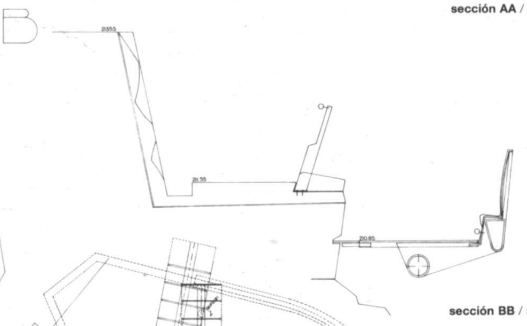
plano de situación / site plan



alzado / elevation



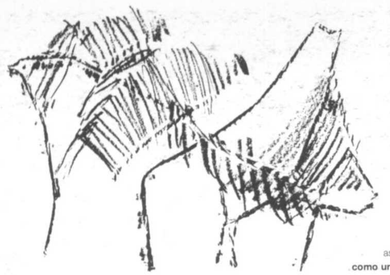
sección AA / section AA



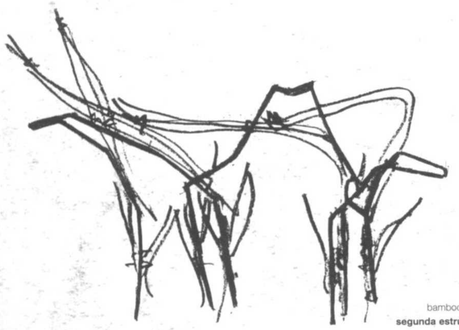
sección BB / section BB

planta / plan

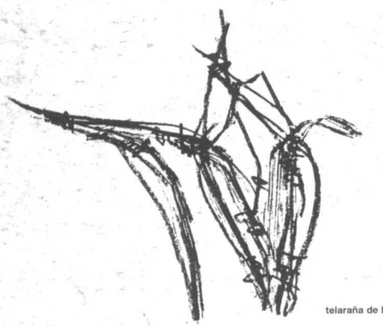
planta estructura / structure plan



as a house (bamboo)
como una casa de bambú



bamboo second structure
segunda estructura de bambú



telaraña de bambú / bamboo network

cañas de bambú / bamboo sticks

... este trabajo —una vez terminado y comprobado— debería volver a ser una mancha, una marca aproximada que gira sobre sí misma, que se agota sobre la superficie que cubre. Esta serie debería verse en el trabajo de repetición de los mismos perfiles. Algo parecido a lo que se intuye en el modo de aparecer sobre un lienzo una figura de Giacometti ...

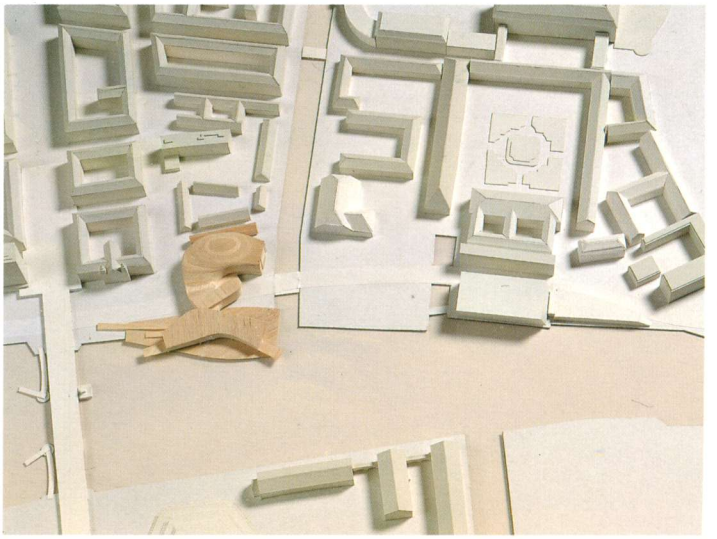
auditorio en copenhague

El mismo público fue quien ayudó a dar forma al edificio. De hecho, la construcción propuesta envuelve uno de los posibles movimientos de personas en ese lugar, ya que el hecho de su misma agrupación es el acontecimiento que se celebraría. Las salas de conciertos del auditorio se retiraron hacia la zona más protegida del solar. Unas sobre otras formaron el núcleo del proyecto y se alejaron de la calle, siguiendo lo que sería el movimiento de un grupo de personas que buscara las mejores condiciones para reunirse a escuchar música. Este razonamiento elemental respondía a las dudas que nos planteaba la transformación de este lugar en una zona pública de grandes audiencias. La misma ciudad no parece preparada para ello. Sin embargo, los límites de la construcción son los que corresponden a los Distintos Envoltorios de los Distintos Estados de Movimiento. El edificio envolvía —construía— las distintas formaciones de público. Y, a su vez, el edificio actúaba respecto a estos movimientos: no sólo reproducía la forma de Reunión, sino que pondría en contacto esta forma con la forma de la ciudad. Así, la forma del edificio recuerda a la audiencia el lugar de donde ellos y el edificio proceden: la ciudad. La misma Superficie sería una Máquina de Recordar: las Grandes Rampas y el Ventanal serían aquél castillo y su torre... Las rampas y accesos que redefinen el borde del canal como piezas del proyecto son aquellos puentes y calles por las que nos acercamos al edificio. Sin embargo, a la cualidad material de su superficie —a la MADERA— es a quién más se confía para ocupar este lugar. Le pedimos a este material un esfuerzo idéntico al que se le pide al solar: que de ser una zona portuaria pase a ser un lugar de construcción pública... Por cierto, se aceptó la tipología de las salas como un instrumento necesario del proyecto...

... once completed and checked, this work should return to being a blot, a rough mark that turns on itself, that is exhausted on the surface it covers. This series should be regarded in the work of repeating the same profiles. Something like what we perceive in the way one of Giacometti's figures appears on a canvas...

auditorium in copenhagen

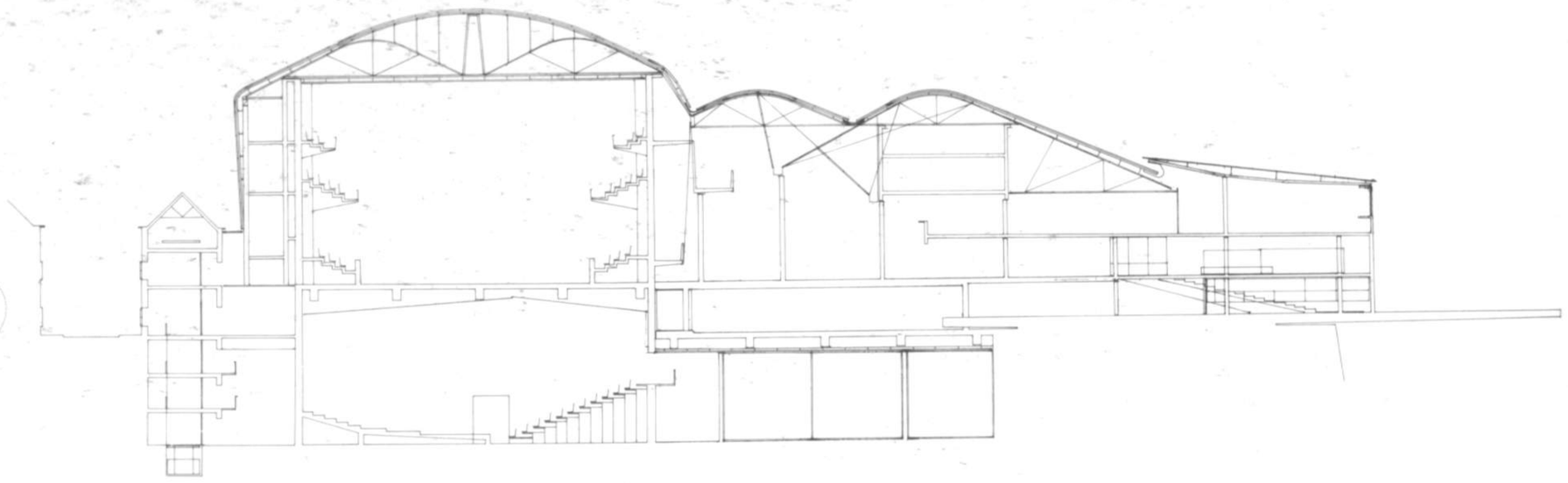
It was the public itself that helped to give shape to the building. In fact, the proposed construction envelops one of the potential movements of people in the place: their very act of congregating is the event to be celebrated. The concert halls of the auditorium were drawn back to the most sheltered part of the site. One on top of the other formed the nucleus of the project, and withdrew from the street, following what would be the movement of a group of people seeking the best conditions to gather and listen to music. This elementary reasoning responded to our doubts about the conversion of this place into a public area for large audiences. We felt that the city did not seem ready for it. The boundaries of the construction, however, correspond to the Distinct Enclosures of the Different States of Movement. The building surrounded, constructed, the different audience formations. In turn, the building reacted to these movements: it not only reproduced the form of the Meeting, but placed this form in contact with the form of the city. Hence the shape of the building reminds the audience of where they and the building come from: the city. The very Surface is a Remembrance Machine: the Great Ramps and the Window could be that castle and its turret... The ramps and entrances that redefine the edge of the canal as pieces of the project are those bridges and streets along which we come to the building. The material quality of its surface, the WOOD, is most highly entrusted to occupy this place. We invite this material to make the same effort as the site: transforming from a port area into an area of public works... By the way, the typology of the halls was accepted as a necessary instrument for the project...



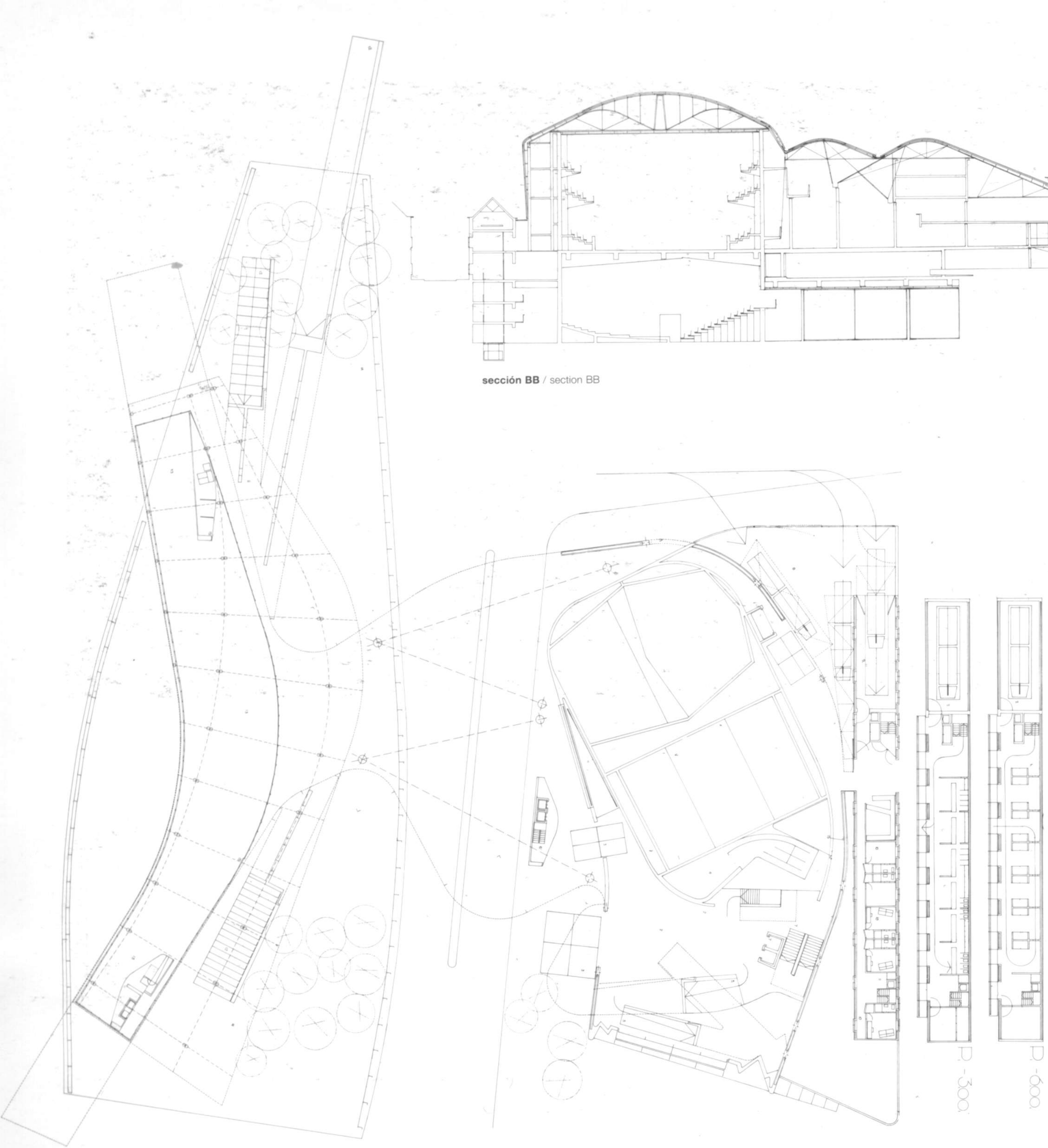
copenhague, dinamarca, 1993

OPTALT AF HAVNEFRON

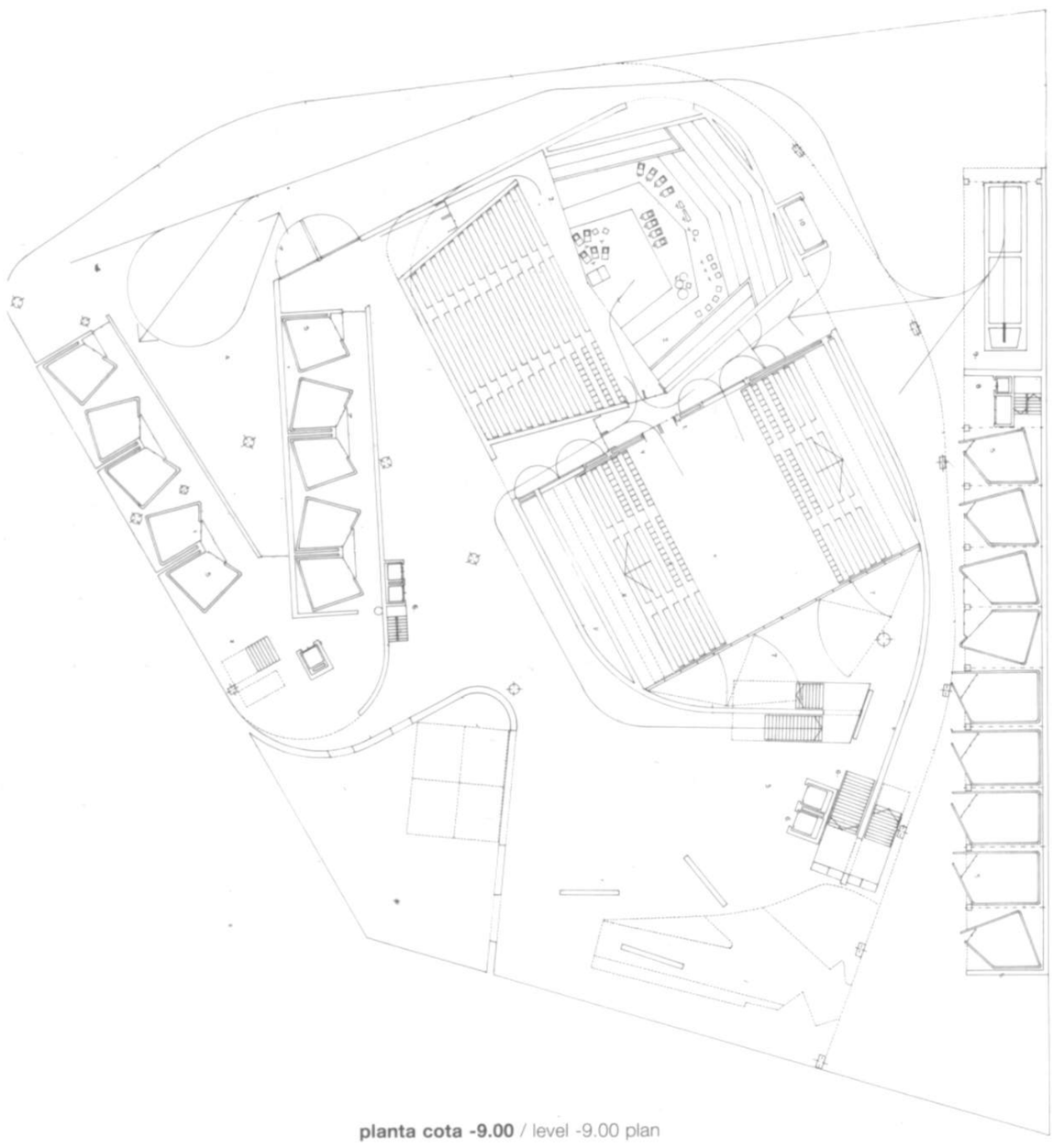
HELHED/PLAN



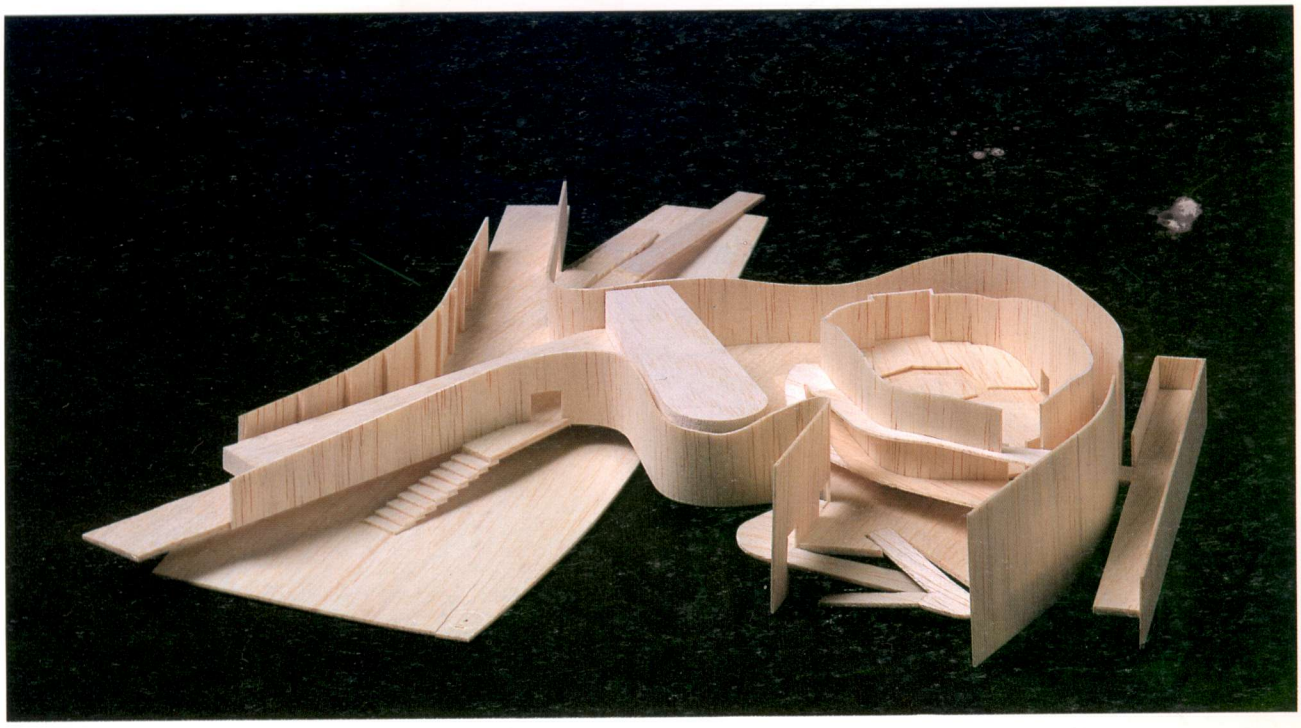
sección BB / section BB

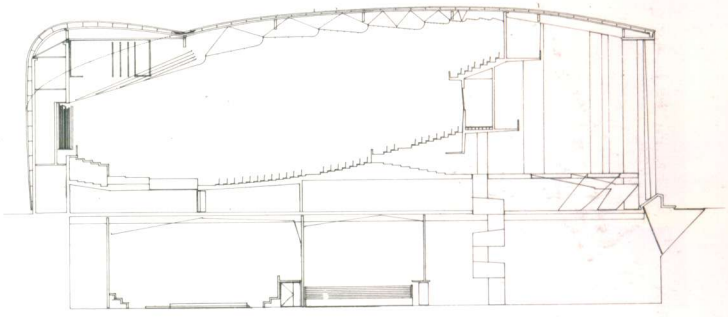


planta cota +0.00 / level +0.00 plan



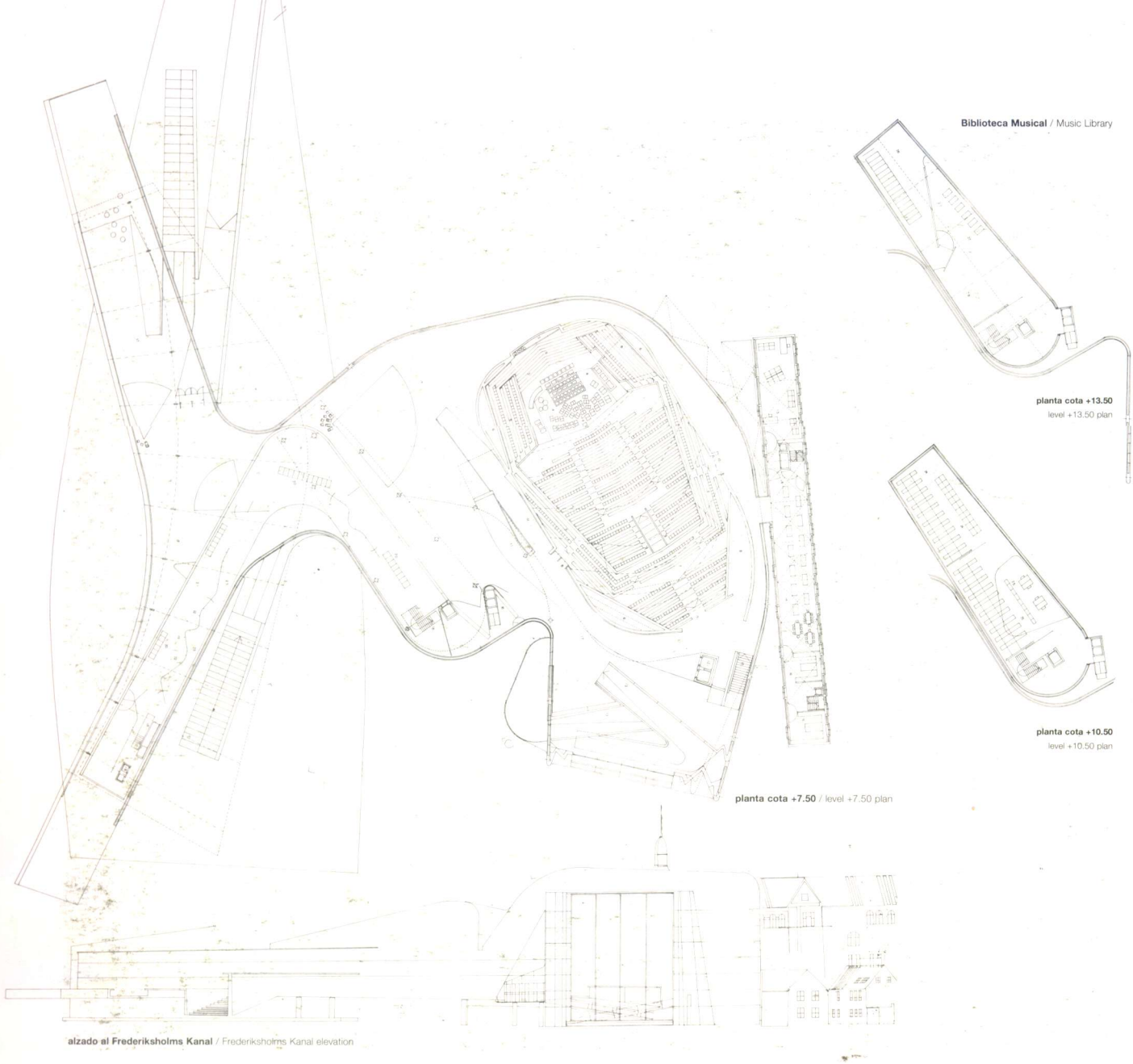
planta cota -9.00 / level -9.00 plan





sección AA / section AA

planta cota +4.50 / level +4.50 plan



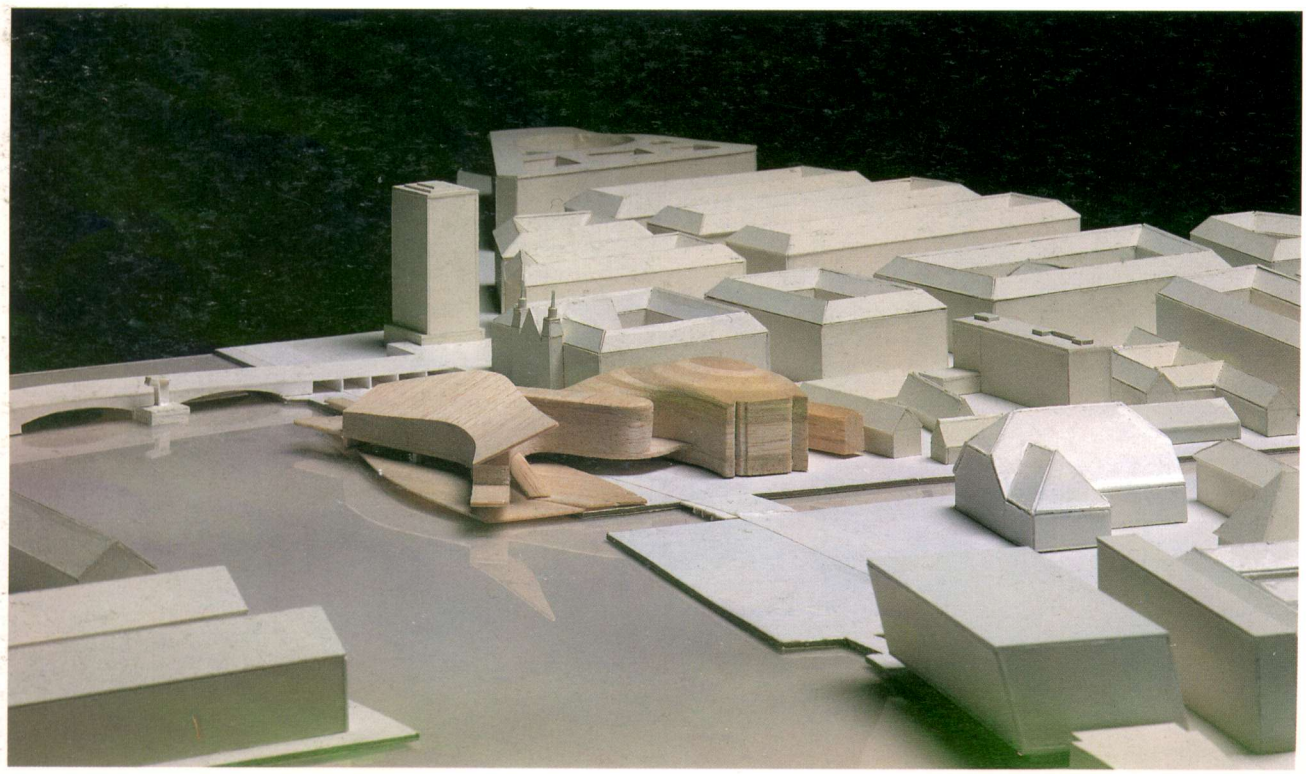
Biblioteca Musical / Music Library

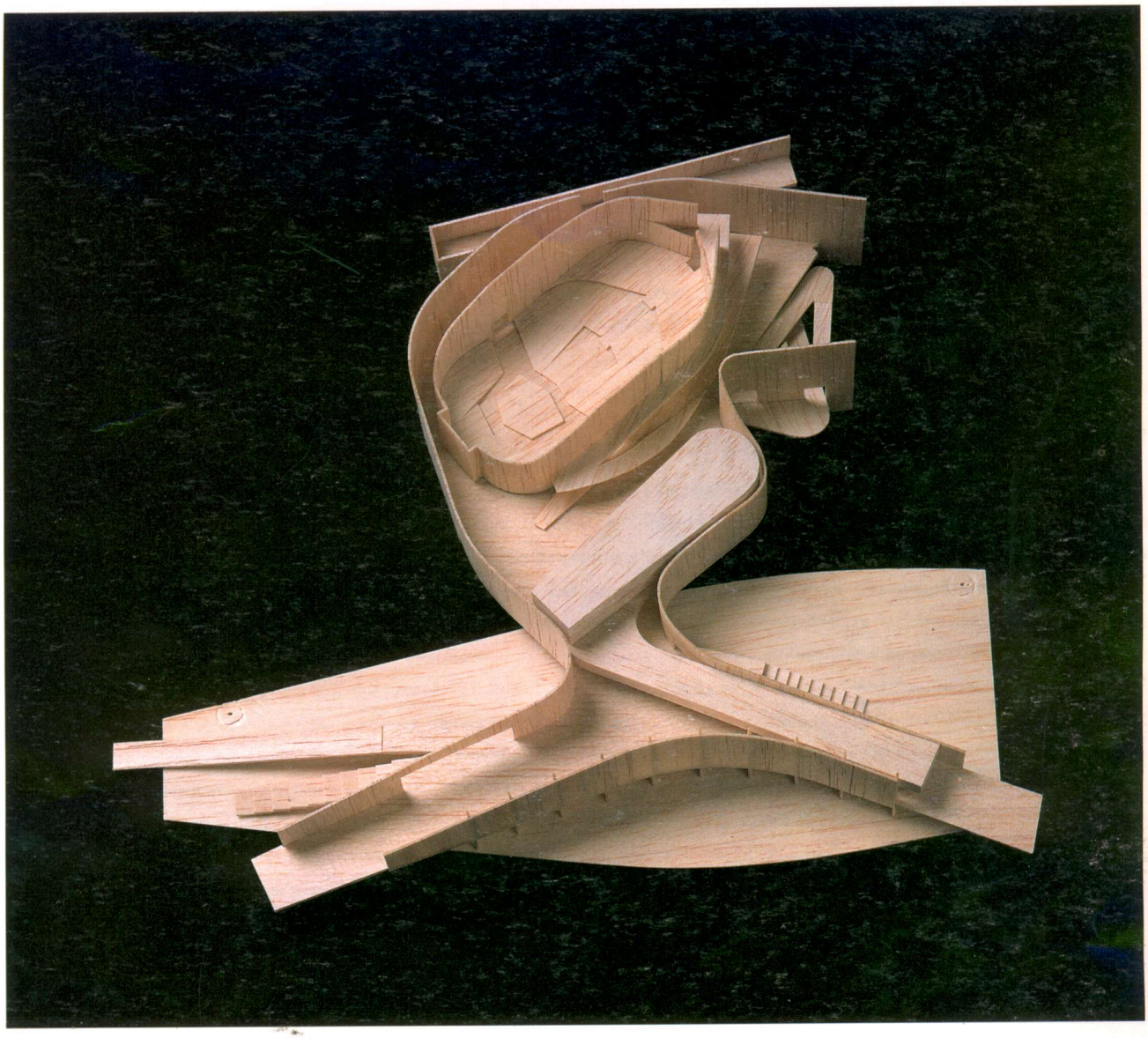
planta cota +13.50
level +13.50 plan

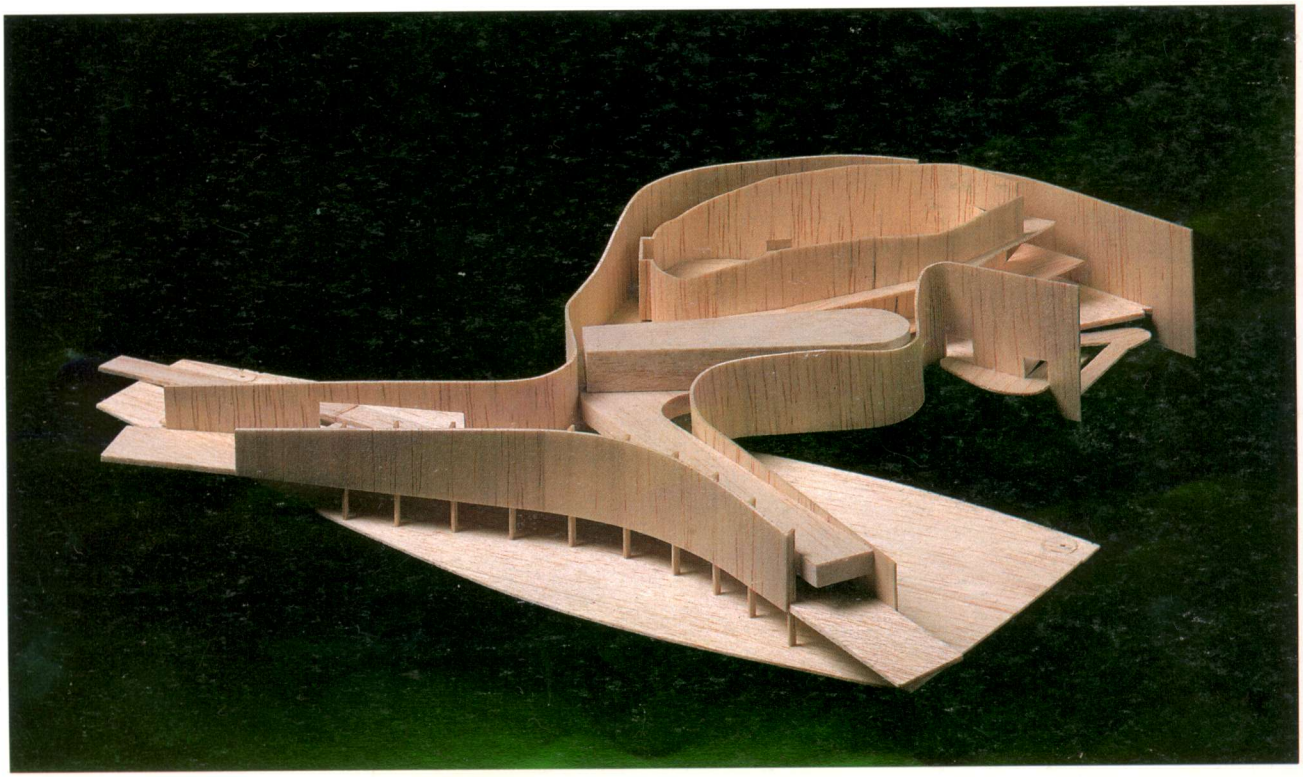
planta cota +10.50
level +10.50 plan

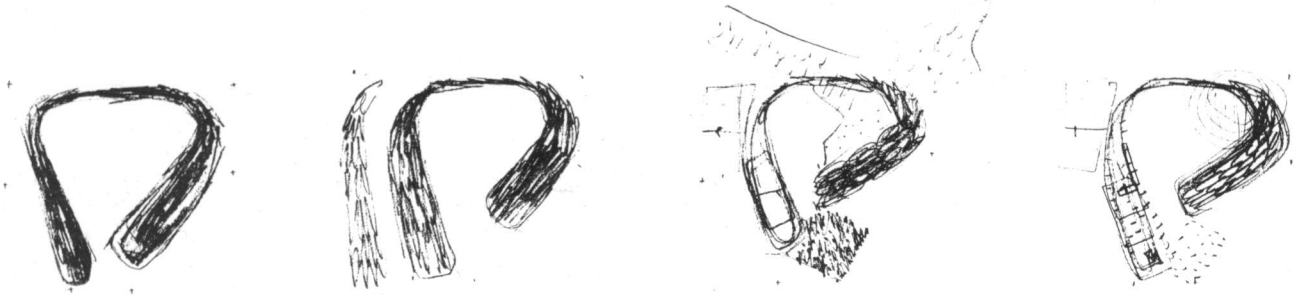
planta cota +7.50 / level +7.50 plan

alzado al Frederiksholms Kanal / Frederiksholms Kanal elevation









... este proyecto se disuelve siempre en sus dibujos iniciales. Una y otra vez el dibujo aún está sobre el proyecto. La precisión de algunos de sus elementos estructurales —secciones del techo, pilares porticados, etc— aportan información sobre este dibujo que se repite una y otra vez. Como si para trabajar en estos lugares, donde la construcción de la ciudad sólo ha llegado a través de la brutalidad de una normativa instrumental, hubiera que ir muy atrás, allí donde los proyectos no son más que marcas sobre un lugar...
En algo recuerda la experiencia del proyecto de la Capilla del Cementerio de Igualada, ahora en construcción ...

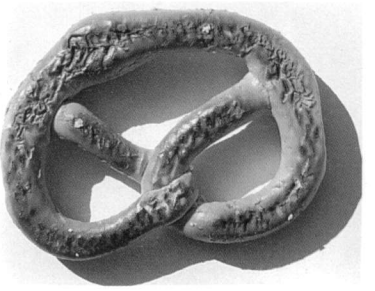
iglesia y centro eclesiástico en roma

¿Cómo introducir belleza en un área residencial sin calidad? Los primeros croquis que hice introducen verde, árboles, todo un bosque, un primer paso para poder hacer aquí, frente al edificio. El primer gesto con el lápiz ha sido un gesto circular, casi repetición del perímetro del solar, un gesto que busca las razones geométricas en relación a los bloques residenciales que surgen cerca. El proyecto final que presentamos, después de muchas variantes, vuelve a repetir este movimiento. Y es como un animal con cabeza y cola. Un largo pórtico, importante para la circulación y el fácil movimiento del público en el espacio interior del Centro, une los extremos de este organismo. A través de los árboles los actuales límites del solar dibujados sobre el papel pero no visibles en la realidad, desaparecerán, dejando como auténticas geometrías naturales los recorridos de la gente. La estructura del techo de la Iglesia está formada principalmente por tres arcos invertidos que permiten cubrir una gran luz con solo seis pilastras. La estructura secundaria en metal, soportada desde los arcos, sostiene la cubierta verdadera y propia, en forma de velas, de altura entre 9 y 12 metros. Sobre la Sala de Conferencias se dispone una pista de baloncesto al aire libre, cubierta a su vez por una estructura de red que cuelga de los campos de juego a nivel del terreno por medio de una larga rampa que sirve también de balcón para el público. El edificio está formado principalmente por muros prefabricados de hormigón blanco que giran en torno al perímetro del edificio, mantenidos a un nivel de 4 metros sobre el suelo por pilastras de hormigón. Las fachadas exteriores utilizan estos prefabricados con el vidrio para permitir una cierta transparencia de los muros más imponentes del edificio.

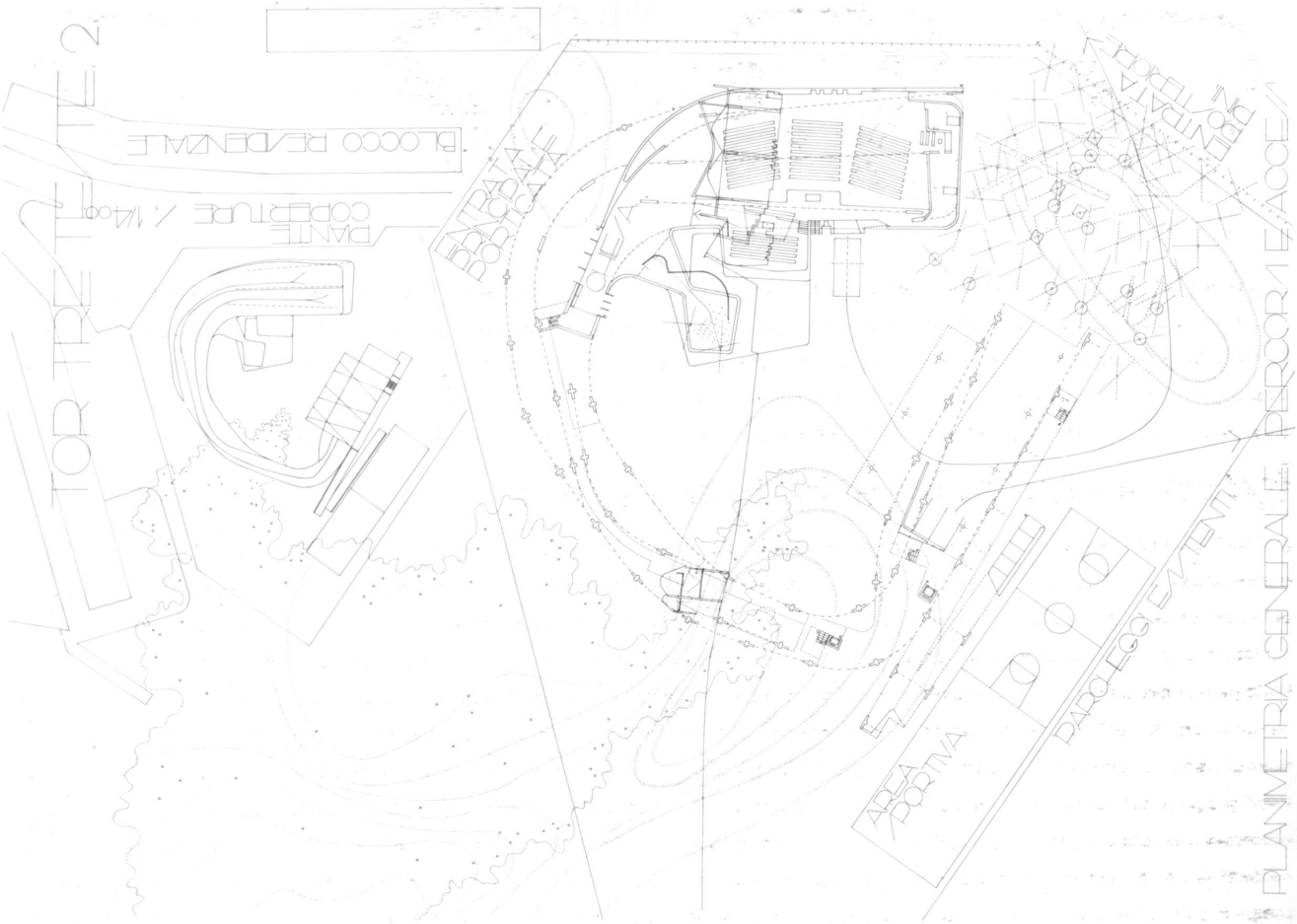
...this project always dissolves into its initial sketches. Over and over again the sketch is still above the project. The precision of some of its structural elements (roof sections, porticoed pillars, etc.) provide information about this drawing that is repeated over and over. As if working in this area, where the construction of the city has only arrived via the brutality of an instrumental standard, had to go right back to a point where the projects are no more than marks on a place... It somehow recalls the experience of the Igualada Cemetery Chapel project, now under construction...

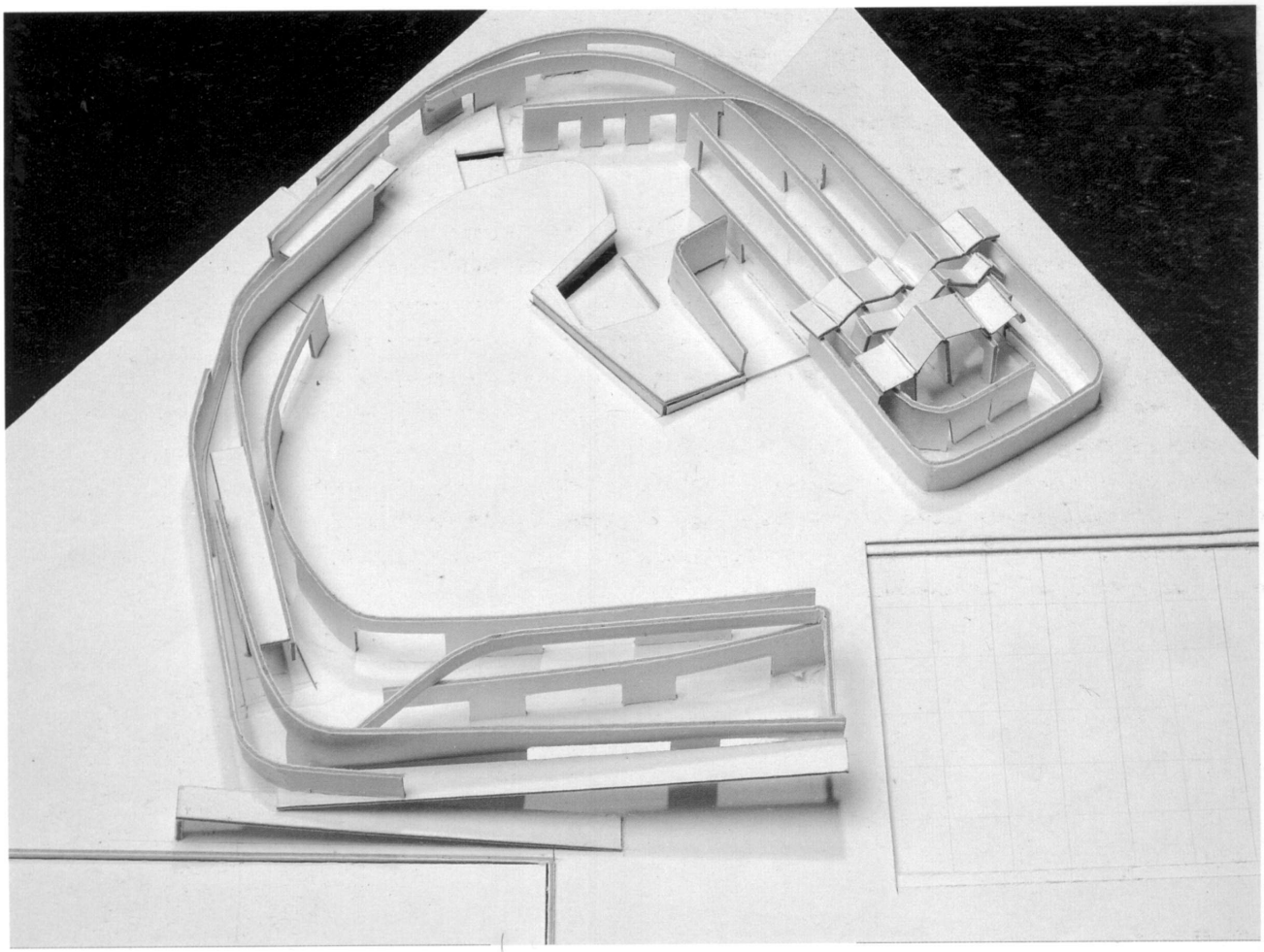
church and parish centre in rome

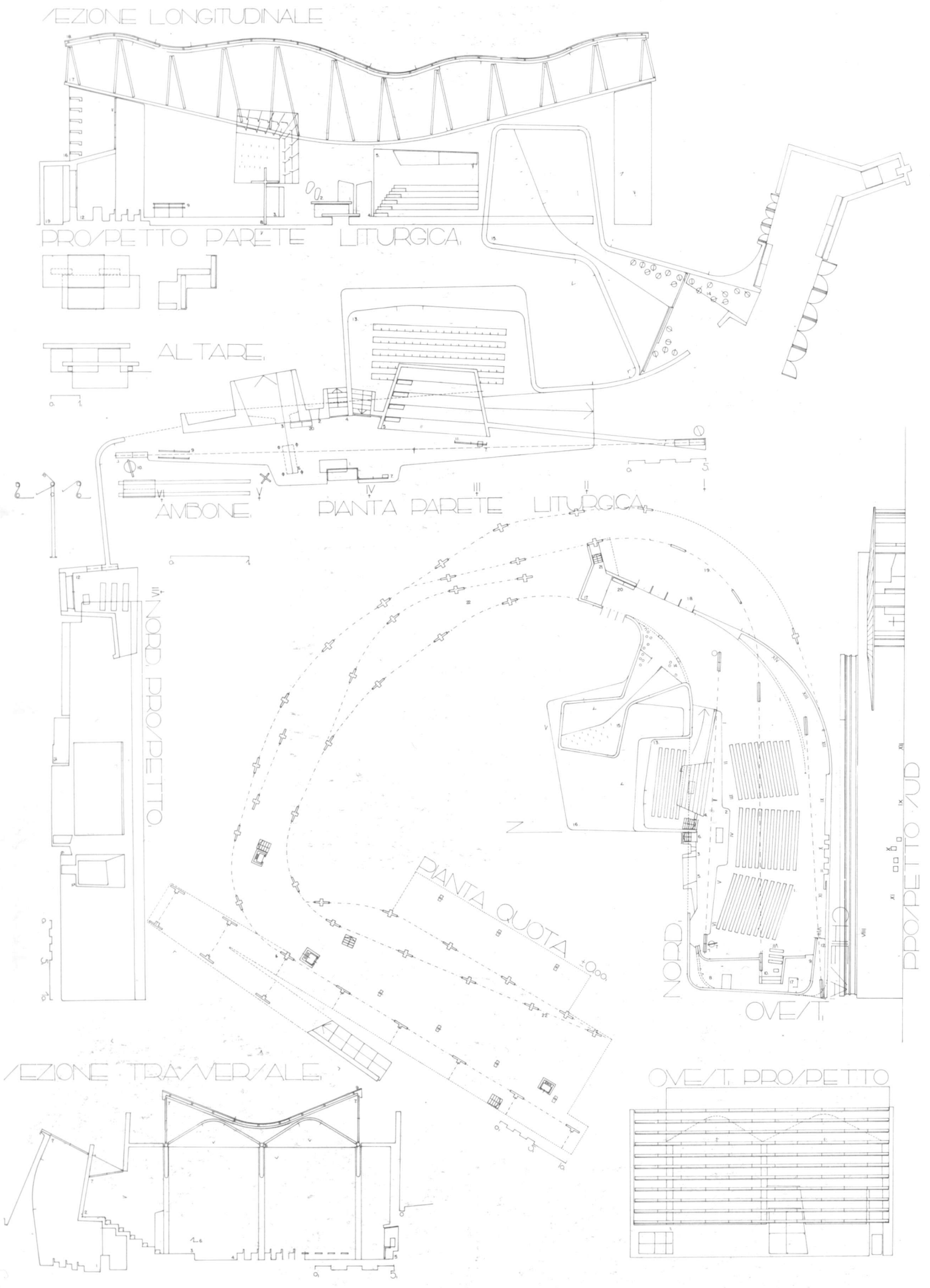
How can beauty be placed in a residential setting that lacks quality? My first sketches inserted greenery, trees, a whole forest, an initial step to be able to create here, in front of the building. The first gesture of my pencil was a circular gesture, almost a repetition of the perimeter, a gesture that sought the geometric reasons in relation to the residential blocks that arise nearby. The final project that we presented, after many variants, returned to repeat the same movement. It is like an animal with head and tail. A long portico, important for itineraries and the ease of public movement inside the Centre, is one of the extremes of this organism. The present boundaries of the site drawn on paper but invisible in reality, will disappear through the trees, leaving the itineraries of the people as the authentic natural geometries. The church roof structure is primarily formed by three inverted arches that enable a large span to be covered by only six pillars. The secondary structure in metal, supported from the arches, holds up the real roof in the form of sails, with a height of between 9 and 12 metres. An open air basketball court is placed over the Conference Hall. In turn this is covered by a net structure that hangs from the playing courts on the ground level by means of a long ramp that also serves as a balcony for the public. The building is mainly composed of white prefabricated concrete walls that pivot around the perimeter of the building, maintained four metres above the ground by concrete pillars. The exterior façades use these prefabricated elements with the glass to provide a degree of transparency in the most important walls of the building.



roma, italia, 1994

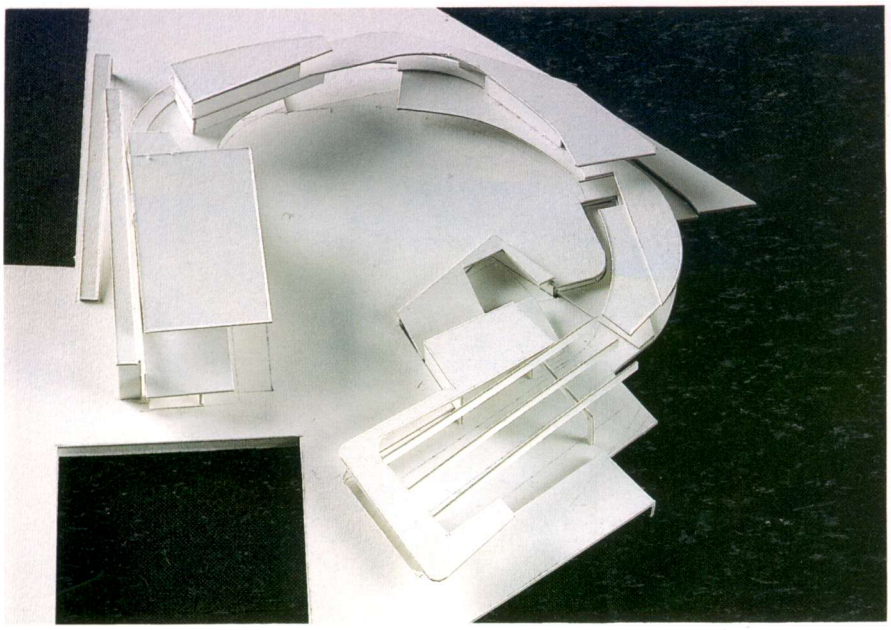

TOR TRE TESTE 2
BLOCCO RESIDENZIALE
PIANTE COPERTURE S. 1/400
ENTRATA PRINCIPALE PORTICATA
ENTRATA PIN. TERRORE
AREA SPORTIVA
PARCHEGGI E SISTEMI
PLANIMETRIA GENERALE PERCORSI E ACCESSI

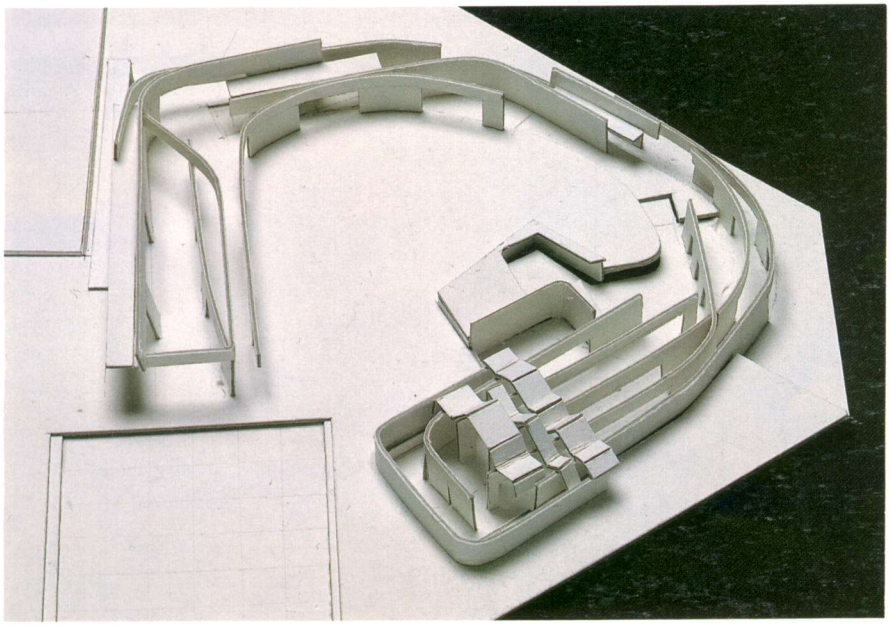


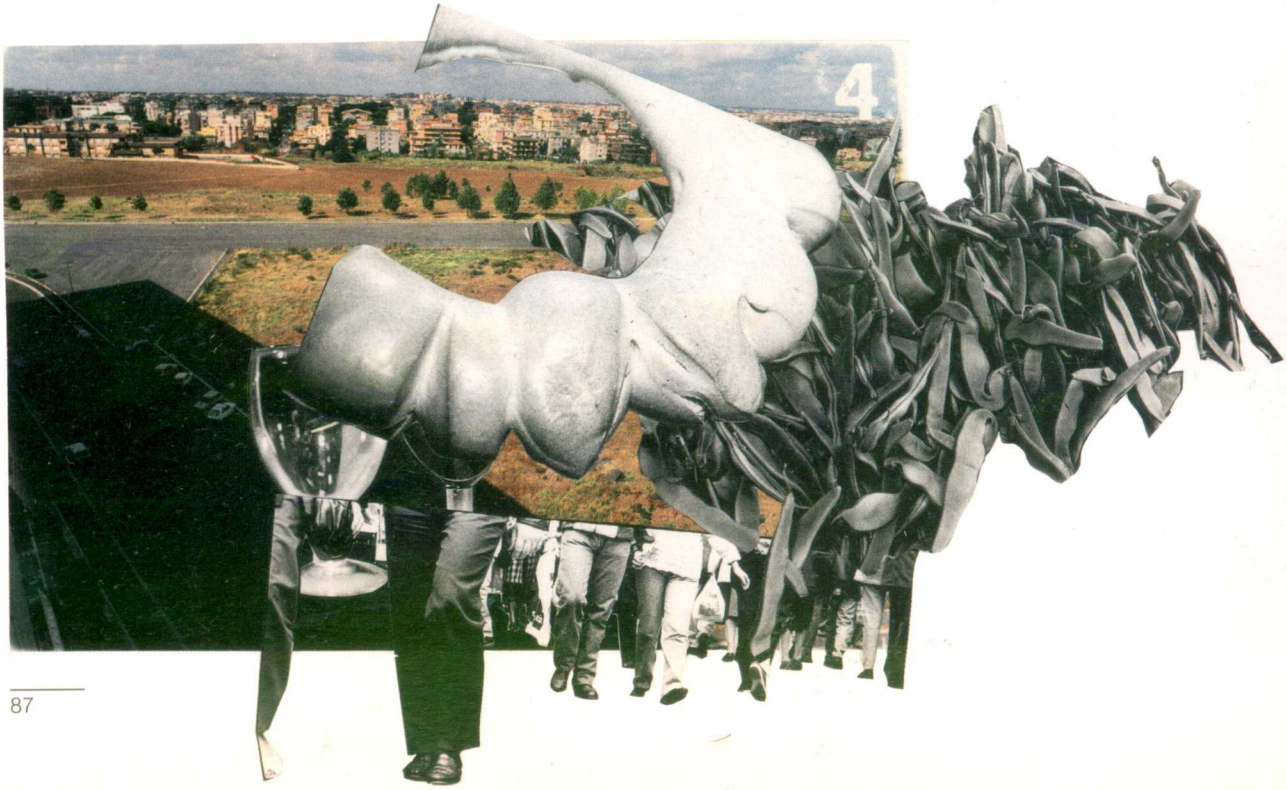


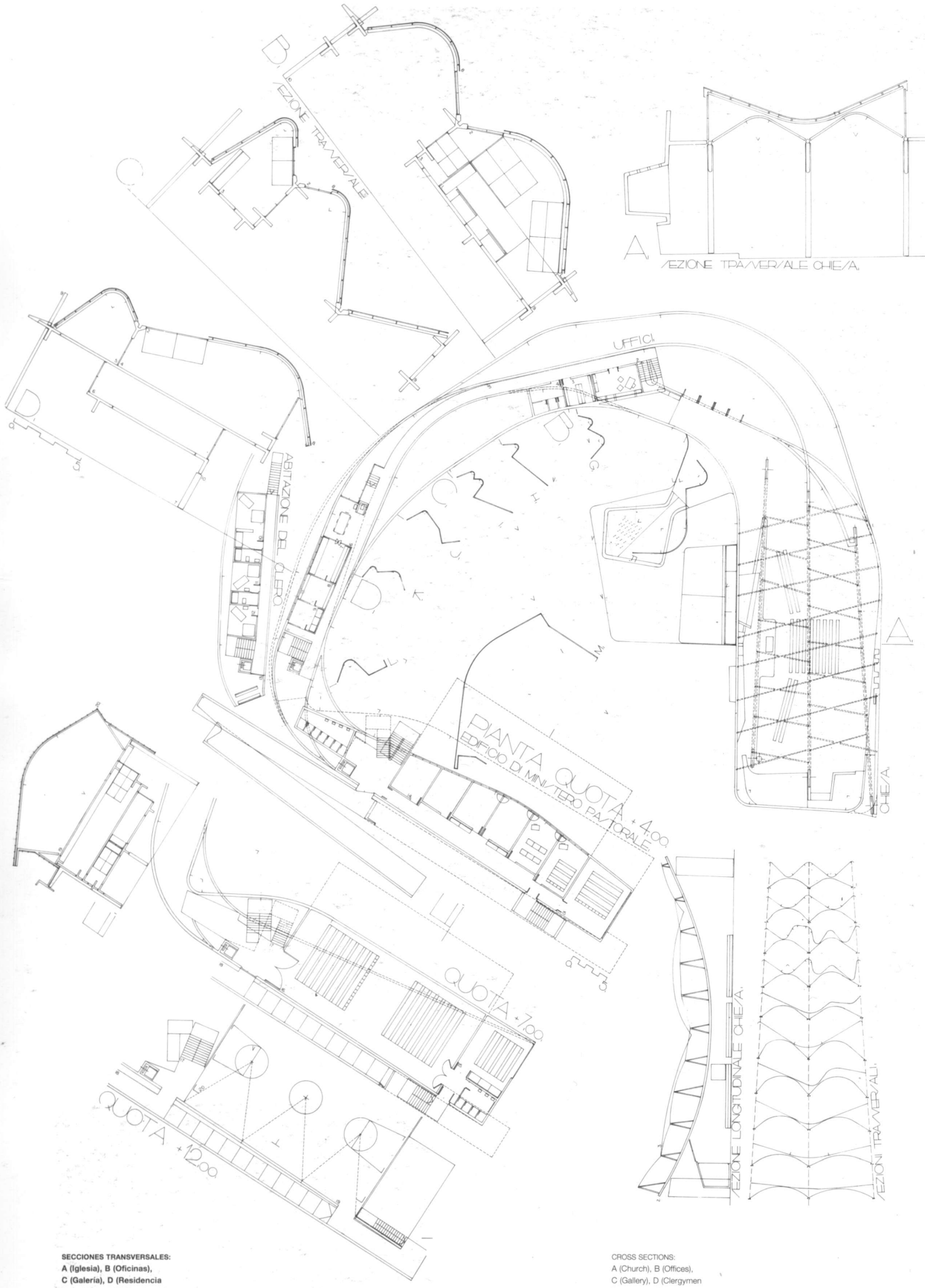
IGLESIA:
sección longitudinal
alzado y planta de pared litúrgica
alzados Norte, Sur y Oeste
planta cota ±0.00
sección transversal

CHURCH:
longitudinal section
elevation and floor plan of liturgical wall
North, South and West elevations
level ±0.00 plan
cross section






4



SECCIONES TRANSVERSALES:
A (Iglesia), B (Oficinas), C (Galería), D (Residencia Eclesiástica), E (Seminario)

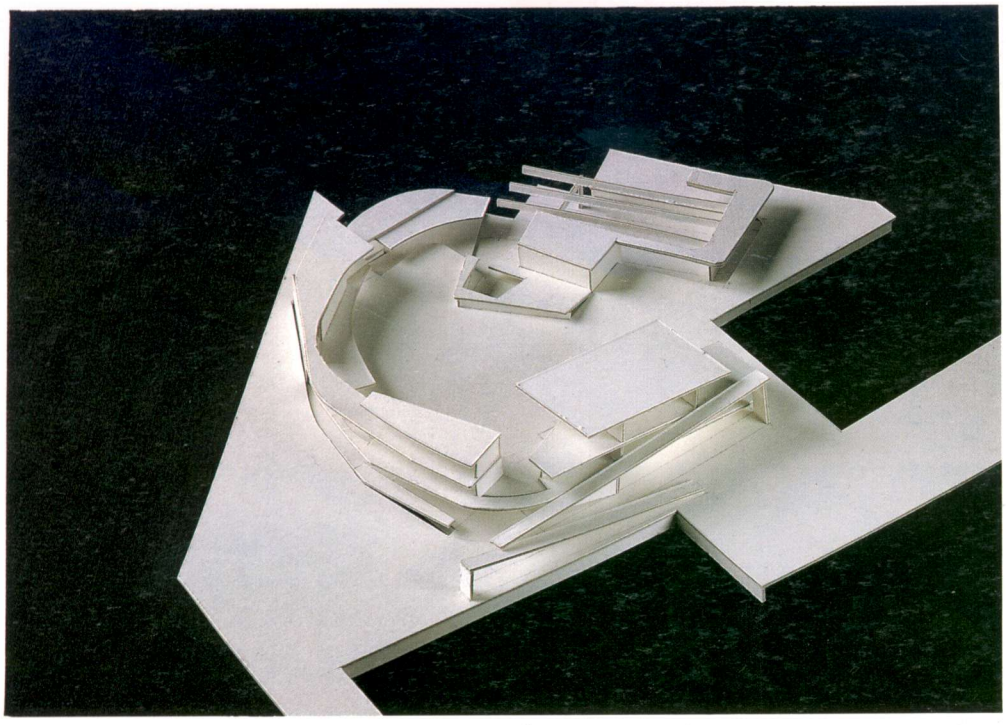
EDIFICIO DE SEMINARIO:
plantas cotas +4.00, +7.00 y +12.00

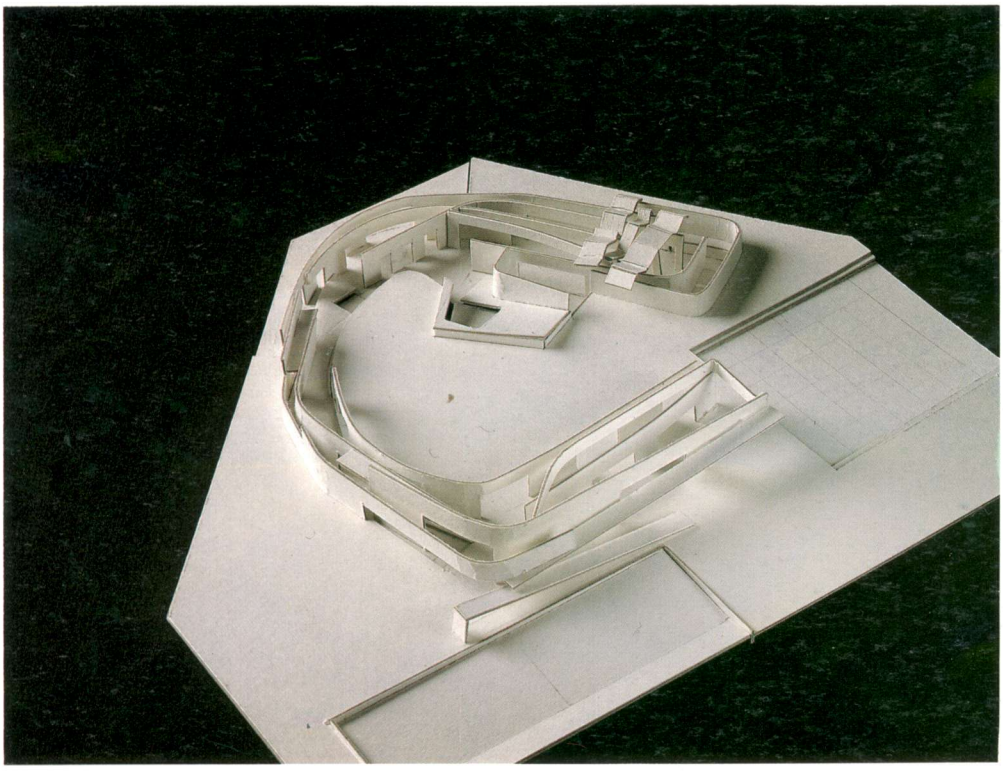
IGLESIA:
sección longitudinal y esquema en planta de secciones transversales

CROSS SECTIONS:
A (Church), B (Offices), C (Gallery), D (Clergymen Residence), E (Seminary)

SEMINARY BUILDING:
levels +4.00, +7.00 and +12.00 plans

CHURCH:
longitudinal section and floor plan scheme of cross sections





... investigamos sobre las posibilidades de uso del cristal prensado, porque éste le daría la necesaria densidad a la fachada continua de la propuesta, confundiéndola con la densidad de reflejos de los árboles que la circundan. Toda esta masa de reflejos sería parecida en tamaño a esos grupos de árboles que se quedan aislados entre las divisiones de los campos de cultivo... Partimos de ese concepto de escala; la suma de pequeños y duros reflejos sobre una superficie modulada y continua. Y desde la necesidad de repetición que el mismo programa implicaba, se rechazaba cualquier variación sobre el perímetro de esta construcción. Así la geometría del ejercicio interior coincidía con las directrices estrictas que la construían; y el proyecto repetía las leyes de la construcción (descripción) de un sólido circular ...

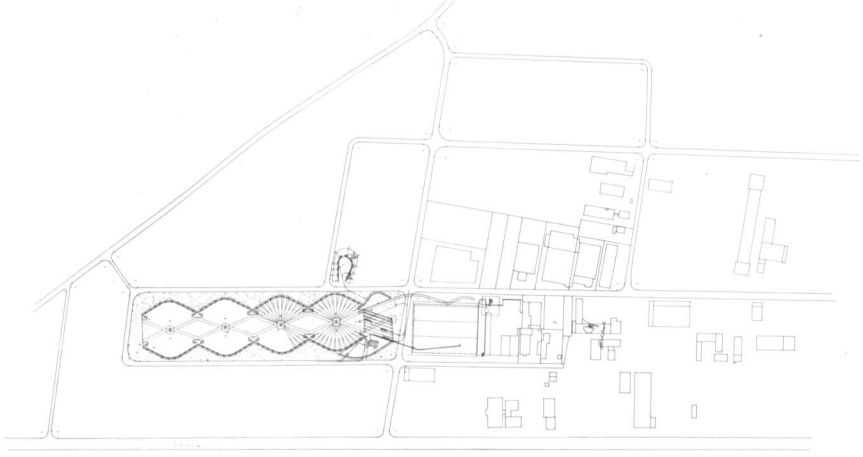
ampliación de la fábrica de vidrio seele

En este proyecto el cliente, propietario de la fábrica de cristal, era también el único que contaba con la tecnología necesaria para desarrollar este tipo de propuesta. La investigación sobre el uso y la tecnología del cristal era parte importante del proyecto, tan importante como el proceso de producción y el espacio destinado a los empleados. La estrategia consistía en minimizar el número de estructuras verticales, para trabajar sobre el perímetro de la fachada. Cualificamos el espacio interior de la fábrica con la especificidad de un bosque, escogiendo una geometría circular más acorde con el trabajo en equipo que con una producción en serie, lineal.

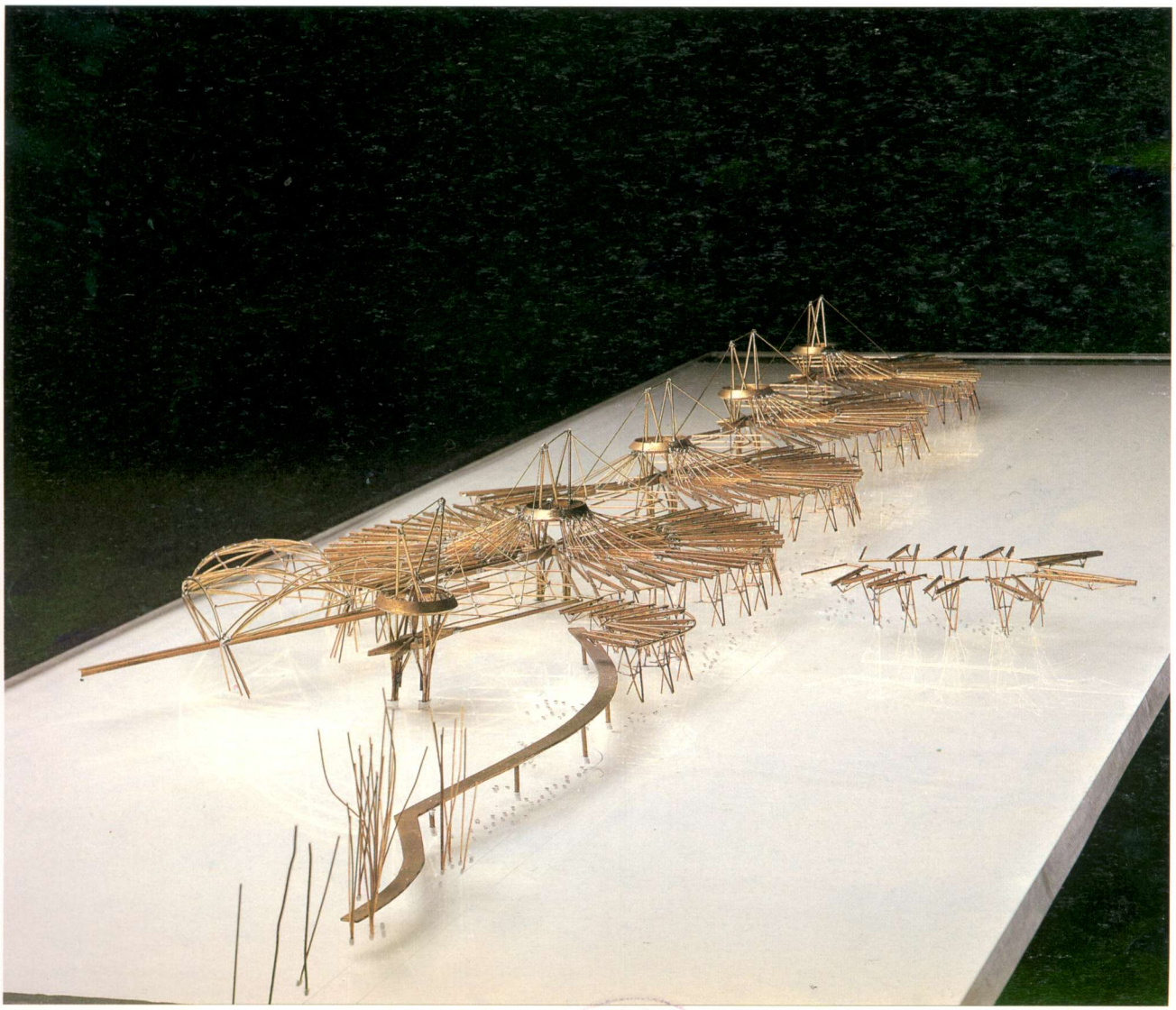
... we investigated the possibilities of using pressed glass, which would provide the necessary density to the proposed continuous façade, merging it with the density of the reflections of the surrounding trees. This mass of reflections would be similar in size to the clumps of trees that are left isolated between cropfields... We started from this concept of scale; the sum of small, hard reflections on a continuous, modulated surface. From the necessity for repetition implied by the brief, we rejected any variation on the perimeter of this construction. Thus the geometry of the interior exercise coincided with the strict guidelines that built it; and the project repeated the construction laws (description) of a circular solid...

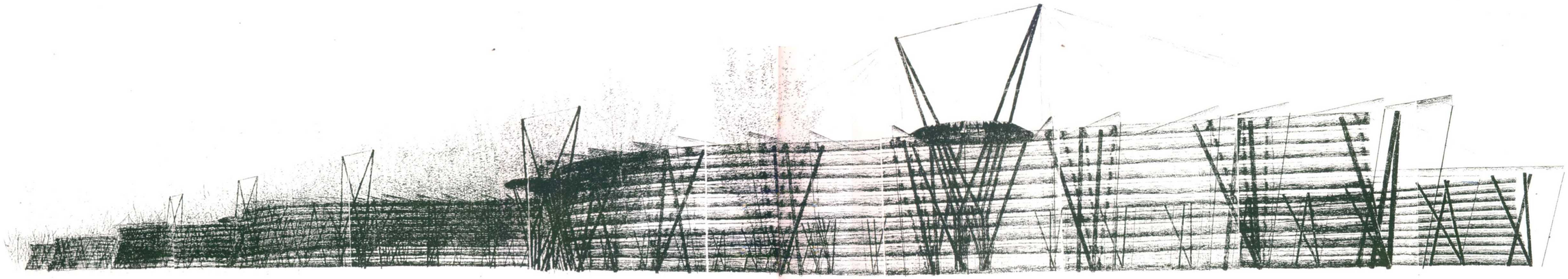
extension to seele glass factory

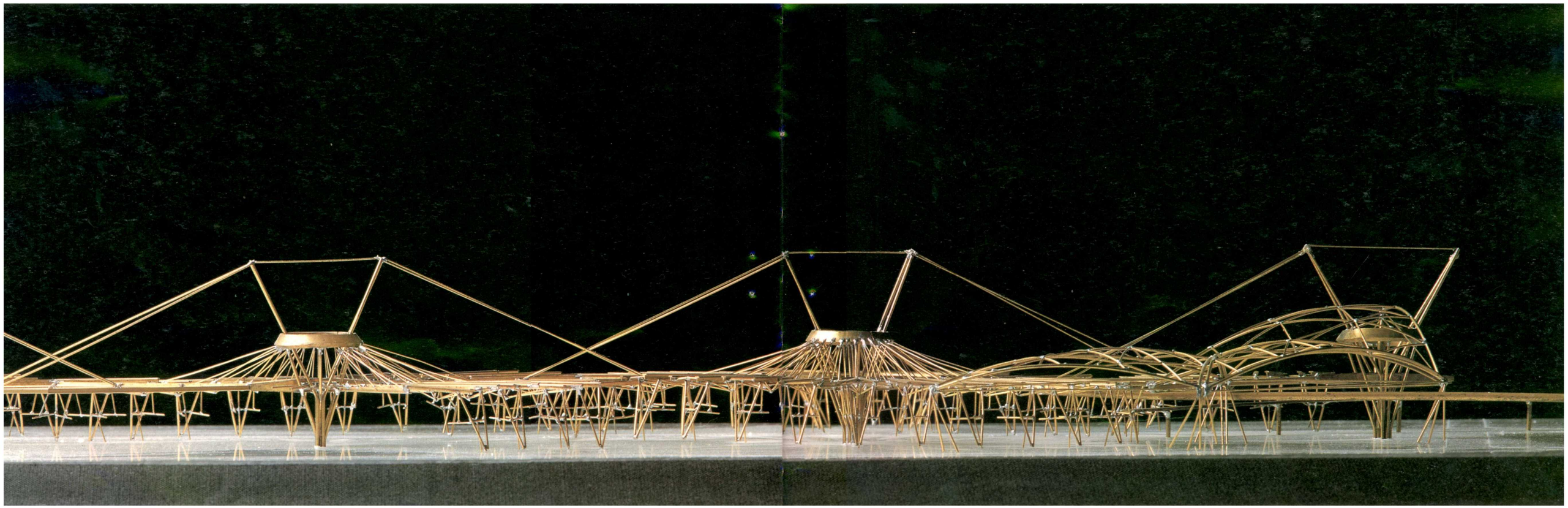
The promoter of this competition, the glass factory owner, also possessed the technology to develop this type of project. Research into glass technology and its utilization was an important part of the project— as important as the manufacturing process and the employees' area. The strategy involved minimizing the number of vertical structures and working on the façade perimeter. We chose a circular geometry which has more to do with team-working than with linear production. The intense molding of the glass is related to the intense free plan, and likens the inner space of the factory to the inside of a forest, thus returning some of the qualities of former times to the destroyed industrial landscape of this peripheral zone.

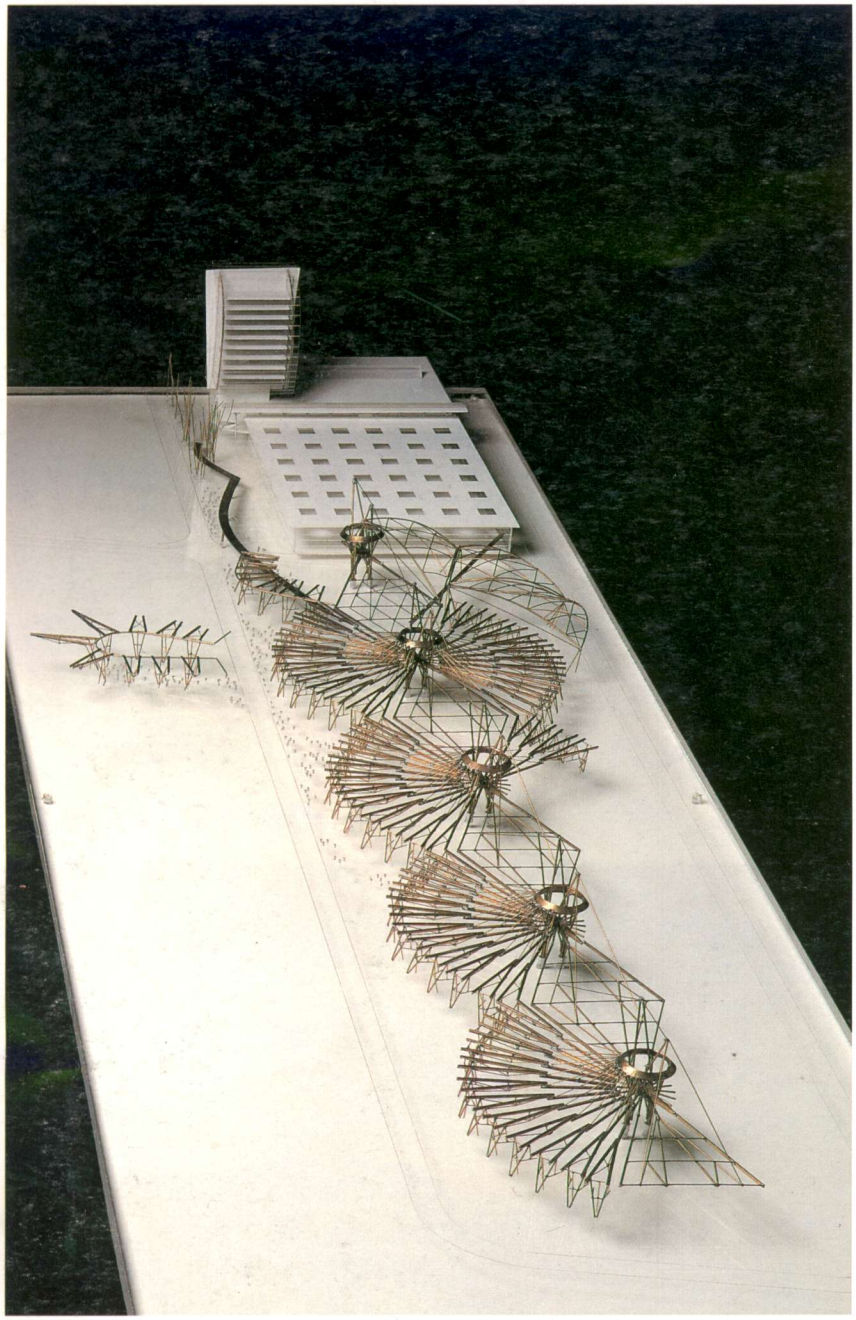


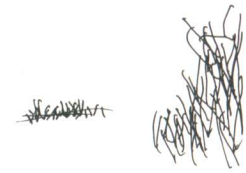
gersthoven, alemania, 1994

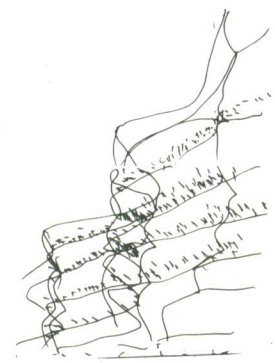


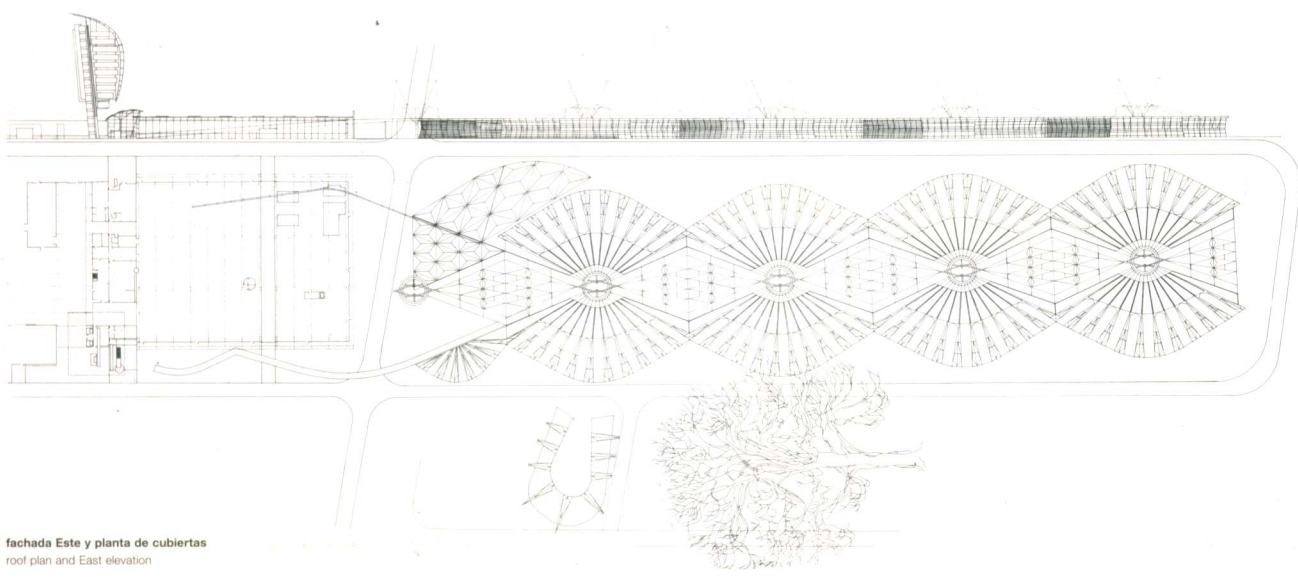






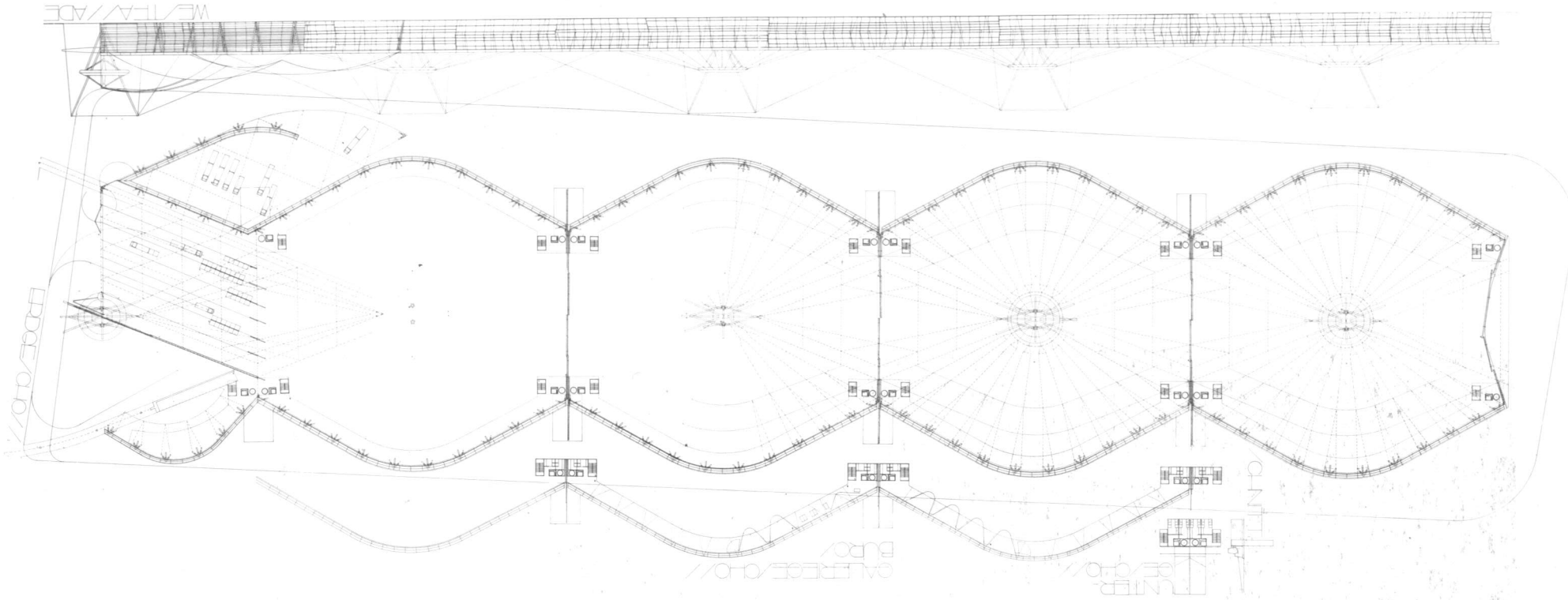




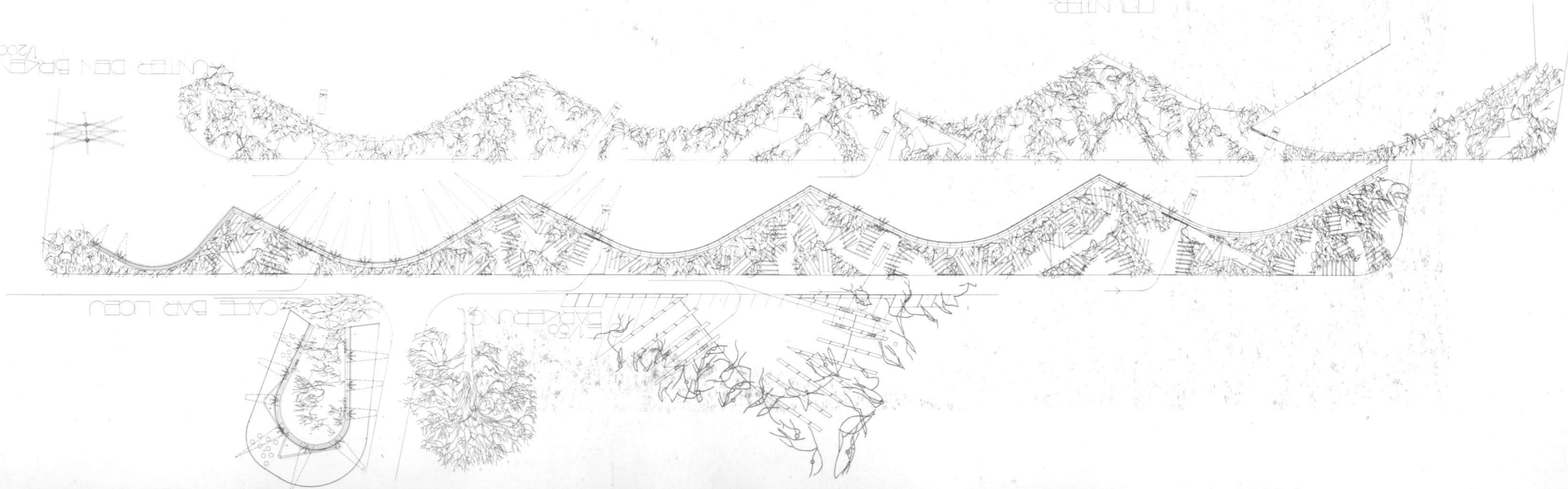


fachada Este y planta de cubiertas
roof plan and East elevation

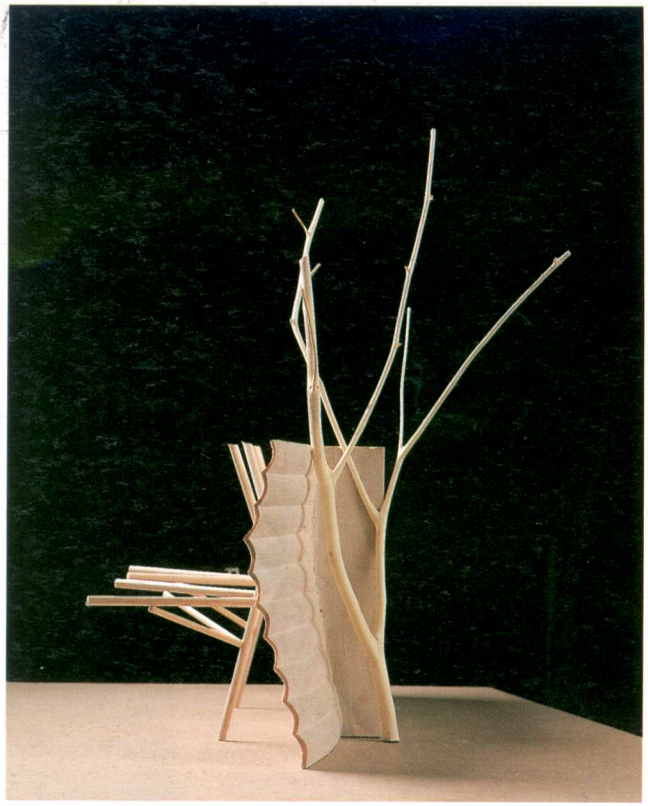
planta y fachada Oeste
floor plan and West facade



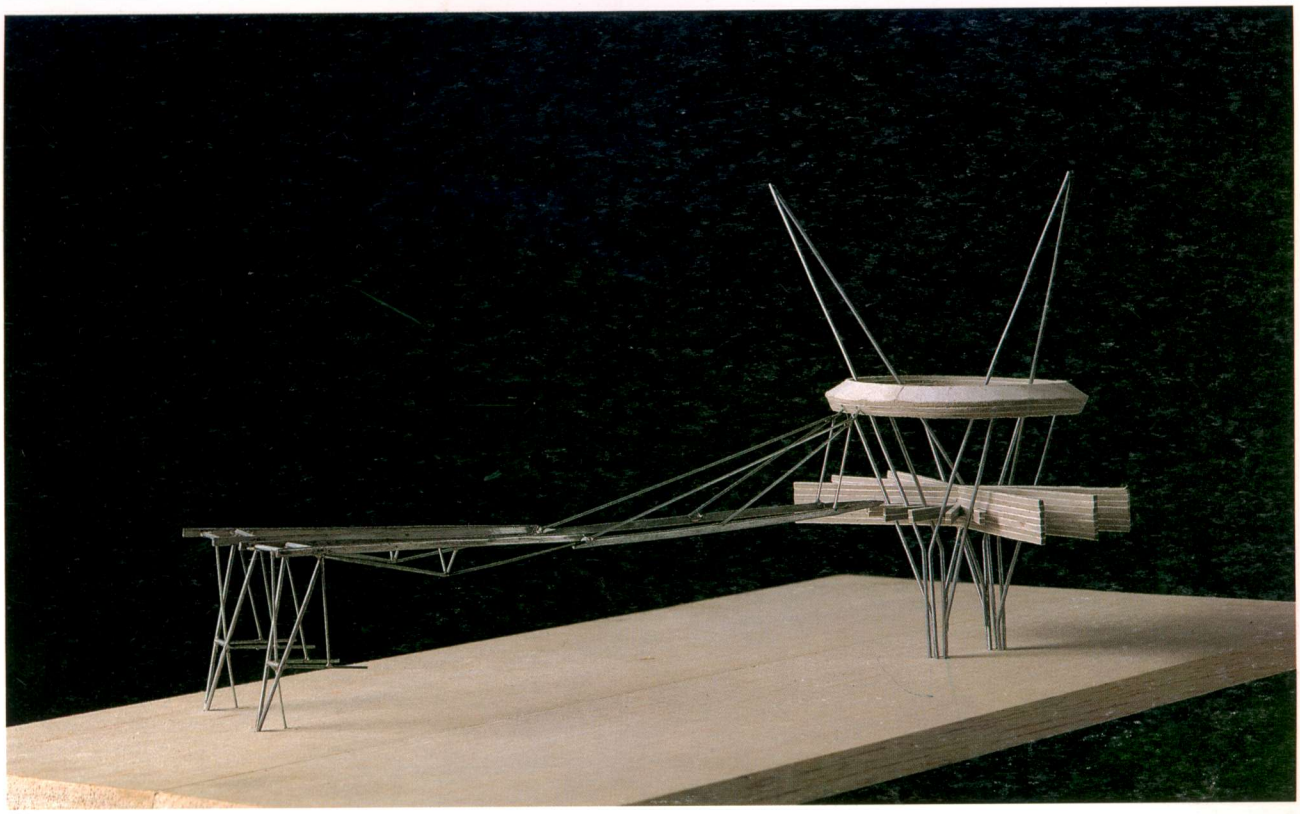
plantas ajardinamiento y mobiliario urbano
gardening and urban equipment plans



planta estructura y sección transversal / structure plan and cross section

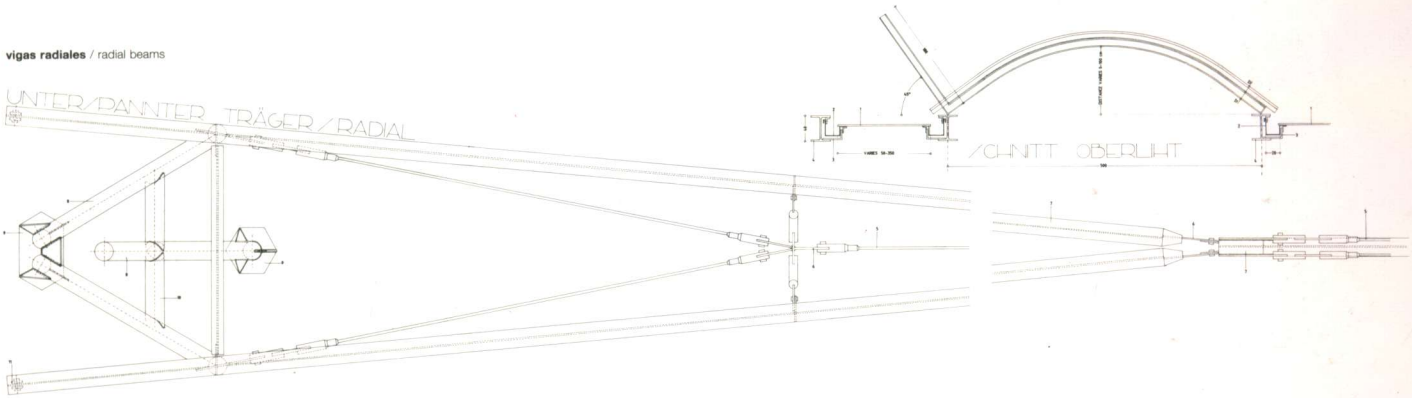


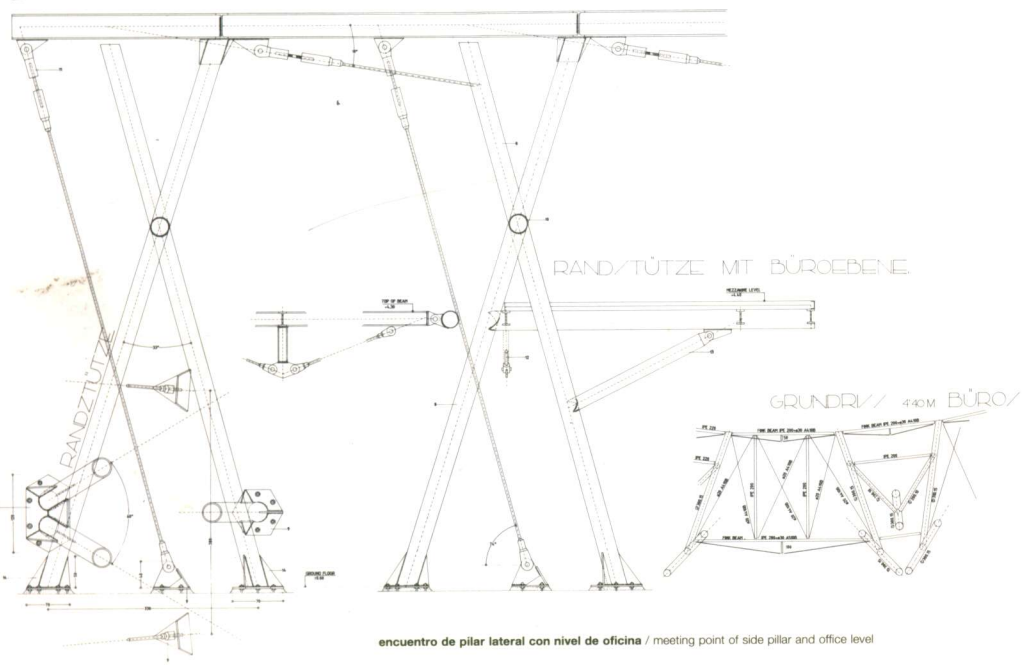
detalles de estructura / details of structure



detalle de lucernario / detail of skylight

vigas radiales / radial beams





encuentro de pilar lateral con nivel de oficina / meeting point of side pillar and office level

1 **panel de policarbonato**
2 **canalón de acero galvanizado**
3 **perfil de acero laminado 300.150.8**
4 **remate de vigas de acero HEB-400**
5 **cable tensor ø60 AS108 conectado con sistema de tensión**
6 **pletinas de unión e=30 mm**
7 **viga laminada HEB-400**
8 **tubos de acero laminado ø300.10 soporte de la estructura radial**
9 **base pletina e=20 mm**
10 **elemento de unión tubo de acero laminado ø300.10**
11 **soporte de tensión**
12 **tensor**
13 **tubo de acero laminado ø200.10**
14 **rigidizadores**

1 policarbonated panel
2 galvanized steel gutter
3 laminated steel profile 300.150.8
4 top of steel truss HEB-400
5 tension rod ø60 AS108 with tensile system in connection
6 connection plates thickness = 30 mm
7 laminated beam HEB-400
8 rolled steel tubes ø300.10 compression support of radial structure
9 plate base thickness = 20 mm
10 connection member rolled steel tube ø300.10
11 tension support
12 fink beam
13 rolled steel tube ø200.10
14 stiffeners

... en este proyecto —como el resto de los proyectos urbanos en los que hemos trabajado— la resolución específica de las propuestas en medidas, programa, hipótesis, sólo es un dibujo instrumental, de comprobación...

La propuesta está contenida —es decir puede ser recordada— en los dibujos, casi manchas, que son su conclusión ...

nuevo centro en el puerto de bremerhaven

1. Las variaciones que proponemos son una manera de pensar la ciudad de Bremerhaven. Un juego de combinaciones 1+2-1+2+4, 1+3+4..., una manera teatral de representación que viene de una serie de manchas que representan la misma ciudad, y que nos ayudaron a encontrar el orden laberíntico del viejo puerto. Lo mejor para entender nuestro proyecto es mirar el plano de situación o las últimas manchas de tinta.

2. "Baumpromenade". La primera solución era de urgencia. Una respuesta a las torres de oficinas y al centro comercial; la idea de un paseo que traiga nuevas cualidades de vida: un sitio donde se puedan construir kioscos; un juego de terrazas donde se pueda disfrutar del espectáculo de los barcos. Una propuesta simple cuya complejidad nace de la combinación de árboles, de estructuras...

3. "Laberinto". El nuevo programa —el ensanche del zoo y el nuevo puerto deportivo— estará situado en la parte norte del viejo puerto: esto nos permite usar la geometría como base del ensanche de la ciudad, apoyándonos sobre la característica topográfica laberíntica del lugar. Y esto, que se puede calificar de juego, el laberinto, nos parece característico de Bremerhaven, como el mercado de 1831 o la Iglesia de 1888. Para los visitantes será sólo un juego.

4. Palacio de cristal. El palacio de cristal debe ser un centro activo, un lugar que sea continuación de las calles de la ciudad. La variación puede ser un paseo, un fragmento de edificio, o un dique que una pequeñas construcciones.

... in this project, as in the rest of the urban designs that we have worked on, the specific resolution of the proposals in measures, brief, hypothesis, is only an instrumental drawing, a check...

The proposal is contained, one could say recalled, in the sketches, almost blots, that are its conclusion...

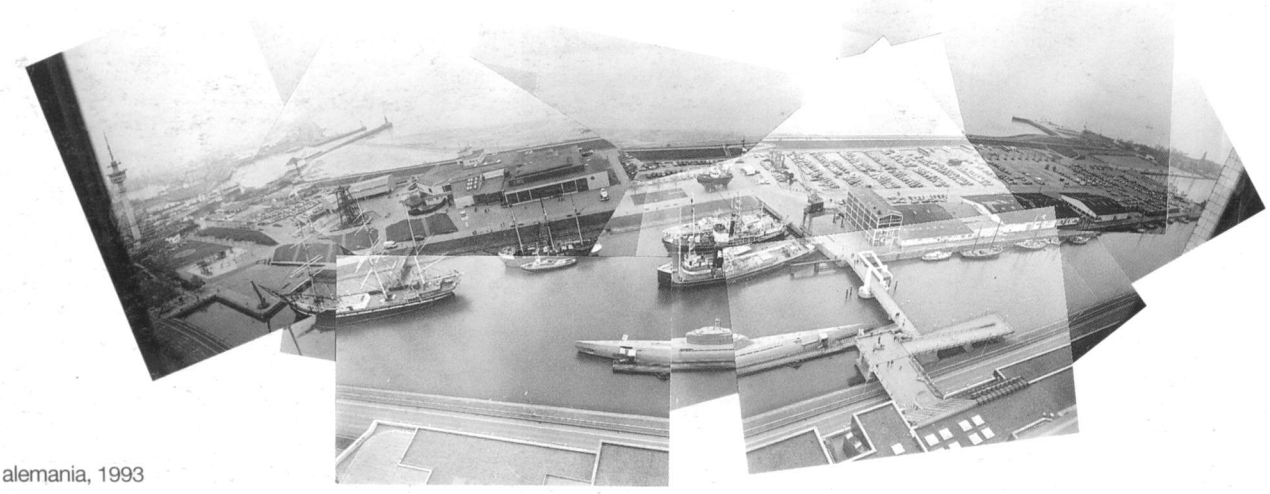
new centre in bremerhaven port

1. The variations we propose are a form of thinking about the town of Bremerhaven. A set of combinations 1+2-1+2+4, 1+3+4..., a theatrical manner of representation that comes from a series of blots that represent the town itself. They helped us to discover the labyrinthine order of the old port. The best way to understand our project is to look at the situation plan or the final ink blots.

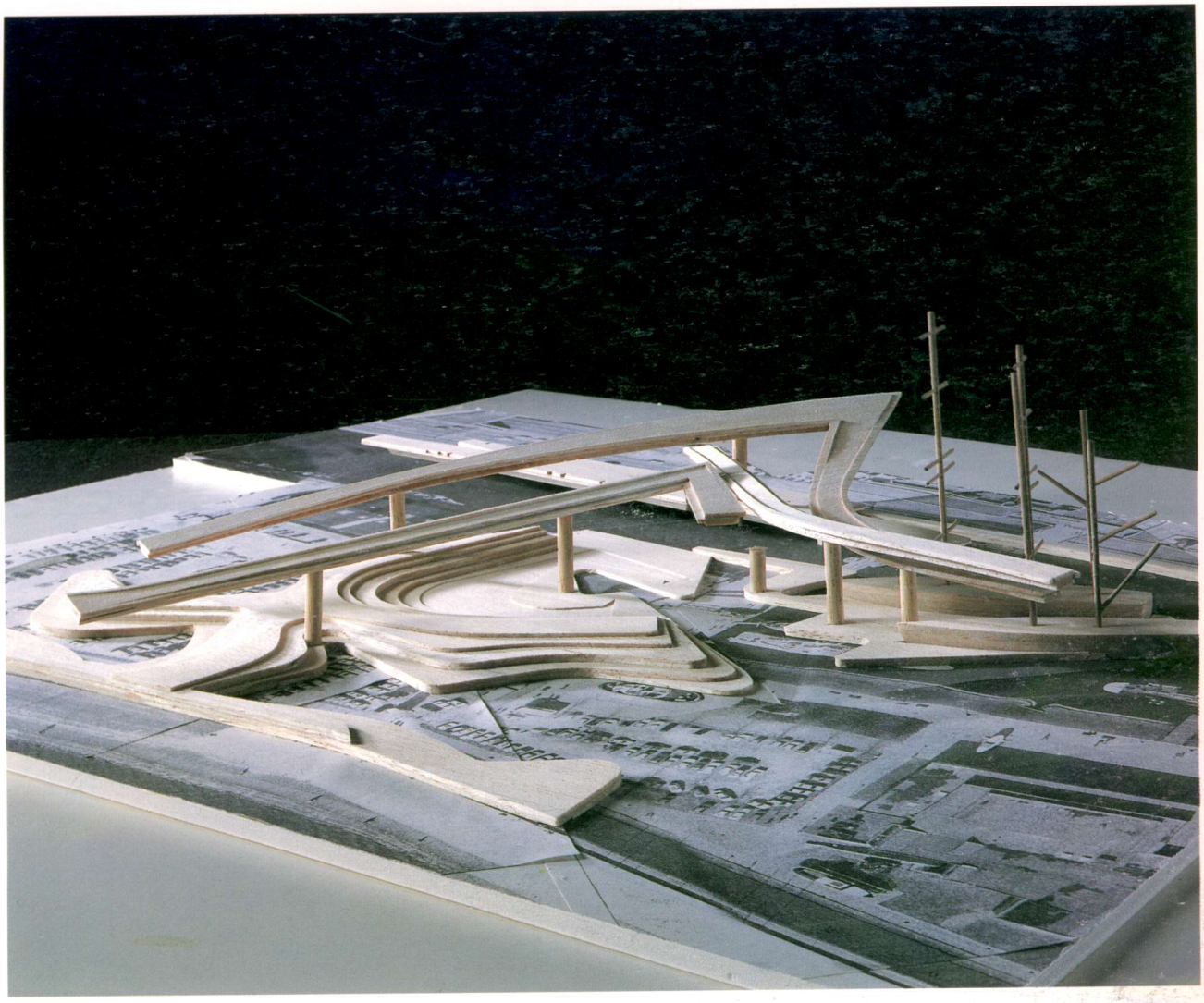
2. "Baumpromenade". The first solution was urgent. A response to the office towers and the shopping centre; the idea of a promenade that would bring new standards of living: a place where kiosks could be built, a set of terraces to enjoy the spectacle of the ships. A simple proposal whose complexity arises from the combination of trees, structures...

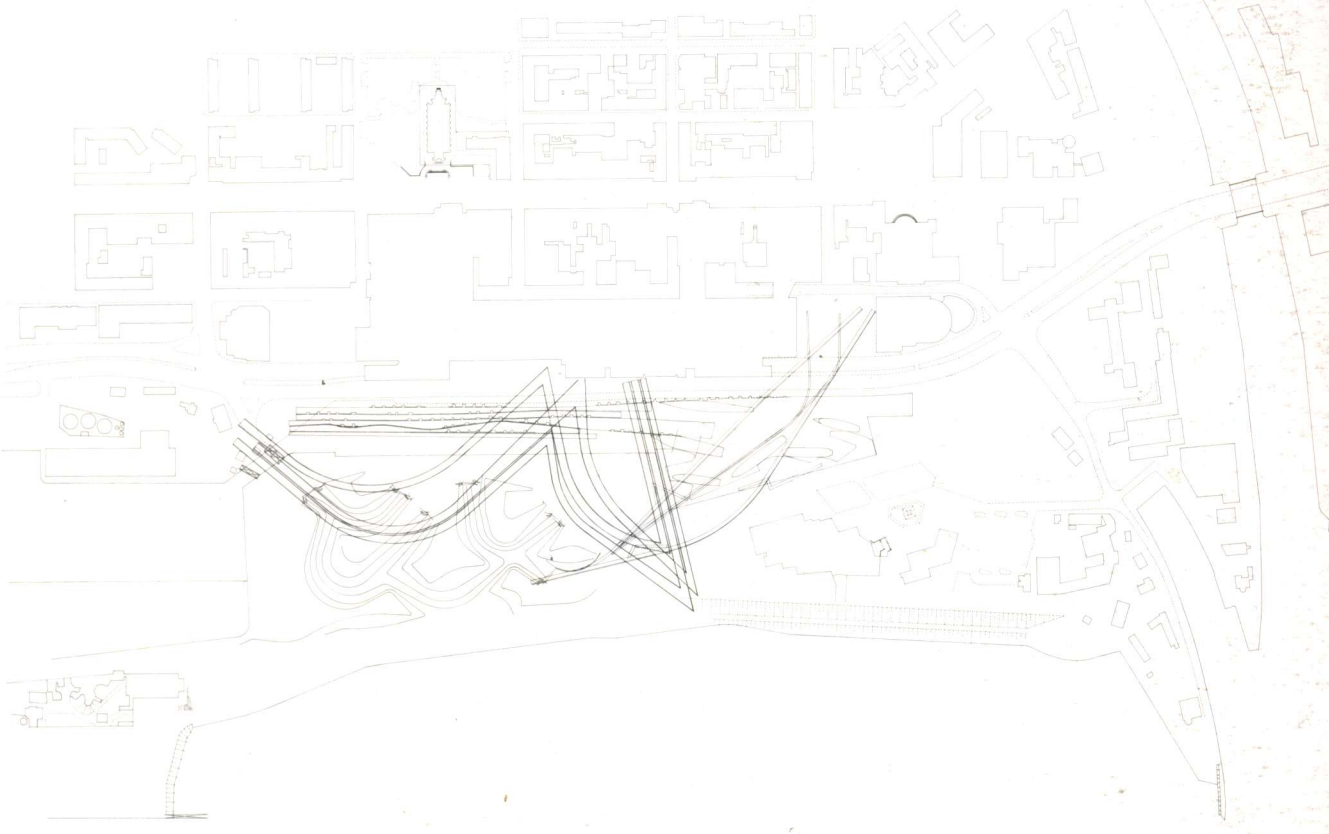
3. "Labyrinth". The new brief, the zoo extension and the new recreational port, are located at the northern end of the old port. This enables us to use geometry as a basis for the expansion of the town, using the labyrinthine topographic characteristics of the place as a base. We consider this labyrinth, which could be called a game, to be characteristic of Bremerhaven, as are the 1831 market or the 1888 church. For the visitors, it will only be a game.

4. Glass palace. The glass palace should be an active centre, a place that is the continuation of the town streets. The variation could be a boulevard, a building fragment, or a dike that links small constructions.

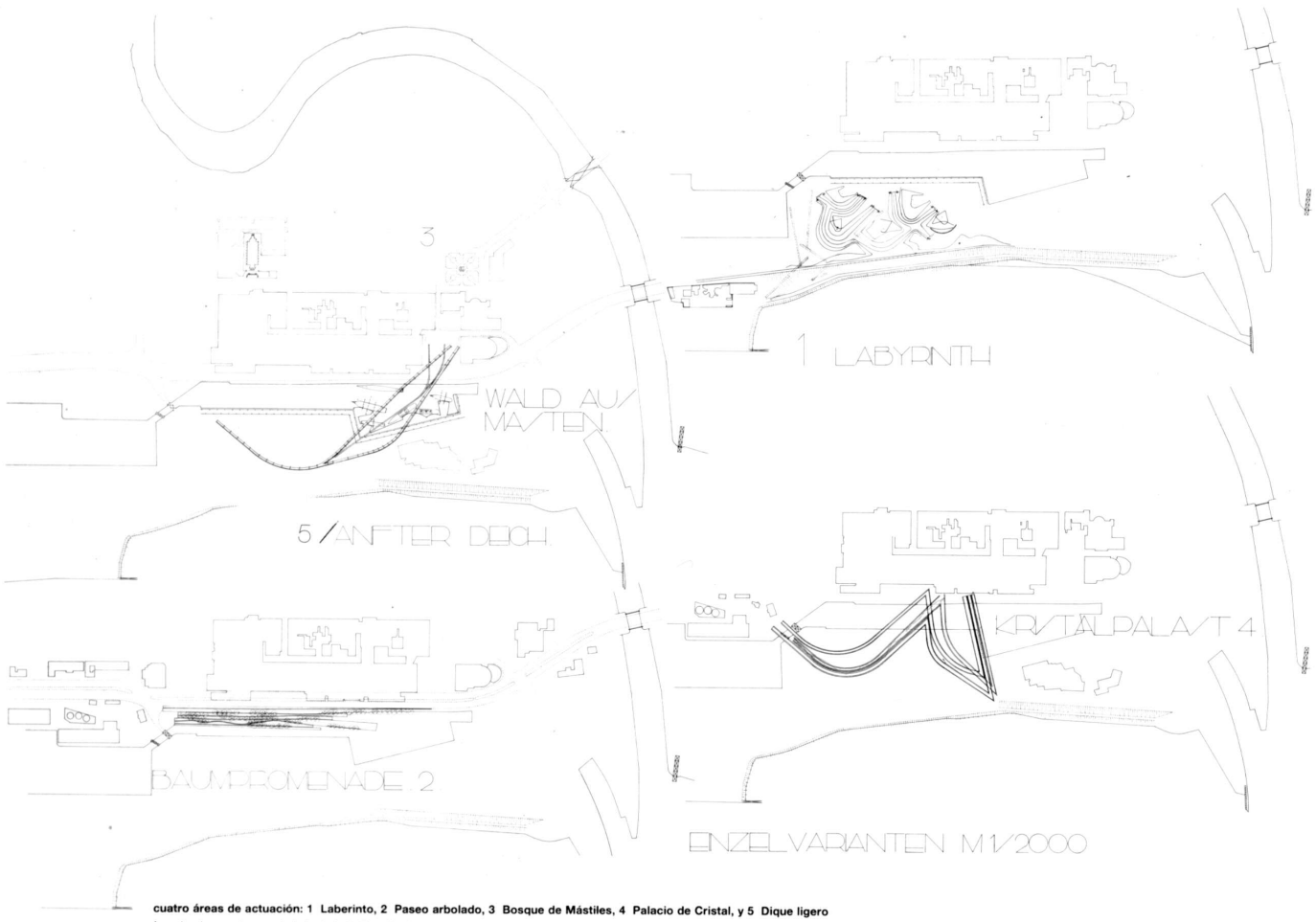


bremerhaven, alemania, 1993

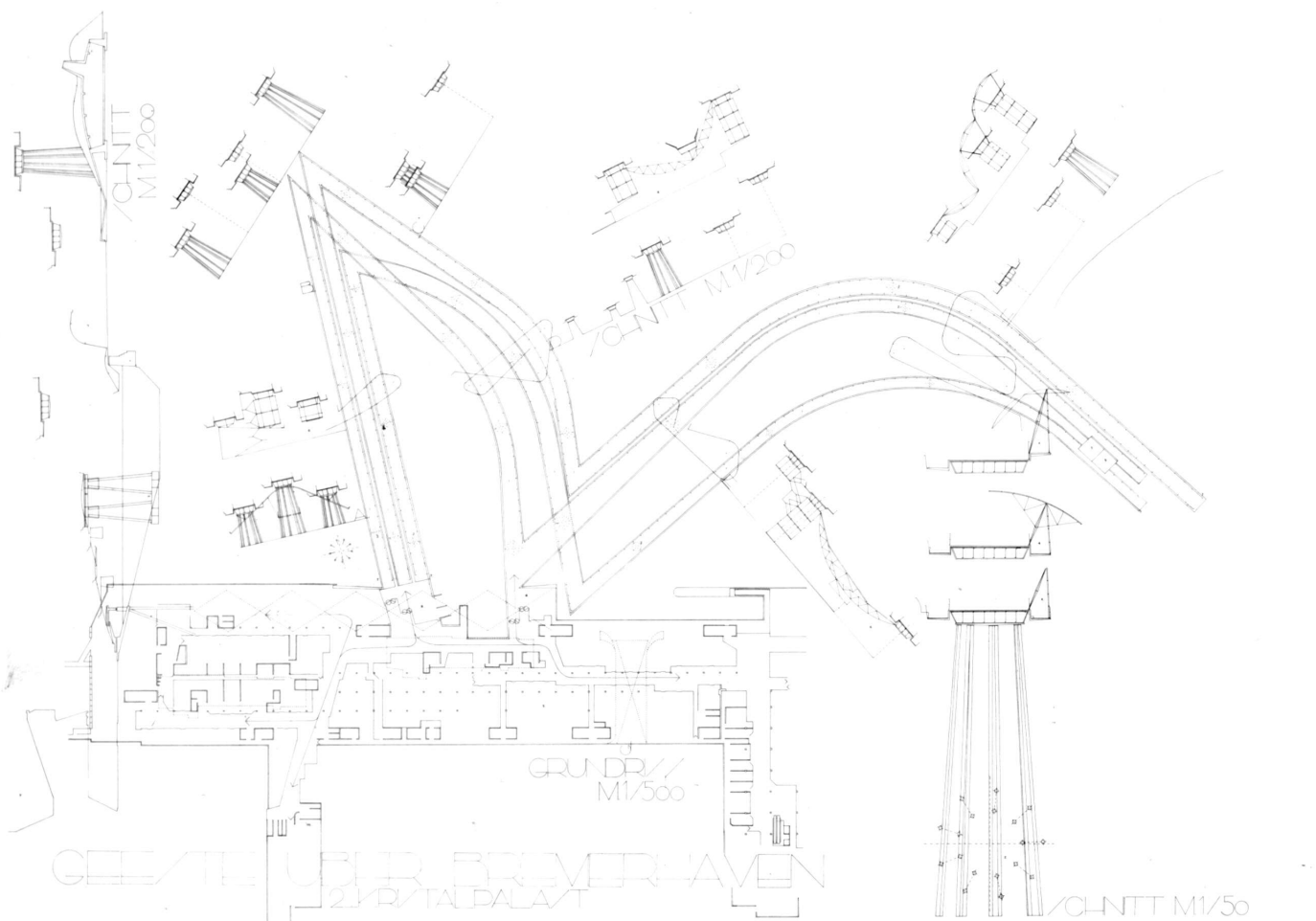




plano general de la actuación / overall plan

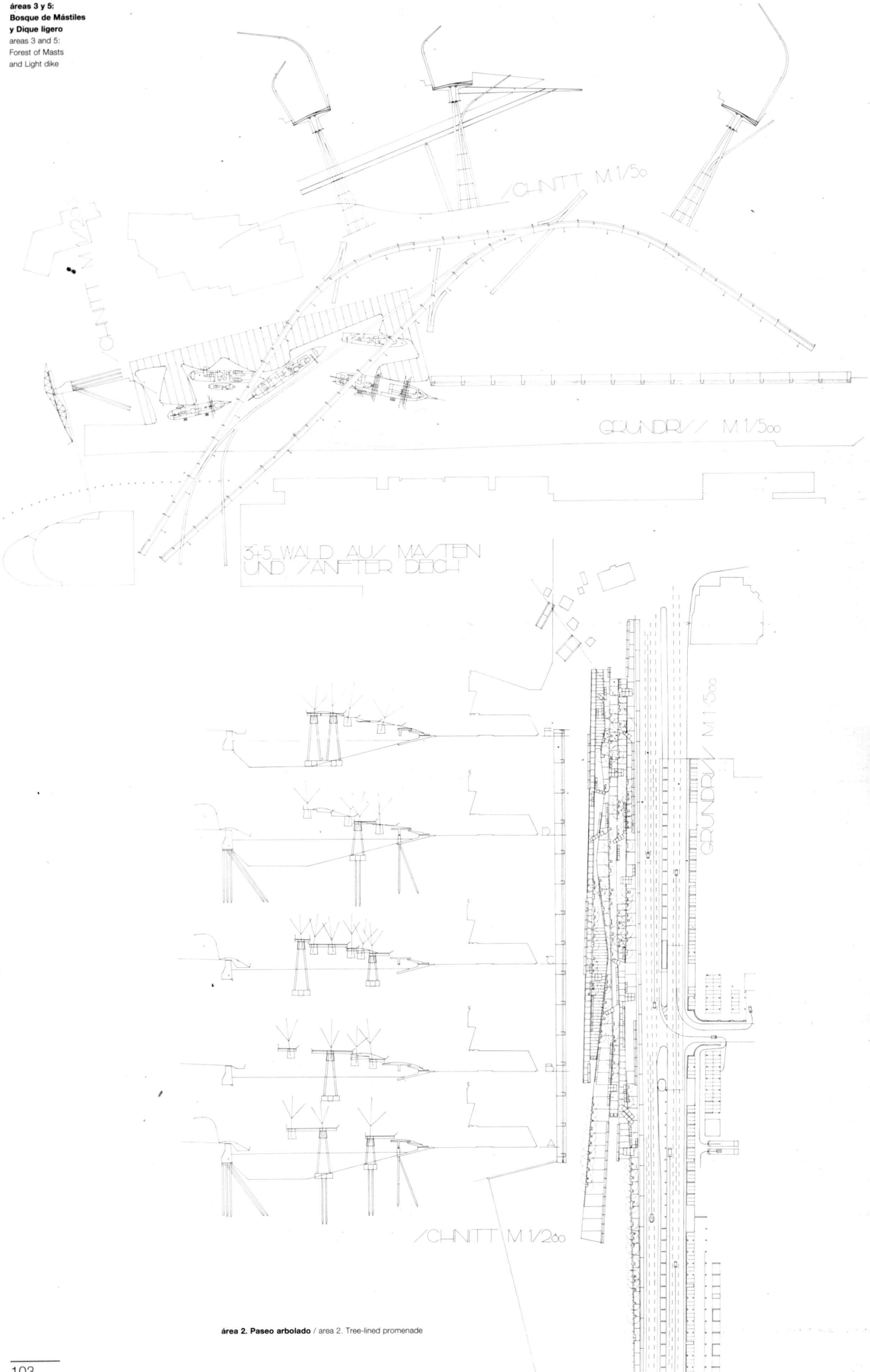


cuatro áreas de actuación: 1 Laberinto, 2 Paseo arbolado, 3 Bosque de Mástiles, 4 Palacio de Cristal, y 5 Dique ligero
four development areas: 1 Labyrinth, 2 Tree-lined promenade, 3 Forest of Masts, 4 Crystal Palace, and 5 Light dike

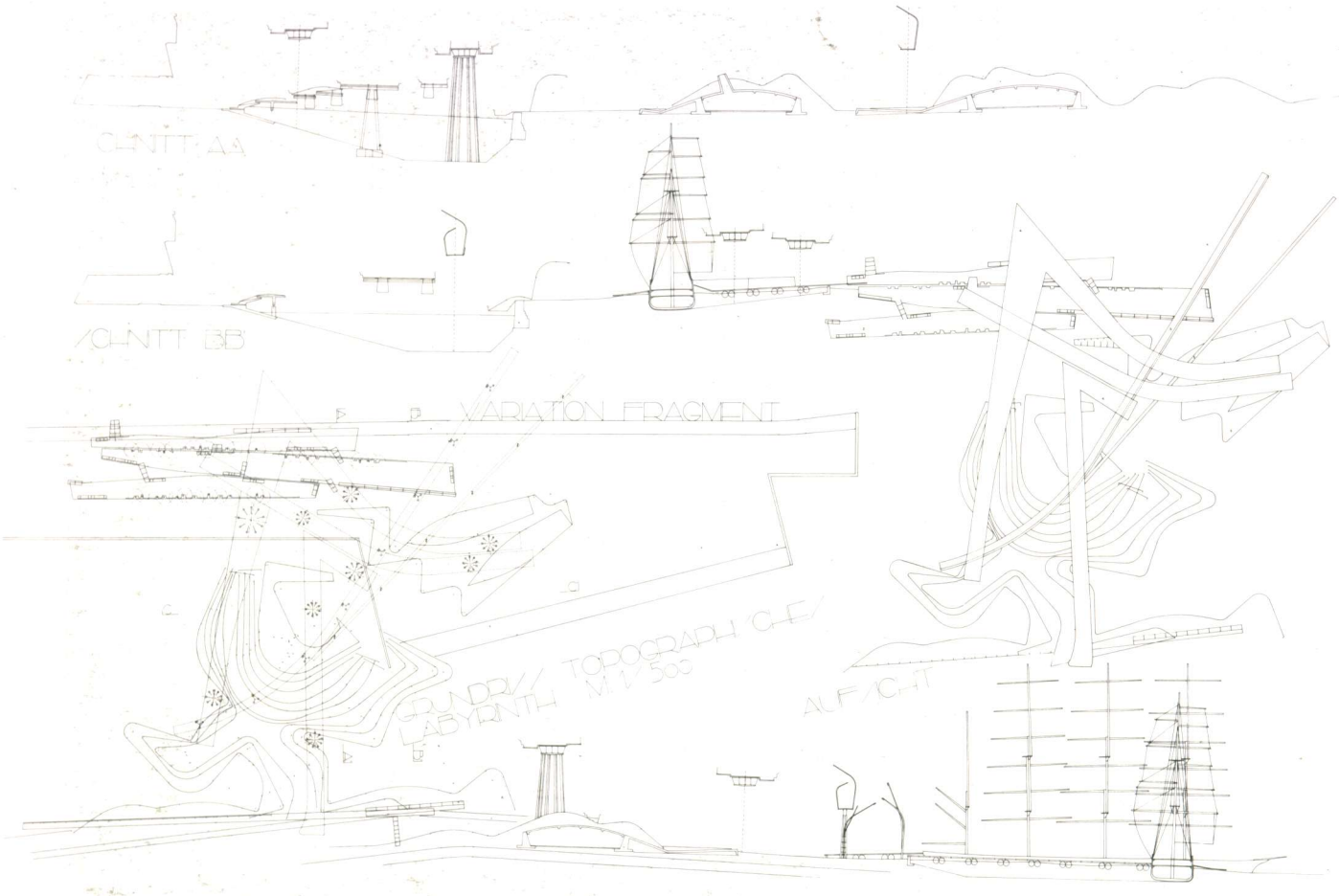


área 4: Palacio de Cristal. Planta baja y secciones / area 4: Crystal Palace. Ground floor plan and sections

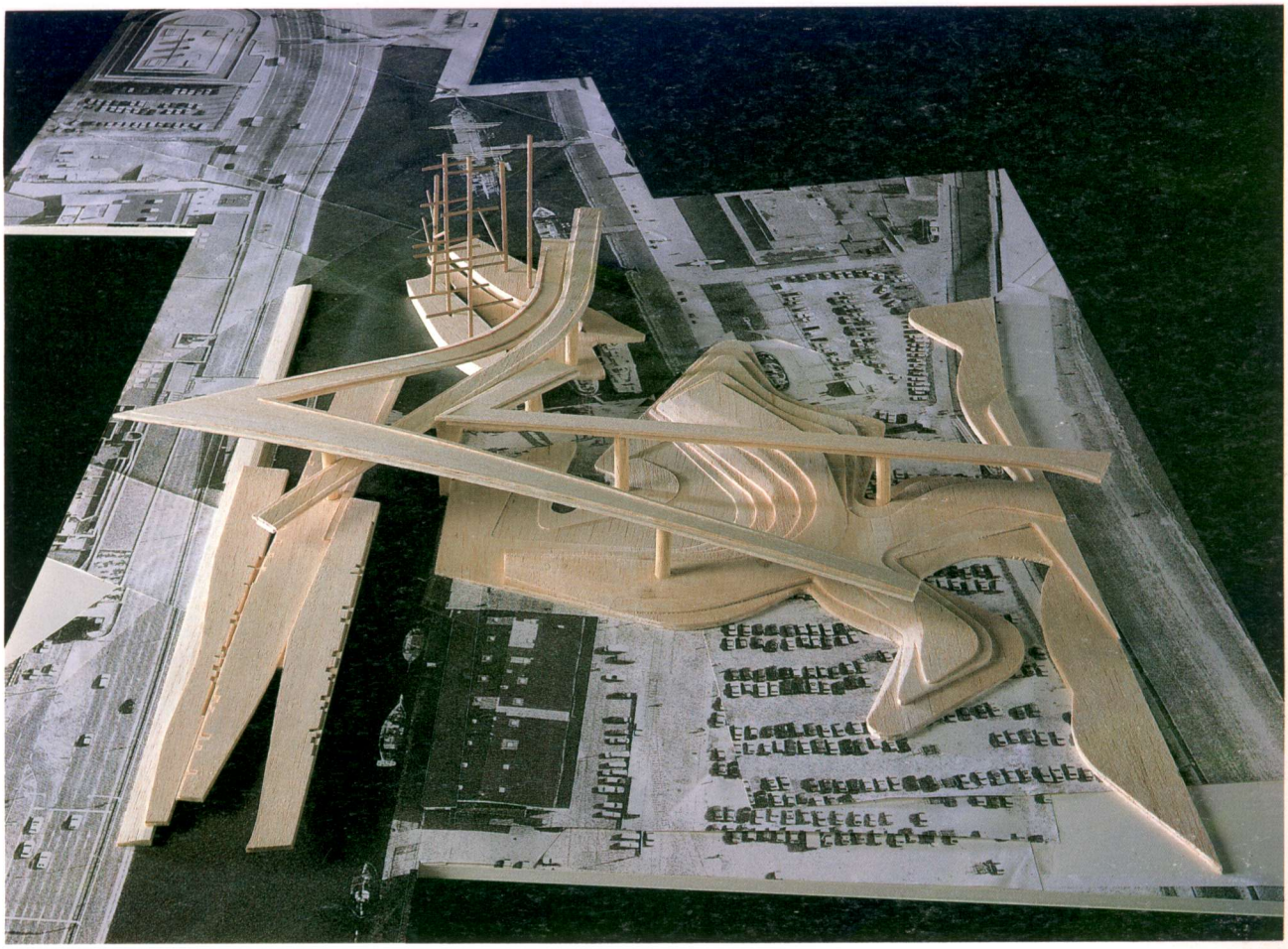
áreas 3 y 5:
Bosque de Mástiles
y Dique ligero
areas 3 and 5:
Forest of Masts
and Light dike

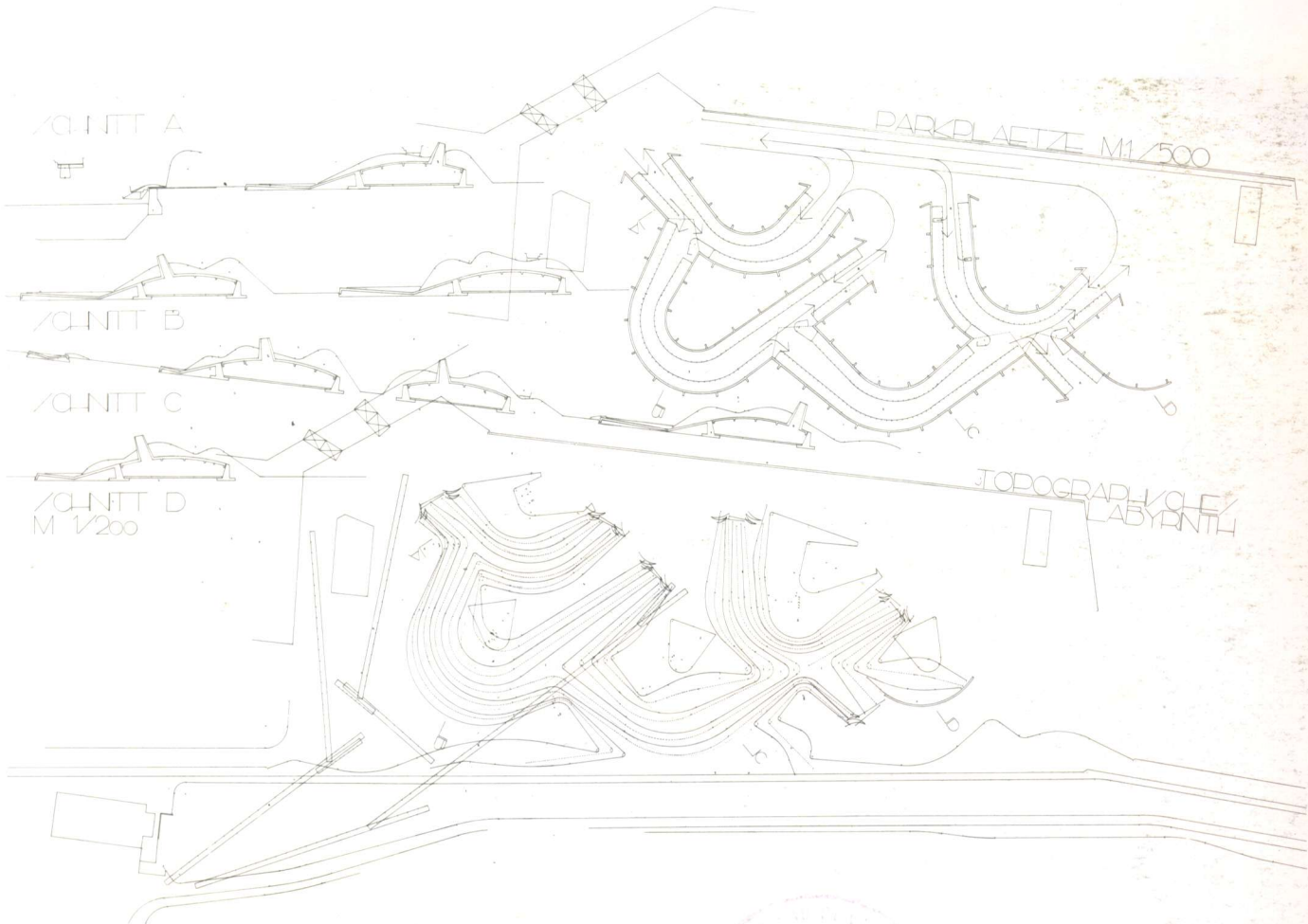


área 2. Paseo arbolado / area 2. Tree-lined promenade



área 1: Laberinto. Planta topografía. Planta aérea y secciones generales / area 1: Labyrinth. Topographic plan. Aerial plan and overall sections





área 1: Laberinto. Secciones topografía. Planta aparcamiento / area 1: Labyrinth. Topographic sections. Car park plan

... esta pequeña casa debe adaptarse a la topografía, y sus parcelas, muy largas, permiten a sus muros confundirse con la vegetación. El resultado es una serie de lugares de habitación que se transforman con el paso del tiempo en un denso tejido laberíntico... Esta superficie se ha propuesto como modo de permitir que la densa zona arbolada se alargue lo más posible llegando a las zonas más públicas cercanas al viejo puerto fluvial. En esta zona, el límite de las construcciones define muy precisamente los espacios públicos. Estas plazas recortadas quizás sean el lugar donde, en el futuro, pueda reconocerse alguna estructura de habitación colectiva...

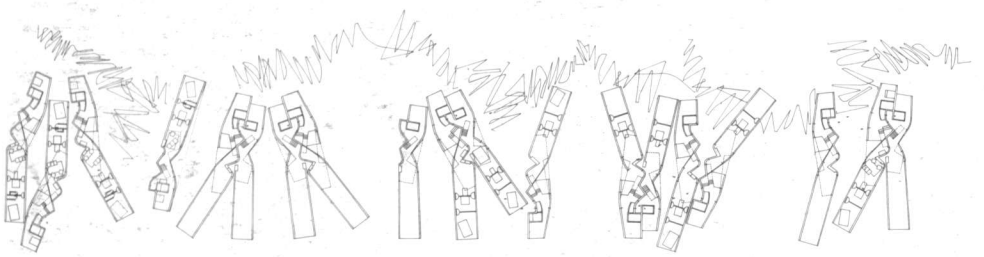
pequeñas casas alemanas en madera

Este proyecto surge por encargo de la propia empresa constructora —la Schafer Hollzbau—, cuyo objetivo es experimentar con un nuevo sistema de viviendas semi-prefabricadas que pueda, más adelante, ser producido en su propia fábrica. El sistema consiste en la repetición de una serie de piezas y de elementos de conexión, y en el uso generalizado de la madera como material de construcción. La calidad del prototipo proporciona un carácter abstracto a la construcción. Durante el proyecto, se ha puesto especial atención en la búsqueda de los límites entre las diferentes parcelas. El plegamiento de cada casa sobre la vivienda contigua nos permite descubrir dónde se encuentran los puntos de las diversas esquinas interiores —habitaciones— de la casa... Tras este proyecto subyace la idea lecorbuseriana de *marriage des contours*. Cuando esta unión tiene lugar se produce una especie de equilibrio, y entonces se hace necesario cubrir todo con una sección repetitiva, y la casa se transforma en un espacio habitable. Sin embargo, aquel muro que se pliega para encajar con el de la vivienda vecina adquiere un interés especial cuando se construye de forma independiente. Este muro permite que el exterior se mezcle con la casa.

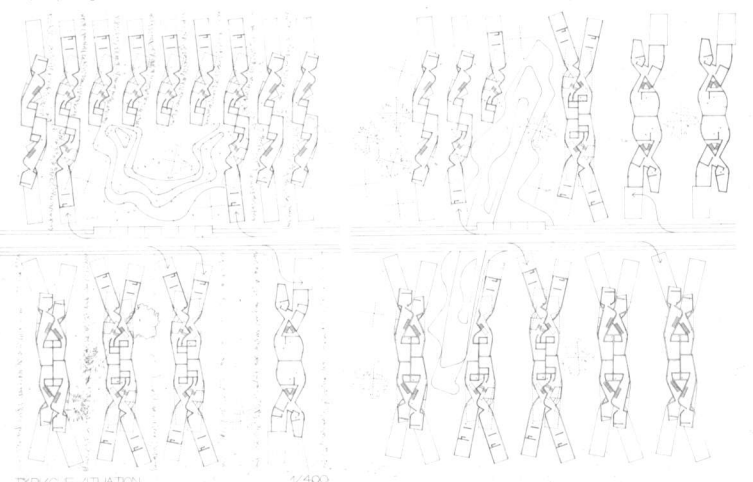
... this small house should adapt to the topography. The elongated allotments enable the walls to merge into the vegetation. The result is a series of dwelling places which over time become a dense maze-like fabric... This surface is proposed as a means of permitting the dense wooded zone to stretch as far as possible— to reach the more public zones near the old river port. In this part, the construction boundary makes a precise definition of the public zones. These outlined squares are possibly where some type of community structure might be recognized in the future...

small wooden houses in germany

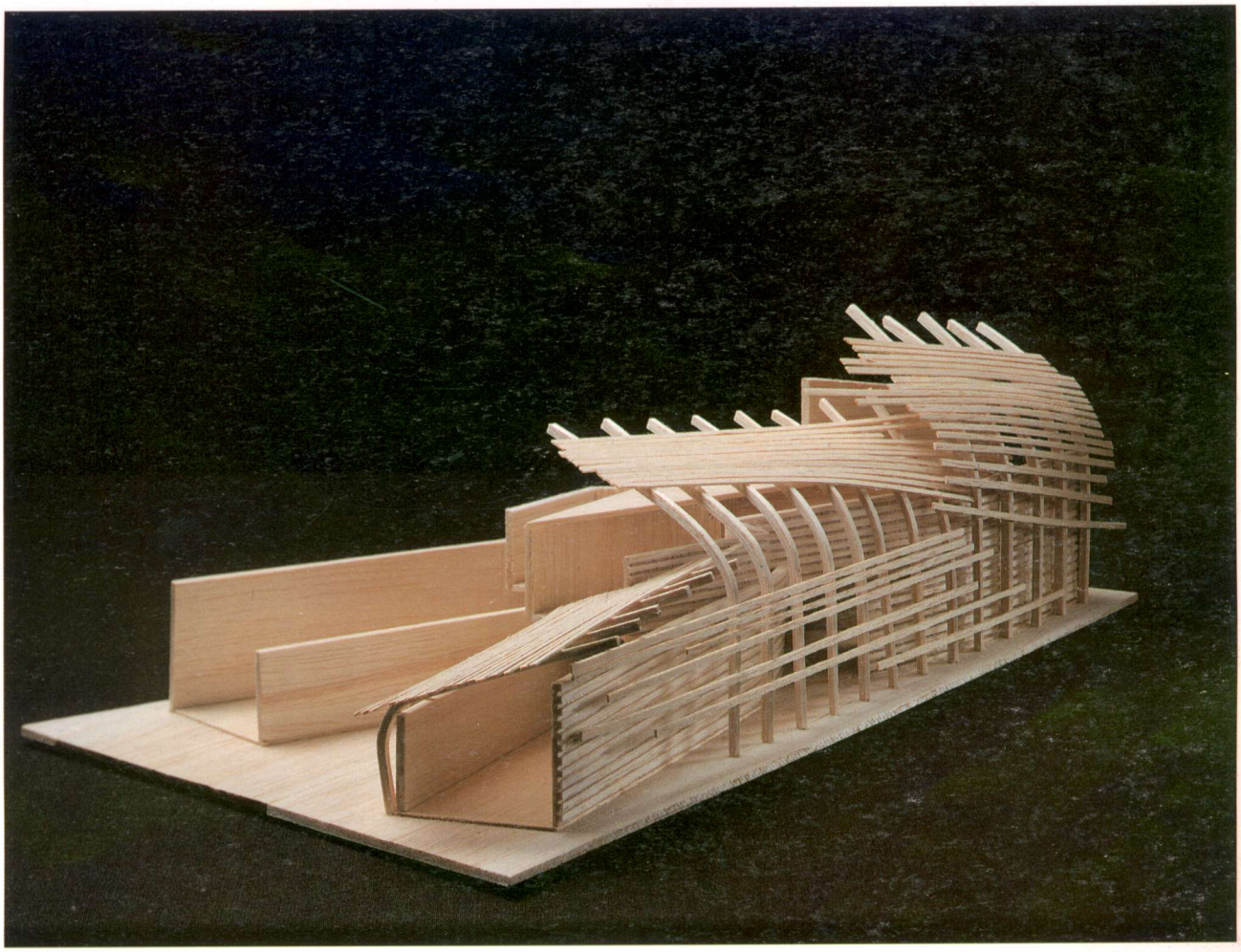
This project was commissioned for a small allotment by a construction company, Schafer Hollzbau. The aim was to start a semi-prefabricated system that could be produced in its own factory. It is not a totally prefab. system, but a kind of repetition of pieces and links, and an extensive use of wood as the building material. The prototype quality gives the construction an abstract character. Most of my work was spent on discovering the boundaries between the allotments. One house folds into the next, enabling us to discern the location of the internal corners (rooms) of the house. Underlying the project is the Corbusian idea of marriage des contours. There is a sort of equilibrium when the union takes place. Then a repetitive section is needed to cover everything, and the house becomes an inhabitable space. Nevertheless, the wall that folds to interlock with its neighbour becomes particularly interesting when it is built independently. It enables the exterior to intermingle with the dwelling.

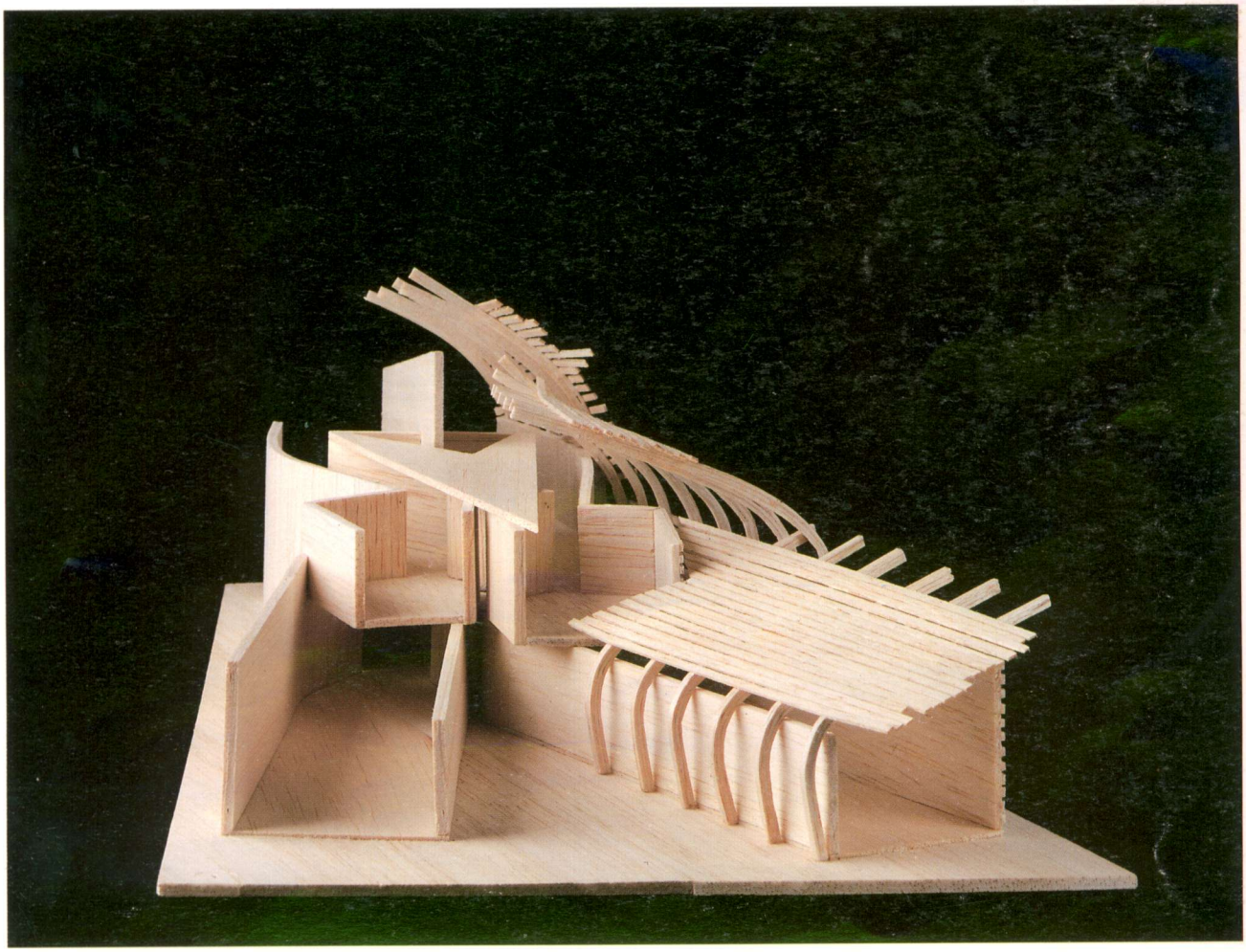


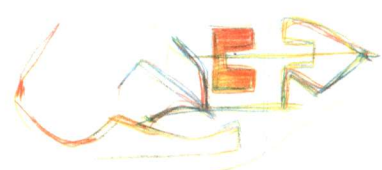
disposición en hilera
row arrangement
disposición en tapiz
tapestry arangement



graft bismarck, gelsenkirchen, alemania, 1995

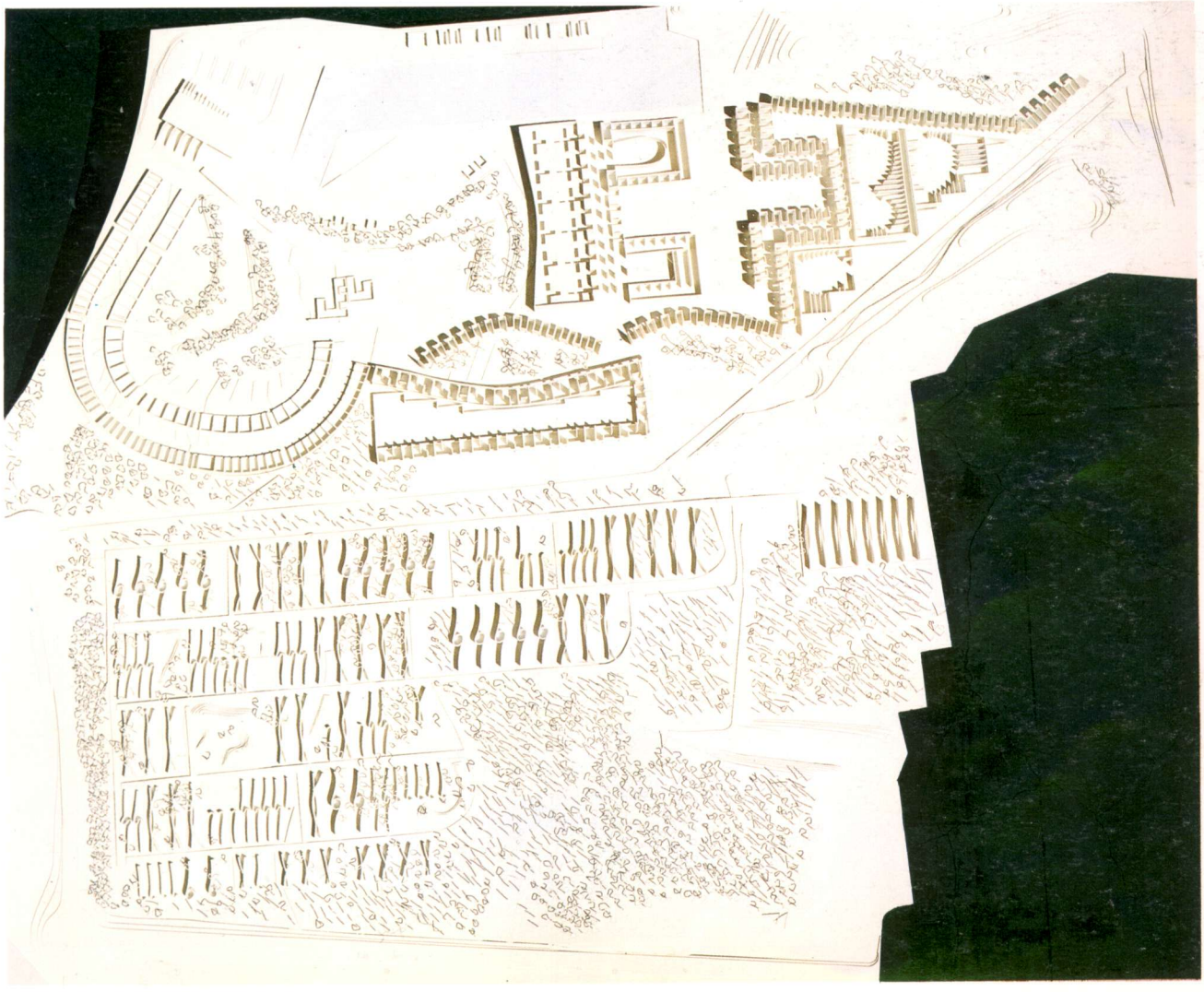


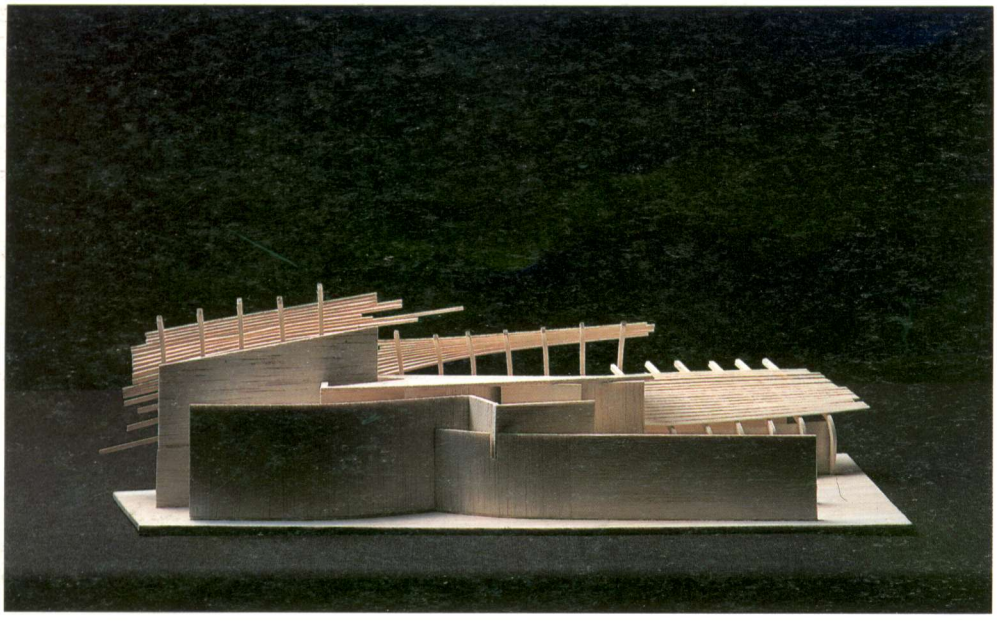


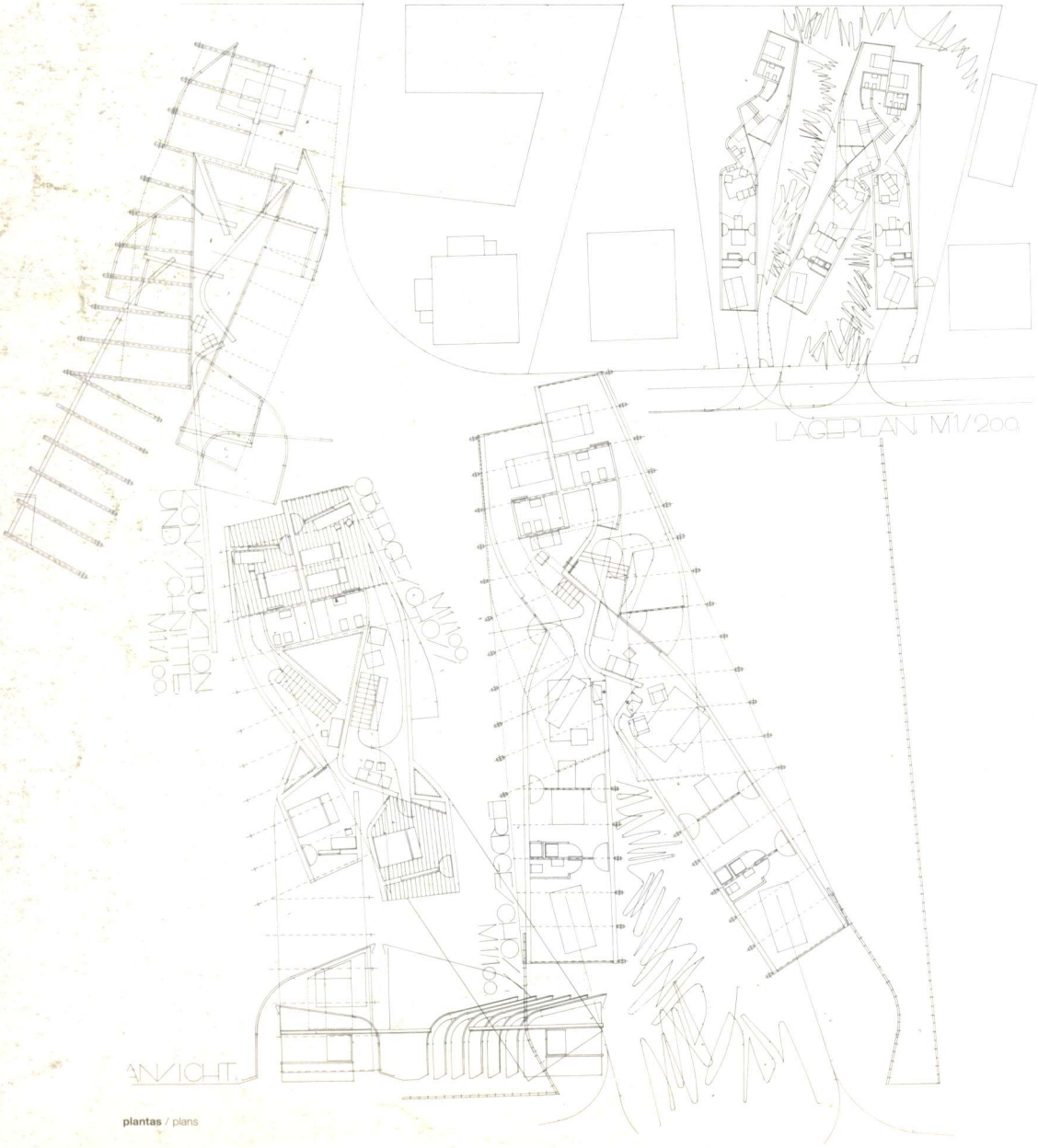


plano general de la propuesta para el Concurso de Ordenación del Graft Bismarck, en la cual se incluyen los prototipos para las "pequeñas casas de madera"
overall plan of the competition entry for the Urban Development of Graft Bismarck, including the prototypes of the "small wooden houses"

Photos: Giovanni Zanzi

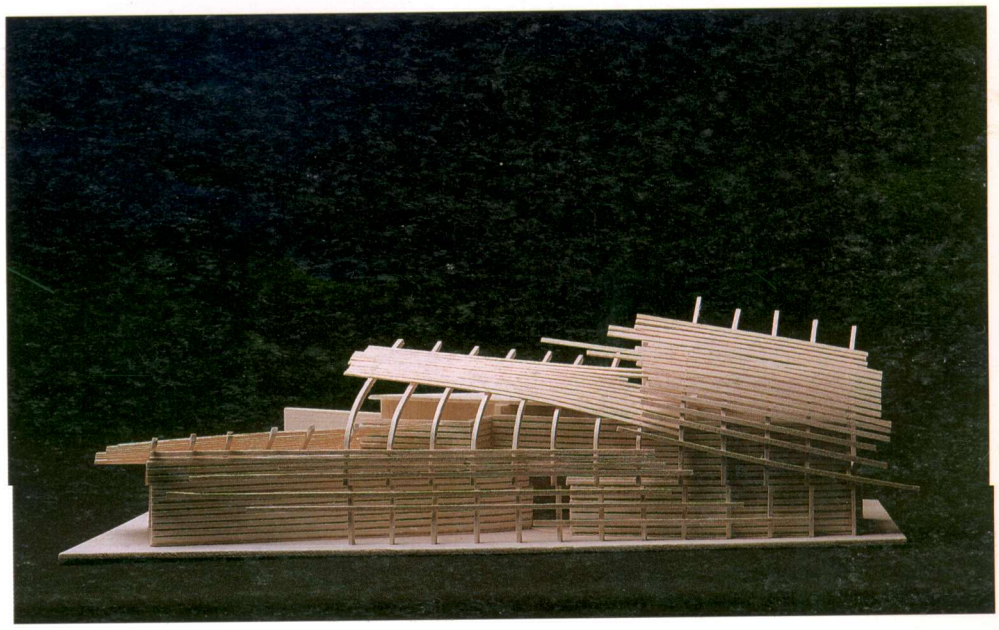


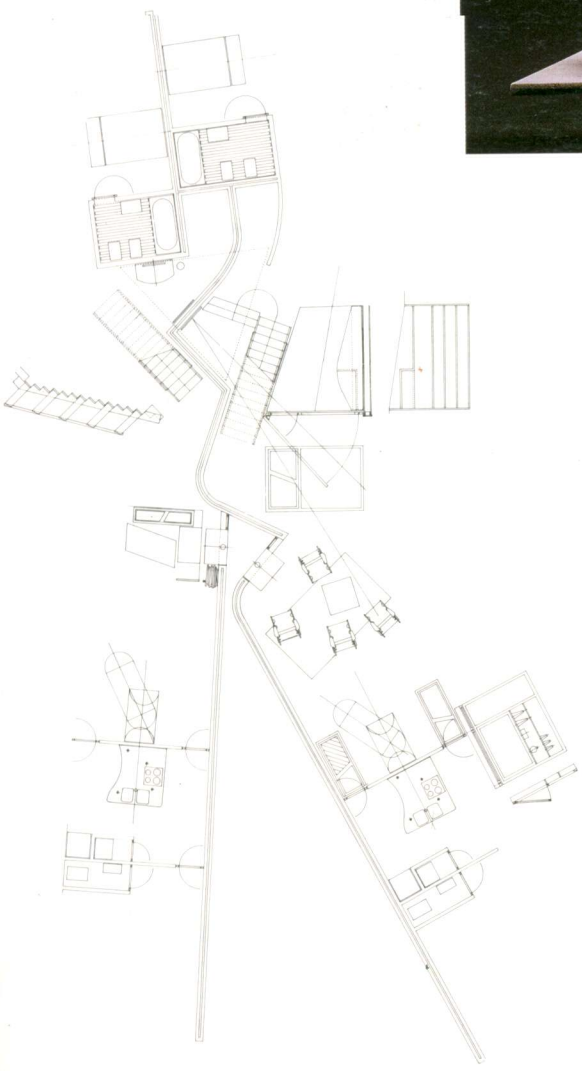




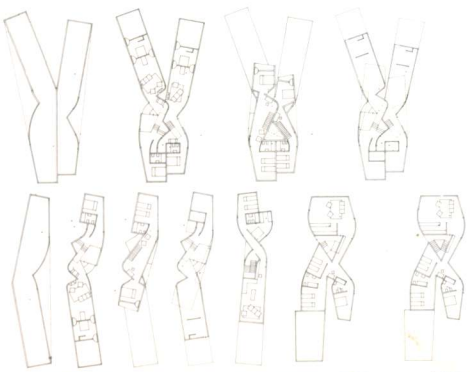
plantas / plans

sucesos a lo largo de un eje
events along an axis





tipología / house types



... la serie de material paralelo que he ido mencionando en los trabajos previos, aquí es el proyecto en sí mismo... Es un lugar que podría definirse como un topografía social. Aún no ha existido la oportunidad de fijar el tiempo reciente en este lugar de una forma dada. Apenas nada físico ha dejado huella en este sitio... O todo ha sido cancelado. El edificio —que ha de surgir en este parque— reclama una topografía, así que esto ha de ser lo primero que hemos de construir. Esta primera serie de actuaciones se acercarían a esas acciones que se suceden sobre la ciudad consolidada: marcas en los muros, trozos de pavimentos, etc. Todo esto se confundirá con la vegetación y con las nuevas construcciones... Es un juego con el tiempo, a la vez que una positiva redefinición de los perfiles y de la geometría de la zona para que este lugar ocupe el centro de la misma... Algo así como el final de las Ramblas...

parque público y ludoteca en mollet

Esta zona es un lugar residual. Sucesivos alzados han ido configurando sus límites. Sólo la avenida de plátanos que sigue la riera, y la consciencia de estar en los límites de la ciudad, dan alguna información sobre lo que fue este sitio. El edificio arriba, y el suelo abajo, libre de edificaciones y que nos permite trabajar con la topografía, son los dos elementos a través de cuya relación se construirá el parque:

- El suelo sólo está comprometido por dos construcciones: la zona de juego de petanca —quizás en una localización muy parecida a la actual— y la zona de gradas y pavimentación, que puede funcionar como teatro al aire libre y que es el contacto de la sala multifuncional con el suelo.

- La sombra del edificio y la sucesión de pilares ayuda a definir las distintas zonas del parque. La vegetación, en forma de compactas masas arbóreas, afirman esta divisiones: sus pequeños bosques serán el lugar para los bancos...

La rampa de acceso separa el jardín en dos grandes zonas, y delimita por la mayor proximidad al edificio para las zonas de juego que dependen de éste. Las huellas de agua, su movimiento, definirán pasos temporales. La separación y desaparición del agua —como las sombras cambiantes arrojadas por el edificio— construirán la zona de juegos. Además de por los ascensores y las escaleras de emergencia y del teatro al aire libre, el centro cívico y la ludoteca llegan al jardín a través de la rampa de acceso. Este acceso lineal, exterior, levantado del suelo, es un balcón desde donde disfrutar de la contemplación de las actividades del parque. A la vez, estas rampas y escaleras van inventando una topografía cambiante invertida, que es el techo, (porche) de una parte del suelo. La ludoteca se desarrolla en tres niveles, mediante una serie de plantas vacías, divisibles mediante paneles móviles. La misma forma semicircular de la planta ya ordena tres rincones de juego, aún sin la presencia de las particiones. La sección del edificio ofrece niveles escalonados que quedan relacionados entre sí.

... in this case, the series of parallel material I mention in the previous works becomes the project itself... It is a place that could be defined as social topography. An opportunity to fix recent time in a given form has not yet arisen here. Almost nothing physical has left its mark here... or everything has been cancelled. The building, which has to emerge from this park, demands a topography, hence this is what we must build first. This initial series of actions bears a resemblance to the operations on the consolidated city: marks on walls, bits of pavement, etc. This is all intermingled with the vegetation and the new constructions... It is a game with time, and also a positive redefinition of the profiles and geometry of the zone that enables this place to occupy its centre... Something like the end of the Ramblas...

public park and games library, mollet

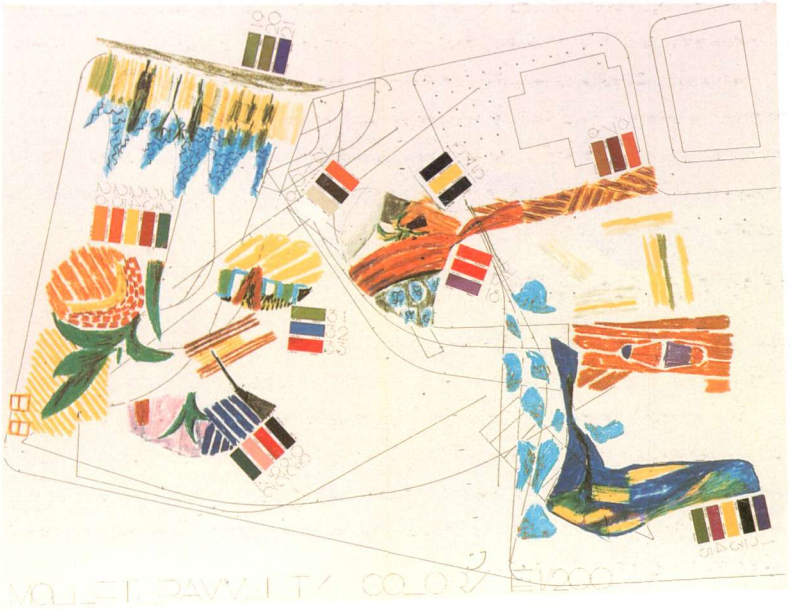
This is a residual zone. Successive elevations have modelled its boundaries. Only the avenue of plane trees following the watercourse, the awareness of being on the outskirts of the city, provide information about what this place used to be. The building above and the ground below, free of constructions, enable us to work on the topography. The relationship between these two elements will constitute the park:

- The ground is only earmarked for two constructions: on the one hand, the boccie playing field, possibly in a similar emplacement to the present one, and on the other, the tiers and paved area, the contact between the multipurpose hall and the ground, which could function as an outdoor theatre.

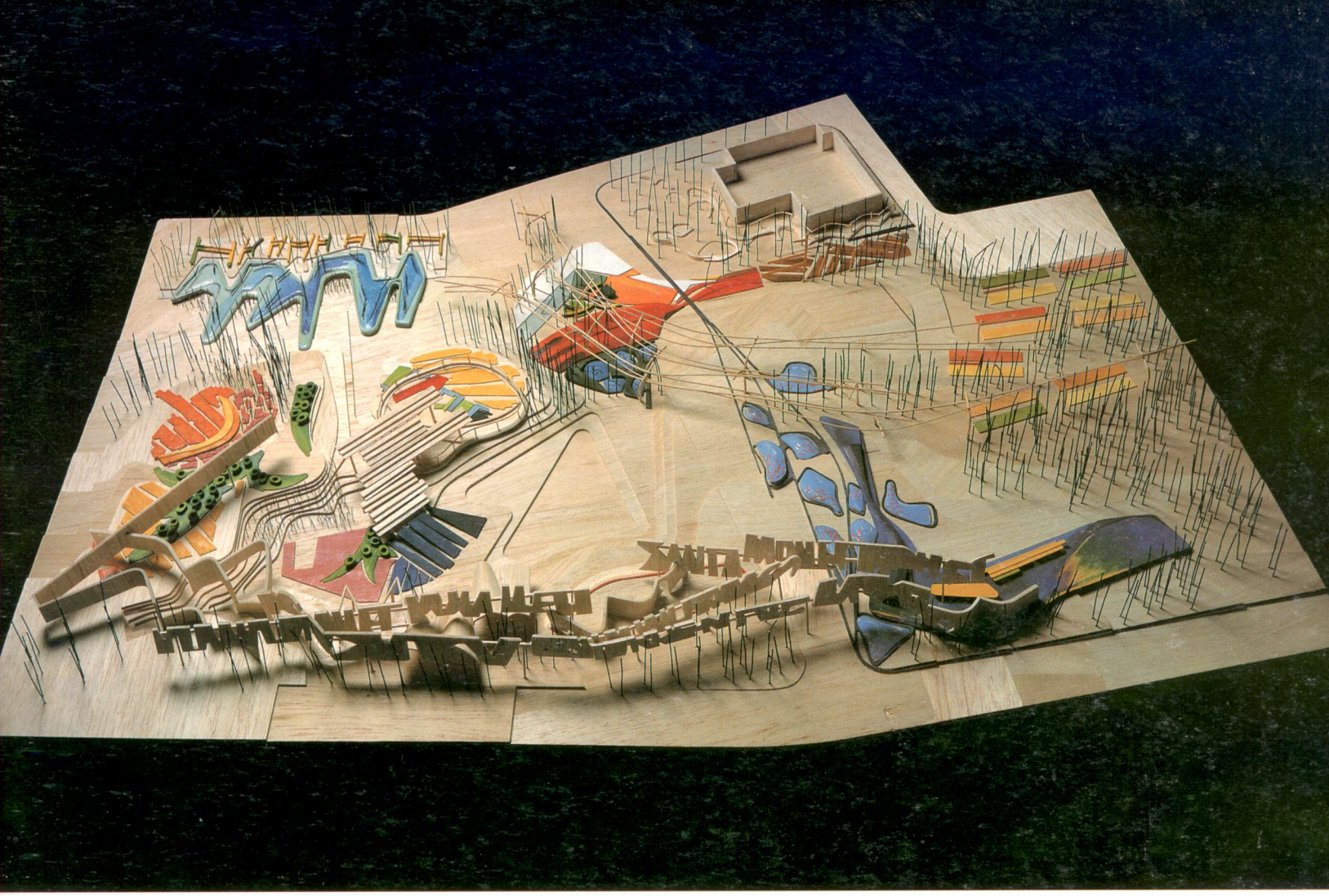
- The shadow of the building and the succession of pillars helps to define zones in the park. The vegetation, in the form of compact masses of trees, asserts these divisions: these coppices are the ideal places for benches...

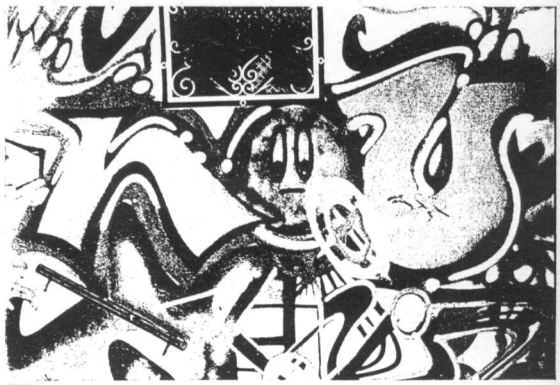
The access ramp divides the garden into two broad areas. Its proximity to the building demarcates it from the dependent games areas. The trails of water, its movement, will define passages of time. The division and disappearance of the water, like changing shadows shed by the building, will construct the games zone. The garden can be reached from the civic centre and the games library via lifts, the emergency stairs and the outdoor theatre, as well as by the access ramp. This external linear access is raised off the ground, forming a balcony from which to contemplate the activities in the park. At the same time, these ramps and stairs invent a changing inverted topography, the roof (porch) of part of the ground. The games library is developed on three levels via a series of empty storeys that are divisible by means of mobile panels. The same semicircular shape of the storey pre-arranges three corners for games, even without the partitions. The building section presents staggered levels that are interrelated.

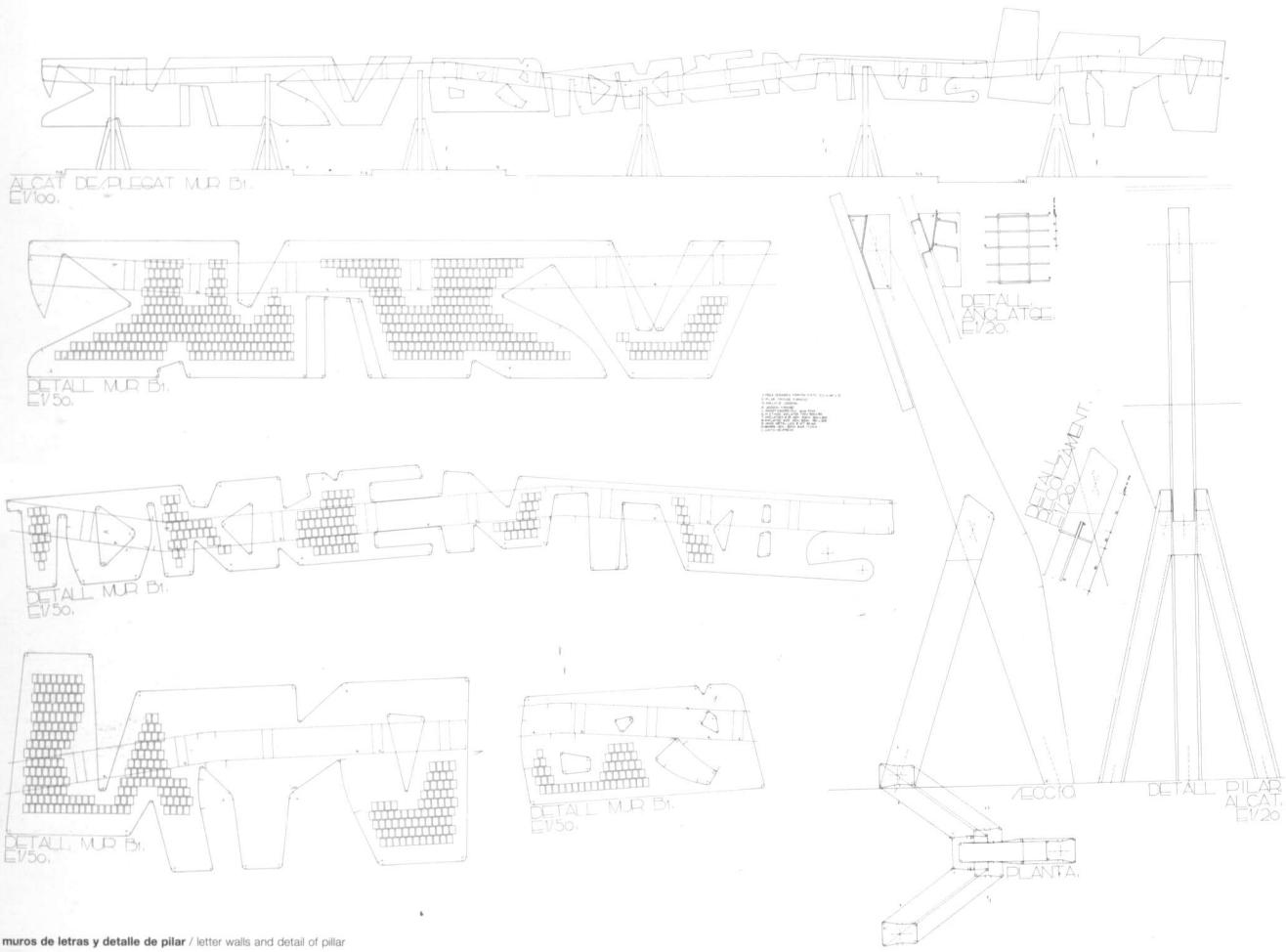
mollet del vallés, barcelona, españa, 1994



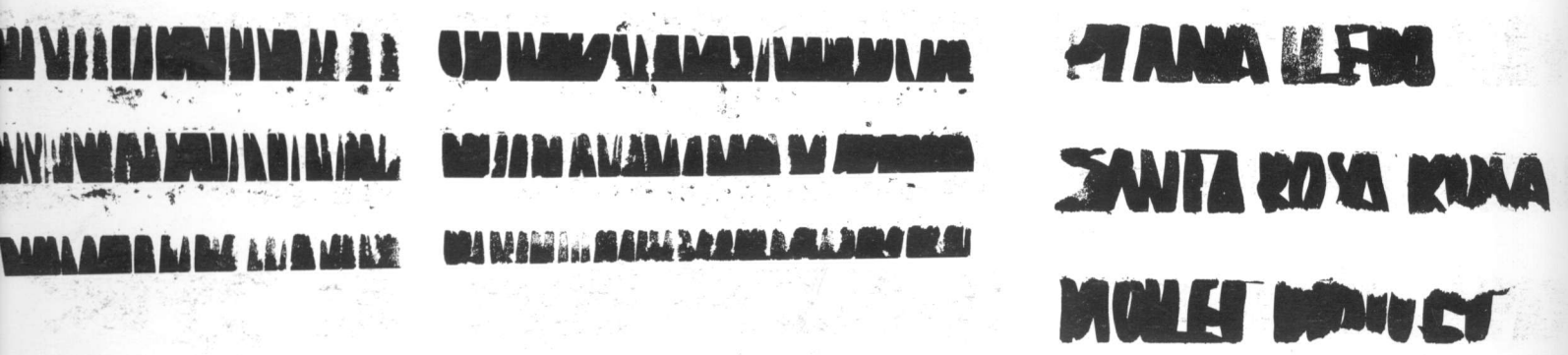
planta general y planta de curvas de nivel / overall plan and contour lines

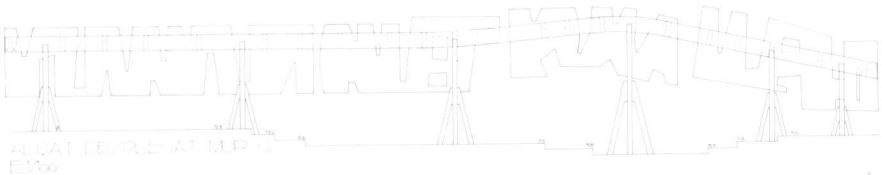




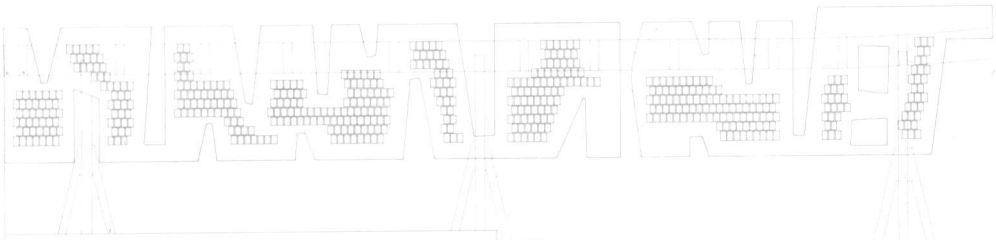


muros de letras y detalle de pilar / letter walls and detail of pillar

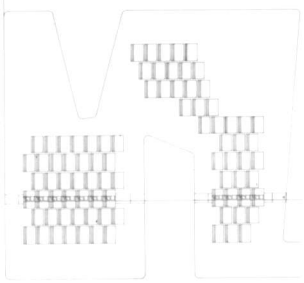




ALÇAT DESPLEGAT MUR C
E1/100

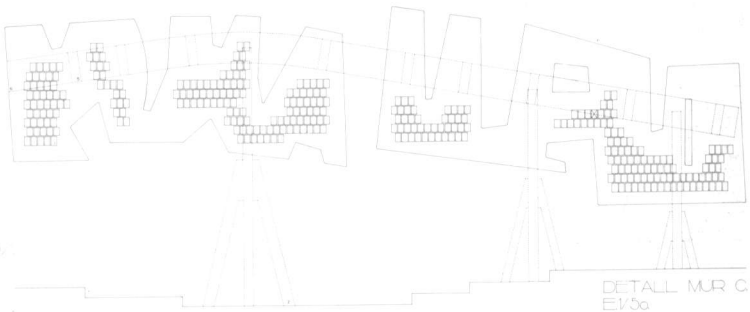


DETALL MUR C
E1/50

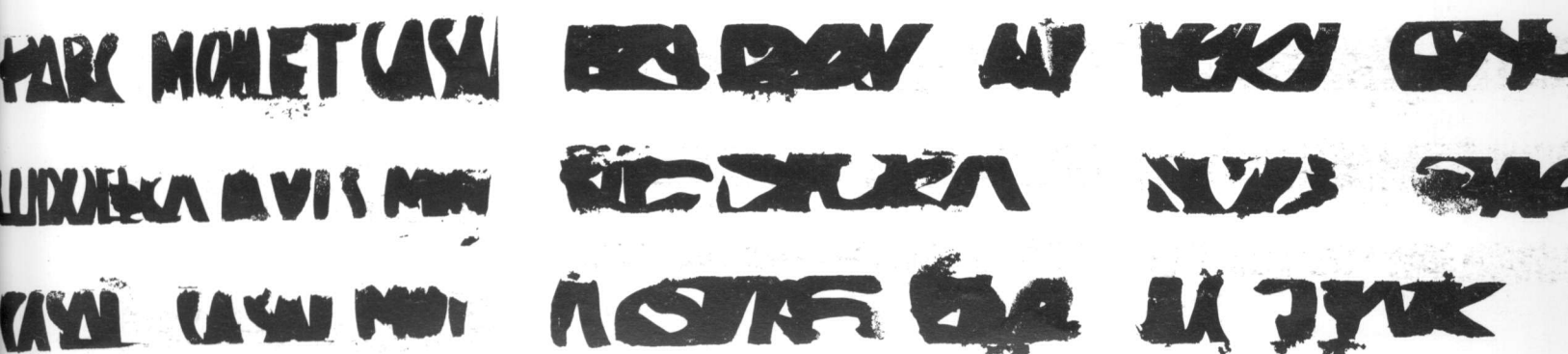


DETALL LLETRA
E1/25
ALÇAT PLANTA TOTXO

SUPERPOSICIÓ TOTXO
E1/10



DETALL MUR C
E1/50



detalle de pilares y bóvedas. Detalle de muros de ladrillo y de celosía / detail of pillars and vaults. Detail of brick walls and lattice work

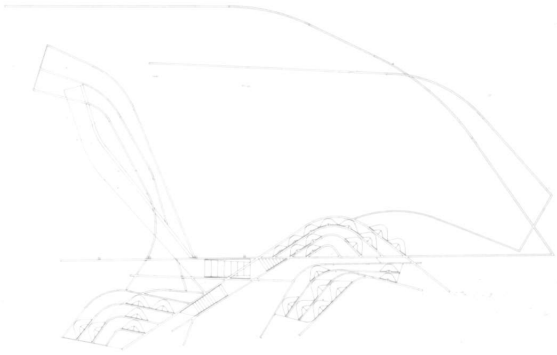
detalle de muros de letras / detail of letter walls

UNIVERSITAT DE BARCELONA
BIBLIOTECA

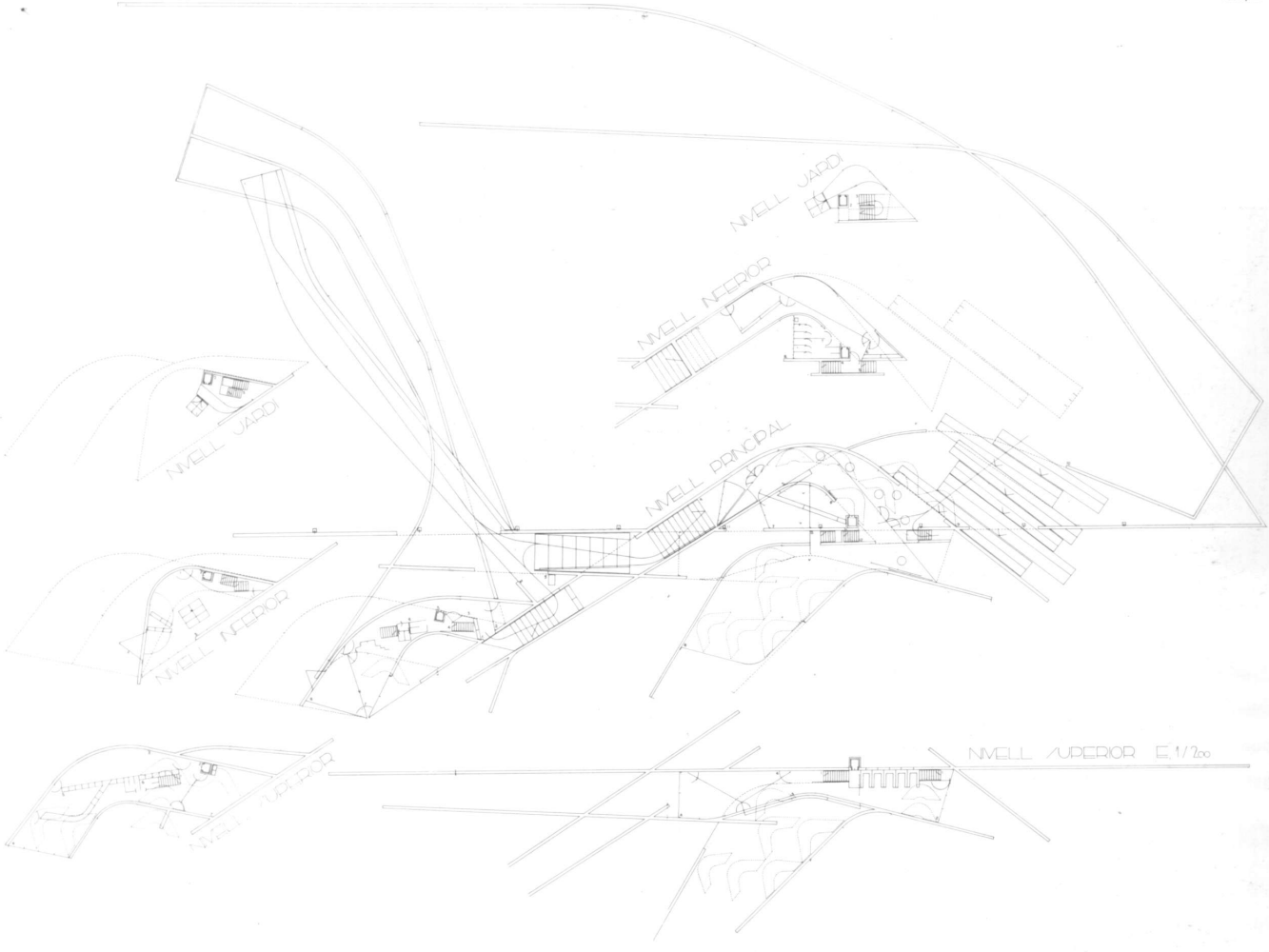
líneas de luz y detalle de lámpara
lighting lines and detail of lamp

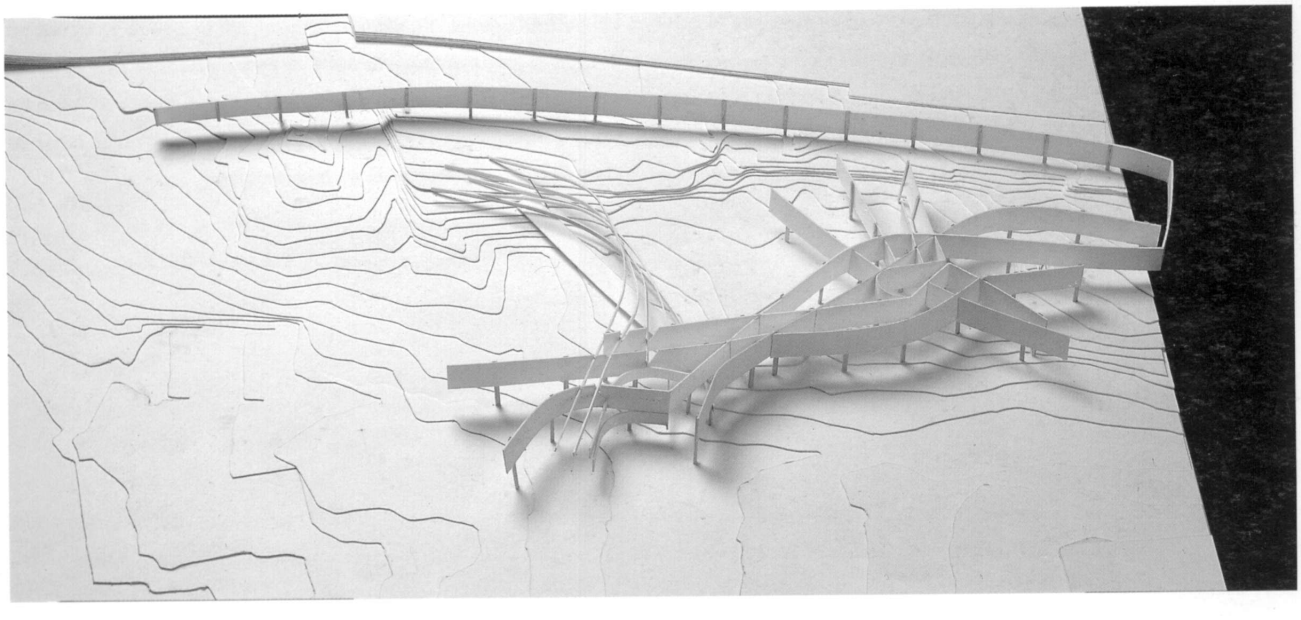
CENTRO SOCIAL
plantas: nivel superior
nivel principal
nivel inferior

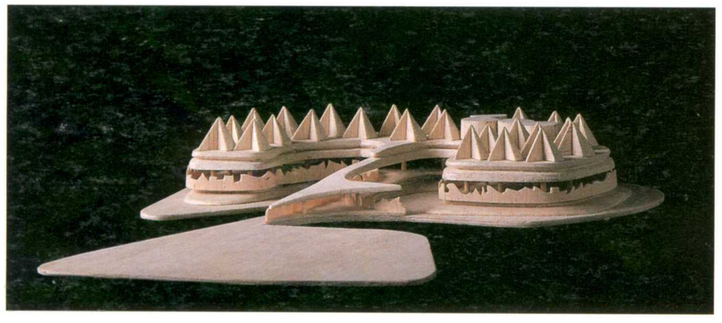
SOCIAL CENTRE
plans: upper level
main level
lower level



planta de cubiertas
roof plan







... en este proyecto el material de dibujo es el material de construcción. Reconstruimos, como un entorno ideal donde mostrar a los coches mismos, el carácter material de los reflejos de los coches en movimiento por los distintos lugares de la ciudad. Los perímetros de la propuesta definen lugares distintos, conformados en su interior por una serie de pilares que coinciden con la entrada de la luz y que dotan a estas construcciones del aspecto de logias comerciales...

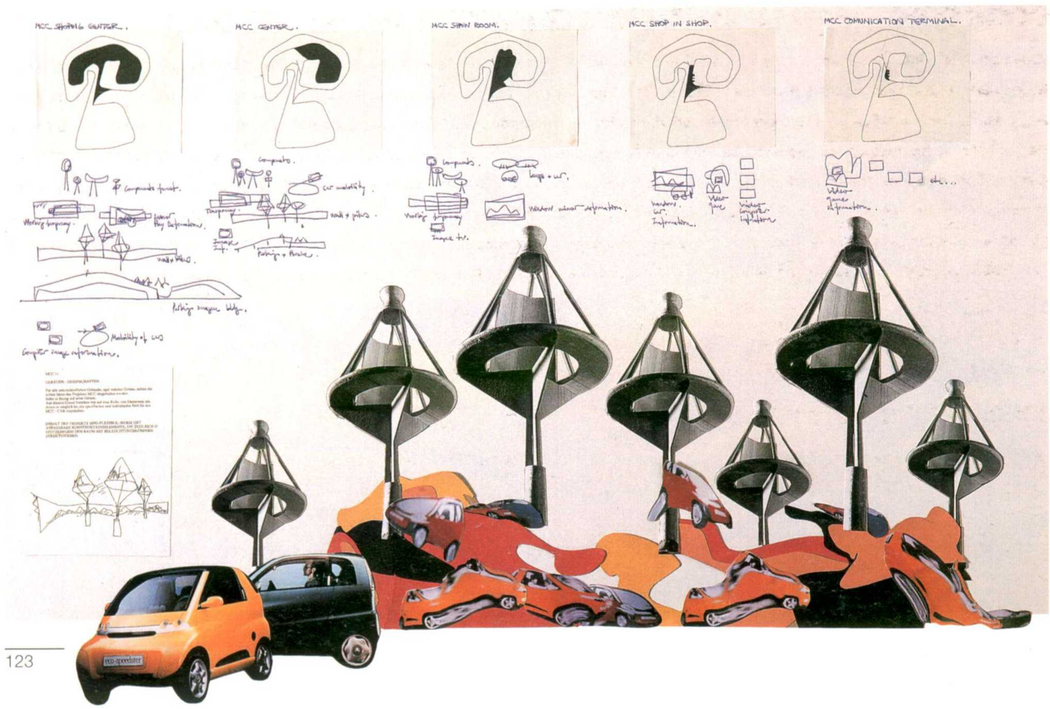
concepto para una oficina de venta de automóviles

¿Qué tipo de edificio puede ser el mejor para mostrar un coche? Los edificios de venta deben ser construcciones que conlleven una gran flexibilidad y una estática y una estructura muy sencillas. Suponer una imagen compleja de la realidad puede ser un buen punto de partida del proyecto. *La ciudad en el reflejo del objeto móvil*. La ciudad reflejándose en la carrocería identificaría el coche con el entorno urbano. Porque este coche nace de las necesidades funcionales y de la estética del paisaje urbano. Su lugar es la calle, allí es donde es visible su movilidad por entre los demás coches. En este proyecto presentamos una primera idea de los cinco tipos de construcciones que se necesitarían: Centro comercial, Centro, Exposición-escaparate, Tienda dentro de una tienda y Terminal de comunicaciones. Las cualidades de los cohes deberían mostrarse en cada uno de los edificios. Comenzamos con conceptos tales como *Imaginativo* y *Reflejo*, como lugar de los coches urbanos. La perturbación de lo real y su imagen reflejada. La Deformación transformada en *Imaginación*.

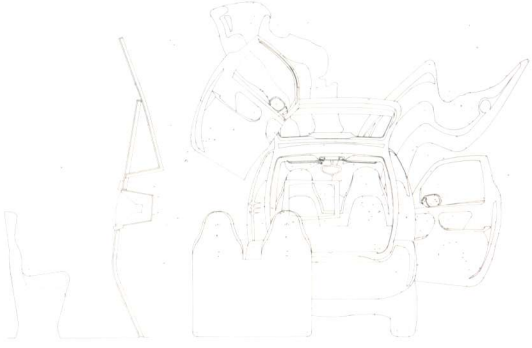
...the drawing material is the construction material in this project. We reconstruct the material nature of the reflections of cars in motion through the city as an ideal environment to display the cars themselves. The perimeters of the proposal define distinct points, shaped internally by a series of pillars that coincide with the penetration of light. They give these constructions the appearance of commercial loggias...

concept for a car showroom

What is the best type of building to display a car? Showrooms ought to be constructions that involve flexibility, aesthetics and a very simple structure. To imagine a complex image of reality could be a good starting point for the project. *The city in the reflection of the moving object*. The city reflected in the car body would identify the car with its urban surroundings. Because this car emerges from the functional needs and aesthetics of the urban landscape. Its place is the street- that is where its mobility is visible in between the other cars. In this project we propose an initial idea of the five types of constructions that are required: Shopping centre, Centre, Showroom, Shop within a shop, and Communications terminal. The attributes of the cars should be displayed in each building. We begin with concepts such as *Imaginative* and *Reflection*, as a place for urban cars. The disturbance of reality and its reflected image. Deformation transformed into *Imagination*.

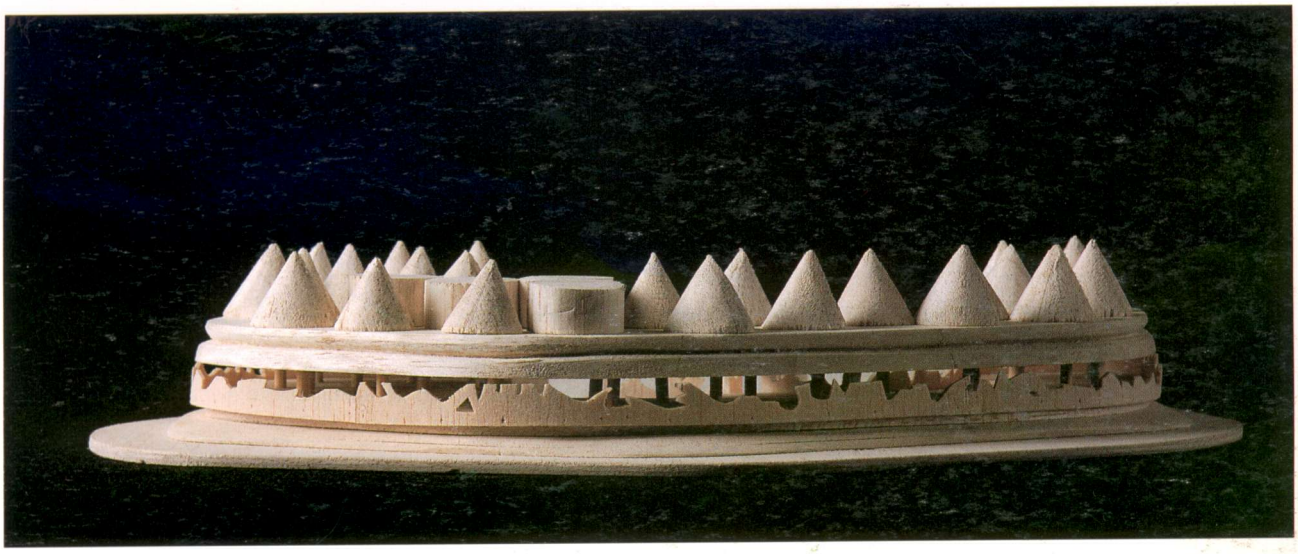


terminal de información
communication terminal

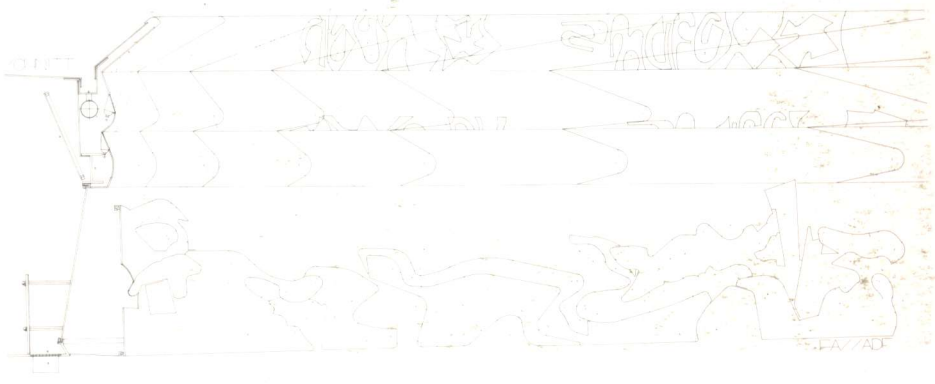


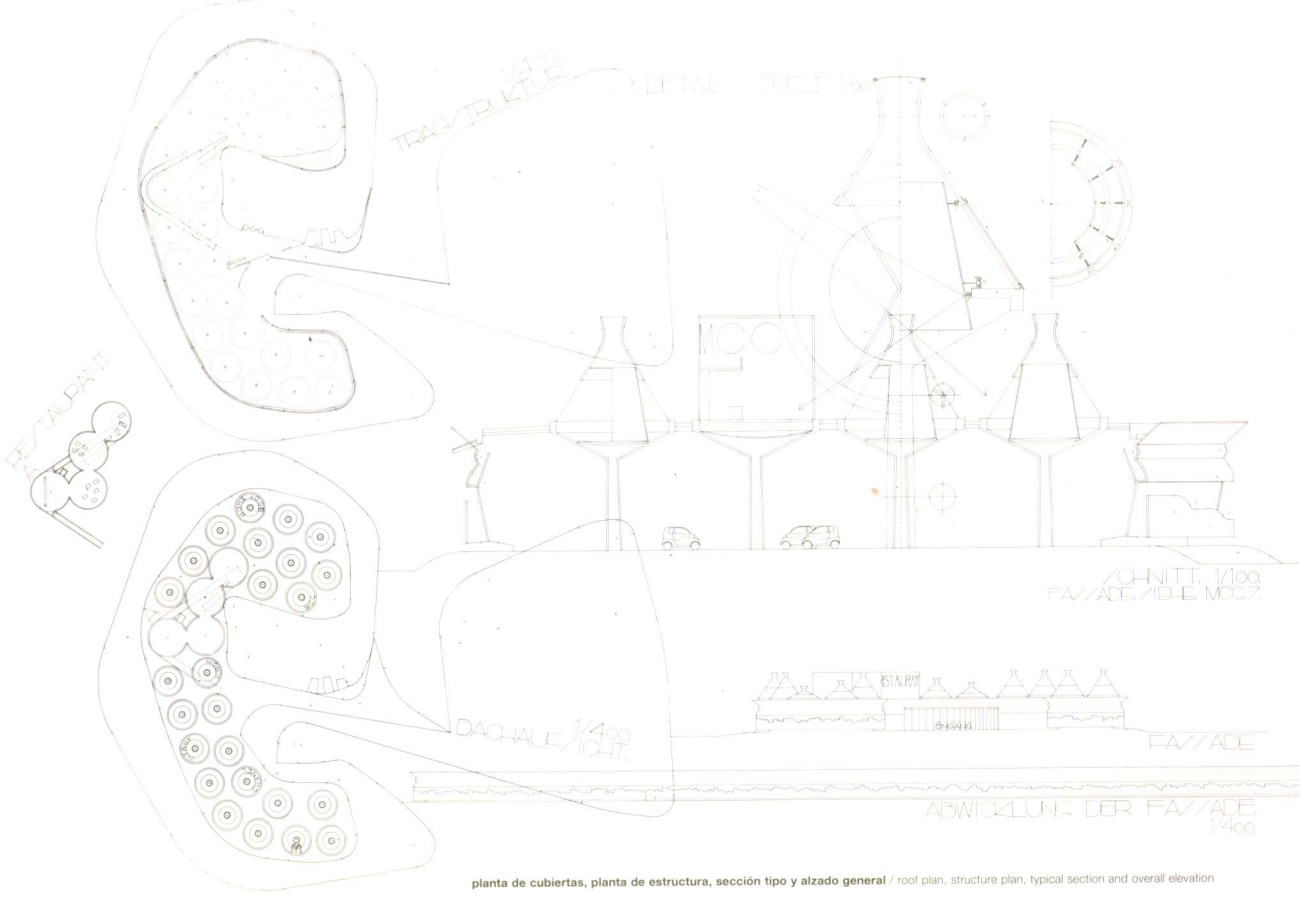
planta / plan

variante sólo showroom / variant only showroom



sección de cerramiento y fachada / wall section and facade

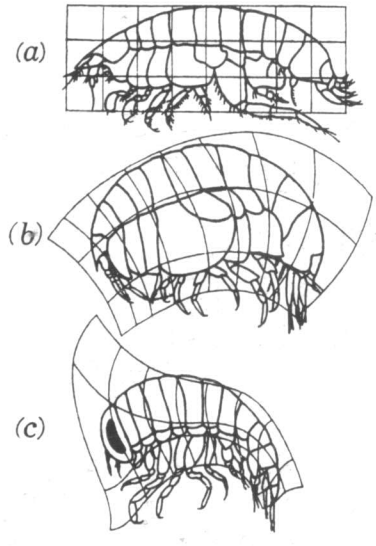




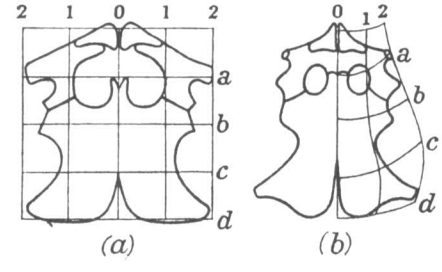
planta de cubiertas, planta de estructura, sección tipo y alzado general / roof plan, structure plan, typical section and overall elevation

... en todas las lecturas en las que se sigue proponiendo que la armonía del mundo se manifiesta en la forma y en el número, siempre hacia el final aparece D'Arcy Wentworth Thompson con su libro *On Growth and Form*, de 1961.
Su trabajo tiene similitudes con el de un cartógrafo. Observa cómo los sistemas de elementos naturales pueden ser transformados unos en otros... Trabaja sobre las superficies de un modo aproximado. Comprueba la posibilidad de adaptación de unas superficies en otras sin producirles cortes ni rasgaduras. Su ojo se afina en buscar afinidades. Pero no mediante saltos o desplazamientos, sino por la continuidad de una deformación... No se producen cortes, los elementos no son divisibles...
En su último capítulo, sobre la Teoría de las Transformaciones, que es un análisis comparado de elementos afines, se desarrollan estos esquemas que siguen el estudio estático de las deformaciones de los cuerpos...
Así aparecen estos diagramas de transformaciones aplicados sobre cuerpos en crecimiento.
En estos diagramas "obtendremos una nueva figura que representa el resultado obtenido sobreponiendo la figura primitiva a una *deformación,* más o menos homogénea, cuya función respecto a las nuevas coordenadas es exactamente la misma que la primera figura tenía sobre las coordenadas X e Y..."

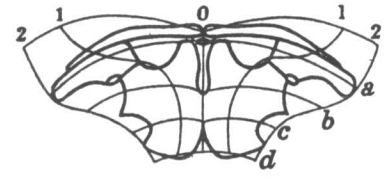
... D'Arcy Wentworth Thompson and his book *On Growth and Form* (1961) always appears towards the end of all the texts that continue to propose that the world is manifested in form and number.
His work has some resemblance to that of a cartographer. He notes how the systems of natural elements can be transformed into each other... He checks the possibility of adapting surfaces to each other without producing cuts or tears in them. His eye sharpens in search of affinities. But not via leaps or shifts, but the continuity of a deformation... There are no cuts, the elements are not divisible...
In the last chapter on the Theory of Transformations, a comparative analysis of related elements, he develops these schemes through the static analysis of the deformation of bodies...
Hence the appearance of the diagrams of transformations applied to growing bodies. In these bodies, "we shall obtain a new figure that represents the result of overlapping the primitive figure on top of a more or less uniform *deformation*, whose function with respect to the new coordinates is exactly the same as the first figure for coordinates X and Y..."



(a) Harpinia plumosa Kr
(b) Stegocephalus inflatus Kr
(c) Hyperia galba



escápula de Cryptocleidus: (a) joven (b) adulto
scapula of Cryptocleidus: (a) joven (b) adult



escápula de Ichthyosaurus
scapula of Ichthyosaurus

Es una geometría que se aplica sobre lo real y que no tiene su equivalente en el cálculo; muy vagamente se hace referencia a una cierta deformación logarítmica... Pero es una geometría aproximada, que se dedica a reconocer las cosas. A buscar similitudes y que se basa en el dibujo como instrumento de medida. En su capacidad de plegarse y de tomar cualquier material y darle una orden a través de su repetición y deformación...

Sin embargo, en este proceso no aparece la serie... Hay que descubrir rasgos, diferencias...

Propongo al lector hacer el siguiente ejercicio práctico en tres fases:

Paso 1. La propia superficie del coche es capaz de recoger la imagen reflejada de la ciudad. Registrar este material

Paso 2. Transformar estos registros en material para cerrar un recinto.

Paso 3. Buscar un cliente.

Nota:. El que teníais al comenzar seguro que ha desaparecido.

It is a geometry that is applied over reality, and does not have its equivalent in the calculation; it makes a very vague reference to a certain logarithmic deformation... But it is an approximate geometry, dedicated to recognizing things... To seeking similarities, and is based on the sketch as its measuring instrument, on its capacity to fold, to take any material and provide it with order via its repetition and deformation...

The series does not, however, appear in this process... One must discover traits, differences...

I propose the following practical exercise in three steps to the reader:

Step 1: The very surface of the car is able to capture the reflected image of the city. Register this material.

Step 2. Transform these registers into material to close a precinct.

Step 3. Seek a client.

Note: The one you had to start with has probably disappeared.

ver también ilustraciones en páginas 14, 15 y 16 / see also illustrations on pages 14, 15 and 16

un retrato de giacometti
a portrait by giacometti

[a modo de epílogo]
[in the way of an epilog]

No son diferentes momentos de un trabajo. Cada uno es un trabajo independiente. Una repetición en el mismo lugar.

La narración que James Lord, el modelo del cuadro, hace de las dieciocho sesiones de trabajo de pintura del retrato, sigue la descripción convencional de la producción de una obra de arte: impotencia, relajamiento, miedo...

Pero la aparición física de su cara en la superficie de la tela es un trabajo que siempre niega el anterior...

En la primera sesión Alberto Giacometti sólo parece preocupado por encontrar la distancia justa entre él y su modelo. El y Lord discuten largamente sobre esto hasta que las respectivas posiciones quedan marcadas en el suelo:

«En el retrato de van Eyck de *El Hombre del Turbante Rojo*, mientras lo pintaba, van Eyck debía estar algo más lejos del modelo de lo que estoy yo ahora...»

Después de la primera sesión Giacometti ya le avanza a Lord la imposibilidad de terminar la obra a propósito de un comentario de Cezanne: «Cuánto más se trabaja en una pintura, más se hace imposible terminarla...»

La segunda sesión se resume en una palabra: imposible.

A la tercera un método ya se ha establecido.

«Es fenomenal esta manera de trabajar en la que la imagen aparece y desaparece de un modo vertiginoso...»

En la cuarta sesión, el pintor tranquiliza a su modelo:

«Aunque no acabe el retrato, *Je te le doneri malque tout*...»

Al final de la quinta sesión, Lord parece comprender el sentido de estas repeticiones:

«El espacio que envolvía la cabeza y la espalda había comenzado a tomar profundidad y a tomar expresividad propia...»

A partir de este momento la conversación, el compartir la rutina diaria, es algo que está ya asumido... Así que Lord comienza a preocuparse por su billete de regreso, y comienza a plantear este tema al pintor: habría que terminar...

Sin embargo, en la sexta sesión, Lord se sorprende de que su cabeza —en la pintura con la que comienza a identificarse— sea muy parecida a la de Diego Giacometti —hermano de Alberto—. Descubre que Alberto sigue pintando esa cabeza que ya ha pintado tantas veces y que por tanto, conoce bien. Giacometti afirma:

«Hace falta cancelarlo todo. Debo comenzar desde cero...»

They are not different moments of a task. Each one is a different task. A repetition in the same place. James Lord, describes the eighteen sittings for his portrait.

The narration follows the conventional description of the production of a work of art: impotence, relaxation, fear...

The physical appearance of his face on the canvas surface, however, is an act that always negates the previous one.

In the first session, Alberto Giacometti only seems to be concerned with finding the right distance to be from his model. He and Lord argue at length about this until the distances are marked on the floor:

«When van Eyck painted *The Man in the Red Turban*, he must have been a little further from his model than what I am from you now...»

After the first session, Giacometti advises Lord about the impossibility of completing the work, by way of a comment by Cezanne:

«The more one works on a painting, the more impossible it becomes to complete...»

The second session is summarized in one word: Impossible.

A method is established in the third session:

«This way of working -the way the image appears and disappears so suddenly- is fantastic...»

In the fourth session, the painter calms his model:

«Even if I do not finish the portrait, Je te le doneri malque tout...»

At the end of the fifth session, Lord seems to understand the sense of these repetitions:

«The space that surrounded the head and back had begun to acquire depth and take on their own expressiveness...»

From this point onwards, the conversation, sharing the daily routine, is something that is now accepted... So Lord starts to worry about his return ticket, and begins to propose the matter to the painter: they should finish...

In the sixth session, however, Lord is surprised to find that his head, the one in the portrait he is starting to identify with, is quite similar to that of Diego Giacometti, Alberto's brother. He discovers that Alberto is continuing to paint the head he has often painted before, and is thus most familiar with. Giacometti claims:

«Everything should be cancelled. I ought to start from scratch..."

de izquierda a derecha y de arriba abajo: las dieciocho etapas / left to right and top to bottom: the eighteen stages

Un Portrait par Giacometti
James Lord, 1965.
Editions Gallimard. 1991

Y en esta sesión todo se confunde: el modelo se confunde con el cuadro y el pintor no los distingue... Pintar sobre la tela es pintar sobre la cara de Lord. Un retrato refleja la intimidad excepcional que se puede desarrollar entre un artista y su modelo. Es en el tiempo donde empieza a disolverse el trabajo... Y ahí se confunde con los otros retratos que el pintor ha realizado:

«Es normal. La cabeza de Diego es la que conozco mejor. Desde 1935 a 1940 ha posado para mi cada día...»

Al final de esta sesión, la sexta, el trabajo está fijado.

A través de la repetición, de lo conocido, el trabajo se establece en su tiempo. Y ahora comienza la verdadera investigación.

Al principio de la séptima jornada comenta:

«Hoy trabajaremos seriamente, nada de hablar demasiado...»

Y al final de ella:

«Hoy podía haber terminado si hubiera sido capaz de detenerme a tiempo...»

Al mirar el cuadro, sin embargo, Lord parece satisfecho:

«La cara estaba cubierta de un macizo de líneas negras, pero tenían una precisión y una solidez nuevas...»

La oscuridad comienza a ser el ambiente preferido donde trabajar. La luz de la tarde desaparece poco a poco y esto no afecta la inmovilidad del pintor y su modelo... Esa oscuridad, en la que ya la vista se ha acostumbrado, va construyendo las siguientes sesiones del retrato. Con un poco de oscuridad. Es el resumen de la sesión octava.

Novena. Décima...

«Pintar un perfil no es ni la mitad de difícil. El centro es la oreja... y las orejas no me interesan...»

Sin embargo, ese repetir modelando el bloque de la cabeza parece que nos acerquen a una oreja: un laberinto, una profundidad, etc...

Sesiones once y doce. Aunque el trabajo progresa, pasan por una ligera gripe de Alberto. Al final de la duodécima, empieza a aclararse, a reaparecer la cara:

«El espacio alrededor de la cabeza se va precisando...»

Ahora todos los comentarios se hacen sobre la técnica. Vuelven las hipótesis sobre la distancia justa...

Alberto se lamenta de su falta de precisión:

«Lo que quisiera hacer exactamente es mostrar cómo las cosas se me aparecen...»

In this session, everything is intermingled: the model confuses himself with the portrait, and the painter does not distinguish them... Painting on the canvas is painting on Lord's face. A portrait reflects the exceptional intimacy that can develop between an artist and his model. The work starts to dissolve in time... And that is where he is intermingled with the other portraits done by the painter:

«That is normal. I know Diego's head best. He posed for me every day between 1935 and 1940...»

At the end of this session, the sixth, the task is set.

The work is set in its time through repetition, through what is known. And now the real investigation begins.

At the start of the seventh day, he comments:

«Today we will work seriously- no talking in excess...»

And at the end:

«I could have finished today if I had been capable of stopping myself in time...»

When he sees the painting, however, Lord seems satisfied:

«The face was covered in a mass of black lines, but they had a new precision and solidness...»

Darkness begins to be the painter's favourite working environment. The afternoon light disappears little by little, but it does not affect the immobility of the painter and his model... This darkness, to which the eye has become accustomed, structures the ensuing sittings. With a little darkness. This is the summary of the eighth session.

And the ninth. And the tenth...

«Painting a profile is not even half as hard. The centre is the ear... and I am not interested in ears...»

But his repetition by modelling the block of the head seems to be drawing us towards an ear: a maze, a depth, etc...

Sessions eleven and twelve. Although work is advancing, Alberto has a slight cold. At the end of the twelfth session, it begins to clear up, and the face reappears:

«The space around the head needs clarification...»

Now all the comments are about technique. The hypothesis on the precise distance reappears...

Alberto laments his lack of precision:

«What I would really like to do is to show how things appear to me...»

Y busca la explicación de su técnica en el clásico hacer/deshaciendo. Y en la necesidad del riesgo:

«En este contexto es necesario atreverse a una última pincelada que lo haga desaparecer todo...»

Ahora, en estas últimas etapas del cuadro, cuando la pintura ya está definida, se permite avanzar alguna idea sobre el sentido de todo esto:

«Es esencial trabajar sin ninguna idea preconcebida, sin saber de antemano a que va a parecerse la tela...»

La cara, en la tela, vuelve a oscurecerse:

«Me gusta trabajar en el negro...»

Desde la sesión duodécima Lord ha fijado un punto final... Y aunque éste se desplaza unos días, la fecha está fijada. Estamos al final de la conversación. Este retrato se mezcla con otros: pequeños bustos, litografías, la sesión diaria con el retrato de Annette.

En la sesión catorce se afirma:

«No es un trabajo abstracto»

La quince se lamenta de perder el modelo. El trabajo debería continuar. De nuevo se ennegrece, para reaparecer.

Ya fuera del taller, al final de la sesión decimoséptima, Alberto dice:

«Hay algo que se ha abierto, estoy seguro. Es la primera vez que me sucede una abertura de este tipo...»

Se tratará de encontrar cómo la tela comienza a funcionar haciendo aparecer, a través de esta repetición casi insensata, el equivalente de lo visto... Lo visto es ignorado, el retrato en sí no interesa... Sólo lo que aparece de nuevo en él.

Y éste es el ánimo con que se comienza la sesión décimoctava:

«Alberto había comenzado a trabajar con uno de sus pinceles más finos, utilizando una pintura grisácea y blanca, dedicándose sólo a la cabeza. Después con grandes pinceles y color blanco, se dedica a la parte trasera de la cabeza y espalda, para volver a la cara...»

También en esta sesión la pintura ha sido hecha y rehecha como el primer día. Una sobre otra. Sólo atento a fijar la mirada a través de una serie compleja de acciones que parecen repetirse.

No es en el resultado, sino en el mismo proceso de trabajo en donde parece encontrarse el sentido a todo esto. Los momentos son idénticos. Hay que ir a través de ellos. En ellos se reconoce de un modo independiente la necesidad de la técnica...

Los instrumentos se especializan.

And he seeks the explanation of his technique in the classic doing/undoing. And in the need for risk:

«In this context, one needs to dare a final brush stroke that makes everything disappear...»

Now, in these final stages of the painting, with the paint defined, an idea about the meaning of all this can be advanced:

«It is essential to work without any preconceived idea, without knowing beforehand what the canvas is going to be like...»

On the canvas, the face darkens again:

«I like to work in black...»

Since the twelfth session, Lord has set a final point... And although it is delayed a few days, the date is set. We are at the end of the conversation. This portrait is intermingled with others: small busts, lithographs, the daily session with Anette's portrait.

In the fourteenth session, he proclaims:

«It is not an abstract work.»

On the fifteenth, he laments the loss of his model. Work must go on. It blackens again, only to reappear.

Outside the studio, at the end of the seventeenth session, Alberto says:

«Something has opened up, I am sure. It is the first time that an aperture of this sort has happened to me...»

It is a matter of discovering how the canvas starts to work by making the equivalent of what is seen to appear through this almost senseless repetition... What is seen is ignored, the portrait as such is irrelevant.. Only what appears again in it.

And this is the spirit with which the eighteenth session begins:

«Alberto had begun to work with one of his finest brushes, using grey and white paint, concentrating only on the head. Then, using big brushes and white colour, he worked on the back part of the head and the back itself, then returned to the face...»

In this session, the painting is also done and undone like on the first day. One on top of the other. Only caring to fix his gaze via a complex series of actions that seem to repeat themselves. It is not the result, but rather the very work process that appears to contain the meaning to all of this. One must go through them. In them the requirements of the technique are distinguished independently....

The instruments become specialized.

La sucesión de estos distintos estados de una misma pintura a través de un trabajo de repetición... No es una serie, no hay variantes. Se insiste siempre sobre lo mismo. Parecen producirse los mismos movimientos de la mano. La posición está fijada. Quizás sólo cambia la luz. El paso del tiempo. Y crece la intimidad entre ambos sujetos, que se confunden con la pintura.

Donde sólo lo que la obra ofrece de nuevo aparece casi al final. Aparece como posibilidad, como lo no esperado... En el esfuerzo para que esa cara repita una geometría conocida, —la de Diego— a través de una geometría precisa, —la de James Lord— es donde aparece esa abertura a la que Alberto hace referencia... Por ahí iniciará un nuevo trabajo.

Una pintura es así, fundamentalmente, un trozo de tiempo. Un lugar donde depositar la intensidad de un trabajo...

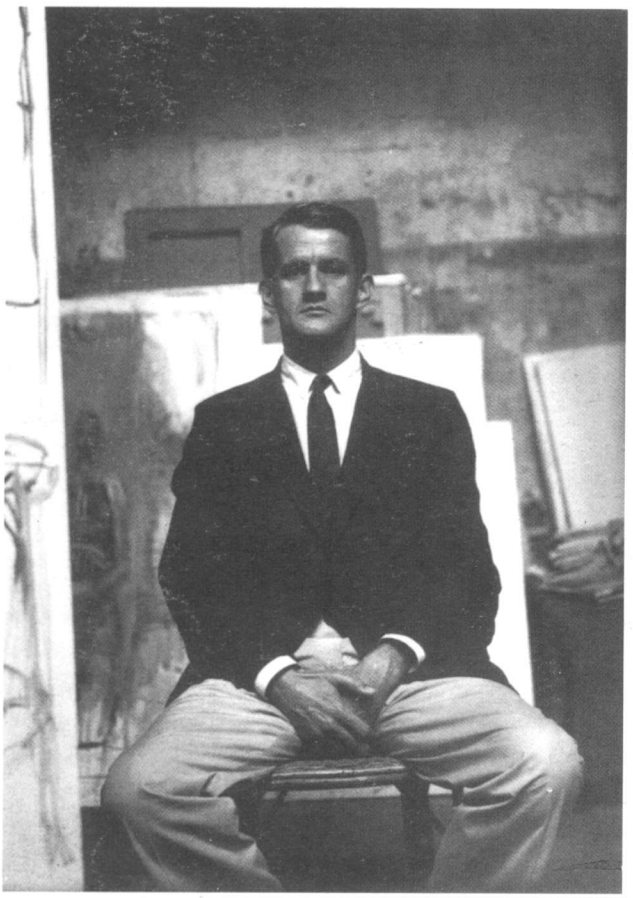
Algo de este modo de trabajar de Giacometti he intentado en estos proyectos. No en todos. Quizás más en aquéllos en donde. Algo de este modo de trabajar he intentado en estos proyectos. No en todos. Quizás más en aquéllos en donde el dibujo aproximado y vago es más importante... Y quizás Alejandro Zaera se refiriera a algo de esto cuando hablaba de retratistas en la conversación que mantuvimos...

The succession of these states of a single painting through the task of repetition... It is not a series, there are no variations. One always insists on the same thing. The same hand movements seem to be produced. The position is fixed. Perhaps only the light changes. The passage of time. And intimacy grows between the two subjects, who become confused with the painting.

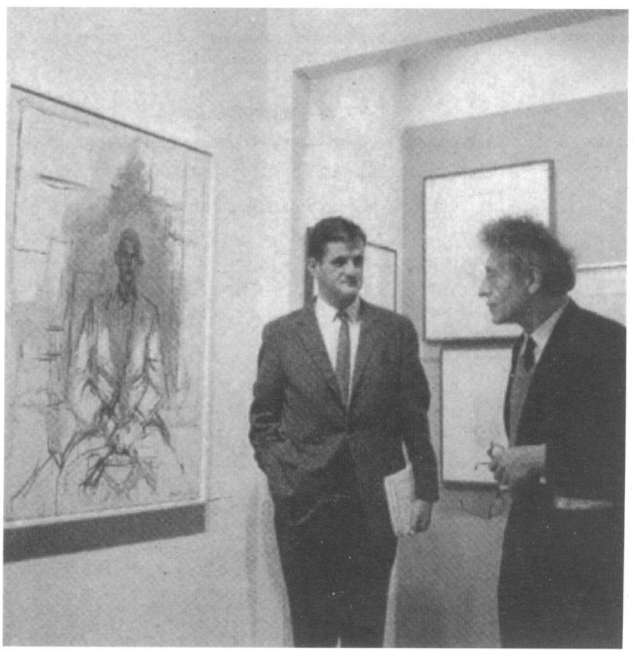
Where what the work offers anew only appears almost at the end. It appears as a possibility, as the unexpected... In the effort to make the face repeat a familiar geometry (that of Diego), through a precise geometry (that of James Lord), this aperture mentioned by Alberto appears... This is where a new work begins.

A painting is thus essentially like a piece of time. A place in which the intensity of work is deposited...

I have attempted something like Giacometti's working style in these projects. Not in all of them. Perhaps more in those in which the vague, approximate drawing is most important... And perhaps Alejandro Zaera referred to something similar when he spoke of portrait painters in our conversation....



James Lord, posando para el retrato
James Lord, posing for the portrait



Alberto Giacometti y James Lord en el Museo de Arte Moderno de Nueva York
Alberto Giacometti and James Lord at the M.O.M.A. in New York

enric miralles

créditos
credits

benedetta tagliabue, josep mias, arquitectos asociados

torre de control de alicante

Situación: Alicante, Valencia, España
Colaboradores: Josep Miás, Jordi Artigas, Ricardo Flores, Miquel Lluch
Estructuras: A. Obiols, J. Carrasco (O.M.A.)
Fotografías: Hisao Suzuki

puente industrial para camy-nestlé

Situación: Viladecans, Barcelona, España
Arquitectos obra: Enric Miralles, Se Duch colaboradora
Colaboradores: Se Duch, E. Prats, F. Pla, Mary Martorell
Estructuras: O.M.A.
Fotografías: Hisao Suzuki

aulario de la universidad de valencia

Situación: Nueva Ciudad Universitaria, Valencia, España
Colaboradores: J. Menéndez, J. Mias, E. Prats, C. Torrent, F. Pla, Mary Martorell
Fotografías: Hisao Suzuki

ampliación del museo de copenhague

Situación: Copenhague, Dinamarca
Colaboradores: Benedetta Tagliabue, Josep Ustrell, Eva Prats, Jaime Coll, Josep Mias, Steen Pallsboll
Fotografías: Hisao Suzuki

museo de zaragoza

Situación: Zaragoza, España
Colaboradores: Jesús Santacruz, Jordi Artigas, Peter Bundgaard, Ricardo Flores, Eva Prats, Josep Ustrell, Benedetta Tagliabue
Fotografías: Hisao Suzuki

ampliación del rosenmuseum

Situación: Bad Nauheim, Frankfurt am Main, Alemania
Arquitectos colaboradores: Karl Unglaub y Claudio Vekstein
Colaboradores: Mary Rose Greene, Lucia De Colle, Victoria Garriga, Benedetta Tagliabue, Johann Büchlmann, Ricardo Flores, Andreas Pässler, Hermann Koch
Fotografías: Giovanni Zanzi

museo de arte moderno de helsinki

Situación: Helsinki, Finlandia
Colaboradores: Benedetta Tagliabue, Eva Prats, Jaime Coll, Carme Torrents, Steen Palisboll, Miquel Lluch
Fotografías: Hisao Suzuki

hospital geriátrico de palamós

Situación: Palamós, Gerona, España
Arquitecto: Enric Miralles
Colaboradores: Pep Salló, Miquel Lluch, Ricardo Flores, Josep Mias
Fotografías: Hisao Suzuki

acceso a la estación de takaoka

Situación: Toyama, Japón
Arquitecto colaborador: S.M. Yamaguti
Colaboradores: Eva Prats, Benedetta Tagliabue, Bettina Ginsberg, Josep Mias, J. Ustrell
Estructuras: B.O.M.A.
Fotografías: Hisao Suzuki

pabellón de unazuki

Situación: Unazuki, Japón
Arquitecto colaborador: Kobayashi
Colaboradores: Eva Prats, Benedetta Tagliabue, Bettina Ginsberg, Josep Mias, Josep Ustrell
Estructuras: B.O.M.A.
Fotografías: Hisao Suzuki

auditorio de copenhague

Situación: Copenhague, Dinamarca
Colaboradores del estudio: J. Artigas, R. Flores, E. Prats, B. Tagliabue
Colaboradores externos: P. Bundgaard Nielsen, B. Kirkeby, M. Lluch, S. Palsbøll, M. Pla
Acústica: H. Arau
Fotografías: Hisao Suzuki

iglesia de roma

Situación: Barrio "Tor Tre Teste", Roma, Italia
Arquitectos: Benedetta Tagliabue, Enric Miralles
Colaboradores: Eva Prats, Josep Mias, Ricardo Flores, Cathrine Spellmann, Sybille Maurer
Estructuras: José Carrasco (O.M.A.)
Aparejador: Jordi Altés
Fotografías: Hisao Suzuki

ampliación de la fábrica seele

Situación: Gersthoven, Alemania
Colaboradores: B. Tagliabue, J. Mias, E. Prats, R. Flores, J. Cargol, K. Spellmann, J. Artigas, R. Bondzo, K. Pederson, S. Maurer
Maqueta: M. Lluch
Estructuras: J. Tomlow, A. Obiols, J. Carrasco
Fotografías: Hisao Suzuki

remodelación del puerto bremenhaven

Situación: Bremenhaven, Alemania
Colaboradores: B. Tagliabue, E. Prats, C. Torrent, M. Pla, K. Unglaub, R. Flores, P. Bundegaard
Maqueta: M. Lluch, J. Antonio
Fotografías: Hisao Suzuki

casas alemanas

Situación: Alemania
Colaboradores: Armin Schafer, Victoria Garriga, Monique Bureta, Julie Rouault, Ottmar Dodel, Nicolás Alvarez
Fotografías: Hisao Suzuki

parque público y ludoteca en mollet

Situación: Parque Santa Rosa, Mollet del Vallés, Barcelona, España
Arquitecto: Enric Miralles
Colaboradores: Benedetta Tagliabue, Ricardo Flores, Josep Cargol, Pia Wortham, Joan Callis, Miquel Lluch, Victoria Garriga, Lucia Dal Colle, Mary Rose Greene
Estructuras: Agustí Obiols, José Carrasco
Fotografías: Hisao Suzuki

oficina de venta de automóviles

Arquitecto: Enric Miralles
Colaboradores: Benedetta Tagliabue
Fotografías: Hisao Suzuki