diagonal.

Lluís Clotet
J. A. Coderch
Norberto Chaves
Barri Gòtic

revista diagonal. 30 | desembre 2011

distribució gratuïta

Portada: Edifici d'oficines per a Simón Lighting. Barcelona, 2006-2008. Lluís Clotet i Ignacio Paricio. Fotografia: **Lluís Casals.**

Revista Diagonal. ISSN 2013-651X

Edita:

Associació Revista Diagonal.

mail@revistadiagonal.com

Avda. Diagonal 649, 3r pis. 08028 Barcelona.

Direcció i redacció:

Roger Blasco, Ricard Gratacòs, Carles Bárcena.

Col·laboradors:

Albert Albareda, Caterina Borelli, David Bravo, Albert Brito, Agustín Cócola, Guim Espelt, Pol Esteve, Alberto Hernández, Oscar Linares, Xumeu Mestre, Carles Pastor, Pepe Ramos, Maria Sisternas, Jordi Torà, Alvaro Valcarce.

Agraïments:

Silvia Amador (Eina), Juan Carlos Arnuncio, Lluís Casals, Norberto Chaves, Lluís Clotet, Elvira Coderch, Manel Esclusa, Bernat Hernández, Angel Martín, Xumeu Mestre, Ignacio Paricio (AxA), Alba Platero, Arantxa Rodrigo (Eina).

Correcció de textos:

Maria Badia, Joanaina Font.

Maquetació i web:

Guim Espelt i Estopà

Fotografia:

Alvar Gagarin

Agenda web:

Marc Chela

Versió digital:

www.revistadiagonal.com

Impressió:

SYL. 3.000 exemplars

Dip. leg.: B-50.836-2009

© 2011 Associació Revista Diagonal.

© Dels textos, els seus autors.

© De les imatges, els seus autors.

Lluís Clotet
per Maria Picassó

4 LLUÍS CLOTET Hem de parlar
12 No son genios lo que necesitamos ahora
JOSÉ ANTONIO CODERCH
16 Una imagen y mil palabras
18 Recortes a la habitabilidad
19 Himmel
20 La luz es el tema JUAN CARLOS ARNUNCIO
26 Fer i desfer
28 El rascacielos de hielo
32 NORBERTO CHAVES lo dejó
39 Mercado turístico y recreación del pasado
44 Mur de càrrega: en perill d'extinció?
48 La forma feliç
52 Mirando hacia atrás con ira
56 La vivienda en Yugoslavia (2ª parte)
61 Excesoris [sic.]
62 Gran arquitecto

Amb la col·laboració de:

Generalitat de Catalunya

Co NC A
Consell Nacional de la Cultura i de les Arts

CdE Consell de l'Estudiantat

Les opinions expressades en els diversos articles d'aquest número són responsabilitat exclusiva dels seus autors, i no reflecteixen necessàriament l'opinió dels editors de la revista.
Els editors no es responsabilitzen de l'exactitud i possibles omissions en els continguts dels articles.
En alguns casos ha estat impossible identificar els autors d'algunes imatges. S'ha considerat que aquestes són de propietat lliure. En cas que algú identifiqui alguna d'elles com a pròpia, agrairem que es posi en contacte amb la redacció per fer les correccions pertinents.

Ocupació sobre gel

A Barcelona, en un període de pocs mesos, la plaça Catalunya ha viscut dues ocupacions de naturaleses ben diferents. Una d'elles, "l'acampada BCN", suposava la reunió lliure de ciutadans amb l'única finalitat de discutir temes polítics. L'altra forma d'ocupació de l'espai públic és la de la carpa gegant, instal·lada en motiu de les festes nadalenques, que acull una pista de gel de pagament.

Resulta curiosa la diferent interpretació que es fa en ambdós casos de l'Ordenança sobre l'ús de les vies i els espais públics de Barcelona, que en un dels seus punts hi diu que "els ciutadans tenen dret a comportar-se lliurement a la via i als espais públics de la ciutat de Barcelona i a ésser respectats en la seva llibertat".

En el primer cas, es va desallotjar els acampats emparant-se en els conceptes de "seguretat", "higiene" i "llibertat". En el segon cas, en canvi, se cedeix l'espai urbà per a una activitat lucrativa de caràcter privat que, a més, està exempta de la taxa d'ocupació de l'espai públic.

L'aparició de la pista de gel ens hauria d'induir a la reflexió crítica sobre l'interès públic de l'espai urbà i sobre la importància de la política en prioritzar els interessos col·lectius enfront dels interessos privats estrictament comercials.

Ocupación sobre hielo

En Barcelona, en un período de pocos meses, la plaza Catalunya ha vivido dos ocupaciones de naturalezas muy diferentes. Una de ellas, "la acampada BCN", suponía la reunión libre de ciudadanos con la única finalidad de discutir temas políticos. La otra forma de ocupación del espacio público es la de la carpa gigante, instalada con motivo de las fiestas navideñas, que alberga una pista de hielo de pago.

Resulta curiosa la diferente interpretación que se hace en ambos casos de la Ordenanza sobre el uso de las vías y los espacios públicos de Barcelona, que en uno de sus puntos dice que "los ciudadanos tienen derecho a comportarse libremente en la vía y los espacios públicos de la ciudad de Barcelona y a ser respetados en su libertad".

En el primer caso, se desalojó a los acampados amparándose en los conceptos de "seguridad", "higiene" y "libertad". En el segundo caso, en cambio, se cede el espacio urbano para una actividad lucrativa de carácter privado que, además, está exenta de la tasa de ocupación del espacio público.

La aparición de la pista de hielo nos debería inducir a la reflexión crítica sobre el interés público del espacio urbano y sobre la importancia de la política al priorizar los intereses colectivos frente a los intereses privados estrictamente comerciales.

mail@**revistadiagonal.com**

HEM LLUÍS DE CLOTET PARLAR

Carles Bárcena,
Ricard Gratacòs i
Pepe Ramos

Actualment es troben mostres del treball de Lluís Clotet a col·leccions tan importants com, entre d'altres, la del MoMA de Nova York o la del Centre Pompidou de París.
L'any 2010 rep el Premio Nacional de Arquitectura. Entre 2008 i 1984 treballa amb Ignacio Paricio. Col·labora en multitud de projectes amb Oscar Tusquets entre 1983 i 1964, any en què funden l'estudi PER, conjuntament amb Pep Bonet i Cristian Cirici. L'any 1965 obté el títol d'arquitecte a l'ETSAB. Viu la seva joventut i infantesa a Barcelona, entre el barri del Raval i l'Eixample, on s'amara dels llocs, de les persones i de les escenes quotidianes que, encara avui, són el seu referent per projectar.

Ha projectat força cases i habitatges. En els seus projectes, s'hi endevinen certes constants. Com entén l'espai domèstic? Què és un habitatge?

Podríem dir que continuem treballant d'arquitectes per ser capaços, algun dia, de donar resposta a aquest tipus de qüestions fonamentals. Però no és fàcil.

Vaig néixer a Barcelona l'any 1941, en una casa del Barri del Carme, entre la Casa de la Caritat, l'Hospital de la Santa Creu i les Rambles. Tot el barri es va construir al voltant del 1875 i els habitatges ja seguien el model que després es va generalitzar a l'Eixample. En aquella casa, hi vaig viure fins als 24 anys i hi vaig viure molt bé. Tenia dues estances al davant que donaven al carrer, una altra al darrere que donava al pati interior de mançana, un pati interior, un nucli d'escala, bany, cuina, menjador, rebost i traster; tot lligat per un passadís d'amplada generosa. Tot plegat no arribava als vuitanta metres quadrats. El col·legi del carrer Diputació on vaig fer el batxillerat seguia el mateix model d'edificació, però tot ell era, per sort, una mica més generós de mides; també n'érem molts més. Només va caldre fer alguns petits retocs en tot l'immoble per convertir-lo en un col·legi esplèndid. Alguns envans els varen substituir per portes plegables que arribaven fins a sota de les antigues motllures —que es van conservar totes, de manera que quedava present el testimoni del que havien estat les antigues estances. Els vells papers pintats dels anteriors llogaters també emmarcaven les noves activitats i el fet de passar de curs tenia l'al·licient de canviar de dibuixos i de colors. El mateix model, i també amb unes mínimes modificacions, acollia l'acadèmia on em vaig treure el carnet de conduir. El primer despatx professional també el vam organitzar en un pis semblant i el meu notari, el meu dentista i el meu metge de capçalera m'atenen encara en pisos semblants. Si acluqués els ulls podria imaginar que, durant molts anys, he usat el mateix edifici per fer-hi coses molt diverses. Un model que he admirat i del qual sempre n'he volgut entendre i aprendre les virtuts.

Fotografies: Lluís Casals

La casa Penina, una de les primeres obres, seria l'exemple contrari a tot això. Si avui algú volgués simplement canviar de lloc, de mida o de forma, la taula del menjador, hauria d'enderrocar mitja casa. Hi ha coses que s'aprenen, desgraciadament, a poc a poc.

En relació amb la pregunta, una bona casa seria, per mi, com un refugi de la individualitat de cadascú, que es pogués, a voluntat, tancar, entreobrir o obrir del tot, i que estigués formada tan sàviament que no determinés cap activitat concreta, però que dignifiqués qualsevol activitat possible. Si arribés a aquest nivell, li correspondria, amb tots els mèrits, ser permanent i eterna. En aquest sentit penso en l'Alhambra: encara no sabem per quina raó va ser construïda, però percebem que la seva arquitectura porta a l'excel·lència qualsevol activitat que s'hi vulgui fer.

Altrament, els decorats, mobles i objectes serien els que especificarien els usos, els que adequarien el primordial als perfils, mites, gustos i biografies dels successius ocupants. Serien els que permetrien els canvis constants perquè estarien atents a la temporalitat i a la mort. Aquests elements, farcits fins a rebentar de tots els continguts transitoris, haurien d'alliberar l'arquitectura de referències personals, anècdotes, amenitats i distraccions, i serien, a la vegada, garantia de la seva versatilitat i permanència.

Quan projecto em preocupa que les obertures a l'exterior, tant per la forma com per la posició, no pressuposin usos concrets i en permetin els màxims de nous; i el mateix en relació a l'estructura, als baixants, als muntants i a les instal·lacions en general. Em va bé fer el joc d'imaginar que allò que estic dibuixant serveix per a altres activitats que les que han originat l'encàrrec. Tot es tranquil·litza i es posa al seu lloc.

Darrere de les vivendes de la Vila Olímpica, de Diagonal Mar o de Sant Pere de Ribes hi ha aquestes preocupacions. Potser la casa Simón, a Olot, en seria l'expressió màxima...

Fins a quin punt el problema arquitectònic i urbanístic es troba en les façanes? Quin rol desenvolupa la façana en l'arquitectura? Què hi passa i quins problemes s'han de plantejar a l'hora de projectar una façana?

L'arquitectura moderna va posar molt d'èmfasi en els plans horitzontals. Als forjats, s'hi van afegir uns terres flotants per sobre i uns cels rasos per sota, tots farcits d'instal·lacions i cada vegada més i més gruixuts. Quan es van substituir els murs de càrrega per pilars, els plans verticals van quedar reduïts a elements mòbils i de segon ordre i, per extensió, ho van quedar també les façanes. I cada vegada eren més i més primes. Es van simplificar de tal manera que es van arribar a fer façanes de vidre que transparentaven "sincerament" totes les interioritats.

La façana, però, a més a més d'haver de resoldre problemes molt més complicats que els que han de resoldre els forjats —com ho són els aïllaments

Habitatge unifamiliar
Casa Penina. Cardedeu, Barcelona, 1968-1969.

tèrmics, acústics, d'impermeabilització, les dilatacions, els controls de la llum, del sol, de les ventilacions, de les vistes,etc.— ha de resoldre també el compromís entre el privat i el públic. Aquest element vertical que limita l'espai interior de l'edifici és també el component més important que defineix el buit urbà i, moltes vegades, aquests dos papers que corresponen a les seves dues cares no són fàcils de compartir perquè sovint tenen interessos divergents. Aquesta és la contradicció que provoca una tensió en aquest element i que fa tan atractiu el tema.

No cal dir que va ser Venturi el que ens va fer veure, als arquitectes de la meva generació, aquests conflictes permanents, i el que ens va fer entendre les intel·ligents maneres que l'arquitectura del passat havia anat elaborant per afrontar-los. Unes estratègies que ens van servir, a tots, de lliçó i d'estímul.

Per cert, us heu fixat mai en com resol Duran Reynals el vestíbul de l'estació de França? En com emmascara el fet que les vies no arribin perpendiculars a l'avinguda Marquès de l'Argentera? Com s'ho fa perquè, tot i així, el vestíbul sigui de planta rectangular? Us imagineu que el pla de façana no coincidís amb el traçat del carrer?

Venturi ens va fer veure que, com en la convivència humana, la sinceritat absoluta, el dir el que un pensa, la transparència, són actituds que estan renyides amb la urbanitat, amb l'educació i amb la caritat.

Sembla que, al llarg de tota la seva obra, afronta i li interessen els mateixos problemes en els projectes (els límits, la relació amb la ciutat, els espais intersticials, etc.). Crec que sí.

Per resoldre tots aquests problemes que parlàvem, és molt més fàcil si disposem d'espai, si la façana és gruixuda, si tenim lloc per a cada cosa. He procurat, sempre que he pogut, disposar de mida.

La gent de la meva generació vam fer el primer curs de carrera a l'edifici central d'Elies Rogent de la Universitat de Barcelona. La façana era tan gruixuda que, entre l'exterior i l'interior de l'edifici, t'hi passejaves una bona estona. La seqüència que seguies per anar des del carrer fins al seient de l'aula era llarga i riquíssima. A través d'una porta de fusta massissa i enorme, i que només es tancava de nit, passaves a uns espais alts que et protegien de la pluja, del vent, del sol, matisaven la llum i et conduïen a un seguit de claustres que abraçaven jardins amb bancs i fonts d'aigua i que donaven accés, per fi, a les aules, que eren les úniques dependències, juntament amb el bar, que tenien calefacció a l'hivern. Algú va dir, amb raó, que l'aire condicionat ha fet malbé tots els esforços que, des de sempre, ha fet l'arquitectura per adequar-se sàviament a les condicions climàtiques.

"Necessito mirar una altra vegada allò que ja he viscut, mirar cap enrere i cap endins"

Quan el gruix és gran, els filtres els podem anar posant cadascun al seu lloc, no cal que s'amunteguin i es molestin els uns als altres. És aleshores que els podem utilitzar per anar organitzant uns espais que no són pròpiament interiors ni tampoc són pròpiament exteriors. Podem preparar un territori on els límits es difuminen i apareixen l'ambigüitat i la llibertat. Patis, claustres, pèrgoles, terrasses... Tots són espais intermedis que augmenten en poc cost l'espai vital de la gent, que en el nostre Mediterrani es poden utilitzar pràcticament tot l'any i que la gent encara entén i li agrada fer servir.

Penso en la configuració de l'ajuntament de Sant Pere de Ribes, al voltant del pati arbrat; en les terrasses a diferents nivells de les vivendes del costat; en les façanes de tres metres de gruix en els habitatges de Diagonal Mar o en el pati de l'edifici d'oficines per Simón.

Un altre avantatge del gruix és que el pots disposar per a què resolgui els conflictes amb l'entorn. A la casa de Prats, el client volia una edificació aïllada i, en canvi, al carrer li anava millor una edificació que ocupés tot el solar i donés continuïtat a les façanes de les altres edificacions veïnes. Quatre patis van resoldre el conflicte. A la casa Simón d'Olot, els patis van

arribar a ser vuit, donen una total intimitat a la casa i dissimulen l'estranya forma del solar. També podríem citar la Fundació Alícia per il·lustrar aquesta obsessió. Aquí, la façana té un gruix que oscil·la entre el no-res de l'entrada fins als 13 metres de fondària. És una banda enjardinada definida, per un banda, pel vidre que tanca l'edifici i, per l'altra, per una paret massissa de formigó i de, pràcticament, la mateixa alçada. Entre els dos plans verticals, els arbres i les pèrgoles controlen el sol i la qualitat de la llum. Aquesta façana resol el compromís entre la forma interior de l'edifici i la forma urbana que calia que tingués per ordenar el lloc, sense que cap de les dues en surti perjudicada.

Crec que tot això ja estava a la casa Vitoria a l'illa de Pantellería o a la casa Giorgina a Llofriu... Ve de lluny. Les façanes les he de poder pastar com si fossin de fang per sentir-me còmode i poder treballar.

Com influeix el lloc en el projecte d'arquitectura?

Quan faig un edifici, procuro que, a més a més de resoldre els problemes interns, col·labori també a resoldre els del voltant. Això és difícil i una cosa és dir-ho i una altra, aconseguir-ho.

Trobo molt senzilleta aquesta arquitectura que aterra en els llocs d'una manera desconsiderada i que pot estar tant aquí com allà. M'emociona, en canvi, la que no es pot trasplantar, la que és d'un lloc concret i no tindria sentit en cap altre. M'agrada l'actitud dels arquitectes que són capaços d'alterar el model ideal de l'edifici que estan projectant per aconseguir millores en la seva àrea d'influència. Tornem a l'Estació de França, o al Liceu, o a la Virreina, o a l'Illa de la Diagonal de Moneo i Solà-Morales. I m'agrada perquè és una arquitectura més complexa, toca més tecles, es planteja més problemes, no distingeix entre arquitectura i ciutat o entre arquitectura i paisatge, tot s'influencia, tot ho viu com una continuïtat, la seqüència de traspàs és llarga, els límits han desaparegut, tot es confon i tot l'importa.

Actualment treballa tenint en compte els mateixos principis que tenia quan va començar?

Tots som fills d'un moment històric que difícilment podem resumir en poques paraules i que, encara més, aconsegueixi interessar a la resta. La llista de tot allò que em va marcar al començament, en els moments més importants, és llarga i heterogènia.

Federico Correa, amb la seva absoluta confiança en el poder de la reflexió individual per afrontar qualsevol projecte, va ser, quan jo tenia 18 anys, una revelació importantíssima que lligava l'arquitectura amb l'enteniment i amb allò comprensible. Un discurs absolutament contraposat al que es predicava per tot arreu, basat en disquisicions confoses sobre la sensibilitat, el gust, la composició i l'artisticitat en general. Era una manera clara d'entrar en la disciplina envers els que predicaven, d'una manera molt confusa, el "m'agrada o no m'agrada", el "jo sóc sensible i tu no"...

Albini, Gardella , Magistretti, Belgioioso, Peressutti, Rogers, Coderch, Aalto... Als estius i amb un 2CV anàvem a veure tot el que feien. Venturi ens va ensenyar a aprendre de l'arquitectura de tots els temps; Rossi, a mirar la ciutat d'una altra manera. Les lectures de Mumford, Camilo Sitte, Rykwert i, després Bernini, Borromini, Pietro da Cortona...

Podríem allargar la llista, però aquesta era, més o menys, la base sobre la qual vam començar i que es va anar ampliant i modificant. Crec que he procurat no esborrar res del que, en un moment determinat, m'ha interessat, he fet o he viscut, encara que entrés en contradicció amb tot allò que ha vingut nou. Encara que soterrat, tot ho he mantingut. Dec creure'm això que la veritat un bon dia va explotar i que ara es troba una mica per tot arreu. Millor no llençar res.

Ara, després de tants anys, i com no podia ser d'una altra manera, les coses han canviat.

Crec que, en el panorama de l'arquitectura actual, no existeix cap moviment de referència que tingui uns objectius clars i compartits com els que es van donar el segle passat, en temps de les avantguardes, i que, a la meva generació, ens van arribar a través dels arquitectes i crítics italians.

Centre Internacional d'Alimentació i Ciència.
Sant Benet de Bages, Barcelona, 2006-2007.

El fracàs contemporani en la definició dels nous reptes i l'oblit dels de sempre ha provocat que assistim a un espectacle que no sé molt bé de què tracta.

La major part de l'arquitectura que es publica es pot veure com una mostra de bibelots, cada un abstret en el seu propi món, i que conviden al divertit joc d'endevinar quins són els problemes que els autors es plantegen si les solucions són les que són. Hi ha una voluntat de fer un discurs individual, fer allò que ningú ha fet, fugir del comú, distingir-se i, com a conseqüència, el llenguatge arquitectònic i la possibilitat d'una crítica seriosa s'han dinamitat i han desaparegut totalment.

I tot això en un marc general dominat per les lleis impersonals del lliure mercat, que han aconseguit escapar-se del control democràtic, que han fet desaparèixer aquella il·lusió que teníem sobre les capacitats de transformació basades en les responsabilitats individuals i col·lectives i que han fet trontollar els mateixos fonaments ètics de la convivència.

Tot ha canviat en poc temps, tot s'ha tornat mes confús i llunyà i no trobem eines per entendre aquesta nova realitat i, encara menys, per modificar-la i millorar-la.

Em noto cansat de mirar cap enfora i no veure-hi res i m'adono que vaig girant instintivament la mirada cap allò que és més proper i personal. Necessito mirar una altra vegada allò que ja he viscut, mirar cap enrere i cap endins, amb l'esperança que aquí s'amaga alguna cosa important, potser el més important per orientar-me i no perdre'm.

A diferència d'allò que feia al començament, recerco dins de la meva infància i joventut, quan tot anava calant sense que hi poséssim resistència; els records de les experiències sensorials lligats a l'arquitectura i a la ciutat. Ombres, llums, mides, carrers, places, patis, camps, camins, pluja, fred, vent, objectes... i intento reflexionar, amb les eines disciplinàries que conec, sobre el perquè dels bons i dels mals records.

Penso que, potser aquí, s'hi troba amagat un material que és paradoxalment comú a molts de nosaltres, arquitectes i ciutadans. Un material seriós, fiable, ancestral i complex en el qual es puguin fonamentar les meves propostes arquitectòniques.

Al Premio Nacional de Arquitectura 2010 que li han concedit, el qualifiquen com a "un arquitecto de su tiempo". Què creu que significa?

La veritat és que no sé ben bé a què es refereixen quan diuen això. Tots som inevitablement actuals, tots som del nostre temps. Pretendre ser d'una altra època seria confiar en què un té prou força individual com per posar-se al marge de la resta.

La cerimònia de la concessió del premi em va obligar a dirigir unes breus paraules als assistents, que vaig llegir per a què fossin breus i precises i que ara penso que potser resumeixen el meu moment actual i el perquè de tot plegat.

Després de les salutacions de rigor, les meves paraules deien així:

"Quiero hacer dos agradecimientos breves e importantes para mí.

»El primero, a la arquitectura, una disciplina vasta, inabarcable, exigente, en la que he vivido sumergido toda la vida, que me ha protegido, que al mismo tiempo me ha impulsado a salir de mi mismo y de mi tiempo, y en la que he encontrado herramientas para ver y entender la complejidad del mundo.

»Una disciplina con un legado extraordinario que me ha ayudado a vislumbrar el largo camino y los distintos propósitos que ha seguido la aventura humana hasta nuestros días. Su progresivo conocimiento me ha hecho, inevitablemente, escéptico y también autoexigente.

»Una disciplina que me ha permitido practicar el juego de imaginar, construir lo imaginado, observar su comportamiento y afinar las futuras imaginaciones. Una manera de hacer, aún artesanal y lúdica, que me ha permitido disfrutar de la inmensa suerte de reconocerme en los resultados.

»Una disciplina que me ha hecho contemporáneo de todas las épocas y que me ha enseñado que la tradición no es una herencia sino una conquista.

»Una disciplina que me ha ayudado a desenmascarar la falsa dicotomía entre lo moderno y lo antiguo y que me ha enseñado a distinguir entre novedad y progreso.

»Una disciplina, en fin, que me ha permitido observar y experimentar las estrechas relaciones entre fealdad, estupidez y maldad... pero también entre emoción, conocimiento y generosidad.

»El segundo agradecimiento es para todos los que me han acompañado en este camino a lo largo de estos años: padres, hermano, compañeros, profesores, amigos, socios profesionales (Oscar Tusquets e Ignacio Paricio), colaboradores, clientes, arquitectos admirados... Un grupo humano del que he recibido tantas influencias, tan intensas y tan entrelazadas, que hace que me resulte difícil, casi imposible, reconocer mi propia especificidad en medio de este enmarañado ovillo. Mis límites personales se han difuminado hasta tal punto, que no sé muy bien dónde empiezo y dónde acabo, no sé muy bien qué hay de mío en lo que he hecho.

»Y por último, gracias también por esta generosa distinción, que la vivo, no podía ser de otra manera, como un reconocimiento a todo este grupo humano del que formo parte de una manera indivisible".

Ordenació i dependències Municipals. UA-2 de la "Vinya d'en Petaca", Les Roquetes, Sant Pere de Ribes, Barcelona, 2001-2004.

Consell de l'Estudiantat de la UPC

Vine a dir-hi la teva!

El Consell de l'Estudiantat, CdE, de la UPC és l'ens estudiantil que representa tots els estudiants i estudiantes de la Universitat.

Impulsa campanyes de defensa dels drets de l'estudiantat i lluita per aconseguir millores a la vida universitària (tant acadèmica com d'oci). Ofereix suport i assessorament als estudiants pel que fa a normatives, drets, deures, procediments, etc.

És un òrgan amb capacitat per reunir-se amb el Rector, els vicerectors, el Consell Social, els directors i degans dels centres, etc.

També forma part dels òrgans de govern de la Universitat, portant la veu i el vot de l'estudiantat al Consell de Govern i al Claustre Universitari.

Si creus que la universitat pot millorar, vine a dir-hi la teva!

http://consellestudiantat.upc.edu

www.facebook.com/consell.estudiantat.upc

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA
BARCELONATECH

consell.estudiantat@upc.edu
consellestudiantat.upc.edu
T. 93 413 78 13 - F. 93 413 78 12
C/Jordi Girona, 1-3 Campus Nord UPC
Edifici Omega S204 - 08034 Barcelona

JOSÉ ANTONIO CODERCH

1913 - 1984

Se cumplen cincuenta años de la publicación del artículo "No son genios lo que necesitamos ahora" de José Antonio Coderch en la revista *Domus* (noviembre de 1961). Es, pues, un honor aprovechar esta ocasión para publicar el texto original y volver a leerlo.

Selección: **Ángel Martín Ramos**.

No son genios lo que necesitamos ahora

Un viejo y famoso arquitecto americano, si no recuerdo mal, le decía a otro mucho más joven que le pedía consejo: "Abre bien los ojos, mira, es mucho más sencillo de lo que imaginas". También le decía: "Detrás de cada edificio que ves hay un hombre que no ves." Un hombre, no decía siquiera un arquitecto.

No, no creo que sean genios lo que necesitamos ahora. Creo que los genios son acontecimientos, no metas o fines. Tampoco creo que necesitemos pontífices de la Arquitectura, ni grandes doctrinarios. Algo de tradición viva está todavía a nuestro alcance, y muchas viejas doctrinas morales, en relación con nuestro oficio (metier) de arquitecto y con nosotros mismos. Creo que necesitamos, sobre todo, buenas escuelas y buenos profesores. Necesitamos aprovechar la escasa tradición constructiva y, sobre todo, la tradición moral, en esta época en que las más hermosas palabras han perdido su verdadera significación.

Necesitamos que miles y miles de arquitectos piensen menos en Arquitectura, en dinero, o en las ciudades del año 2000, y más en su oficio de arquitecto. Que trabajen con una cuerda atada al pie, para que no puedan ir demasiado lejos de la tierra en la que tienen raíces, y de los hombres que mejor conocen; siempre apoyándose en una base firme de dedicación, de buena voluntad y honradez.

Creo que para conseguir estas cosas hay que desprenderse antes de muchas falsas ideas claras, de muchas palabras huecas, y trabajar de uno en uno, con la buena voluntad que se traduce en acción propia y enseñanza, más que en doctrinarismo. Creo que la mejor enseñanza es el ejemplo; trabajar vigilando continuamente para no confundir la flaqueza humana, el derecho a equivocarse, capa que cubre tantas cosas, con la voluntaria ligereza, la inmoralidad o el frío cálculo del trepador.

La sociedad se enriquece espiritualmente con obras y palabras, hacia la base por mimetismo y respeto a una aristocracia, que hoy prácticamente no existe, ahogada en gran parte por el materialismo, por la filosofía del éxito. En España, me explicaban mis padres, un caballero, un aristócrata, es la persona que no puede hacer cosas

Fotografía: Elvira Coderch

que la ley, la Iglesia, y la mayoría aprueban o permiten. Hay que construir una nueva aristocracia de uno en uno. Creo que es la única manera de no perder el tren. Hay que ir despacio y empezar pronto. Empezar cada uno de nosotros y en todo caso hablar luego de ello.

Al dinero, al éxito, al exceso de propiedad o ganancias, a la ligereza, a la prisa, a la falta de vida espiritual o de conciencia hay que enfrentar: la dedicación, el oficio, la buena voluntad, el tiempo, el pan de cada día y, sobre todo, el amor, que es aceptación y entrega, no posesión y dominio. A esto hay que aferrarse.

"Necesitamos que miles y miles de arquitectos piensen menos en Arquitectura y más en su oficio de arquitecto"

Se considera que cultura o formación arquitectónica es ver, enseñar o conocer más o menos profundamente las realizaciones, los signos exteriores de riqueza espiritual de los grandes maestros. Se aplican a nuestro oficio los mismos procedimientos de clasificación que se emplean (signos exteriores de riqueza económica) en nuestra sociedad materialista. Luego nos lamentamos, porque ya no hay grandes arquitectos menores de sesenta años, porque la mayoría de los arquitectos son malos, porque las nuevas urbanizaciones resultan antihumanas, porque se destrozan nuestras viejas ciudades y se construyen casas y pueblos como decorados de cine a lo largo de nuestras hermosas costas mediterráneas.

Es por lo menos curioso que se hable y se publique tanto sobre los signos exteriores de los grandes maestros (signos muy valiosos en verdad), y no se hable apenas de su valor moral. Es curioso que se hable o escriba de sus flaquezas como cosas curiosas o equívocas, y se oculte como tema prohibido o anecdótico su posición ante la vida y ante su trabajo.

Es curioso, aquí tenemos a Gaudí muy cerca (yo mismo conozco personas que lo han tratado personalmente en su trabajo), que se hable tanto de su obra y tan poco de su posición moral y de su dedicación. Es más curioso todavía el contraste entre lo mucho que se valora la obra de Gaudí, que no está a nuestro alcance, y el silencio o ignorancia de la moral o la posición ante el problema de Gaudí, que esto sí, está al alcance de todos nosotros.

Con grandes maestros de nuestra época pasa prácticamente lo mismo. Se admiran sus obras, o mejor dicho las formas de sus obras y nada más, sin profundizar para buscar en ellas lo que tienen dentro, lo más valioso, que es precisamente lo que está a nuestro alcance. Claro está que esto supone aceptar nuestro propio techo o límite, y esto no se hace, porque casi todos los arquitectos, quieren ganar mucho dinero o ser Le Corbusier; y esto el mismo año en que acaban sus estudios de Arquitecto. Hay aquí un arquitecto, recién salido de la Escuela, que ha publicado una especie de manifiesto impreso en papel muy valioso, después de haber diseñado una silla, si podemos llamarla así.

La verdadera cultura espiritual de nuestra profesión siempre ha sido patrimonio de unos pocos. La postura que permite el acceso a esta cultura, es patrimonio de casi todos, y ésta no la aceptamos, como tampoco aceptamos el comportamiento cultural, que debería ser obligatorio y estar en la conciencia de todos.

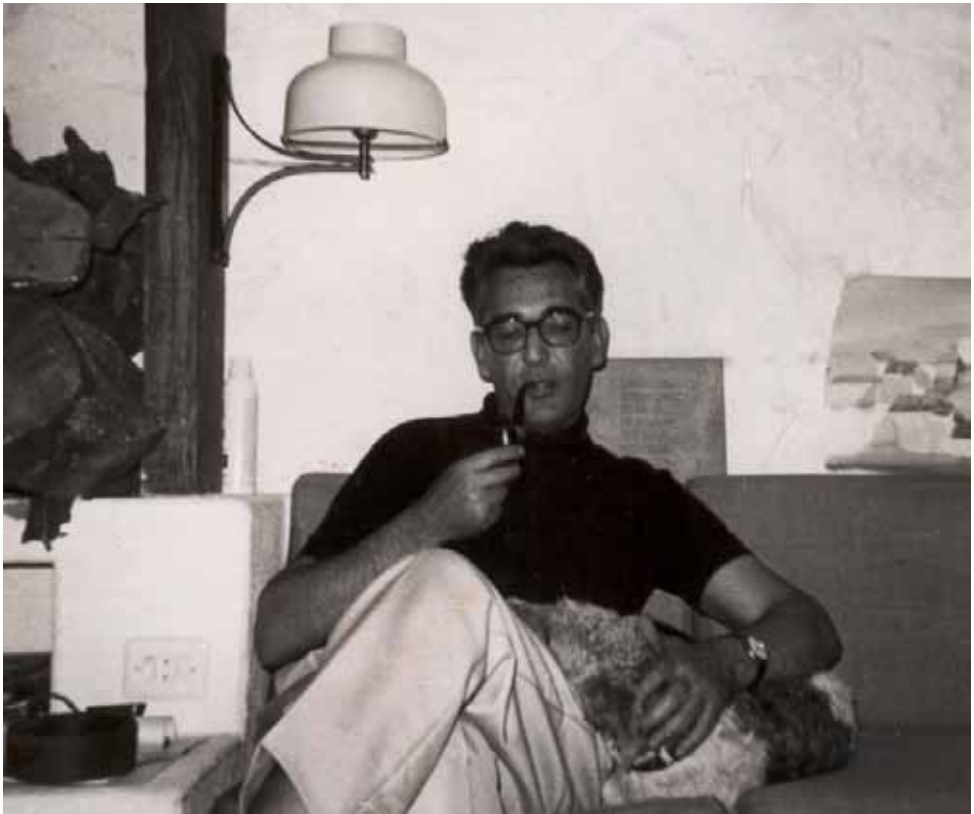
Antiguamente el arquitecto tenía firmes puntos de apoyo. Existían muchas cosas que eran aceptadas por la mayoría como buenas o inevitables, y la organización de la sociedad, tanto en sus problemas sociales como económicos, religiosos, políticos, etc., evolucionaba lentamente. Existía, por otra parte, más dedicación, menos orgullo y una tradición viva en la que apoyarse. Las clases elevadas tenían un concepto más claro de su misión, y rara vez se equivocaban en la elección de los arquitectos de valía; y la cultura espiritual se propagaba naturalmente. Las pequeñas ciudades crecían como plantas, en formas diferentes, pero de una manera lenta y viva. Raramente existía ligereza, improvisación o irresponsabilidad. Se realizaban obras de todas clases que tenían un valor humano que se da hoy muy excepcionalmente. Rara vez también se planteaban graves

problemas de crecimiento, ni se tenía la sensación, como ocurre ahora, de que la evolución de la sociedad es muy difícil de preveer, como no sea a muy corto plazo.

Hoy día, las clases dirigentes han perdido el sentido de su misión, y tanto la aristocracia de la sangre como la del dinero, la de la inteligencia, la de la Iglesia, la de la política, salvo rarísimas excepciones contribuyen decisivamente por su inutilidad, espíritu de lucro, de poder y falta de conciencia de sus responsabilidades, al desconcierto arquitectónico actual.

Por otra parte, las condiciones en las que tenemos que trabajar varían continuamente. Existen problemas religiosos, morales, sociales, económicos, de enseñanza, de familia, de fuentes de energía, etc., que pueden cambiar de forma imprevisible la faz y estructura de nuestra sociedad (son posibles cambios brutales cuyo sentido se nos escapa) y que impiden hacer previsiones honradas a largo plazo.

Como he dicho ya tantas veces, no tenemos una clara tradición viva, imprescindible para la mayoría de nosotros. Las experiencias realizadas hasta ahora en nuestra profesión no son suficientes para que de ellas se desprenda el camino imprescindible para la gran mayoría de los arquitectos que ejercen su oficio en todo el mundo. En el mejor de los casos, se busca la solución en formalismos y tópicos de gloriosos y viejos maestros de la arquitectura actual, prescindiendo de su espíritu, de su circunstancia y, sobre todo ocultando cuidadosamente con grandes y magníficas palabras nuestra gran irresponsabilidad, ambición y ligereza. Es ingenuo creer, como se cree, que el ideal y la práctica de nuestra profesión pueden condensarse en *slogans* como el del sol, la luz, el aire, el verde, lo social y tantos otros. Una base formalista y dogmática, sobre todo si es parcial, es mala en sí, salvo en muy raras y catastróficas ocasiones. De todo esto se deduce, a mi juicio, que en los caminos diversos que sigue cada arquitecto consciente tiene que haber algo común, algo que debe estar en todos nosotros, y aquí es donde vuelvo al principio de esto que he escrito, sin ánimo de dar lecciones a nadie, con una profunda y sincera convicción.



Relato David Bravo

Una ciudad abierta al mar. Así de feliz es el final del relato que ha movido a Barcelona durante los últimos veinte años. Ahora que parece que este cuento ya ha acabado, la nueva Tenencia de Alcaldía de Hábitat Urbano nos propone permutarlo por otro consistente en abrir la ciudad a la montaña. Tras este giro de ciento ochenta grados, resulta tentador preguntarse si nos tocará luego abrirla a los dos ríos que la flanquean. De ser así, una vez agotados los límites geográficos del cuadrilátero que la enmarca, si no se nos ocurre abrirla al cielo y al averno, descubriremos que no tenemos adónde más hacerlo. Acaso entonces caigamos en la cuenta de que no nos importa tanto saber adónde abrirla, mientras podamos decir que la nuestra es una ciudad abierta. En tiempos de guerra, ante la inminencia de una conquista militar, una ciudad se proclama así para rendirse sin combate, procurando salvaguardar su población civil y su patrimonio histórico. No parece que podamos dejar de hablar de capitulación cuando lo hace en tiempos de paz, aunque está claro que, entonces, la población y el patrimonio ya no son tan prioritarios.

A juzgar por la fotografía, resulta difícil entender cómo ha podido el cuento resultar tan convincente. No hay que ser muy perspicaz para darse cuenta de que, si algo escasea en este caldo colmado de tropezones es, precisamente, el mar. Quizá por ello las cosas y los nombres que pueblan la imagen se afanen tanto en exudar connotaciones marítimas, en oler a mar. Dejemos de lado, por reversible, la profusión de yates y veleros que privatizan un agua supuestamente pública. "Maremágnum" se hace llamar el edificio inclinado como un buque que va a pique y que, fiel a su condición de centro comercial, entiende más el mar como abundancia de cosas que como extensión vacía. La pasarela que a él conduce, y que convierte a los paseantes que descienden la Rambla en náufragos del consumo, está flanqueada por sinuosos pórticos que se esfuerzan en parecer olas marinas. Lo mismo ocurre con los arcos de la escultura que asoma en primer plano, bautizada "ones" por su autor, Andreu Alfaro. Completa el conjunto un acuario privado —propiedad del operador europeo con mayor número de parques lúdicos—, que nos recuerda que aquí al agua no le corresponde otra cosa que ser envasada y vendida.

Fuera de encuadre han quedado otros ingredientes del espeso caldo marinero. Una simpática cigala de escala fallera atestigua el fracaso comercial de los restaurantes que debían dinamizar el Moll de la Fusta. Un pescado dorado asombra los aledaños privativos de un casino y un hotel de lujo en el Port Olímpic. Un paquebote llamado World Trade Center tapona la desembocadura de la Rambla, gozando en exclusiva de las privilegiadas vistas que le niega al ciudadano de a pie. Una vela grotesca preside la proa de la Barceloneta, y nos priva de acceso al emblemático rompeolas y hace gala de la libertad con la que ha interpretado la Ley de Costas al entender el fastuoso hotel que contiene como infraestructura portuaria.

Todos estos iconos rezuman la idea de mar, la corean como eslogan. Es precisamente este esfuerzo semántico, esta histriónica actuación, lo que debería provocar nuestra suspicacia. ¿Para quién se abrió Barcelona al mar? Podemos responder la pregunta sin abandonar el terreno de la gastronomía marinera. La Barcelona abierta al mar está más cerca de la caldereta que de la fideuá. La primera es un guiso elitista, cocido a base de costosas piezas de pescado y marisco que acaban confundiéndose en un desperdicio de sabores amalgamados. La segunda, en cambio, practica la astucia de robarle al pescado su gusto exquisito para transferírselo al fideo, una substancia mucho más asequible. La fideuá es redistributiva, puesto que consigue que un mayor número de comensales disfruten de la misma cantidad de pescado.

La Barcelona abierta al mar traiciona esta vocación, que debería inspirar todo espacio público. No lo hace en el planteamiento —tanto caldereta como fideuá suenan bien cuando hay apetito y la Barcelona pre-olímpica estaba hambrienta de mar— sino en el resultado. Cierto es que la ciudad ha recuperado kilómetros de magníficas playas, aunque no lo es menos que dos tercios de su frente marítimo están en manos de una Autoridad Portuaria que gestiona a escondidas un territorio más grande que el Eixample. Además, la recuperación no ha sido un milagro —el mar ya estaba allí— sino la necesaria corrección de un grave error político.

La ciudad le daba la espalda al Mediterráneo porque no supo, por un lado, ordenar la incontinencia de las poderosas industrias que lo usaban como vertedero y, por el otro, dar respuesta a las necesidades de vivienda de la masa obrera que las nutría y que se vio forzada a levantar barracas en playas como el Somorrostro. Hoy, los problemas de vivienda continúan atenazando la ciudad y su incontinencia industrial que, reconvertida al sector turístico, es más severa que nunca. La Barcelona abierta al mar sigue sin repartir los descomunales beneficios que genera esta industria mientras persiste en socializar sus pérdidas. Ha espoleado la carrera vertical mientras desatendía las dimensiones transversal y longitudinal del frente marítimo, las que mejor le brindaban la oportunidad de ser equitativa y sostenible.

Volviendo a la fotografía, debería servir para cuestionarnos si nos conviene creernos el cuento de la ciudad abierta a la montaña. Si la aventura no va a dar paso a la incontinencia urbanística y a la desigualdad social. Sobre todo, deberíamos plantearnos si las ciudades necesitan realmente un relato para avanzar. La linealidad del discurso narrativo es contraria a la simultaneidad del palimpsesto urbano. Quizá demuestre al principio un gran poder de convocatoria en la construcción de sueños colectivos, pero acaba teniendo un peligroso efecto narcótico: el de llegar a la complacencia del desenlace feliz, al fin de la historia que da el futuro por agotado. Y la ciudad que se ve como una forma acabada es una ciudad muerta. Pero este ya sería otro artículo.

Recortes a la habitabilidad

Ignacio Paricio, Ramón Sanabria, Pere Joan Ravetllat, Eduard Gascón y Josep Maria Gutiérrez[1]

El Govern de la Generalitat ha emprendido la revisión del decreto de Habitabilidad publicado en 2009. Este decreto establece las dimensiones y equipos mínimos de la vivienda en Cataluña. El documento fue fruto de un largo y amplio debate entre todos los afectados. La revisión responde a las presiones de los promotores, presiones que, a nuestro entender, llevaron al president a prometer esta revisión del decreto en la inauguración del pasado Construmat.

Al parecer, los promotores consideran que el decreto de 2009 había aumentado excesivamente las superficies exigibles respecto al redactado en 2003.

En la nueva norma la vivienda mínima seguirá siendo de cuarenta metros, pero así como hoy en esos cuarenta metros solo puede hacerse un dormitorio, con la nueva se podrán hacer tres en poco más de 46 m^2, desde luego en menos de 50 m^2. Lo grave es que lo que busca la modificación es convertir esos compartimentados de cuarenta y tantos metros en la vivienda por antonomasia, la vivienda para toda la vida.

En este sentido, la propuesta ignora completamente todo el debate arquitectónico de los diez últimos años sobre las formas y el programa de la vivienda contemporánea en aras de unas ventajas económicas que se conseguirán gracias a la ignorancia y la necesidad del consumidor. Siempre hemos defendido que la gente tiene que comprar metros, no dormitorios. El nuevo decreto modificado promueve una reforma que intenta meter más dormitorios para que la gente siga comprándose una vivienda de tres dormitorios por el mismo dinero, pero con menos metros.

En efecto, como todo el mundo sabe después de la crisis, la vivienda vale lo que pueden pagar dos personas con la mitad, o más, de su sueldo capitalizado a veinticinco o treinta años. Si se acepta esta propuesta se podrán comercializar como viviendas familiares espacios que hasta ahora solo podían compartimentarse como "estudios" o apartamentos de ocupación temporal.

Resulta difícil defender la dignidad del alojamiento desde estas premisas, sobre todo porque hoy el programa de sala de estar y tres dormitorios no describe la mayor parte de las formas de vida de los grupos ocupantes.

¿Para qué queremos un tercer dormitorio de 6 m^2 en una familia con un hijo? ¿Para convertirlo en ese trastero que no nos han dado? Y, ¿qué adolescente puede vivir en 6 m^2 con la intimidad, el equipo para deportes y la dotación electrónica que hoy parece inevitable?

El recurrente debate de la compartimentación nace de un objetivo externo: la necesidad de impedir que los promotores vayan demasiado lejos en su jibarización de la vivienda. Pero nos hemos dejado llevar a un terreno de lucha equivocado. Una persona puede alojarse en muy pocos metros. No tiene sentido que la misma norma pida veinte metros para la vivienda existente y cuarenta para la nueva.

En general, creemos que la propuesta de modificación debiera establecer objetivos capaces de atender las necesidades del momento del mercado inmobiliario sin menoscabar la calidad de la vivienda y el papel social de su arquitectura. En este sentido, ¿no sería suficiente con definir el volumen, la longitud mínima de fachada y el equipo elemental para fijar lo que es una vivienda? ¿No corresponden al CTE los temas de ventilación e iluminación? ¿No sería lógico que sobre esa mínima definición de vivienda hubiese un acuerdo entre autonomías para racionalizar el trabajo tanto de los proyectistas como de las administraciones?

Todos estamos de acuerdo en que la "vivienda para toda la vida" debe tener una superficie amplia, probablemente más de setenta metros cuadrados. Pero también es evidente que además deberían poder promoverse apartamentos, unidades habitacionales, estudios, o como queráis llamarlos, de menor superficie. La propues-

[1] Junta directiva de AxA

ta de modificación ya incluye una "vivienda dotacional" de 30 m² de la que solo está mal el nombre: eso no es una "vivienda".

El error es defender ese tamaño mínimo de la vivienda desde la suma de las superficies de sus locales. La compartimentación es engañosa, casual y perecedera. No tiene por qué ser limitada y única. Para evitar la promoción de réplicas engañosas de una vivienda convencional a escala "mitad", solo es necesario que se exija por debajo de los setenta metros una autorización específica de la administración y unos precios controlados por esta. De lo contrario, una vivienda acabará siendo cualquier cosa que se pueda pagar con dos sueldos.

A lo largo de su tramitación, el "recorte" se ha suavizado y, quizás gracias a presiones como las que hemos sabido que está haciendo el COAC, las superficies mínimas no son tan escasas como lo eran inicialmente. Pero ya que la publicación de las modificaciones parece inminente, e inevitable, podríamos solicitar a la administración que inicie un debate amplio y profundo que conduzca a una normativa muy sencilla, nada "defensiva" y que esté respaldada por una política de vivienda coherente con la evolución de nuestras formas de vida. Invitamos al Govern de la Generalitat a que tome en consideración el largo debate que hemos tenido sobre la vivienda y a que el amplio prestigio de la arquitectura residencial catalana se vea reflejado en este nuevo ciclo que ahora iniciamos.

Hoy, cuando al parecer se está iniciando un movimiento para la convergencia de las normativas de habitabilidad autonómicas, Cataluña da un primer paso, un paso absolutamente equivocado, con el que abandona un liderazgo cultural que le corresponde por la historia reciente y pasada de su arquitectura residencial y la de la vivienda social. Todos perdemos cuando se retrocede de esta manera en el camino de la adecuación de la vivienda a las diversificadas y complejas necesidades del alojamiento en la sociedad contemporánea.

Himmel Jordi Torà

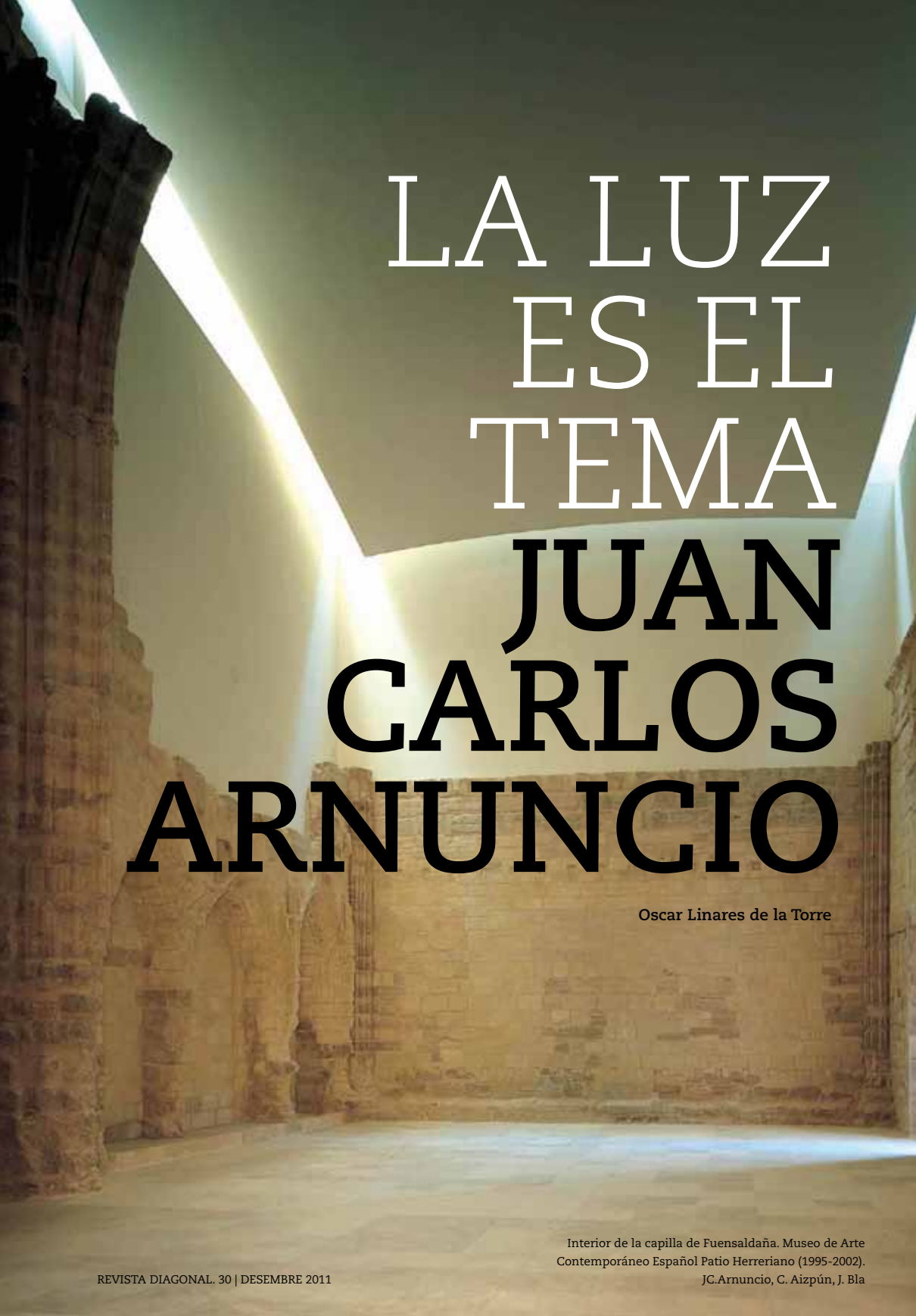
Hi ha buits coberts que són ben plens. Tan, tan plens, que no es poden copsar amb una sola mirada. Ni en un sol instant. Buits ben plens que necessiten d'una mirada complexa i mesurada en el temps. Plens que viuen de l'autoreferència per ser mesurats, de pedestals per ser observats.

On cal distanciar-se per autoreferenciar-se. Plens als que els hi neixen i creixen balcons, miradors que no tenen consciència de ser-ho, però buits molt plens que saben de la necessitat de ser vistos.

Un cel tapat que s'envolta i es trepitja, que es mira i es contrau, vergonyós. Que no es caça i se sap viu. Se sap.

Balcons que miren i es miren sense egocentrisme. Opcions de veure i seguir. De pujar més amunt i utilitzar. De ser-hi i mirar.

Der himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987.
Staatsbibliothek zu Berlin, Hans Scharoun, 1978.



LA LUZ ES EL TEMA

JUAN CARLOS ARNUNCIO

Oscar Linares de la Torre

Interior de la capilla de Fuensaldaña. Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano (1995-2002). JC.Arnuncio, C. Aizpún, J. Bla

Juan Carlos Arnuncio Pastor se tituló como Arquitecto en 1978 y obtuvo el grado de Doctor Arquitecto en 1984 por la Universidad de Navarra. Desde 1997 es catedrático de Proyectos arquitectónicos, primero en la Escuela de Arquitectura de Valladolid, y actualmente en la de Madrid. Ha impartido conferencias y cursos de postgrado y doctorado en varias facultades de arquitectura de España, Argentina, México, Venezuela, Cuba, Italia, Portugal y Alemania. Su obra construida es de notable interés y ha recibido varios premios, y es autor también de varios libros sobre arquitectura. Nos interesa aquí Peso y levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum editado por la Fundación Caja de Arquitectos en 2007 (colección Arquithemas, núm. 20). Hablamos de ello mientras nos tomamos un café, cerca de la plaza Molina, en Barcelona, durante un sábado por la mañana del pasado mes de octubre…

¿Qué importancia le das tú a la luz en la arquitectura?
Yo, toda. La arquitectura, si se puede intentar definir de alguna manera, tiene que ver con la naturaleza y la percepción del espacio arquitectónico. Podemos darle muchas vueltas, pero al final es la naturaleza del espacio, cómo lo vivimos, lo que más nos acerca a la idea de arquitectura. Evidentemente, un espacio está definido por su forma, su tamaño y sus límites, pero es la luz la que dota de cualidad al espacio, la que establece esa relación unívoca y casi filosófica entre el espacio y la forma: donde no hay luz, no hay forma. Además, la luz pone en valor la textura de los materiales, la dimensión… La luz es inherente a la arquitectura.

¿Si un joven estudiante de arquitectura te preguntase qué es la luz y qué es la gravedad, qué le dirías?
Probablemente le diría que se metiese en el Panteón de Roma. Me parece que es uno de los espacios más fascinantes de la historia de la arquitectura. A lo mejor es un clásico lo que estoy diciendo, pero es verdad.

Estoy convencido de que Eduardo De Miguel compartiría contigo esta opinión. Hace un año tuvimos la ocasión de entrevistarlo en esta misma sección, y nos habló del estudio que había realizado en su tesis doctoral "La luz en la configuración del espacio" sobre el uso consciente de la luz en la arquitectura a partir del ejemplo concreto del Panteón.
Sin duda, él conoce mucho el Panteón. Ambos estuvimos en la academia de Roma, y supongo que ésa es una experiencia que te marca.

¿Qué te animó a escribir un libro sobre la gravedad a partir del proyecto no construido del Danteum?
Muchas de las reflexiones que contiene este libro forman parte de mis discursos en clase. En una ocasión utilicé el proyecto del Danteum (Roma, 1938-1941) de Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri para impartir una conferencia a mis alumnos sobre el papel de la estructura y surgió entonces la idea de utilizar este proyecto como guión para ordenar y articular mis propias ideas sobre la arquitectura en general y la gravedad en particular. Finalmente estas reflexiones se constituyeron en un libro que fue editado por la Fundación Caja de Arquitectos.

Explicas en el libro que, de las muchas posibilidades formales que tiene el arquitecto al proyectar, el trabajo con la luz y con la gravedad es especialmente efectivo para "construir sensaciones"…
Proyectar acaba siendo un mecanismo a través del cual se hace necesario buscar estrategias inteligentes para resolver un problema. Pero cualquiera que haya proyectado sabe que para cualquier decisión que toma hay infinitas posibilidades. Decía Curro Inza, del que fui alumno y colaborador, que hacer un proyecto de arquitectura es como resolver un problema con más incógnitas que ecuaciones. Si eso es verdad, y yo creo que lo es, la actitud más inteligente es inventarse ecuaciones. Esto no es sencillo, porque es más difícil inventar un problema inteligente que resolver una cuestión difícil. ¿Qué es eso de reconocerle a la luz y a la gravedad la posibilidad de cambiar la forma, y de dotar al edificio de mayor o menor sensación de peso o

Sala del Infierno. Acuarela. G. Terragni

levedad? En el fondo, forma parte de esas estrategias que uno se tiene que inventar.

Supongo que ayuda el hecho de que la arquitectura tenga que ser finalmente construida, de que se vea obligada a lidiar con la gravedad y de que tenga que servirse de la luz para construir el espacio.
Evidentemente. Cualquiera de los temas que conforman la arquitectura puede ser utilizado con un sentido poético o formal. Hay arquitecturas que basan su manera de presentarse en la lectura de su construcción y en la manera de encauzar la gravedad. En cambio, hay otras arquitecturas que se centran en el trabajo explícito de la luz. Cualquiera de los temas que tiene que ver con la arquitectura es susceptible de ser utilizado conscientemente, de expresar su presencia.

En la Sala del Infierno, la disposición, la luz y la esbeltez de las columnas no responden a ninguna lógica estructural; al mismo tiempo, una grieta de luz en el techo revela qué parte de losa se apoya sobre cada soporte y, además, se produce una dualidad entre el suelo y el techo. ¿Por qué estos mecanismos arquitectónicos consiguen causar la sensación de peso o presión gravitatoria?
Para entenderlo seguramente sería necesario leerse el libro, pues es difícil exponer con brevedad las sutiles operaciones proyectuales utilizadas por Terragni y Lingeri. Terragni describe este espacio con tres adjetivos, atribuibles también al infierno: irreversible, inquietante y profundo. Cualquier representación del infierno, de un modo u otro, debe aludir a ello, y la decisión fundamental del proyecto es representar la cosmología de Dante recurriendo solo a la abstracción arquitectónica y no a la figuración. Sin embargo, me parece que sí se puede apuntar un hecho fácilmente comprensible: cuando uno se encuentra debajo de una superficie convexa, rugosa y pétrea, tiene la sensación de estar en un espacio gravitatoriamente opresivo. Sin embargo, si en un espacio así se sustituye el apoyo estructural por la luz, como sucede en Notre Dame du Haut, en Ronchamp, se produce una paradoja: la convexidad del techo transmite la sensación de un enorme peso, pero en cambio la ausencia de soporte transmite la sensación de ingravidez, pues la cubierta parece apoyarse en la luz.

Esto que comentas puede comprenderse fácilmente si se contrapone el caso de Ronchamp con la iglesia de San Juan Bautista de Giovanni Michelucci (Florencia, 1960-1964). En Ronchamp la cubierta pesa pero flota, sin embargo, en la iglesia de Michelucci la cubierta solamente pesa.

Exacto, en la iglesia de San Juan Bautista, la ausencia de luz y la forma de los mástiles de soporte transmiten únicamente la sensación de peso; de hecho, parece una tela mojada. En Roncahmp, en cambio, la luz no solamente niega el apoyo estructural dando la sensación de ingravidez, sino que además multiplica la textura pétrea del techo, hecho que aumenta aún más la sensación visual de pesantez. En la capilla de Fuensaldaña, en el Museo Patio Herreriano de Arte contemporáneo español de Valladolid (1995-2002), hago entrar la luz también perimetralmente. Sin embargo, el techo allí no parece pesar, sino que más bien parece una vela inflada desde abajo, pues tiene una forma cóncava y una textura lisa y blanca. En cierto modo, es el caso opuesto a la operación planteada por Álvaro Siza en el pabellón de Portugal de la Expo de 1998, donde esa "lona" de hormigón blanco manifiesta, con su forma convexa, la sensación de peso.

Estamos hablando de la flotación en relación a la luz, pero estaba pensando ahora también en el aulario de las Arquerías de Nuevos Ministerios de Madrid, de Jesús María Aparicio. Allí, una enorme y gruesa pieza de hormigón parece flotar por efecto de la sombra.

De la sombra, y de la presencia evidente del material. Estás viendo allí el hormigón con toda su textura pétrea. Pero sí, es la misma paradoja. Los ejemplos pueden ser muchos y todos ellos tienen sus propias reglas: las serie de cúpulas ingrávidas de Juan Navarro Baldeweg, el gimnasio del colegio Maravillas de Alejandro de la Sota, etc.

En todas estas operaciones que estamos hablando, siempre hay algo de truco, de ilusión, de juego de manos…

Me parece muy bien que digas eso, pero es que yo creo que la arquitectura está llena de trucos y de juegos de manos. Claro que son trucos, pero en esto pasa como en todo: hay trucos inteligentes y sensatos que la arquitectura debe admitir como tales, y hay otros que conducen al circo.

Parece que en este juego de manos que es la arquitectura toca que, en algún momento, se le vea a uno un poco el plumero para enfatizar que la arquitectura es realmente un truco.

Ahí está el tema. Si fuese un circo, se tendría que engañar hasta el final, pero como no es un circo sino arquitectura, es el arquitecto quien considera lo que puede verse o no, y no pasa nada. No hay que renunciar a la naturalidad que debe tener la arquitectura. Por supuesto que si uno quiere acabar escondiendo el truco, lo esconde, pero también es cierto que si uno quiere acabar viéndolos, los ve.

¿Y el truco de la capilla del Patio Herreriano cuál es?

Sala del Purgatorio. Acuarela. G. Terragni

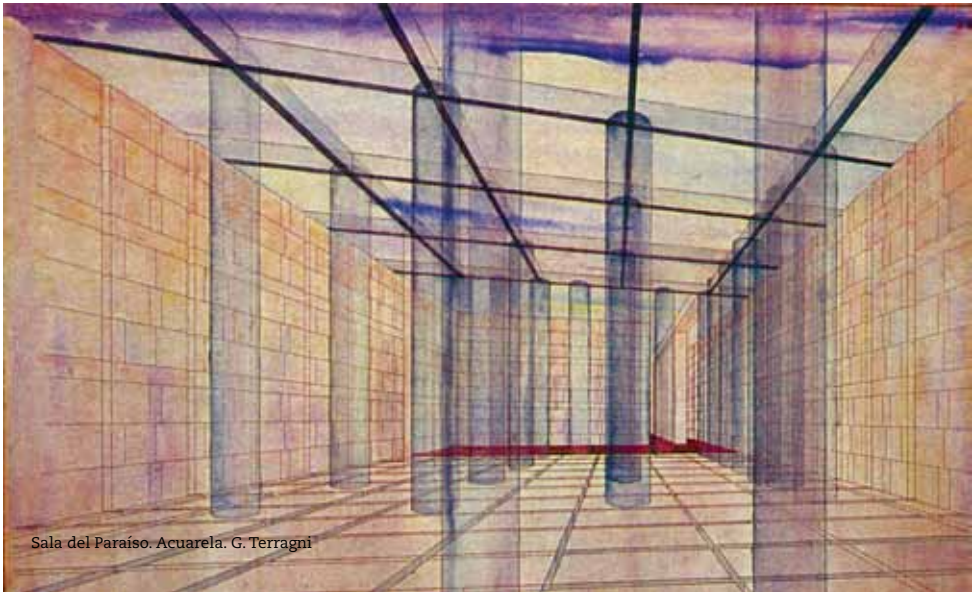
Está sencillamente colgado, es un cielo raso. Se trata de enfatizar la rendija por donde entra la luz. Por fuera, en los laterales de cristal, se ven crecer los pilares que sostienen el techo en ambos lados. No se ocultan, aunque el cristal puede llegar a camuflar, con sus reflejos, lo que ocurre detrás. Había la voluntad de adelgazar el grueso de la carpintería y de no ver en la parte superior el forjado. Eso obligó a desarrollar un detalle un poco curioso para resolver ese punto.

"Hay arquitecturas que basan su manera de presentarse en la lectura de su construcción y en la manera de encauzar la gravedad. En cambio, hay otras arquitecturas que se centran en el trabajo explícito de la luz"

Volvamos al Danteum. La Sala del Purgatorio es, en cierto modo, el negativo de lo que ocurre en la Sala del Infierno: la columna desaparece, lo que era antes una losa oscura es ahora aire y luz, y lo que era grieta de luz ahora es jácena plana. ¿Por qué esto evoca la sensación de ascensión?
Yo creo que por dos motivos. Por un lado, el suelo va elevándose progresivamente en espiral, aludiendo a la torre de Babel. Existe entonces una voluntad de ascender que tiene muy presente la tierra y su gravedad, sin olvidar, pues, el esfuerzo que supone esta ascensión. Por otro lado, el espacio se configura en forma de patio, y la abertura del techo al cielo da a entender que la única salida natural a ese espacio es por arriba.

En cambio, en la Sala del Paraíso se alude a la sensación de ingravidez sin tener que recurrir a la idea de ascenso.
Efectivamente. Como problema arquitectónico, la estrategia de la Sala del Paraíso me parece muy interesante. Aludir a la ingravidez a través de la elevación es lo obvio y lo fácil. Lo difícil es conseguir la ingravidez sin tener que recurrir a la idea de ascenso, porque en el cielo ya no se puede ascender más. En vez de eso, Terragni proyecta un espacio muy abstracto sin gravedad, a través del uso de la luz y con la ayuda de una malla tridimensional que intenta eliminar las diferencias entre suelo, paredes y techo. Se trata de intentar construir un espacio indiferenciado, sin arriba y sin abajo, donde la luz y la propia geometría son una evolvente que te induce a soñar la ingravidez.

Otro aspecto importante para aludir a la ingravidez en la Sala del Paraíso es el uso de una estructura transparente, algo que parecía casi utópico cuando lo planteó Terragni, pero que hoy en día parece ya una realidad alcanzable. Durante toda la historia de la arquitectura se ha vinculado la



Sala del Paraíso. Acuarela. G. Terragni

estructura con el peso, con la gravedad, y con la opacidad, pero ahora puede relacionarse ya con la luz…
Sí, evidentemente. Thomas L. Schumacher fue el primero en escribir sobre el Danteum, y relacionó este espacio con los frescos de la Sala del Beso del Palacio Ducal de Mantua (1566-1577), donde se representan unas columnas de cristal cuyos capiteles dorados enfatizan la sensación de peso en una columna que parece no existir. En nuestra cultura, el cristal nunca ha sido utilizado como un material estructural, pero a principios del siglo xx, empezó a explorarse la capacidad expresiva del cristal. La trasparencia siempre ha sido una cualidad misteriosa para nosotros.

¿Qué expectativas les das tú a estos nuevos materiales estructurales traslúcidos?
Supongo que muchas. Lo que pasa es que del tiempo que nos ha tocado vivir me irrita mucho la afectación que hay en casi todo, y desde luego en la arquitectura. Cada vez valoro más la normalidad de las cosas, la elegancia en el sentido que dice Helio Piñón muchas veces cuando se refiere a ella como ausencia de afectación. Y creo que nunca, como en estos años, se ha hecho una arquitectura tan afectada, con tanta voluntad de brillar por todos lados. Echo de menos cierta naturalidad en la arquitectura. No sé si era Carlos Puente que decía que esa arquitectura sorprendente dura exactamente lo que dura la sorpresa, un instante, y se acabó. Quizá sea perverso por mi parte vincular el vidrio a eso, pero creo que sí hay algo de cierto si se afirma que el cristal ha estado ligado de algún modo a esa manera de hacer durante todo este tiempo.

¿Si hubieras tenido la posibilidad de utilizar un cristal estructural en el Patio Herreriano y olvidarte de los soportes, lo hubieras utilizado?
Ni idea, no lo sé. A lo mejor sí. Aunque en el fondo me gusta más la representación de Il Bertoio de las columnas en vidrio de Padua, que si ahora realmente las fabricásemos en cristal. Me interesa más el problema, la procesión intelectual previa a todo eso, que el hecho de poder

hacerlo, que en el fondo es lo más anecdótico. La arquitectura hay que entenderla con los medios que tiene, porque siempre está ligada a una realidad. Me interesa la lucha que establece la arquitectura con sus propias limitaciones y condicionantes, entre las que evidentemente está la gravedad.

Preparando la entrevista me di cuenta de una cosa que ocurre en la portada del libro y que no había advertido hasta ese momento, a pesar de haber consultado tu libro en muchas ocasiones. Creo que la imagen de la portada resume toda una serie de cuestiones que se explican en el interior. ¿Esta imagen está retocada?
Me alegra que hagas ese comentario. La foto es mía. Realmente, las piezas están colocadas sobre un cristal horizontal blanco, y debajo había bastante luz para eliminar las sombras arrojadas de las piezas, lo que hace que parezca que están flotando. Solamente hay las sombras propias o la sombra arrojada por una pieza sobre otra. Y luego la disposición de las piezas, como dislocadas, hace que se pierda la vertical, tan relacionada con la gravedad, que enfatiza la sensación de flotación. A parte de un pequeño ajuste automático en el color a través del ordenador, no hay ningún retoque fotográfico. Solamente es un juego de luz para negar la gravedad.

Un truco…

Fer i desfer Maria Sisternas

La primera fotografia correspon a la casa de Sir Peter Hall a Ealing, una magnífica construcció victoriana de tres plantes, en un carrer en cul-de-sac, amb tribunes i jardí, en un districte de l'Outer London de baixíssima densitat. Durant una època em vaig obsessionar (en el bon sentit) amb les lectures de Peter Hall i la seva creuada personal contra la intenció de l'alcalde Livingstone d'incrementar la densitat residencial a Londres. El lloc que Hall ha triat per viure és un lloc simplement magnífic, a la perifèria de la ciutat policèntrica, amb pics de densitat, que ell propugna. Les seves preferències individuals, el seu confort i la seva pròpia idea d'habitar, estan condensades en aquesta casa... Quan vaig descobrir on viu, vaig entendre per què Hall s'ha convertit en un gran defensor dels suburbis sostenibles i, fins a cert punt, me'n vaig contagiar. ¿És possible que, en l'afany col·lectiu per contenir la dispersió suburbana i promoure la compacitat, haguem renunciat a tipologies híbrides com les de les cases victorianes de mitja densitat, en barris centrals de la ciutat, i que això encara hagi expulsat més lluny algunes famílies? De vegades, quan treballo o busco informació sobre un barri, quan vull saber com s'hi viu, teclejo el nom d'un dels seus carrers a l'Idealista i xafardejo el tipus de casa que s'hi pot trobar, em miro les terrasses, les vistes, la incidència del sol des dels seus apartaments en venda. No és un mètode molt ortodox i és sens dubte menys il·lustrat que recórrer a la literatura existent, però em situa en un punt de partida honest: i tu, hi voldries viure?

La segona imatge és la d'una paradoxa, o més ben dit, la d'una placa solar. Paradoxa perquè, avui, la quantitat de papers, permisos, honoraris de tècnics i institucions certificadores que validin l'ús eficient de la placa és tal (sobretot a Barcelona) que fa que molts propietaris acabin percebent les mesures sostenibles com a imposicions i costos, en lloc d'una oportunitat per estalviar a mitjà termini tant en costos ambientals com econòmics. No cal ser un ecologista radical per entendre que l'acumulació d'aigua calenta sanitària per a ús propi pot ser un estalvi per a la pròpia butxaca i per als recursos del planeta, però caldria d'una banda agilitzar-ne els tràmits i, de l'altra, facilitar-ne els mecanismes i l'accés perquè qualsevol propietari en pogués fer el manteniment sense passar per un tècnic extern. El cas de la placa solar és extrapolable a qualsevol altre aparell que permeti reduir la dependència dels usuaris de les grans companyies energètiques. Ens ho estem posant fàcil per estimular l'ús d'energies renovables?

La tercera imatge és la del riu Isar, a la ciutat de Munic, el 24 d'agost d'aquest any. Constitueix la prova gràfica que l'elecció individual de les persones no està renyida amb la sostenibilitat. Ans al contrari, l'experiència de recuperar el riu i les seves lleres naturals sense canals formigonats per a l'ús dels banyistes demostra

Cases Victorianes a la ciutat jardí d'Ealing, Londres. Fotografia: M.S.

Placa Solar al terrat de la casa V, Roses. Fotografia: Lluc Coma

Riu Isar, Munich. Fotografia: M.S.

que, si està ben entesa, la regeneració sostenible d'espais naturals a la ciutat es pot convertir en un atractiu urbà de primer ordre sense haver-hi d'afegir grans programes ni construccions adossades. L'Isar era un riu contaminat al qual s'ha retornat un cabdal ecològic i reduït les extraccions per a la planta hidroelèctrica (al fons de la imatge), per convertir-lo en una platja urbana d'aigua dolça.

Amartya Sen, filòsof, economista i autor de *Development as freedom*, sosté que la funció primordial del sector públic no és fer (en el sentit de legislar i construir), sinó desfer (en el sentit d'eliminar les traves al desenvolupament dels col·lectius). Per exemple, l'analfabetisme pot ser una barrera per a la participació en activitats econòmiques, o comercials (si no es domina el llenguatge legal per a les transaccions internacionals), o polítiques (en cas que algun segment de la població no tingui accés als diaris o no pugui comunicar-se per escrit amb altres activistes polítics). El que defensa Sen és que les institucions i els poders públics han de treballar per crear condicions perquè la gent pugui, lliurement, triar la millor opció i participar en igualtat de condicions del desenvolupament del país. Per exemple, la prioritat del govern en el cas d'un país pobre amb una elevada taxa d'analfabetisme no hauria de ser tant el fet d'eliminar taxes per atreure capital estranger, com invertir en educació. I argumenta que això passa per deixar fer ("capacitar" els individus) i desfer (eliminar selectivament allò que constitueix una barrera). Aplicant la teoria de Sen a la ciutat i si ens prenem la crisi com una oportunitat, aleshores l'urbanisme *post-Lehman Brothers* podria ser el de la legislació positiva en matèria d'urbanisme sostenible.

He utilitzat tres fotografies inconnexes per suggerir que, davant l'immens repte que suposa fer les ciutats més sostenibles, el fet d'eliminar barreres (físiques o ambientals, com la contaminació) per accedir a espais naturals, suprimir les traves burocràtiques per a l'ús d'aparells eficients que potenciïn l'ús d'energies renovables, i tenir en compte les preferències individuals a l'hora d'escollir tipologies per projectar un barri, pot contribuir que els ciutadans comparteixin els beneficis i costos de les mesures sostenibles i, sobretot, es converteixin en el primer motor de demanda d'aquest tipus de mecanismes.

El rascacielos de hielo

Alvaro Valcarce

La actual sede del Bank of America en Nueva York se alza en la Sexta Avenida, en una esquina del Bryant Park, emplazamiento de la histórica Biblioteca pública de Nueva York y lugar de ocio de miles de neoyorquinos. Con una altura de 366 m, es el segundo edificio más alto de NY, tras el Empire State, y el cuarto de EEUU. El proyecto incorpora innovadoras tecnologías que reducen drásticamente el consumo energético y de agua potable, mediante sistemas de cogeneración energética y de almacenamiento en pilas de hielo. Fue el primer rascacielos en conseguir la calificación LEED Platinum y en 2010 recibió el Best Tall Building Americas Award.

Forma y estructura

En la forma del Bank of America se aprecia la intención de dar una respuesta biomimética a la aglomeración de rascacielos del centro de Manhattan. Como dice el arquitecto Richard Cook: "dentro de esta piel clara de vidrio hay algo de naturaleza orgánica, algo que, no solo refleja la energía cinética de las calles de debajo, sino también la estructura dinámica y cristalina de las formas que se encuentran en la naturaleza". El rascacielos, entendido como un mineral que se alza hacia el cielo por la presión de su entorno y que se cristaliza al contacto con el frío aire neoyorquino, crea una superficie facetada rica en reflejos y transparencias.

El diseño de este rascacielos es una respuesta fresca e innovadora al entorno construido del Midtown Manhattan, basada en conceptos como la "biofilia" y la "biomímesis", que defienden el uso de formas y principios de la naturaleza como fundamento para lograr un diseño más sostenible y conectado con el entorno. "En la intersección de la arquitectura y la sostenibilidad —según reza el lema de su despacho—, la sabiduría de la naturaleza guía el diseño y la construcción".

La forma facetada del edificio genera más superficies orientadas a sur, que producen una mayor captación solar y una relación más directa con la naturaleza del adyacente Bryant Park.

La estructura del edificio combina un núcleo central de hormigón con una estructura portante de acero que sostiene unos forjados colaborantes. La construcción del edificio se realizó, desde la primera gota de hormigón, con un sistema autotrepante. Las principales ventajas de este sistema son la reducción de los tiempos de ejecución, al evitar la acumulación de tareas simultáneas de diferentes gremios, y la posibilidad de usar los mecanismos de elevación y sus plataformas antes de construir los encofrados y hasta que los ascensores estén operativos, con lo que se consigue un aumento considerable de la productividad.

El hormigón empleado en la construcción fue un hormigón de altas prestaciones con adiciones de escorias de Altos Hornos, hecho que disminuyó el impacto medioambiental de la obra al reducir el porcentaje de cemento necesitado para la mezcla hasta prácticamente la mitad (1 tm de cemento producido emite 1 tm de CO_2) y al reutilizar los desechos de los Altos Hornos.

Cerramientos

El diseño facetado de este rascacielos de vidrio, acero y aluminio genera una escultural envolvente cristalina con aristas muy marcadas y unas líneas verticales que recorren toda su altura marcando un orden preciso. Debido a consideraciones tanto energéticas como de calidad interior del espacio, se ha optado por un cerramiento exterior de doble piel, dotado de un muro cortina exterior y de ventanas interiores de suelo a techo con vidrios traslúcidos aislantes, que incorporan un sistema automático de filtración de la radiación solar. El resultado es una envolvente capaz de captar y contener el calor en invierno y de protegerse de él en verano, para maximizar, al mismo tiempo, la iluminación natural de los interiores y las vistas. La disminución de las pérdidas térmicas y el

aumento de la transparencia, junto con el uso extensivo de luminarias con tecnología LED, conllevarán un ahorro energético importante en calefacción e iluminación.

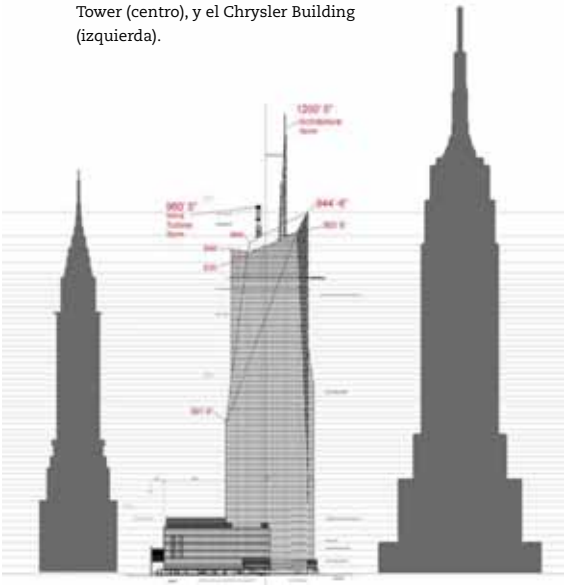
Aguas

El edificio One Bryant Park ahorrará millones de litros de agua cada año mediante un complejo sistema de aguas grises, que recogerá las aguas pluviales y residuales y las reutilizará para la evacuación de todos los urinarios del edificio. Además, las cubiertas ajardinadas serán depósitos de agua que contribuirán a reducir tanto las ganancias térmicas de la cubierta como el efecto "isla de calor urbano" (*UHI* en inglés, *Urban Heat Island*).

Ventilación

Otra innovación de este edificio es el sistema de ventilación, dotado de sensores que optimizan la ventilación en función de los niveles de CO_2. Además, la distribución del aire acondicionado se realiza por una cavidad bajo el pavimento, de manera que cada persona puede controlar la temperatura de su espacio de trabajo y mejorar la ventilación cuando lo desee. En caso de reformas o redistribuciones, los cambios pueden efectuarse con menos costes y residuos. Otro aspecto relevante es el sistema

Comparativa de alturas entre el Empire State Building (derecha), Bank of America Tower (centro), y el Chrysler Building (izquierda).



Funcionamiento pilas de hielo

Durante el ciclo de carga, el refrigerador de absorción (Chiller) enfría una solución de agua con un 25 % de etileno o propilenglicol (anticongelantes) hasta los 25°F (-3,89°C) y la hace circular a través del intercambiador de calor del interior del tanque ICEBANK, congelando el agua a su alrededor. Este proceso extrae el calor del agua del tanque, calentando el líquido refrigerante hasta los 31°F (-0,56°C). Este vuelve a entrar en el refrigerador, iniciando de nuevo el ciclo hasta que el tanque esté cargado totalmente de hielo (entre 6 y 12 horas, según el criterio de trabajo).

Durante el ciclo de descarga en horario de máxima demanda, la solución abandona el refrigerador (Chiller) a 52°F (11,12°C), y es más eficiente que los sistemas convencionales que enfrían hasta los 44°F (6,67°C). A continuación, la solución atraviesa el intercambiador de calor del tanque, y entra en contacto con el hielo de su interior. El líquido que sale del tanque se encuentra a 34°F (1,12°C). Una válvula de regulación térmica se encarga de mezclar la cantidad necesaria de líquido proveniente del tanque a 34°F con líquido de un circuito paralelo que viene del refrigerador a 52°F para conseguir la temperatura deseada de 44°F. La solución es entonces conducida al intercambiador del aire acondicionado (*coil*), donde enfría el aire de 75°F (23,89°C) a 55°F (12,78°C). El líquido entra en el refrigerador a 60°F (15,56°C) y es enfriado de nuevo a 52°F.

La válvula de regulación térmica permite una capacidad de control ilimitada. Durante los días suaves de primavera y otoño, cuando la carga de refrigeración es menor o igual a la capacidad del refrigerador, este puede hacerse cargo de toda la climatización del edificio utilizando la configuración Bypass que evita el recorrido que atraviesa las pilas.

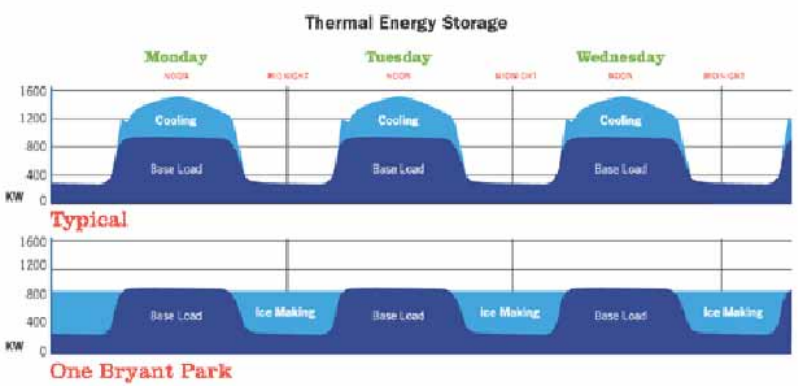
El sistema de almacenamiento de energía térmica ayudará a reducir la demanda en hora punta, y estabilizará el perfil de carga durante las 24 horas del día. (Doyle Partners para Cook+Fox Arch.)

de filtrado del aire que, no solo filtra el aire que entra en el edificio, sino que también el que es expulsado a la calle, hecho que convierte el rascacielos One Bryant Park en un gigantesco filtro purificador del aire para la ciudad de Nueva York.

Energía distribuida

Sin embargo, el aspecto más innovador de este proyecto es sin duda la construcción in situ de una planta de trigeneración de 4,6 MW, puesto que es el primer rascacielos de oficinas que usa esta tecnología a tan gran escala. La trigeneración consiste en la producción simultánea de tres tipos de energía a partir de una única fuente (normalmente, gas natural). La planta de cogeneración (CHP en inglés, *Combined Heat and Power*) es mucho más eficiente que la central térmica común, porque aprovecha el calor que se disipa en el proceso (el combustible se aprovecha en un 20-40 % y el resto de energía se disipa) para generar nueva energía térmica aprovechable (vapor). Si esta energía térmica extra, en períodos de poca demanda calorífica como en verano, se aprovecha para generar frío (mediante un refrigerador de absorción), entonces se conoce al sistema como trigeneración.

La energía producida por la planta trigeneradora de este rascacielos satisfará aproximadamente un 30 % de la demanda energética en horas punta y suplirá casi un 70 % de las necesidades energéticas anuales de todo el edificio. Además, para reducir aún más la demanda de electricidad de la red en horas punta, se utilizará un sistema de almacenamiento de energía térmica durante el horario nocturno, cuando



se producen los mayores excesos de energía térmica de la planta, la electricidad es más barata y la red está menos saturada. El sistema elegido es el de las pilas de hielo (Icebanks® de Calmac, la mayor productora de sistemas de almacenamiento térmico del mundo), que almacenan la energía térmica en forma de hielo por la noche y la liberan en horario de máxima demanda durante el día, refrigerando el aire de ventilación. El aislamiento acústico de una planta de cogeneración en el interior de un rascacielos, así como el trazado de las instalaciones de gas a través de una estructura tan densamente ocupada, supuso un gran reto para los especialistas del proyecto. Además, hubo dificultades burocráticas y legales para instalar la planta *CHP* de 4,6 MW en el centro de Manhattan. No obstante, la administración de Nueva York está trabajando para allanar las barreras legales y burocráticas y alcanzar el objetivo propuesto de tener instalados 800 MW de energía distribuida limpia en 2030.

La producción *in situ* de la mayor parte de la demanda energética de este edificio supondrá una reducción considerable de sus emisiones de carbono a la atmósfera. Parte de este ahorro se deberá a una estrategia de generación distribuida, consistente en la creación de nuevas fuentes de generación cercanas al consumidor que supongan una alternativa o una ampliación de la energía proveniente de la red eléctrica tradicional. Tales sistemas son más eficientes porque no se producen las pérdidas propias de la transmisión (7-8 % del flujo, según estimaciones). Con todo, el vatio producido por generación distribuida sigue siendo más caro que el producido en una central eléctrica.

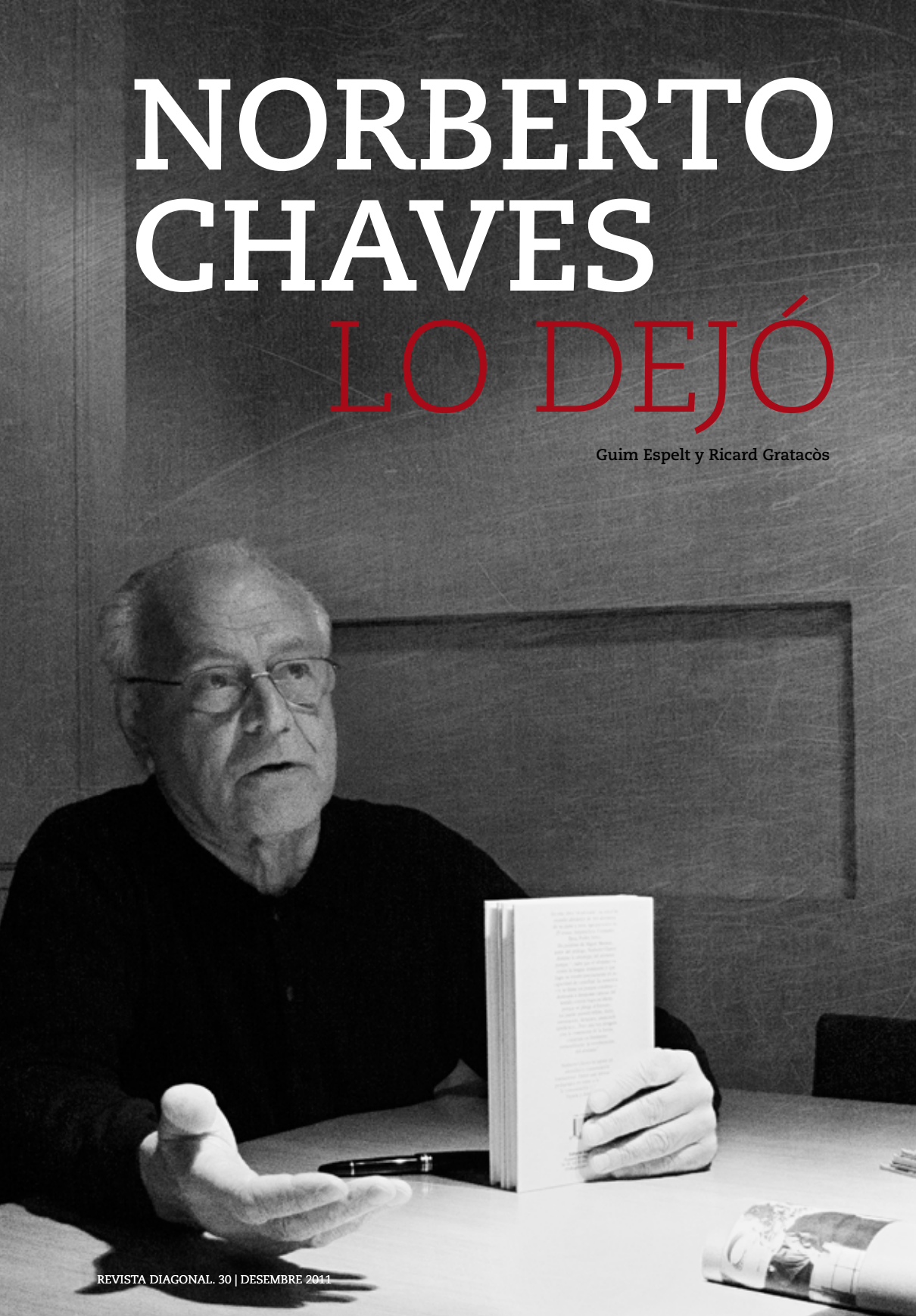
Por otro lado, también se ha instalado un intercambiador de calor subacuático de primera clase que reducirá los costes de climatización al estabilizar la temperatura del agua durante todo el año. Sin embargo, la mayor parte del ahorro energético de este proyecto provendrá del aprovechamiento del calor producido en la generación de electricidad mediante una planta cogeneradora y su posterior almacenamiento en pilas de hielo.

Conclusiones

Este proyecto es una muestra del elevado nivel de integración al que han llegado la arquitectura y la tecnología, que hacen cada vez más difícil la distinción entre edificio y máquina. Los tiempos nos dirigen hacia una arquitectura tecnológica y estéticamente muy exigente, en la que la integración de todos los aparatos y mecanismos técnicos, necesarios para el funcionamiento, el confort y la sostenibilidad de un edificio, adquieren un papel primordial en el diseño arquitectónico. Dado que el nivel de exigencia de nuestra sociedad ha aumentado considerablemente, los arquitectos deben lidiar con aspectos cada vez más tecnológicos, y hacer de la arquitectura una disciplina cada vez más científica. El organicismo propugnado por Wright sigue vigente en esta concepción integral de la arquitectura, en la que todos los elementos del edificio realizan funciones conjuntas, orgánicas. Si bien es cierto que todavía queda mucho por hacer, podemos afirmar que el camino a seguir está marcado. Ahora solo es cuestión de trabajo, voluntad y, por supuesto, talento.

NORBERTO CHAVES LO DEJÓ

Guim Espelt y Ricard Gratacòs



Asesor y gestor de la comunicación corporativa, ensayista y docente, Norberto Chaves (Buenos Aires, 1942) es una figura constante en la teoría y crítica de la arquitectura y el diseño, desde un punto de vista social y cultural, con un tono pedagógico a la vez que punzantemente crítico.
Libros que relatan *propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan* ("El oficio de diseñar"), *la intervención culta en el hábitat humano* ("El diseño invisible") o la *teoría y práctica de la identificación institucional* ("La imagen corporativa"), se mezclan en su bibliografía con *literatura de emergencia para una época sin tiempo* ("Desafueros") o estudios divulgativos sobre colegas de profesión ("André Ricard, un silencioso combate", "Seis diseñadores argentinos de Barcelona").[1]
Todos ellos y la entrevista que sigue forman parte de la visión que este argentino de Ciutat Vella tiene del mundo en que vivimos.

¿Qué le llevó a estudiar arquitectura?
Cuando ingresé en la universidad, lo hice en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Cursé casi dos años. Me apuntaba a pocas materias y las hacía a fondo, apasionadamente. Pero encontré a faltar el mundo de la sensibilidad. Todo era racionalidad, pensamiento… Fue entonces cuando le empecé a prestar atención a la arquitectura. Y más que a la arquitectura, a los lugares.

Decidí estudiar arquitectura para complementar esa formación racional con algo que tuviera que ver con la sensibilidad. Me pareció que era la única facultad relacionada con el mundo de lo sensible. Nunca se me ocurrió pasar a Bellas Artes o algo así. Lo que me atraía eran los espacios de la vida cotidiana. Fue una inmersión total en el mundo de la cultura occidental. Acababan de aparecer las diapositivas. Fue como una catarata de estética, *shocks* de cultura: gótico, renacimiento, barroco… Sentí que yo tenía que ver con eso.

¿Cómo era la facultad de Arquitectura de Buenos Aires?
Tras el golpe de estado de 1966, que dio pie a un gobierno dictatorial, muchos profesores dimitieron, y dejaron a los estudiantes solos, prácticamente en manos de unos chacales. Quedaron los profesores malos, fachas, incapaces, delatores… Se generó entonces un proceso en cierta manera autogestionario. Fue una reacción en cadena de expulsión de los profesores por parte de los estudiantes. Nos organizamos y les prohibimos que vinieran a clase, el argumento era que interrumpían nuestro proceso de formación. Todos fueron expulsados. El Gobierno no tomó medidas, dejó hacer.

Durante este proceso, apareció la asignatura de Semiología arquitectónica. Fue, para mí, otra revolución, porque me abrió al mundo del sentido, de la significación. Con un gran amigo cursamos esa materia con tanto ímpetu que al segundo año los profesores nos invitaron a sumarnos al equipo docente como ayudantes. Era la primera facultad de Arquitectura del mundo con esa asignatura, o eso nos dijo el mismísimo Umberto Eco cuando vino a visitarnos. Una asignatura muy pertinente: la arquitectura es —como dice un colega— "el sentido del espacio y el espacio del sentido".

¿Acabó la carrera?
Estuve avanzando con las asignaturas de diseño, pero mi interés por la facultad fue decayendo. Cuando llegué al tema "Aislación hidrófuga" tuve suficiente. Y no dejé la materia, sino la carrera.

Paralelamente, en 1973, el Gobierno de Héctor José Cámpora, que representaba el peronismo de izquierdas, dio paso a los grupos progresistas en sanidad, vivienda, educación, en todos los campos de gobierno y en la facultad. La de arquitectura fue donde el movimiento universitario tuvo más proyecto de cambio, porque lo veníamos elaborando desde antes. Cuando se nos dio la oportunidad, lo implantamos y reformulamos el plan de estudios.

Pasé a ser profesor titular. Dictaba las asignaturas Teoría social del hábitat y Semiología arquitectónica. Entonces, para ser profesor, no tenías por qué tener título. Se daba predominio a los conocimientos antes que a los papeles, al contrario que con el siniestro Plan Bolonia. En Semiología incorporamos una reflexión más amplia que la arquitectónica. Queríamos incluir la arquitectura en el campo del hábitat. Nuestro enfoque era, por un lado socioeconómico y, por el otro, etnográfico.

¿Cuáles eran sus referentes cuando formuló el programa de la asignatura?

[1] Las cursivas hacen referencia a los subtítulos de los libros mencionados.

A parte de la formación teórica que yo traía de la facultad de Filosofía, sumada a la lingüística, el estructuralismo y la semiología que incorporé en arquitectura, fueron para mí muy importantes figuras como la de Aldo van Eyck. Con él se producía un reencuentro de las ciencias humanas con la cultura proyectual y el entorno.

En 1969, la Unión Internacional de Arquitectos celebró su décimo congreso en Buenos Aires. Los estudiantes, a modo de rebelión, organizamos un evento en paralelo en la facultad, donde acudían arquitectos que estaban invitados al congreso oficial, como Bofill, Bohigas, Banham o el mismo Aldo van Eyck.

"La incorporación de lo contradictorio es la quintaesencia de la condición humana"

Yo me adosé a este último. Y no casualmente. Dio tres clases larguísimas hablando del hábitat, y no pasó una sola fotografía de arquitectura occidental. Mostró Asia, África y América Latina a partir de sus viajes. Fueron poesía y etnografía juntas.

Solo mostró la forma de vida de los pueblos. Dijo: "algunos asistentes me piden que muestre diapositivas de mi obra. No lo voy a hacer, porque lo que yo he hecho es lo que puede hacer un arquitecto holandés en Holanda. O sea: carece de todo interés". Él, viajando por el mundo, veía cosas de tal exhuberancia, vitalidad y riqueza, que hacer casas para ricos o centros culturales lo encontraba paupérrimo. Por eso fue un maestro: por quebrar los dogmas. Los rompía no para crearte un vacío sino, para, por esa ranura, arrojarte un montón de cultura. Me influyó muchísimo pese a su corta estadía.

¿Qué nos enseñan la antropología o la sociología sobre conceptos como forma, función, utilidad, belleza...?

Ante todo nos enseñan que todos esos conceptos están relativizados por la cultura, que las verdades culturales no son cuestión de lógica. Sin pensamiento mágico no hay cultura posible.

Durante su estada, Aldo van Eyck nos contó varias anécdotas. Una de ellas, una fiesta en una cultura de África. Consistía en una danza frenética masculina: ni las mujeres ni los niños están autorizados a contemplar esa fiesta. Ni mucho menos a participar en ella, ni tampoco a oírla. O sea que se tienen que alejar mucho del pueblo para no oír la música de la fiesta. Esta es la norma cultural, el ritual. Pero las mujeres y los niños la transgreden. Se suben a los techos de las casas y espían. El chamán, cuando ve sus cabezas los asusta, y ellos se esconden. Esto se suma al ritual. Aldo van Eyck contaba que era sugerente que los techos de las casas próximas a la plaza donde se hacía el ritual estuvieran reforzados para permitir la transgresión. Un pensamiento racionalista no puede entender eso: la incorporación de lo contradictorio, quintaesencia de la condición humana. La arquitectura popular, la antropología o la etnografía te enseñan a relativizar ciertos principios.

Nosotros, como generación del 68, experimentamos la crisis del racionalismo. Aún teniendo una formación racionalista, empezamos a ver sus grietas. Esa cultura no era universal: era parcial, sectorial, de clase. Tenía campos de aplicación, por ejemplo, los hospitales, pero la vida era otra cosa. El movimiento moderno no era "ciencia arquitectónica", era un planteamiento ideológico como cualquier otro: se podía adoptar o no adoptar.

Las diferencias estilísticas entre las oficinas y las casas de fin de semana de las mismas personas golpeaban sobre la presunta universalidad del pensamiento racionalista. Los ortodoxos seguían defendiendo una arquitectura racional, desde una filosofía humanística, donde el usuario era abstracto. Si le hablabas al usuario real, este te decía que la "caja de zapatos" no le gustaba. Fuimos quizá la primera generación que cobró consciencia de eso, lentamente. Por eso mis textos tienen, en general, ambos componentes: la reivindicación de lo antropológico y lo cultural y, por otro lado, la racionalidad económica.

¿Ha llegado a proyectar algún edificio?

Mientras estudiaba empecé a trabajar como delineante en un estudio de interiorismo muy

importante, asociado a Sánchez Elia, Peralta Ramos y Agostini, que era uno de los despachos de arquitectura más grandes. Colaboramos en el interiorismo de tres hoteles Sheraton, varios bancos, periódicos, etc. Eso puso a prueba mi capacidad de ordenamiento de procesos.

La gestión del interiorismo del Sheraton de Buenos Aires me tocó a mí. Llegaban unos *sketches* de un diseñador experto en hoteles —que sugerían el clima de cada local, el ambiente interior—, el arquitecto Alberto Armas, mi jefe, lo transformaba en un ambiente acabado, y yo lo transformaba en planos. Yo trataba de disimular el decorativismo yanqui. Ahí disfruté muchísimo y aprendí un montón. Trabajaba con plantillas manuales para computar todos los elementos del interiorismo. Eran 800 habitaciones. Fue fascinante. Tenía todo el hotel en la cabeza. Empecé, pues, practicando con una pelota pesada.

Se trataba de un hotel de turismo, donde ya aparecía la idea de espacio temático. Allí se manifestó toda la problemática que luego desarrollaría durante toda mi vida: las contradicciones entre cultura y mercado, lo económico y lo social…

¿Cuándo vino a Barcelona?

En 1976 hubo un nuevo golpe de Estado y los militares invadieron la Casa de Gobierno, las universidades, y empezaron a matar gente. Yo estaba muy comprometido, y ante el peligro, tuve que irme. La segunda mitad de 1976 la pasé por Uruguay y Colombia. En enero de 1977, llegué a Barcelona.

En Argentina daba clases y era proyectista de interiorismo. Cuando llegué aquí pensé que sería un poco igual, pero fue imposible. Nadie tenía trabajo porque todavía estábamos saliendo de la crisis del petróleo y para atender el mercado bastaban los arquitectos locales. No necesitaban ayudantes. Aguanté la falta de trabajo y de dinero y enseguida unos amigos me invitaron a ir a la escuela Eina, donde me abrieron las puertas de par en par.

¿Qué amigos eran?

Una amiga mía, pintora, Norma Bessouet, conocía a Xavier Olivé, de Eina, que me propuso ir a la escuela para darme a conocer al profesorado. Di casi una conferencia. Solté todo lo que sabía hacer. Nadie hacía la mínima mueca, y yo creía estar perdiendo el tiempo. Según terminé, Joan-Enric Lahosa me dijo: "¿Y cómo se llamaría tu materia?". Al final acabé dando seis asignaturas durante siete años. Fue una experiencia muy fuerte e integradora.

¿Qué consideración tiene acerca de que dentro de las universidades públicas se haya ubicado la carrera de Diseño en la facultad de Bellas Artes, tras el intento fallido de gestionarla entre Arquitectura e Ingeniería Industrial?

Pienso que lo adecuado sería que la Escuela de Arquitectura fuera quien alojara la carrera de

Seminario-Exposición sobre Josef Albers en la sede de la Escola EINA en Vallvidrera, durante el curso 1979-80, del 11 al 16 de marzo de 1980. Fotografía: Manel Esclusa.

Diseño: comparten sinergias y la misma cultura proyectual. Además, el diseño nace íntimamente ligado a la arquitectura. En Bellas Artes no pinta nada. Y, además, desorienta: es una asociación retrógrada.

A parte de a la docencia, ¿se ha dedicado a más cosas?

A través de Eina conocí a la *crème de la crème* de la arquitectura y el diseño catalán. Ellos, recíprocamente, vieron, en mí, ciertas habilidades que les eran útiles para los proyectos complejos, especialmente los diseñadores gráficos y comunicadores. Los clientes empezaban a pedir cosas más complicadas que un folleto o un logotipo. Pasaron a pedir identidad corporativa, identidad global… y los diseñadores no tenían experiencia. Yo tampoco había trabajado en eso, pero con la experiencia anterior y mi capacidad metódica pude colaborar en ordenar los procesos. Esa habilidad se fue concentrando en los programas de identidad corporativa. Entonces ya no trabajaba para los diseñadores sino directamente para el cliente, eligiendo al diseñador. Bueno, los dos modelos siguieron manteniéndose.

Junto a un alumno aventajado del momento, Oriol Pibernat, ahora director de Eina, y su hermano Carles Pibernat, formamos I+C Consultores. Había muchísimo trabajo. Había que pasar a limpio toda España: empresas, instituciones… otro trabajo de pelota pesada. Aprendía muchísimo abordando programas muy complejos. A veces nos llamaban los diseñadores, pero muchas otras, los propios clientes para que les ayudásemos a dirigir el programa, porque no sabían ni siquiera elegir diseñador. Ahí nos especializamos.

Al tiempo, Oriol optó por la vida académica y Carles ahora está dirigiendo, independientemente, proyectos de imagen y comunicación para grandes firmas, además de dar clases en Eina.

Yo me quedé solo. Antes de que nos separásemos, empezó a abrírsenos el mercado argentino, que también despertaba de un largo letargo y también empezó a pasar todo a limpio. Nuestra experiencia en España fue de gran utilidad para Argentina. Seguí trabajando con Raúl Belluccia, nuestro socio de allí. Tuvimos mucho éxito; clientes muy importantes que hasta hoy llevan nuestras marcas.

Antes hablaba de la necesidad de incorporar lo contradictorio como elemento cultural. Nos parece que en Barcelona hay una falta de crítica en el ámbito arquitectónico. Es superficial, autoinhibida y poco concreta. El mundo académico está íntimamente relacionado con el mundo proyectual y, lamentablemente, la crítica ha venido de otras disciplinas.

La actitud acrítica en el medio de los arquitectos, que padecen las presiones del mercado, tiene dos raíces. Por un lado hay quienes, por falta de formación intelectual y cultural, confunden las tendencias del mercado con las tendencias de la cultura. Esos son los ignorantes. Después están los perversos, aquellos que saben lo que están haciendo pero callan por una cuestión corporativista. Es decir: "Yo no voy a ser el valiente que ponga el dedo en la llaga, pues me sacan de la lista. No critico al colega y él no me critica a mí". No solo no autocritican lo que están haciendo sino que desarrollan un discurso apologético del sensacionalismo. Y venden ese espectáculo como cultura. Estoy seguro de que muchos de ellos saben lo que están haciendo pero no lo dicen. Y lo peor de todo, no se lo dicen a los alumnos, cosa que me parece poco ética. Para mí hay una norma de deontología docente y es que, a un alumno, no se le puede mentir. Eso es una estafa intelectual.

Como vecino de Ciutat Vella, ¿cuáles cree que han sido las carencias de las intervenciones desarrolladas en el casco antiguo de Barcelona?

Cuando llegué a esta ciudad, enseguida me enamoré del casco antiguo: tenía una riqueza enorme, adquirida por acumulación. Siempre viví en él y siempre he sentido que nos lo iban arrebatando.

He seguido el proceso desde el año 1977, que es cuando llegué. A grandes rasgos, la política urbano-arquitectónica ha sido monolítica y prolongada. El Partido Socialista estuvo gobernando Barcelona durante cuarenta años —igual que Franco—, e hizo lo que mandaba el capitalismo: bendecir las reglas del mercado. Entiendo que es difícil salir de ellas, pero no hizo ninguna negociación significativa.

El casco antiguo era una sumatoria de barrios malolientes, peligrosos o lo que quieras, pero vivo. En el pasquín "Nova Ciutat Vella" —de nombre delator—, el regidor del barrio publicó un artículo titulado: "Disputarle el barrio a la marginación". No *superar* la marginación, sino expulsarla, marginarla más y quedarse con el barrio. A este tipo de proceso se lo llama "*gentrification*". En ello, Barcelona fue una de las líderes europeas. Se dieron cuenta de que las piedras viejas tienen valor de mercado, y dejarlas en manos de los pobres era desaprovechar esa mercancía.

Esa política generó una especie de metástasis que va carcomiendo las arterias del barrio y va entregando el casco antiguo al flujo de masas y de consumo, y quita, por lo tanto, vida urbana. Todo está dirigido a incentivar la circulación, porque el flujo peatonal levanta el precio del metro cuadrado. Por ejemplo, la eliminación de escalones se suele llamar "levantamiento de barreras arquitectónicas para los discapacitados". Es verdad. La masa es esa discapacitada general que, al no encontrar barreras, "fluye", y cuando se da cuenta, ya está en la barra de pinchos.

Yo estoy contentísimo de que no hayan restaurado esta casa [donde tiene su estudio] porque, si no, se habría perdido todo: la habrían "modernizado". Y no se trata de que al restaurarla se deba reproducir la forma original. Se trata de producir una forma contemporánea que manifieste abiertamente su simpatía y no su odio por lo anterior.

Los arquitectos no quieren reconocer que sus obras, a excepción de las espectaculares, carecen de todo interés. La gente va al lugar donde hay perspectivas, sombras, calidades texturales… Nadie quiere mirar de frente las nuevas arquitecturas. Los lugares interesantes de las ciudades son los históricos. Y no porque la gente sea nostálgica, sino porque fuera de eso no hay nada que ver... a excepción de los esperpentos posmodernos.

Respecto a la capacidad comunicativa de un edificio. ¿Es una imagen corporativa en sí mismo?

No hay ningún recurso de la empresa o institución que pueda identificarse con ella tanto como el edificio. La arquitectura es el cuerpo de la corporación y el lenguaje lo delata. El edificio tiene que responder al talante de la empresa. Algunos lo saben hacer y otros no. Además, hay empresas que, inmersas en la cul-

tura del espectáculo, buscan el edificio singular a criterio y capricho del arquitecto. Esta es otra manera de identificarse, mediante el disfraz, no mediante la indumentaria. Cada cual sale a la sociedad como quiere: unos en su estado natural y otros disfrazados. Esto forma parte de la realidad, yo no lo cuestiono. Cada cliente tiene lo que se merece. Mi crítica tiene otro blanco. Se supone que el Estado tiene que regular las contradicciones del sistema. Hay que considerar que todo lo que los individuos y las empresas hagan forma parte de un patrimonio común. Teóricamente no puedo hacer lo que me dé la gana. En los últimos meses han pelado la planta baja de un edificio de plaza Catalunya, por un puro interés comercial de la empresa que lo habitará. ¡Eso es una salvajada! ¿Cómo permitieron eso? La administración pública bajó la guardia… o formó parte del negocio.

"La arquitectura es demasiado importante para dejarla en manos de los arquitectos"

El mercado y el interés comercial se sobreponen a todo. Si hay que vender a la abuela, la venden. El capitalismo ha llegado a la unidimensionalidad total. Echo de menos una contestación por parte de los que teóricamente tendrían que defender el patrimonio arquitectónico, como por ejemplo, el Colegio de Arquitectos. Tenemos que aceptar y actuar el desdoblamiento: todos estamos trabajando para el mercado, pero a su vez somos ciudadanos con conciencia cultural. El no atreverse a opinar contra la propia profesión me parece una señal de mezquindad, de falta de grandeza y calidad intelectual.

Yo asesoro a empresas e instituciones y hago mi trabajo de la mejor manera que puedo, pero no me jacto de que mi obra sea el súmmum de la cultura. Pero el arquitecto se vanagloria de lo que hace. Nouvel se enfurecería si supiera que se construirán edificios más altos al lado de la torre Agbar. Hay una alienación en el *show*. Todo el mundo quiere *show*: el arquitecto y el cliente. Les beneficia a los dos: Marca busca marca![2]

En relación a su presencia en la acampada de plaza Catalunya, leyendo alguno de sus aforismos, ¿pueden el diseño y la arquitectura ayudar a dar soluciones para este mundo?

El diseño puede prestarle servicios a todo el mundo. Se trata de un proceso de planificación de un producto, y este puede ser tanto un misil como un antimisil, un plan de vivienda popular o un monumento al poder financiero. Pero, si quieres transformar la sociedad, no lo harás diseñando un envase de papel reciclable o muebles con desechos. Estos son apaños, lavados de culpa. Hay que afrontar que esto se va al carajo. El mundo no se cambia diseñando, sino acudiendo a espacios de libertad como plaza Catalunya y tratar de meter una cuña al sistema. No puedes cambiar a la sociedad a través de tu oficio. Es engañarse a uno mismo.

Si hoy no logras desdoblarte, sucumbes. Hay que tener la honestidad de decirlo. Hay que explicarles a los estudiantes idealistas que, en toda profesión, como dijo Marx, a nadie se le paga si con ese pago no se incrementa el capital. Si te pagan es que por algún lado se está haciendo caja. Hay una lógica implacable del capital. No hay ninguna profesión que no esté incorporando valor al sistema.

[Al haberle mencionado los aforismos leídos en plaza Catalunya va a buscar el libro donde se compilan, propuesto y publicado por expreso deseo del editor Gustavo Gili.]

El aforismo exige un pensamiento de máxima síntesis. Vas quitando, quitando, hasta que te queda el esqueleto de la idea. Es un ejercicio mental muy apasionante. El libro está desorganizado alfabéticamente y el primer capítulo está dedicado a la arquitectura. Hay aforismos muy poéticos, por mi amor hacia ella, y otros muy sarcásticos, por mi odio por lo que hacen muchos arquitectos. "Conviene, de tanto en tanto, observar detenidamente una columna dórica: te sitúa". "La arquitectura-espectáculo es el único número de circo que se estudia en la universidad". "La arquitectura es demasiado importante para dejarla en manos de los arquitectos".

[2] En referencia a su artículo "Marca busca marca".

Mercado turístico y recreación del pasado

Agustín Cócola Gant

La transformación de la ciudad de Barcelona en espacios tematizados para el consumo turístico comenzó a planificarse en las primeras décadas del siglo xx. A pesar de ser un proceso propio de la actual sociedad de servicios, la burguesía catalana tuvo como objetivo colocar la capital en un lugar destacado dentro del mapa de las ciudades mediterráneas más atractivas. Para ello se propuso eliminar los conflictos sociales del centro de la ciudad y convertir la zona más representativa del casco viejo en un espacio monumental, repleto de elementos aparentemente antiguos. Lo que hoy se conoce como barrio Gótico fue en realidad construido entre 1927 y 1970. Edificios y elementos antiguos fueron trasladados al barrio desde otras partes de la ciudad; construcciones originales fueron restauradas en estilo gótico y el ambiente fue modificado para que armonizara con la nueva historicidad creada.

Pero si en un principio la reinvención de la ciudad histórica había surgido como un proyecto de la burguesía local con el fin de exhibir la arquitectura nacional catalana, en la práctica las obras solo pudieron justificarse por los ingresos que generaría el nuevo turismo urbano, el cual gusta de contemplar edificios de apariencia antiguos, sean o no originales. Por lo tanto, nos proponemos analizar el uso político del pasado y su posterior conversión en una mercancía cualquiera. Este fenómeno constituye una de las características de la ciudad-empresa, donde la necesidad de atraer inversiones y flujos de capital obliga a las ciudades a construir una seductora imagen de marca[1].

De la apertura de la vía Layetana a la exposición de 1929

En 1908 comenzaron los derribos que dieron lugar a la construcción de la actual vía Layetana. Después de cinco años de demoliciones, una avenida longitudinal dividía en dos la totalidad del centro histórico. Desde el comienzo de las obras, el Ayuntamiento se guardaba el derecho de decidir si valía la pena conservar restos de construcciones históricas antes de ser destruidos. El sistema de conservación de monumentos establecía que la mejor opción para conservar un elemento determinado era su custodia y exhibición en un museo, y este era el uso que se le daría a los fragmentos que no iban a ser demolidos. Sin embargo, ante la cantidad de piezas y materiales antiguos que se iban depositando en almacenes municipales, ya que incluso se desmontaron fachadas enteras, en 1908 el arquitecto Jeroni Martorell proponía que "cerca de la Catedral podría reconstruirse todo aquello [componiendo] un conjunto que sintetice el arte de la vieja Barcelona"[2]. La idea de formar un conjunto con materiales antiguos en los alrededores de la Catedral hay que relacionarla con las propias obras de la fachada del edificio, realizadas entre 1887 y 1912.

En 1911, en el debate surgido sobre qué hacer con los elementos antiguos seleccionados, el político Ramón Rucabado proponía directamente que con todo ello se debería construir un barrio gótico[3]. En realidad no hacía más que sintetizar lo que diferentes corporaciones artísticas, empresariales y políticas venían exigiendo desde el inicio de la reforma interior: eliminar las viviendas degradadas que abundaban en la zona y sustituirlas por construcciones neomedievales. Al mismo tiempo, proponía crear un recinto delimitado por puentes colgantes neogóticos, trasladar a esta zona las fachadas que se habían desmontado, así como eliminar las aceras, el tráfico y decorar el entorno por medio de una escenografía historicista.

En una época en donde el turismo urbano comenzaba a ser explotado en el resto de Europa, la justificación para este tipo de reconstrucciones resultaba explícita, y el mismo Martorell

[1] Para un estudio más detallado ver: CÓCOLA GANT, Agustín. *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del pasado e imagen de marca*. Barcelona: Ediciones Madroño, 2011.

[2] MARTORELL, Jeroni. *Informe al alcalde de Barcelona*. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (Documentación Personal, Caja 9, Carpeta 20, Folio 137), 1908.

[3] RUCABADO, Ramón. "Un barrio gótico en Barcelona". *La Cataluña*, nº 189, 20 de mayo, 1911, pp. 308-311.

señalaba que "lo que pudiera costar de más, si algo fuese, sería un capital que reeditaría un interés crecidísimo; los turistas, los extranjeros, tendrían mayores motivos para venir a Barcelona a dejar su dinero"[4]. De hecho, en 1908 se había creado la Sociedad de Atracción de Forasteros (SAF); institución formada con capital mixto (público-privado) y que tenía como principal objetivo promocionar Barcelona como destino del sur del Mediterráneo. Pero si el turismo se desarrollaba en lugares donde la historia monumental se había conservado, tanto en Estados Unidos como en Europa comprendieron que sería posible fabricar la antigüedad que atrajese al visitante. Por lo tanto, poseer un centro histórico monumental se planteaba como una condición indispensable para aspirar a formar parte de la lista de ciudades visitables, con lo que la SAF reclamaba constantemente comenzar con la reconstrucción del barrio de la Catedral.

Uno de los mayores logros de la SAF, así como de políticos y empresarios locales, fue impulsar la Exposición de 1929. Desde el siglo XIX, Barcelona ha acogido grandes acontecimientos con el fin de acelerar la circulación de capital y poder impulsar el desarrollo de la ciudad capitalista. También, a principios del siglo XX, la exposición no representaba un fin en sí misma, sino que constituía un medio para conseguir los objetivos que la burguesía local había planteado y, así, agilizar las aspiraciones de convertir Barcelona en la ciudad soñada. Los comentarios de la SAF hacían referencia a las ventajas y al provecho que la ciudad podía sacar de la exposición, pero no trataban sobre la exposición misma. De esta manera, en 1927 comenzaban las obras de lo que a partir de entonces se conocerá como barrio Gótico, "aumentando los encantos que siempre ha tenido Barcelona y enriqueciéndola para que su fama y su prestigio se afiancen ante los numerosos extranjeros que vendrán con motivo de la Exposición Internacional"[5]. En una época en donde los empresarios locales comenzaban a comprender las ventajas del marketing urbano, un comentarista de la exposición afirmaba sobre Barcelona: "introduzcamos en el mercado internacional esta nueva marca de turismo y no dudéis: si la nueva marca se elabora bien y se lanza públicamente el producto se venderá y el negocio estará asegurado"[6].

Algunas intervenciones en el barrio Gótico

Desde el golpe de estado de Primo de Rivera en 1923, la Diputación de Barcelona pasó a ser presidida por Milà i Camps, uno de los banqueros catalanes más influyentes del primer tercio del siglo XX. En 1922 había propuesto cerrar el barrio de la catedral por medio de un enrejado artístico y monumentalizar los edificios que quedarían dentro del recinto. Este tipo de intervención espectacular pudo llevarla a la práctica

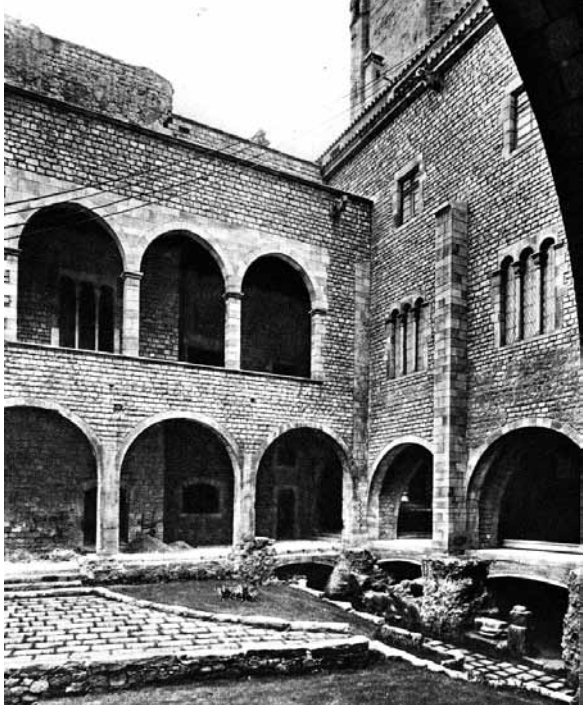
cuando, en 1927, la Diputación comenzó a restaurar las Casas de los Canónigos, un conjunto de origen medieval que se encontraba detrás de la catedral. Milà i Camps encargó a Jeroni Martorell un proyecto de restauración, quien intentó recuperar el aspecto primitivo del edificio, es decir, devolverle la imagen que alguna vez debería haber tenido en la Edad Media. A pesar de que el proyecto de Martorell era más bien una hipótesis historiográfica y que se construiría con elementos antiguos que se habían recogido en la apertura de la vía Layetana, en general el resultado guardaba cierta sobriedad. Sin embargo, Milà i Camps mandó rehacer el proyecto, e introdujo elementos propios del gótico nórdico y redecoró en exceso el conjunto.

El palacio de la Generalitat se encuentra en frente de una de las fachadas de las Casas de los Canónigos y, por petición de Milà i Camps, el arquitecto Rubió i Bellver diseñó el puente neogótico que se construyó en 1928 y que une los dos edificios señalados. La crítica consideró el puente como excesivo, sobre todo porque se basaba en un estilo que no concordaba con la sobriedad del gótico catalán. Por el contrario, la SAF consideraba las obras como una oportunidad para que Barcelona aumentase su "categoría artística y hasta su prestigio de antigüedad"[7]. Cuando el mercado se hace cargo de la puesta en valor de los monumentos, la autenticidad disminuye automáticamente. El falso histórico, aunque resulte inaceptable desde otros puntos de vista, es consentido y está hasta promovido por la industria turística.

Por otra parte, también desde 1927, el Ayuntamiento comenzaría a intervenir sobre todos los edificios de su propiedad que se encontraban en el barrio, y a obligar a los propietarios de inmuebles no antiguos a que "armonizasen" sus fachadas con las del resto del entorno. El arquitecto municipal Adolf Florensa dirigiría las intervenciones prácticamente hasta su muerte, en 1969. De todas ellas destacan las efectuadas en el Palacio Real y la plaza del Rey. Hay que tener en cuenta que Ciutat Vella era un espacio degradado y abandonado por la inversión inmobiliaria desde que la burguesía se marchó al

[4] MARTORELL, Jeroni. "Reforma interior de Barcelona. Exposición al Excmo. Ayuntamiento". *La Cataluña*, nº 189, 20 de mayo, 1911, p. 307.
[5] "Obras de urbanización y embellecimiento", *Barcelona Atracción*, p. 188, nº 204, junio, 1928.
[6] SERRA I ROCA, Josep. "Les marques de turismo". *La Veu de Catalunya*, p. 5, 22 de diciembre, 1929.
[7] "Nuevas mejoras urbanas". *Barcelona Atracción*, nº 190, abril, 1927.

Imágenes
Página anterior: Plaza de Berenguer en 1942. A la izquierda de la capilla de Santa Agueda se ve la casa Padellàs recién trasladada. A la derecha un edificio de viviendas del siglo XIX.
Inferior: Plaza de Berenguer en 1960. El edificio de viviendas ha sido sustituido por una recreación gótica.



Izquierda: Patio del actual Museo Marès en 1944. **Derecha:** Patio del Museo Marès en 1948. Las ventanas del siglo XVI que se conservaban fueron trasladadas a otras partes del edificio y en su lugar se colocaron reproducciones de ventanas medievales.

ensanche. Por este motivo, en el centro habitaba la población con menos recursos de la ciudad, pero desde el punto de vista de la burguesía era necesario expulsarla a otros barrios periféricos si se pretendía que el barrio fuese un reclamo turístico. En este sentido, todas las propuestas que se presentaron incluían eliminar las viviendas que existían para sustituirlas por construcciones neogóticas o para trasladar otros edificios antiguos en su lugar. Esta última fue la opción adoptada en la plaza del Rey cuando, en 1928, comenzaron a derribar unas viviendas del siglo XIX para posteriormente colocar en su lugar la llamada casa Padellàs, edificio del siglo XVI y que había quedado al otro lado de la vía Layetana rodeado de construcciones modernas.

Las intervenciones que Florensa dirigió durante casi 40 años fueron muy numerosas. En la plaza de Sant Felip Neri, por ejemplo, trasladó dos fachadas del siglo XVI que habían sido desmontadas con la apertura de la vía Layetana. Intervino sobre la muralla romana, sobre todos los edificios más emblemáticos de la calle Montcada o incluso creó fachadas neomedievales en construcciones del siglo XVII. En su libro *Política del barrio Gótico* resumía en tres puntos su manera de actuar: restauración [en estilo] de los restos conservados, traslados de edificios a la zona y armonizar el resto con elementos neomedievales. El objetivo de estas obras puede resumirse en una frase suya: "esta cantidad de monumentos, en un espacio tan restringido, dan como resultado un ambiente de una «densidad» histórica y emocional tremenda, que sobrecoge al visitante sensible y le produce impresiones inolvidables. Por esta razón su visita se ha convertido en imprescindible para todo turista"[8]. El objetivo de la puesta en valor se presentaba como un instrumento para dotar a la ciudad de un reconocimiento histórico-artístico que nunca había tenido. En la creación de esta imagen de marca, el derribo de las construcciones vulgares potenciaría la acumulación de elementos antiguos, e hizo realidad uno de los objetivos de la SAF, ya que como diría el propio Florensa, "a pesar de algunas críticas, es evidente que con estos trabajos el prestigio histórico y monumental de Barcelona ha ganado mucho"[9].

Barcelona parque temático

La recuperación del pasado monumental que se inició con la Revolución francesa ha pasado por dos fases: una etapa inicial en la que los nacionalismos comenzaron a reeditar la historia, y una segunda etapa en la que dicha historia fue exhibida como medida de promoción urbana. Esta evolución, que caracteriza el paso de la modernidad a la posmodernidad, o de una sociedad industrial a la actual de servicios, ha sido común en todo Occidente, aunque no se haya producido contemporáneamente en todos los casos. El monumento, por lo tanto, ha pasado de ser un elemento clave en la construcción de la identidad nacional a constituir una ventaja competitiva en el mercado internacional de ciudades.

Tanto los nacionalismos como la historia convertida en recurso turístico acudieron a la misma herramienta en el momento que pudieron transformar los edificios, es decir, a la restauración monumental. Cuando los nuevos estados nacionales —o en el caso de Cataluña, la burguesía nacionalista— se vieron ante la necesidad de revisar la historia, el hecho de seleccionar algunos monumentos y reconstruirlos según la nueva versión del pasado constituyó un requisito inevitable para legitimarse. Al mismo tiempo, si para la creación de la ciudad moderna también era ineludible poseer un atractivo centro histórico, la restauración en estilo creaba expresamente valor de antigüedad, y construía espacios pintorescos y seductores que, desde el punto de vista documental, nunca son auténticos.

Los parques temáticos se caracterizan por crear historicidad. Se parte de la base de que existe una demanda de productos históricos, y con el fin de atraer a este sector de consumidores se recrean espacios de apariencia antiguos. Donde más han florecido ha sido en Estados Unidos, de donde proviene el propio concepto. País sin historia urbana medieval, comprobaron que el visitante salía igualmente satisfecho de una visita a monumentos históricos aunque estos solo fuesen copias. Es el valor de antigüedad por antonomasia, y sin tabúes. Los autores que han estudiado estos espacios coinciden en que su construcción se desarrolla gracias a la aplicación de tres procedimientos básicos: restauración en estilo de los restos conservados; traslado de edificios originales o partes de ellos, y recreación del entorno con la eliminación de edificios sin apariencia antigua sustituidos por otros nuevos en estilos históricos. En definitiva, tanto los objetivos del parque temático como los procedimientos para conseguirlo coinciden con lo que Florensa llamaba "política del barrio Gótico". Con el fin de potenciar la "densidad monumental", resumía su actuación en tres reglas que, en última instancia, son las mismas que se utilizan para la construcción de este tipo de espacios historizados.

El turismo es una industria que responde a la ética y a la estética del mercado. La historia se simplifica, se estereotipa y se lanza como un *pack* sugestivo y fácil de consumir. Desde la industria turística se sostiene que "si la autenticidad es el exacto reflejo del pasado mediante su arquitectura, entonces una hábil reconstrucción puede ser más auténtica que unos restos esparcidos"[10]. Lo que demuestran estas afirmaciones es que para el mercado turístico un edificio será más auténtico cuanto mayor sea su apariencia de antigüedad, independientemente de que la antigüedad sea una recreación estilística. Esto es así porque se entiende que cuanto más histórico parezca el producto, este será más consumido. La autenticidad, en este caso, se refiere a una experiencia auténtica, a la diversión que proporciona el espectáculo.

Riegl ya sospechaba en 1903 que el culto por el valor de antigüedad traería consecuencias imprevisibles, y que entraría en contradicción con el valor histórico, es decir, con la función documental del monumento. Existen intereses contradictorios que impiden un acuerdo: los de la historia en sí misma y los de la historia convertida en mercancía. Aunque si consideramos que el tipo de relación capitalista domina cualquier tipo de relación social, en la práctica resulta evidente cuál de los dos intereses es el predominante.

[8] FLORENSA I FERRER, Adolf. "La Barcelona que surge. Valoración del Barrio Gótico". *Gaceta Municipal de Barcelona*, p. 629, 19 de junio, 1950.

[9] FLORENSA I FERRER, Adolf. "Restauraciones y excavaciones en Barcelona durante los últimos veinticinco años". *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, p. 21, nº 6, 1964.

[10] ASHWORTH, Gregory John & Tunbridge, J. E. *The tourist-historic city*, p. 24. London & New York: Belhaven Press, 1990.

Mur de càrrega: en perill d'extinció?

Albert Albareda i Carles Pastor

Qualsevol avenç tecnològic, en qualsevol moment de la història, ha significat una profunda revisió i reformulació dels sistemes coneguts i ha comportat unes noves necessitats. En la construcció, aquest procés és recurrent i s'anticipa a d'altres disciplines, des del punt de vista que és un procés que va començar fa milers d'anys i les solucions d'avui dia són hereves de les anteriors. A conseqüència d'aquests canvis tecnològics i de les noves necessitats que hi estan vinculades, moltes vegades s'ha produït un canvi en la manera d'entendre l'arquitectura que ha acabat modificant-ne el fet conceptual. En articles anteriors d'aquesta mateixa secció, ens hi hem referit reiteradament, tot considerant aquesta qüestió com una evolució tipològica a base d'un procés d'optimització estructural.

En aquelles ocasions en què aquests canvis s'han consolidat de forma més profunda, aquests han avançat nous estils i nous moviments conceptuals, acompanyats en molts casos de línies de pensament d'avantguarda. Però, qui és que va sempre primer?

Segurament no podem deslligar el terme "necessitat" del d'"evolució tecnològica" ni a l'inrevés; de ben segur que un no podria existir sense l'altre. Un d'aquests exemples, potser el més explícit de tots ells pel sol fet de ser el responsable directe de la maduresa de l'arquitectura dels darrers 150 anys, és la substitució progressiva dels murs de càrrega per estructures porticades.

Des dels inicis més ancestrals, la gravetat ha estat una limitació incontestable del fet constructiu: un problema pels arquitectes i, alhora, la solució. L'home ha aconseguit superar-ne lentament els efectes, cada cop de forma més atrevida i fins i tot, a vegades, irracional. Des d'un primer moment en què els arquitectes van començar a conèixer amb certesa les possibilitats de càrrega dels murs de pedra i de mamposteria, aquests van passar ràpidament a plantejar-se quines eren les possibilitats d'anar-los alleugerint en funció dels seus requeriments funcionals. I aquí és on comença un procés imparable d'optimització, a força de l'aprenentatge prova-error, en el qual els constructors anaven concentrant intuitivament les càrregues sobre determinats punts més carregats, i n'alliberaven d'altres tot traient-ne material. És per això que podem afirmar amb convicció que l'evolució tipològica estructural és un dels exemples més clars en la història de procés evolutiu a partir de l'optimització progressiva de les seves solucions.

Les primeres intencions clares d'interrompre la continuïtat, fins llavors inqüestionable, dels murs de càrrega apareixen en les arquitectures religioses de les civilitzacions antigues. Per exemple, en els temples grecs es va imposar la llinda de pedra i es va consolidar una solució gens eficient a la "necessitat" d'obrir els temples sagrats a l'exterior, per més que la pedra fos el pitjor material possible per desenvolupar aquest paper estructural. La mateixa solució que utilitzaven per forjar incipientment els espais interiors, l'utilitzaven per alleugerir també els murs de càrrega a les façanes dels temples.

Més tard, en un nou pas en aquesta evolució tipològica, els romans van aprofitar un gran invent tecnològic —l'arc de mig punt— per resoldre no tan sols la cobertura d'espais interiors, sinó també les obertures de les façanes. En comptes de canviar de material —i utilitzar-ne un que resistís correctament la flexió— van optar per utilitzar una nova tipologia que aprofités al màxim les qualitats de la pedra, i que treballés tan sols a compressió: quina genialitat! A ulls d'un observador atemporal, sembla que la solució més fàcil hauria estat la de buscar nous materials que poguessin resoldre millor les llindes gregues, ja prou conegudes, i així poder seguir construint igual; però resulta que l'enginy de l'home, una vegada més, és del tot sorprenent: davant la impossibilitat de tro-

bar o de generar nous materials idonis, va descobrir que la geometria podia ser-ne la solució, i que li permetria d'aprofitar completament les prestacions de compressió de la pedra que utilitzava.

Sense anar més lluny, l'aparició de l'arc com a nova solució tecnològica —a partir, doncs, de geometria— va revolucionar l'arquitectura del moment i va imposar-se durant molts segles. De fet, des dels romans, i fins al segle XIX, no hi va haver gaires canvis tipològics i, en conseqüència, conceptuals, més enllà d'un cert "refinament" de la seva solució. Els gòtics van perfilar les deficiències de l'arc de mig punt a partir d'una variant —l'arc apuntat— i van aconseguir arribar al límit amb obertures màximes realment destacables, i que treballaven estrictament només a compressió. Pensem, per exemple, en les catedrals franceses dels segles XII i XIII —per exemple Chartres o Beauvais— en què l'esveltesa de les seves façanes ja estava al límit de no poder-les considerar estructures de murs, si no fos perquè no existeix ni una sola tracció en les seves pedres. La tècnica, un cop més, va condicionar un determinat tipus d'arquitectura i va permetre poder cobrir unes determinades "necessitats" de relació amb l'exterior.

Amb l'arribada de l'acer al segle XIX, i gràcies a les seves conegudes capacitats de tracció i flexió, es va produir un avenç tecnològic sense precedents. Molts edificis, encara de murs de càrrega, van començar a introduir pòrtics mitjançant pilars de fosa a les plantes baixes, com en els projectats per l'escola de Chicago a mans dels arquitectes Sullivan o Richardson. L'atreviment d'aquestes estructures, gràcies al fet d'utilitzar materials i recursos que fins al moment eren propis d'altres camps, va donar un resultat tan positiu que ja no hi va haver marxa enrere. La possibilitat de concentrar la càrrega en punts molt concrets (pilars) i de resistir traccions (cosa que volia dir tornar a les llindes planes dels grecs, però amb molta més llibertat de llums) va condicionar l'aparició d'unes noves propietats de l'arquitectura fins llavors insospitades. Conceptes com *diafanitat*, *transparència* o *flexibilitat* van convertir-se en els estendards de l'embrió del moviment modern posterior, característic del segle XX.

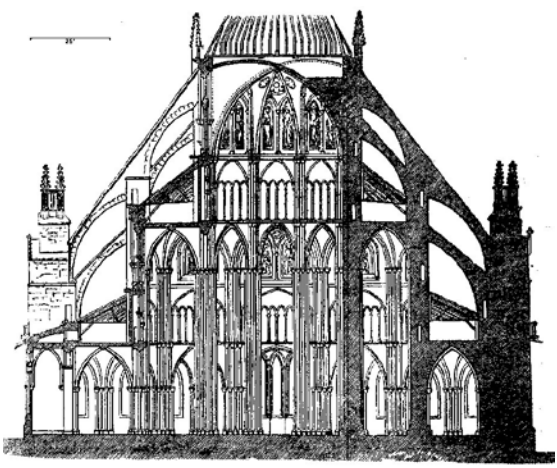
Marshall Field Store, Chicago. 1890.

Ja entrats en ple segle passat, amb la irrupció i consolidació del formigó armat com a síntesi genial de la pedra clàssica i amb les noves possibilitats de l'acer, l'arquitectura va fer un pas endavant, que va significar la defunció definitiva dels murs tal com s'havien entès fins llavors, de mans de Le Corbusier. Una solució que, durant segles, havia estat alhora limitació i referent de l'arquitectura tradicional. Els murs de càrrega van quedar per primer cop obsolets, ja no tenien sentit, el procés evolutiu d'optimització tipològica havia arribat al seu final tot aconseguint una concentració màxima d'esforços fins llavors inimaginable: els murs s'havien alleugerit de tal manera que les càrregues baixaven només per uns determinats punts convenientment dissenyats. L'arquitectura, a partir d'aquest punt, va alliberar-se de tots els complexos i va iniciar un procés d'avenç conceptual a una velocitat de vertigen que va comportar l'assoliment de la maduresa pròpia del moviment modern, sorprenentment vigent encara a dia d'avui en arquitectures pròximes.

Veiem, doncs, en aquest procés evolutiu, una clara vocació de cobrir la necessitat d'obrir-se a l'exterior. Fins llavors, l'única arquitectura que es permetia el luxe d'alleugerir els seus murs era la dels edificis icònics o representatius, perquè la més popular mantenia el sistema de murs portants com a referent d'autoconstrucció econòmica i eficaç. A partir de l'aparició de les estructures porticades, es va abandonar la idea de construir a base de murs perquè es va obrir als arquitectes un "oceà blau" de possibilitats i recursos: va aparèixer, sens dubte, una nova "necessitat". Després de tants i tants segles de convivència funcional, l'estructura es va desvincular permanentment de d'arquitectura, i allò que era tradicionalment una font d'inspiració resolutiva i formal va passar a ser un sistema subjugat a la simple necessitat funcional i en alguns casos, fins i tot, a la simple especulació formal.

Semblava obvi que aquest pas era positiu per anar més endavant, que aportava millores substancials respecte dels mètodes utilitzats durant segles en les arquitectures més tradicionals. La necessitat de construir una "estructura independent" al servei d'una suposada "arquitectura" ingràvida va portar que se separessin del tot els sistemes, fins i tot en aquells edificis de poca alçada. Això, evidentment, va permetre construir edificis cada cop més alts i més fiables, però també més cars i, sobretot, menys eficients. De ben segur que quan els primers grecs van començar a pensar en tot aquest procés d'alleugeriment de murs, no es podien ni imaginar que arribaria un punt involutiu d'aquest procés en què s'haurien construït les façanes per tancar els edificis, sense que aquestes ni tan sols treballessin estructuralment; segur que a un grec antic aquest fet li hauria semblat talment irracional. Doncs bé, aquesta solució és la que s'ha estat proposant i aplicant reiteradament durant les darreres dècades. I no s'ha proposat només per edificis singulars, en què la lògica formal i funcional ho justificarien sobradament, sinó també en el gruix dels edificis d'arquitectura popular i d'ús residencial.

Tant és així, que els "requeriments" actuals de les nostres estructures, representats pels estàndards de les normatives tècniques d'aplicació, releguen els murs de càrrega a una posició totalment residual de difícil aplicació i justificació. Això està totalment contraposat a la saviesa pròpia de l'arquitectura tradicional, que intenta mantenir el seu espai



Secció de la catedral de Saint-Étienne a Bourges. Il·lustració del llibre *Illustrated Handbook of Architecture* de James Fergusson.

i els seus costos, malgrat les inclemències tecnològiques pròpies dels últims temps. Les estructures porticades representen el mètode per "excel·lència" en totes les escales de l'arquitectura, i en cap moment s'ha pensat si aquest camí és el correcte per aconseguir a una optimització no només estructural, sinó també global de l'edifici. La construcció tradicional en murs de càrrega és encara avui, en moltes regions del planeta, la metodologia més rendible en termes d'eficiència i de cost per a edificis residencials de poca altura, en zones no sísmiques. Aquestes arquitectures han aconseguit, encara a dia d'avui, que els tancaments i l'estructura estiguin resolts per un mateix element: el mur, un concepte absolutament vàlid, però que, com a conseqüència d'aquest afany històric, i potser un afany desmesurat d'avançar en l'optimització estructural, ha estat totalment oblidat fins als darrers anys.

La construcció tradicional, en molts indrets del món a partir de l'autoconstrucció, s'ha basat en criteris molt més tangibles i, per necessitats de cost, eficients. Això no vol dir que les estructures porticades no puguin ser eficients i no contribueixin a un gran avenç en l'arquitectura; significa que cada cosa té el seu lloc i que, potser, en els temps que vénen d'austeritat i eficiència energètica, hem de recuperar aquesta voluntat integradora i aplicar-la a noves solucions de futur.

El que de ben segur no pot ser és que per poder realitzar una rehabilitació d'un edifici de l'Eixample de Barcelona, construït amb expertesa, mitjançant murs de càrrega i estable fins als nostres dies, s'hagin de projectar determinats invents artificiosos a base d'estructures porticades, perquè les normatives vigents al nostre país no concedeixen a l'obra de fàbrica, i a la rehabilitació en general d'edificis històrics, —gaire marge de maniobra. Potser el pes que tornarà a tenir el mur de càrrega en molts dels edificis de poca altura que es realitzaran els propers anys al nostre país —per imposició de cost—, obligarà a fer una reflexió conjunta per tornar a apostar per aplicar i millorar, si es vol, un sistema estructural que ha funcionat durant segles i que respon a dos requeriments alhora— estabilitat i tancament, un fet al qual ja ens costa d'estar acostumats.

En uns moments en què els murs de càrrega estan encara instaurats en un cert "descrèdit", podem trobar, curiosament, en alguns dels edificis més singulars i excepcionals, exemples de gran arquitectura de murs. Exemples en què es fa palesa la demostració que aquest és un recurs estructural que permet a l'arquitecte concebre l'edifici de forma integral, sense necessitat de pensar una estructura que posteriorment serà amagada darrere d'un tancament o d'un acabat i que, per tant, en duplicarà les solucions.

És un fi en ell mateix, el punt de partida, la raó de ser i la imatge final, la màxima expressió de l'estructura sense decorats ni afegits. En són un exemple les Termes de Vals, de Peter Zumthor, on una seqüència de caixes rígides fetes amb murs de càrrega —compostos de dos fulls de pedra reomplerts de formigó—, són l'ànima del projecte, que sorgeix com un element natural del conjunt del paisatge —a imatge de les termes romanes més genuïnes. L'edifici és un reflex de l'expressió única i representativa d'uns murs molt massius, que emmagatzemen l'aigua i hi incorporen una llum tènue que aconsegueix mantenir en tot moment la consciència del pas del temps. Naturalesa dins de la naturalesa, un clar exemple de solució intel·ligent i integradora, vers altres tendències menys eficients, separadores de funcions.

La forma feliç

Pol Esteve

En el text que llegireu a continuació, em proposo parlar de formalisme, és a dir, trepitjar sobre terreny pantanós. Quan vaig rebre la proposta d'escriure aquest text, vaig rastrejar, entre escrits i autors que m'interessen, raons que em servissin de plataforma per apropar-me a què pot ser el formalisme[1] en arquitectura en el present. El resultat, que ja intuïa, és confús. He obert l'habitació dels mals endreços, un lloc on coexisteixen múltiples arguments, sovint discordants i no necessàriament excloents. Us convido a avançar entre una acumulació d'ideas que intenta superar la "maledicció bíblica, segons la qual l'home sembla incapaç de concentrar la seva atenció en més d'un dels aspectes o causes que poden influir en el problema del coneixement"[2]. La intenció no és sortir-ne victoriós amb una solució a la mà, sinó acostar-nos a alguns aspectes crítics que ens poden servir per treballar la formalitat.

En un primer moment serà necessari pensar què pot ser la forma per entendre, després, què pot ser el formalisme. En aquest text he rescatat tres conceptes que considero importants per com es relacionen amb el món material; tres idees que modifiquen la recepció de la forma i, per tant, també en condicionen l'ús: el temps, l'antagonisme —entre el món físic i el mental—, i la noció de "*craft*".

El primer de tots, el temps, està en la base de la problemàtica de relació amb la forma. Més concretament, en la concepció lineal del temps sobre la qual es construeix una visió teleològica de la història. Des del moment en què aquesta noció s'imposa en el pensament occidental, les formes —entenguem, en aquest cas, tots aquells objectes produïts per la pràctica arquitectònica— s'han anat inserint en l'axis cronològic on s'ordenen els esdeveniments. Aquesta estructura cognitiva ha sistematitzat l'experiència i ha permès treballar en la suposició de causes i efectes, i en la construcció de genealogies d'estils i moviments com pot ser el modern. Tanmateix, quan s'estableixen lligams entre un període de temps i els objectes que s'hi produeixen, s'escapça la possibilitat de la lliure interpretació de la forma.

En les darreres dècades, l'abundància de material visual i els precipitats canvis estètics que ha sofert l'arquitectura han permès empaquetar formes i períodes fins a crear una sensació d'esgotament de les fonts. Sovint és assenyalat com a gratuït o inoperatiu, l'ús de recursos visuals emprats en el passat i que, per tant, tenen una càrrega semàntica lligada a la memòria. Entenc la desconfiança vers processos projectuals de base exclusivament lingüística, però em sembla excessiu intentar eliminar tota forma, prèviament utilitzada, de la paleta de recursos de l'arquitecte —sovint amb la creença que les eines digitals han arribat per resoldre la situació.

Un temps indiferent a la idea de progrés i rellevat de l'imperatiu de la innovació ens podria ajudar a comprendre els objectes d'una altra manera. Entendre que qualsevol forma és tan vigent ara com sempre —malgrat no sigui sempre l'adequada— i que, si la poguéssim utilitzar lliurement, ens ajudaria a construir una formalitat menys dogmàtica. Bernard Huet[3] ens deia que l'arquitectura no és feixista o estalinista en la seva forma. Només hi ha arquitectura del període feixista o de l'estalinista. Si podem prendre les formes del passat sense prejudici, entenent que aquestes tan sols són dipositàries d'un missatge canviant, i que són a la vegada capaces de generar nous significats en el present, disposarem d'absoluta llibertat a l'hora de dissenyar i podrem participar d'un nou formalisme.

Però la cosa no acaba aquí. Entendre les formes, els objectes i les coses com a contenidors d'informació fa palesa una relació d'antagonisme entre el cos físic i el missatge que l'hi és associat; una bipolaritat possiblement fixada en el pensament occidental des de la distinció platònica entre treball intel·lectual i la labor manual, i que en el camp de l'arquitectura es manifesta

en la dicotomia entre forma i concepte. Tanmateix, Félix Candela[4] ens diu que, fins al 1600, la forma encara era "la vertadera essència", i que no fou fins el 1647 que la forma va prendre certa autonomia. "Formal" va passar a ser aleshores simplement una "qüestió de forma" i, per extensió, qualsevol cosa trivial, des d'aleshores, no serà res més que "una mera formalitat".

En qualsevol cas, en l'actualitat, la sensació que la forma com a entitat autònoma ha pres camins allunyats dels motors que la feien possible és una idea comú. Probablement, l'impacte que l'art conceptual i minimal han tingut en el pensament arquitectònic ha ajudat a la desintegració de l'arquitectura entesa com a unitat indissoluble que aglutina tant l'expressió tangible i visual com les ambicions politicosocials d'un moment. Si sobre aquesta base hi sumem un sistema econòmic capitalista, cada cop més lliberal, que en les seves avarícies absorbeix l'arquitectura —o més concretament aquelles arquitectures d'iconografia fàcilment assimilable— dins la lògica de l'objecte de consum, la percepció que la forma s'ha pervertit, ha perdut tot significat i s'ha allunyat d'un objectiu social comú es generalitza.

Malgrat tot, no crec que es pugui acceptar la idea d'una arquitectura "buida", la d'una forma arbitrària. Hi pot haver una forma inadequada, però no hi pot haver una forma mancada de significat perquè el conté en ella mateixa. Pensem en la forma com a "lloc, suport, refugi, i expressió de significat"[5]; la forma com aquella entitat que en el seu ésser exclou tota la resta de possibles solucions i que, per tant, es posiciona i transcendeix. De fet, ni tan sols "podríem arribar al significat de les coses sense un vehicle que en facilités la transmissió"[6], i la forma és aquest vehicle que el fet d'avançar no únicament transmet, sinó que també genera. Reiser i Umemoto ho expliquen d'aquesta manera:

"We assert the primacy of material and formal specificity over myth and interpretation.

[1] He entès el terme des de l'inici, no com a l'adjectiu pejoratiu que s'empra per qualificar aquelles arquitectures d'inadequada exuberància, si no com el substantiu que designa totes les forces que en arquitectura conflueixen en la forma com a eina indispensable per a la generació i comunicació de significat.

[2] Candela, Félix. *En defensa del formalismo. Dos nuevas iglesias en México.* (conferència llegida a "La Casa del Arquitecto" Mèxic, abril de 1956). Ha estat publicat a *En defensa del formalismo y otros escritos*. Madrid: Xarait Libros, 1985.

[3] HUET, Bernard. "Formalisme-Realisme" a *L'architecture d'Ajourd'hui*, núm. 190, abril de 1977.

[4] CANDELA, Félix. op. cit.

[5] MARTÍNEZ, Chus. "Time is tight" a *Ahir, demà*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010.

[6] Ibídem

Parapavilion de Oscar Tuazón en construcció a La Biennal de Venècia 2011.

In fact, while all myth and interpretation derives from the immediacy of material phenomena, this equation is not reversible"[7].

És a dir, la forma és capaç de generar significat i, a més a més, és capaç de retenir-lo i transmetre'l. En aquest procés, sobre l'objecte arquitectònic s'han projectat sistemes polítics, sentiments nacionals i, fins i tot, fantasies personals. El temps, però, s'ha encarregat de transformar o eliminar els significats que s'havien adjudicat a cada forma inicialment. Quan això ha passat ens hem adonat que, més enllà d'aquesta capa d'informació mutant, hi ha una capa d'informació inherent a l'organització material; un tipus d'informació difícilment intel·ligible, i analitzable exclusivament des de la història o la semiòtica. I és que "les formes són tan eloqüents que, en comptes de centrarnos en la paraula escrita, hauríem d'escoltar i estudiar què és el que s'expressa en estats previs a la formalització lògica del discurs"[8].

D'aquí, la meva fascinació per com l'artista Oscar Tuazón explica la construcció de la seva obra. Una recerca fortament lligada a l'arquitectura, que parteix d'un sentit intuïtiu del fer, de les qualitats materials i de la contingència del propi procés de producció.

"There is never a story behind the sculptures, the structures, something you need to know in order to understand them or see them. I might have something in mind while I am building, but I don't share that; that is not part of the work. To me it is distracting to be told what I am looking at. I don't thing stories have a place in sculpture. Ideas don't have a place in sculpture. I don't have any ideas- Just go to work. Ideas get in the way"[9].

Tuazón presenta un treball que parteix des de la base: pren l'objecte físic en les seves qualitats intrínseques com a punt de sortida, per després acollir les idees sobrevingudes. En aquest sentit s'apropa al treball de Reiser + Umemoto, tot i que aquests últims prenen una posició encara més radical quan neguen la possibilitat de qualsevol significat a la seva arquitectura ni tan sols en posterioritat i, com a conseqüència, del treball material.

"A meaning-based practice actually stops process because it is judgmental [...], and relies on outside semantic criteria that are generally separate from material processes. An architecture that has to explain itself, or be explained, has failed to present its own qualities. It sets up a conventional relationship between material organization and reference. [...] Intense architectural effects, rather than carrying a single meaning, may be freely interpreted, even in contradictory ways. Our criticism of historical or material signification comes out of how it stops the process of architectural becoming by moving away from matter and into transcendent language. We espouse a highly specific material organization, a poignant architecture that displays certain qualities but does not mean any one thing"[10].

Sembla innocent pensar en la possibilitat d'una arquitectura sense significat i buscar refugi en la idea, poc convincent, de qualitat, però això ja donaria per unes quantes ratlles més. El que és segur és que tant Tuazón com Reiser + Umemoto atorguen valor a l'objecte material, i el consideren capaç tant de provocar reacció com de contenir uns valors o qualitats *per se* difícilment traslladables a un altre pla. Presenten la idea d'un objecte que desplega uns atributs

Pernille Kapper Williams, *Sense títol (Pom #1)*, 2009. (Kapper Williams aïlla un pom desplaçant-lo del context en el que els objectes funcionals operen normalment i en revela tota la seva potència formal)

formals eloqüents, que concentra tècnica, sentit comú i mite, i que, per tant, connecta amb l'últim dels conceptes que volia presentar: el de *craft*. Per introduir-lo, una cita de John Ruskin:

"Now it's only by labour that thought can be made healthy, and only by though that labour can be made happy; and the two cannot be separated with impunity"[11].

Craft és una paraula anglesa difícilment traduïble al català. Entre les possibles accepcions trobem art, artesania, destresa, astúcia o ofici. Sens dubte, totes són paraules molt properes a l'arquitectura, però incapaces, per si soles, d'equiparar-se totalment a la noció anglesa. El concepte de *craft* com a una manera diferenciada de fer, no va ser articulat fins al segle XIX, quan va batre la primera onada de la revolució industrial a Anglaterra. Es va definir en la seva diferència respecte l'art, per una banda, i en la producció industrial, per l'altra. *Craft* conté l'acció i l'objecte resultant d'una activitat feta amb habilitat, amb astúcia i amb "gust", que se separa de l'objecte artístic perquè és contingent i, de l'objecte fabricat mecànicament, perquè hi intervé directament la mà humana. Juxtaposa, a la tècnica constructiva, la síntesi conceptual, i és aquesta idea la que ens interessa: l'emergència en un sol objecte d'unes propietats materials i conceptuals indissociables. Félix Candela ho deia així:

"...la forma és quelcom més que excessos decoratius, i, per altra banda, l'anàlisi matemàtic —suposant que sabéssim manejar-lo i que totes les dades del problema es poguessin expressar matemàticament— és incapaç, per desgràcia i per definició, de presentar-nos en plàtera una forma perfecta. La missió de l'anàlisi és precisament la contrària, esbocinar i classificar els elements que constitueixen un conjunt per a poder observar-los aïlladament. La tasca de reunir de nou aquests elements inconnexos en un tot harmoniós, en una forma feliç, correspon a un procés intel·lectual de tipus sintètic..."[12].

Un procés que es construeix i s'unifica en la pròpia forma. Una manera d'operar que està a cavall del intuïtiu i el racional, com ens deia Peter Collins:

"Els arquitectes no arriben al producte acabat solament a través d'una seqüència de racionalitzacions, com fan els científics, o mitjançant l'aplicació del *Zeitgeist* o esperit de l'època. Tampoc ho aconsegueixen gràcies a una intuïció desbordant, como ho fan els músics o els pintors. Als arquitectes se'ls acudeixen formes de manera intuïtiva, i després intenten justificar-les de manera racional..."[13].

I és en la fusió d'aquests dos pols on aflora el formalisme; el formalisme entès com l'única manera d'accedir a un pensament que està a cavall de la pulsió vital i la convenció racional. El formalisme com a estratègia en un present esquizofrènic. De fet, aquest text no aporta una nova solució per a la formalització de l'arquitectura, sinó que convida a pensar des de la materialitat en pro d'una arquitectura sensual. Una proposta que pot ser entesa com a reaccionària, però que crec subversiva des del moment en què s'escapa dels discursos estrictament econòmics, polítics o funcionals imperants.

Sabem del cert que no hi ha una forma possible, sinó infinites possibilitats. Ara és a nosaltres a qui toca escollir, i si un objectiu té aquest article, no és altre que incitar el debat.

[7] REISER + UMEMOTO. *Atlas of Novel Tectonics*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2006.
[8] MARTÍNEZ, Chus. op. cit.
[9] Oscar Tuazon en conversa amb Chiara Parisi, Sandra Patron i Philippe Pirotte, publicat al catàleg de l'exposició *I cant' see* sobre Oscar Tuazon. Exposició coproduïda entre Kunsthalle Bern, Centre International d'Art et du Paysage de l'Île de Vassivière i Parc Saint Léger-Centre d'Art Contemporain. Publicació conjunta entre Paraguay Press i Do.Pe.Press, 2010.
[10] REISER + UMEMOTO. op. cit.
[11] RUSKIN, John. *The Stones of Venice*. Cambridge: Da Capo Press, 1960.
[12] CANDELA, Félix. op. cit.

El bon inventor Xumeu Mestre

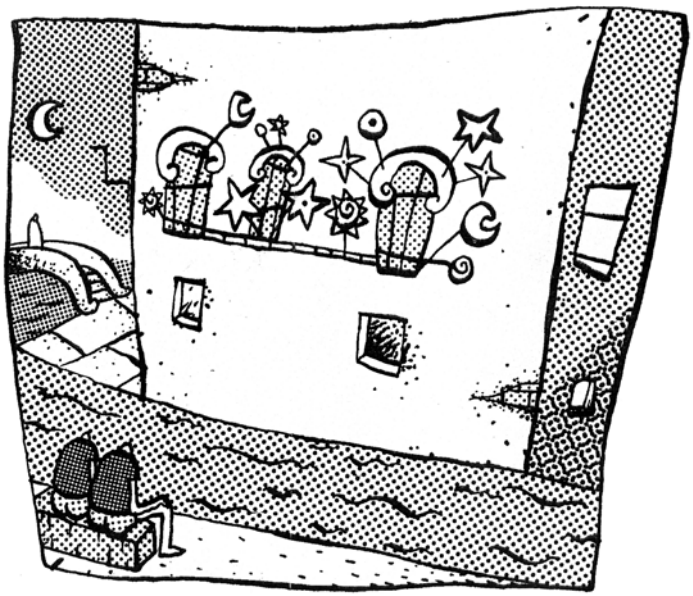
Ya sé que no es arquitectura, pero hay que decirlo. No están los tiempos para sutilezas y melindres. Hemos asistido en pocos meses a unas más que dudosas revueltas populares en el norte de áfrica que han dado a *who may be concerned* el dominio de la costa austral del Mediterráneo. A continuación asistiremos a la conquista de la costa boreal. El sistema es distinto: para los del sur, palo; para los del norte, un trato más edulcorado e hipócrita, un juego de ilusionismo financiero. La cuna de la cultura grecorromana, que viene soportando desde hace años, con estoica dignidad, una degradación con gota-gota de su nivel de riqueza y de sus derechos civiles, de repente y sin previo aviso (se dice que no eran privaciones sino derroche desenfrenado lo que hemos estado viviendo), se nos exige que devolvamos una deuda y, para garantizar que sea imposible devolverla, se nos exige retirar los medios para producir riqueza; se retira el dinero de la calle y se condena al ciudadano a cruzarse de brazos. A continuación, con el poder que supone el control de los medios de comunicación, se denigra a los gobernantes con asuntos que no tienen relación con la economía. No es legítimo utilizar el libertinaje sexual de un presidente para imponer un virrey a una nación. Grecia ya tiene uno; Italia, otro, y en España se anuncia el aumento del desempleo a cotas inauditas. Puede ser la primera nación de la historia que tenga simultáneamente un rey y un virrey.

La coartada de los invasores es la economía, una supuesta ciencia con apariencia de esoterismo, pero que no es esotérica, es mucho menos que eso. Los textos de los economistas carecen del rigor y del orden que poseen las matemáticas más elementales; describen una hipérbola como curva decreciente hacia la izquierda y hacia abajo con la convexidad hacia el origen: consideran paradójico que aunque la pendiente de una parábola de eje horizontal decrezca siempre nunca llegue a ser negativa; escriben ecuaciones interminables porque trabajan con porcentajes sin entender el significado abstracto de una función; confunden utilidad o valor con precio; están interesados en las cantidades y no en la calidad. Además, parece que crean que la riqueza es un maná preexistente que no procede del trabajo y que se trata de ser más listo para arraparlo; y que no entiendan algunos hechos que el sentido común reconoce y su propia teoría corrobora, como son: que si se desequilibra la proporción capital/trabajo la producción crece más lentamente, y no es por *rendimiento decreciente del capital* que la *moderación salarial* reduce la demanda y es ruinosa para el productor; que el desempleo sale muy caro; que no puedes producir en un país sin derechos humanos ni inversión pública y tratar de vender el producto allá donde has producido la ruina y has dejado a los trabajadores sin empleo; o que la política de *recortes* en una recesión disminuye la demanda y paraliza la producción; y que a J. M. Keynes solo lo han matado "de boquilla", pero los resultados, a la vista están y los estamos padeciendo. Y esos insensatos que se autodenominan "el talento", son los que dirigen —y arruinan— el mundo y dan lecciones con una suficiencia que abochorna.

No quiero escribir sobre arquitectura. En el 94 escribí un cuento, y como diría Neruda, un cuento viene al alma como al pasto el rocío.

El Bon Inventor

1 Llorenç tenía siete años, Manuel cinco, estaban en Venecia. Veían la ciudad como un juguete, con sus puentes y puentecillos, sus *campi* y sus *campielli*, las góndolas, los preparativos junto al puente de Rialto para la Regatta Storica, los pozos en el centro de un *campiello*, el *vaporetto*, las casitas pequeñas, y los grandes palacios, con salas anchas y altas y vigas tan próximas las unas a las otras que los techos parecían tallados de una sola pieza.



Todas las noches atravesaban la isla, para ellos era una sola isla, en dirección a Piazzale Roma, y allí tomaban un autobús de línea que los transportaba a Mestre. En el trayecto a la estación de autobuses se entregaban a la fantasía, todo era tan distinto de las ciudades que habían conocido que les excitaba tanto como si hubieran podido penetrar en uno de los lugares que describía El Bosco. La sala de los pintores flamencos del museo del Prado era su preferida, y para Manuel, el pintor predilecto era precisamente El Bosco. A medida que avanzaban cruzando canales, subiendo y bajando puentes, una muchedumbre, que aumentaba como una peregrinación, atravesaba con ellos la ciudad, y unas flechas enigmáticas y divergentes indicaban el camino a Piazzale Roma y a la Ferrovía para volver a aparecer en otra esquina; eran el indicio de la proximidad de la estación.

Una noche atravesaron el Campo dei Frari y rodearon la Scuola de Can Rocco. Allí descubrieron el edificio. Colores, estrellas que se elevaban hacia el cielo, lunas en cuarto creciente o en cuarto menguante, enormes margaritas y pensamientos, soles sonrientes, flechas más sugestivas que las que les conducían a Piazzale Roma, y todo en movimiento. Se sentaron en el muelle y contemplaron la luz rojiza de un farol, los maravillosos astros que daban contorno a la ventana y su imagen reflejada en el agua oscura del canal. Desde aquella noche, cada vez que volvían a Mestre, querían detenerse unos minutos y sentarse frente al edificio. Manuel imaginaba que aquellos astros eran obra de un mago diminuto que vivía en una casita minúscula de colores vivos situada junto a las lunas y las margaritas; su oficio era fabricar astros porque, si alguna vez en el universo, alguna estrella se apagaba, debía reponerse con urgencia. Llorenç pensó que aquel artificio era la obra de un inventor que vivía en el edificio y, como era tan bonita, había de ser un hombre bueno y un hábil inventor. La llamó "la caseta del Bon Inventor". Ambos imaginaron que el autor llevaba una túnica negra y un agudo gorro cónico salpicado de estrellas. Solo vieron tres veces *la caseta* porque vivían en Barcelona y debían regresar a su casa y al colegio. Durante algunos años el Bon Inventor permaneció en su memoria y en algún momento su fantasía materializó aquel pequeño universo en movimiento.

2 Volvieron a Venecia cuatro años más tarde, esta vez acompañados por unos tíos suyos y sus hijos. Sus primos eran de la misma edad que ellos, y era divertido poder compartir con ellos los recorridos por la isla de la Serenissima. Su tío era un ricachón que llevaba un abrigo cru-

zado de color azul marino y se maravillaba del tamaño de las vigas del Palazzo Ducale, de la amplitud de las salas cubiertas sin pilares intermedios y del elevado coste que debieron tener en su tiempo las maravillas que veía.

Una mañana, mientras paseaban por la *Riva degli Schiavoni*, un agente comercial les invitó a visitar una de las vidrierías que había engendrado el turismo de Venecia en la isla de Murano. Embarcaron en una lancha y pasaron bajo el puente que flanquean los Leones Griegos; atravesaron la Dársena del Antico Arsenale y salieron a la laguna; rodearon San Michele, esa isla nacida de la geometría del cementerio que parece un cajón abandonado a la deriva, hecho insólito que se suma a la magia de Venecia, y llegaron a Murano por la ribera occidental, directamente a la puerta de la vidriería. El *vaporetto* en que habían viajado a la isla por primera vez tenía una llegada más solemne, frente al Museo d´Arte Vetraria. No reconocerían Murano hasta que abandonaran la factoría.

En la vidriería, su tío alabó la variedad de formas y colores que habían conseguido los vidrieros de Murano, y la exquisitez y el buen gusto con que se habían ejecutado algunos de los objetos más complicados. Luego adquirió un juego de copas de fabricación moderna, pero que imitaban a las antiguas y una copa antigua auténtica, de gran valor.

Durante la comida en Murano recordaron, como tantas veces, la noche en la que habían descubierto *la caseta*. No podían irse de Venecia sin haber llevado a sus primos a verla.

Tres días después, porque los mayores solo tienen prisa para sus propios asuntos, llegaron al muelle desde el que se veía la fachada. Era la primera vez que la veían de día, y aunque les seguía pareciendo muy bonita no les impresionó tanto como la noche en que la descubrieron a la luz de la farola. Sus primos, como la veían por primera vez, estaban maravillados. Su tío la examinó detenidamente, al principio con la mirada muy seria, luego hizo un gesto de aprobación, dijo que era muy curiosa y preguntó cómo se entraba en ella, ya que el canal llegaba hasta el muro. Llorenç y Manuel dijeron que "algunas casas, las más importantes, tienen una entrada para peatones y otra que da al canal, las casas más humildes solo tienen la entrada peatonal que da a una calle o tal vez a un *campiello*".

—Pero, ¿cómo se llega a esta calle?— preguntó.

Le respondieron que desde donde estaban habría que cruzar el canal por el puente que se veía a su izquierda.

— ¡Vamos, quiero ver cómo es!— dijo su tío, y empezó a andar hacia el puente. La comitiva familiar le siguió.

3 La mañana de año nuevo de 1987 lucía un sol espléndido, aunque la brisa era fría. En un piso muy pequeño de Venecia, un anciano diminuto acababa de tomar el desayuno.

— ¿Lo sabes?—, dijo a su mujer —ya he pensado mi mensaje de Año Nuevo, y esta vez es más bonito que el del año pasado—. Ella nunca había dudado de que aquel hombre tan habilidoso y sabio escribiría un mensaje prodigioso.

Escribió un mensaje alegre que hablaba de la paz, la solidaridad, la comprensión, y tantas otras cosas tan escasas. Era un año para encontrar soluciones, para trabajar codo a codo, para buscar la felicidad. Podría ser el mensaje de un visionario, o quizá de un profeta, en alguna frase se intuía al poeta.

—Házmelo ver—, le dijo su mujer cuando lo hubo terminado. Se lo leyó con una mirada que parecía pedir su aprobación, pero esperaba otra cosa y la obtuvo: el testimonio de su admiración. Bajó ufano la escalera, aún no había nadie en el *campiello*, colgó el mensaje en la puerta y subió la escalera con agilidad para ir a su mesa de trabajo.

Aquella mesa era la mesa de carpintero más extraña del mundo en el taller más pequeño de Venecia, y teniendo en cuenta los objetos que aún esperaban el acabado, se habría dicho que trabajaba para todos los taumaturgos del universo. Se sentó y empezó a tallar con esmero los ensambles entre las piezas de madera en las que fijaría poleas y engranajes. Estaba a punto de colocar los cables al conjunto que había terminado la misma mañana cuando llamaron a la puerta.

Subieron dos extranjeros que querían conocer al artífice de la fachada que pendía sobre el canal. Los atendió orgullosa su mujer y les mostró la gran fotografía que presidía el comedor, un comedor estrecho en el que las sillas debían estar puestas en la mesa para que se pudiera pasar, como en casi todas las casas de Venecia. La foto se la había enviado un fotógrafo belga y tenía una definición extraordinaria para el tamaño de la imagen; no era un aficionado y la foto era importante para él. Sin duda, el fotógrafo y la familia habían simpatizado. Uno de los extranjeros que llevaba un abrigo cruzado azul marino era el que llevaba la iniciativa y no mostraba mucho interés por la fotografía, el otro aún no había dicho nada ni lo diría, se limitaba a mirar alternativamente la foto y la escena, y sonreía.

El anciano carpintero se apresuró a colocar los cables para incorporarse a la reunión. Los extranjeros habían interrumpido su jornada de trabajo pero al carpintero no le importaba, apreciaba el reconocimiento de su trabajo, le gustaba mirar su obra pero también le importaba que gustara a los transeúntes. El hombre del abrigo cruzado hizo algunos comentarios amables sobre Venecia y sobre la ventana de su casa, pero empleó el tiempo justo en el protocolo y no recurrió a la perífrasis para manifestar su deseo de adquirir uno de sus artefactos móviles.

El anciano se quedó perplejo, había visto crecer su obra como una planta, lentamente y con muchos cuidados. Despojarla de una de sus partes era, para él, como si se amputara a sí mismo.

—No puede ser—, dijo— no están en venta. Son mi única dedicación y me llevan muchísimo trabajo. Además, por la razón que le he explicado, le saldría demasiado caro.

— ¿Por cuánto?— preguntó.

El carpintero palideció, se retiró a un rincón y susurró unas palabras con su mujer. Probablemente ella le diría que en Navidad hay muchos gastos, que tendrían que regalar algo a sus nietos, y que no le costaría tanto hacer otro igual.

La puerta habría quedado abierta porque, mientras hablaban el inventor y su mujer, entró una niña que habló con el hombre que no hablaba en una especie de lengua polaca que el anciano podía comprender. Su casa parecía "can pixa", que dicen los polacos, era la plaza pública. Le alivió adivinar que el hombre callado no estaba dispuesto a comprar. Dos era demasiado.

—Cincuenta mil liras— dijo.

El hombre del abrigo azul marino se apresuró a pagar. A cambio recibió un conjunto articulado y móvil, de tres elementos con eje giratorio: una margarita, una flecha y media luna.

4 Mientras cruzaban el canal por el mismo puente, el tío de Llorenç y Manuel comentaban que habían hecho una obra de caridad, y que el precio les había parecido muy razonable. Llorenç y Manuel se detuvieron un instante para mirar por última vez *la caseta*; era una ventana bonita con objetos de madera pintada con colores vivos, ya no eran astros celestes, se podían comprar, pero era uno más de los lugares de Venecia que les gustaba. Faltaba poco para el día de Reyes y sabían que no les faltarían regalos. Aunque sus primos vivían en una casa con jardín, nunca llegó el día en que alguien decidiera instalar el artefacto y acabó en un trastero.

5 La madrugada del dos de enero de 1987, entró un rayo de luna por la ventana de una casa humilde de Venecia. Se despertó un anciano y se dirigió a una mesa de carpintero, abrió un baúl que estaba junto a la mesa, sacó una túnica negra y un gorro cónico muy puntiagudo en el que brillaban pequeñas estrellas, al ponerse el gorro se iluminó el pequeño cuarto como si hubiera amanecido. Se sentó en la mesa de trabajo y se puso a tallar una nueva estrella, porque si alguna vez, en el universo, se apagara alguna, otra la debería reponer.

Epílogo

Años después de explicar esta historia, supe por Ferrán Lobo, *studioso spagnolo* en Venecia, que el *Bon inventor* había muerto, que poco a poco desaparecían piezas, y que su ventana se veía cada vez más pobre. En el universo se están apagando más estrellas de las que uno desearía y ya no hay quien las reponga.

La vivienda en Yugoslavia: el caso de Bosnia Herzegovina (2ª PARTE)

Caterina Borelli

Introducción

Este texto concluye una serie de dos artículos, concebida con la intención de reconstruir los cambios ocurridos en el sistema de propiedad de la vivienda en Bosnia Herzegovina (BiH) en los últimos 20 años. La primera parte, publicada en el número anterior de esta revista, presentaba brevemente la sociedad bosnia para luego detenerse en describir el sistema socialista de la vivienda; en esta segunda parte, el discurso se centra en el proceso de transición del régimen comunista a un tipo de sociedad que aspira a ser capitalista y que, sin embargo, se enfrenta todavía a las incertidumbres y dificultades heredadas por el conflicto que azotó el país entre 1992 y 1995. Ambos textos están basados en una comunicación presentada en el XII Congreso de Antropología de la F.A.A.E.E. (Federación de las Asociaciones de Antropología del Estado Español), que tuvo lugar en León en septiembre de 2011.

Privatizatio interrupta

Poco antes de que se desencadenara el conflicto que llevaría a la desintegración de Yugoslavia, en BiH había comenzado el proceso de privatización de las propiedades sociales, en el marco de las reformas que el primer ministro Ante Marković puso en marcha para intentar salvar a la Federación de la crisis económica que la estrangulaba desde finales de los años setenta. Los titulares del derecho de ocupación (*stanarsko pravo*) de los pisos sociales se iban a convertir en legítimos propietarios: sin embargo, la guerra interrumpió de la manera más abrupta ese proceso que en los demás países del antiguo bloque comunista se pudo dar de forma pacífica.

La transición a una economía de mercado se retomó a partir de 1997 en un grave estado de emergencia posbélica, sin un marco institucional fuerte y estable, con las industrias nacionales aniquiladas por los estragos de la guerra y la mitad de la mano de obra fallecida, refugiada o desplazada a otras zonas del país y sin casi recursos monetarios. En este cuadro desolador, los organismos internacionales encargados de supervisar la implementación de los acuerdos de paz de Dayton y de dirigir la recuperación del país consideraron que una rápida privatización de los bienes estatales sería la mejor terapia para la agonizante economía bosnia. La Agencia Estadunidense para el Desarrollo Internacional (USAID) fue la encargada de orientar el programa de privatización, que inicialmente preveía completar el proceso en el más que optimista plazo de dos años.

Para hacer frente a la dramática falta de liquidez del país, el programa se basó en el denominado "método del cupón": a todos los ciudadanos les fueron proporcionados vales o certificados con los cuales podían adquirir acciones de las ex empresas autogestionadas o la propiedad de una vivienda social, en el caso de que hubiesen sido titulares de *stanarsko pravo*. Se entendía que este modelo de privatización, basado en el ejemplo checo, permitiría una amplia participación de la población: el énfasis estaba puesto en la rapidez y sencillez del proceso, así como en su aceptabilidad social y política, más que en la eficiencia económica. Las economías socialistas no se solían regir por los principios mercantiles de valoración y rentabilidad: por esta razón, se volvía muy complicado establecer el valor de mercado de las empresas estatales a la hora de privatizarlas, por lo que las estimaciones se hacían más por conveniencia política que por cálculo económico. El resultado muchas veces fue que, a lo largo y ancho de Europa del este, los bienes del estado sufrieron una sistemática devaluación, en parte a través de bancarrotas controladas. Más allá de eso, muchos ex burócratas del estado socialista y representantes de empresas autogestionadas se aprovecharon particularmente de las incertidumbres legales en referencia a la propiedad, y lograron adueñarse de certificados y acciones antes de que su adquisición fuera regulada por ley y abierta al resto de la población.

El barrio de Alipašino Polje
Fotografía: Camilla de Maffei

En el caso que aquí nos interesa, a las complejidades intrínsecas a toda privatización postsocialista, se suman las peculiaridades de un sistema políticoeconómico fuertemente debilitado por la lógica de la segregación étnica heredada de la guerra y que ha quedado institucionalizada por los mismos acuerdos de paz, con la división del país en dos entidades (la Federación croato-musulmana y la Republika Srpska, donde vive la mayoría de los bosnios de etnia serbia) cuyos poderes superan abundantemente los del Estado central. Este orden invade todos los ámbitos de la vida pública del país y se apodera, también, como es lógico, del proceso de privatización: como consecuencia de la fragmentación administrativa establecida por la cumbre de Dayton, el programa de privatización no es gestionado a nivel estatal, sino que se lleva a cabo por decenas de agencias cantonales y regionales cuyos niveles de coordinación y cooperación quedan por demonstrar. En relación a este asunto, sin embargo, las agencias internacionales no han parecido preocuparse demasiado por el hecho de que los únicos en disponer de los medios para comprar las empresas estatales fuesen los partidos nacionalistas al poder, las cada vez más poderosas mafias y los miembros de la antigua nomenclatura socialista. En este contexto de etnización de la privatización, el recurso a los cupones tiende a reforzar las divisiones étnicas y a ofrecer oportunidades de consolidar su poder a los ricos, los corruptos y los enchufados: la privatización se ha convertido, entonces, en otro campo de batalla en el conflicto étnico latente aún en curso.

Si los cupones tienen, por un lado, un valor monetario casi nulo, por el otro, aportan el doble beneficio de transferir rápidamente los bienes públicos a manos privadas, acallando así las reclamaciones de los ciudadanos al Estado y, además, consolidan el poder económico de unos pocos a través del tráfico de certificados: estos se compran a los ciudadanos empobrecidos por una fracción mínima de su valor oficial y, luego, se usan para adquirir propiedades estatales a un precio ridículo[1]. En el caso

[1] En su artículo "The politics of privatization in Post-Dayton BiH" (2002), T. Donais aporta el emblemático ejemplo del hotel Holiday Inn de Sarajevo, pasado a manos privadas a través de transacciones muy poco ortodoxas y por tan solo un décimo de su valor de mercado.

de la vivienda, la compra-venta de cupones para entrar en posesión de pisos sociales ha hecho que en el plazo de pocos años algunos privilegiados hayan podido construir pequeños imperios inmobiliarios. Se ha de tener en cuenta que esto sucede tras la liberalización del mercado. La vivienda ha pasado de ser un simple medio de reproducción social, al que todos tenían igual derecho y por el que todos pagaban alquileres muy bajos fijados por el estado, a constituir un bien patrimonial sujeto a revaluación y que, por lo tanto, posibilita un fenómeno antes desconocido en BiH: la especulación inmobiliaria.

Las dificultades de la privatización de la vivienda, sin embargo, no se acaban aquí y para elucidarlas nos hemos de remontar de nuevo al conflicto 1992-1995. Según los datos del último censo disponible, realizado en 1991, la población bosnia estaba compuesta por un 47,3% de musulmanes (o bosníacos), un 31,4% de serbios y un 17,3% de croatas, más otros grupos étnicos que conformaban un cuadro demográfico de lo más diverso. Debido, sobre todo, a los feroces ataques contra la población civil y las operaciones de limpieza étnica, el conflicto generó, entre sus efectos más contundentes, un movimiento forzado de personas que en Europa no se registraba desde la Segunda Guerra Mundial. Sobre un total aproximado de 4 millones de habitantes, 1.3 millones tuvieron que refugiarse en el extranjero y 1.2 millones resultaron desplazados al interior del país.

En BiH la limpieza étnica se desarrolló en dos niveles: uno más legalitario y paulatino en los centros urbanos como Banja Luka, donde el objetivo era hacer insoportable la vida a los miembros de las "otras" etnias para que se fueran voluntariamente; y otro más violento, en el campo. En su acercamiento a una antropología de la limpieza étnica, Xavier Bougarel (1996) sugiere que la mobilización miliciana se estructuró alrededor del concepto de localidad: en su organización (carácter local de las brigadas), en sus métodos (ataque a pueblos vecinos, débil movilidad de los frentes) y en la motivación de los combatientes. La guerra en la antigua Yugoslavia, combatida casa por

Las torres de oficinas Unitic (1986) y el nuevo centro comercial Alta (2010), en el barrio de Marijin Dvor
Fotografía: Camilla de Maffei

casa, ha sido una lucha tanto por la preservación de la *kuća* como por la construcción del Estado: por esta razón la limpieza étnica se ha polarizado entorno a la *kuća* como casa (destrucción o confiscación de las viviendas) y como familia (ejecución de los hombres, violación de las mujeres). En este contexto la violencia sobre las mujeres representa la violación de esa intimidad doméstica y familiar cuyo respeto constituía una de las bases del *komšiluk*, término que en bosnio identifica las buenas relaciones entre vecinos pertenecientes a etnias distintas. La violación o el asesinato debía ser cometido por el vecino, el *komšija*, y con la cara destapada. El crimen ligado a la limpieza étnica es, por su naturaleza y su función, un crimen íntimo.

La limpieza étnica produce asesinos pero también refugiados, figuras igualmente opuestas a la del *komšija*, por la privación de la casa y la percepción de sus antiguos *komšije* como asesinos, lo que a su vez puede convertirlos en asesinos de sus perseguidores. Siguiendo a Bougarel, la funcionalidad de la limpieza étnica reside, por ende, en el hecho de que se dirige tanto a su comunidad como a la otra, ya que produce al mismo tiempo verdugos y víctimas; además, por su carácter íntimo y sus prácticas traumatizantes, apunta a proporcionar a la degeneración del *komšiluk* un carácter irreversible. Una vez acabada la guerra, el dilema es cómo revertir esa degeneración, cómo regresar del crimen al *komšiluk*. El derecho internacional, empezando por los mismos Acuerdos de Dayton, ha identificado en el retorno de refugiados y desplazados la manera más eficaz y duradera para anular los efectos de la limpieza étnica y restaurar el orden multiétnico previo a la guerra.

La propiedad inmobiliaria se halla en el centro mismo del asunto: si durante la guerra su alienación, ocupación o destrucción por parte del "otro" grupo étnico era fundamental a los fines de la limpieza étnica, en tiempos de paz constituye uno de los pilares del derecho de retorno (siendo los otros dos la libertad de movimiento y la seguridad personal). Básicamente, la cuestión es que este se puede concretizar si el refugiado/desplazado tiene una casa a la que regresar y, en la mayoría de los casos, no la tiene porque durante la guerra: 1) fue obligado a firmar un contrato de venta o cesión del derecho de ocupación a cambio de la salvación; 2) fue deliberadamente desahuciado de ella por las milicias agresoras; 3) la abandonó voluntariamente bajo la amenaza de la limpieza étnica y su vivienda fue en un segundo momento destruida u ocupada por miembros del "otro" grupo étnico.

La cuestión de la ocupación secundaria es central, ya que el proceso de restitución de los bienes de los refugiados y desplazados es eficaz solamente si se tutelan los derechos de los ocupantes de sus casas que, a su vez, son también desplazados y necesitan un alojamiento. Es este uno de los principales obstáculos para el retorno: la falta tanto de recursos económicos para proporcionar viviendas alternativas a los ocupantes secundarios, como de voluntad política para facilitar la reinserción de aquellos que, desde el punto de vista de su mismo grupo étnico, a menudo son culpados de haber huido abandonando así a su gente, y que desde el punto de vista de "otro" grupo étnico, perjudicarían con su regreso los resultados de la limpieza étnica. De hecho, tanto en la Federación croato-musulmana como en la Republika Srpska, la redistribución de las propiedades ha sido concebida en función del afianzamiento del orden étnico creado con la fuerza de las armas: durante el conflicto e inmediatamente después, ambas entidades adoptaron leyes que disciplinaban la suerte de las propiedades abandonadas en evidente favor de los ocupantes secundarios, es decir, los de la etnia "correcta". Dichas leyes fueron duramente contestadas por la comunidad internacional tanto por sus irregularidades formales como por su naturaleza intrínsecamente discriminatoria que favorecía a la etnia mayoritaria en detrimento del derecho de retorno de refugiados y desplazados. Largas negociaciones entre las dos entidades, la Oficina del Alto Representante de la Comunidad Interna-

cional (OHR)[2] y el ACNUR, llevaron a su modificación: la dicotomía entre ocupantes legítimos de preguerra y ocupantes ilegales de posguerra era, con la primera legislación, orientada a favor de los segundos mientras que, tras la intervención de la comunidad internacional, la báscula ha comenzado a inclinarse más del lado de los primeros.

A efectos prácticos, sin embargo, poco ha cambiado: la crónica falta de recursos económicos, agravada por la paulatina retirada de la ayuda internacional para la reconstrucción, y la actual recesión global, son la perfecta excusa para que las dos entidades puedan justificar su falta de intervención respecto a retornados y ocupantes secundarios. Y aún cuando la ley es aplicada, tanto en términos de repartición de alojamientos alternativos como de restitución de las propiedades abandonadas, esto se verifica, la mayoría de las veces, a favor de la etnia mayoritaria. También la repartición de certificados para la privatización de los pisos sociales está desproporcionalmente orientada en este sentido. El resultado sigue siendo la consolidación de los enclaves étnicos creados por la guerra: si el panorama demográfico actual en BiH tiende constantemente a una creciente monoetnicidad es también por las políticas locales relativas a la propiedad inmobiliaria.

Conclusiones: La caja de Pandora de la vivienda

Este artículo no ha querido ser más que un breve esbozo del régimen de propiedad de la vivienda en BiH y sus vicisitudes a lo largo de la historia más reciente. Más allá del interés particular que pueda revestir el devolver la mirada a un país que hace 15 años copaba todas las portadas de los periódicos y del que ahora, sin embargo, nadie parece acordarse. En términos generales, la cuestión es que tratar el tema de la vivienda parece una manera muy fructífera de abordar los cambios de orden más amplios que sacuden el sistema económico y político de una sociedad.

La casa es uno de los medios de reproducción social básicos: seguir el desarrollo histórico tanto de la manera en que es concebida por sus habitantes como de sus regulaciones a nivel institucional, nos permite comparar las economías políticas que rigen distintos tipos de sociedad, en este caso, el orden socialista y una sociedad de transición que aspira a ser una democracia de mercado. Hablar de capitalismo aquí parece prematuro y, a nivel analítico, incorrecto: de hecho, distintos autores recurren al término "postsocialismo" tanto para hacer hincapié en el carácter transitorio de la actual fase como para poner en duda que la desembocadura sucesiva vaya a ser inequívocamente la instauración del modelo capitalista occidental. En el caso tratado, tras el socialismo ha venido el caos: el foco puesto en la vivienda permite sugerir el efecto profundamente destructurante que el reciente conflicto ha tenido en todos los niveles societarios del país. Hay quien se atreve a hablar del nuevo orden en términos de regreso al feudalismo, remarcando así el peso de los vínculos familiares y las redes clientelares en la gestión del poder por parte de los partidos nacionalistas. Si a esto le agregamos las cada vez más poderosas mafias, obtenemos un cuadro en el que los lazos de vasallaje sustituyen a los derechos de ciudadanía. "Todo aquí era sociedad", sintetizaba un informante tratando de explicarme el sistema yugoslavo de la propiedad: analizar el régimen de la vivienda es solo una manera como otra de tratar de entender qué es lo que queda ahora.

[2] La figura del Alto Representante fue introducida en 1995 para supervisar la implementación civil de los Acuerdos de Dayton. Dispone de considerables poderes (los llamados "poderes de Bonn") para imponer o bloquear leyes y remover a los oficiales y políticos locales que según él obstaculicen el proceso de paz. Es sobre todo por la presencia de esta figura que BiH se considera un protectorado "paternalista" o "disfuncional".

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

BOUGAREL, X. (1996), *Bosnie, anatomie d'un conflit*, Paris: Éditons La Découverte.
DONAIS, T. (2002), "The Politics of Privatization in Post-Dayton BiH", Southeast European Politics, junio 2002, Vol. III, No. 1, pp. 3-19.
VERDERY, K. (1996), *What was socialism and what comes next?*, Princeton (N.J.): Princeton University Press.

Tomorrow will be design Guim Espelt i Estopà

En un article recent[1], Philippe Starck considera que avui en dia el disseny està enfocat moltes vegades a "crear productes inútils, que no han sigut desenvolupats per ajudar la gent sinó per enriquir empreses traient diners de les butxaques d'un 'públic objectiu'. És una manera molt cínica de treballar, i es fa amb avarícia i sense respecte. Hem de dissenyar coses més ecològiques, més socials." Tot seguit afegeix: "I sí, hem de produïr menys". Aquest concepte ja l'havia expressat altres vegades[2] en forma d'eslògan: "Tomorrow will be less".

Starck es pregunta, doncs, si cal dissenyar menys, però ho descarta automàticament posant en relleu una dada: unes 300.000 persones —des de fàbriques a hotels— poden arribar a dependre directament o indirecta de la seva feina. En crear nous productes es manté l'activitat i, per tant, els llocs de treball. El model econòmic actual de les societats privilegiades és el que dóna sentit a la postura d'Starck. Seria, doncs, contraproduent deixar de dissenyar, però ho hem de fer d'una manera diferent, amb més honestedat i consciència.

Segons Otl Aicher[3], "el disseny és, sobretot, allò que elabora el producte d'ús limitat, que és la condició prèvia de l'economia d'avui". És a dir: el disseny és una eina que pot ajudar a la perversió del mercat. Un exemple el trobem en el que es coneix com a "obsolescència programada", o com aconseguir que un objecte ja no sigui actual poc temps després de la seva sortida al mercat. Se'n pot minvar la qualitat, limitant el seu temps funcional, o bé utilitzar la publicitat[4] per persuadir l'usuari que necessita un canvi.

Com bé comenta Vilém Flusser[5], el fonament de tota cultura és "enganyar la naturalesa, precisament, per mitjà de la cultura; superar allò natural mitjançant l'artificial, i construir màquines, de les quals surt un déu que som nosaltres mateixos". Ho exemplifica amb les estilogràfiques de plàstic: "El material (...) de què estan fetes no té pràcticament valor, i el treball (que, segons Marx, és la font de tots els valors) és realitzat, gràcies a tecnologies sofisticadíssimes, per màquines totalment automatitzades. L'únic que confereix valor a aquestes estilogràfiques és el seu disseny, ja que és a ell a qui deuen el fet que escriuen. Aquest disseny és una fecunda coincidència entre idees genials provinents de la ciència, l'art i l'economia".

Un altre enfocament a l'hora d'analitzar l'eslògan d'Starck és la tendència a la immaterialitat dels objectes. Els avenços tecnològics han provocat que moltes funcions per a les quals eren necessaris sistemes mecànics, ara estiguin controlades per aplicacions informàtiques. Per al seu desenvolupament, aquestes depenen majoritàriament d'uns coneixements tècnics més que culturals. Una característica indispensable per aconseguir productes equilibrats ha de ser la posada en comú de tots els vessants del disseny: informàtic, industrial, gràfic... A l'hora de dissenyar, doncs, s'ha d'unir la immaterialitat —com a sinònim de progrés— amb la consciència del bon ús i el servei d'allò material, que al cap i a la fi és el que ens recorda la nostra condició terrenal.

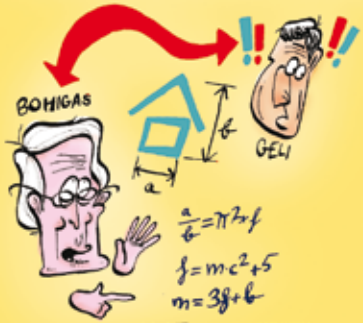
D'aquesta manera, si parem atenció al raonament de Flusser, i considerem el fet d'aplicar la filosofia del disseny a camps on fins ara potser no s'ha tingut prou en compte, podem arribar a reformular l'eslògan d'Starck de la següent manera: "Tomorrow will be design".

[1] STARCK, Philipe. "Create Fewer Useless Products". *Wired* [online], 2011.
[2] Per exemple a *Starck explications* (1993) i al recomanable reality de la BBC *Design for life* (2009)
[3] "Diseño y filosofía" a *Analógico y digital* (1991).
[4] Veure el capítol "Valor publicitario y autopublicitario del objeto industrial" a *El diseño industrial y su estética*, de Gillo Dorfles.
[5] FLUSSER, Vilém. *Filosofía del diseño* (1999).

GRAN ARQUITECTO 8

HOY EN LA CASA DE LA ARQUITECTURA EN DIRECTO: "PROYECTAR UNA CASA NORMAL"

2011 © ALBERTO H.

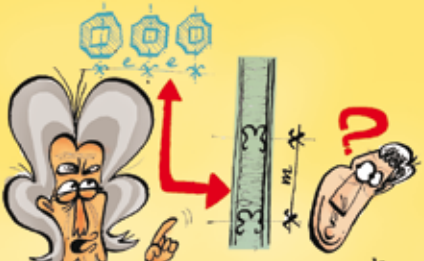


1 ¡Rápido, rápido! Hay que empezar a calcular las **justificaciones del CTE** para la memoria antes que el proyecto, compañeros. Luego, habrá que pensar en la cubierta, en desaguar, en la geometría, es básico.

2 Sí, sí todo eso está muy bien pero hay que ser práctico. Pensar la casa como una máquina de habitar donde la gente vive y se relaciona con los demás... ¡Hay que **eliminar las barandillas** que son feas y tapan la vista cuando uno está sentado!

3 ¡SÍ! Un día fui a la casa de un primo mío que tenía **balaustradas de granito** en vez de barandillas de vidrio y la casa era de lo más novedosa. **¡No habían lamas por ningún lado!** Y lo más increíble: **¡¡habían persianas y cortinas estampadas!!** Fue todo un descubrimiento arquitectónico. Cuánto hemos de aprender de la historia.

4 ¡Rápido, rápido! Hay que empezar ya a dibujar... **¡¡HAY QUE DIBUJAR SECCIONES CADA 5 cm para que se entienda el proyecto!!** Aunque ni el cliente ni el constructor no las entiendan...



5 Yo estoy con el **módulo**. He descubierto que la estructura del Pladur multiplicada por 3 y luego dividida por la raíz cuadrada de PI, cuadra con los ejes del ensanche de Cerdà. Ahora tenemos que encontrar baldosas, azulejos, rodapiés, tapajuntas y cornisas proporcionales al montante del Pladur.

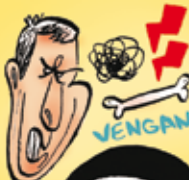
6 ¡NO! ¡MAL! ¡FATAL! Os olvidáis de lo más importante: **la casa tiene que tener sinergia y una relación proactiva con los usuarios.**

7 ¡Eh, tú, listillo! Calla que en la calle se comenta que en tu **MediaTIC hace un calor** insoportable en verano y un frío incómodo en invierno.

8 Sí, un amigo de un amigo de un amigo fue y me explicó lo mismo... **¿¿DÓNDE ESTÁ TODO ESO DE LA EFICIENCIA ENERGÉTICA!? ¡¡IMPOSTOR!**

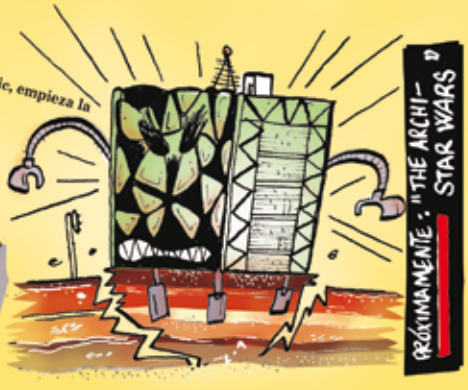
9 Confiesa, di la verdad, di que te lo has inventado. Justificame que una fachada con almohadas es más eficiente que una pared de 60 cm de mampostería. ¿Y por qué no una **fachada con botijos** que son térmicamente eficientísimos!

10 Eh... Funciona, funciona. Tengo mis **certificados** que certifican lo certificado.



11 ¡Os váis a enterar! **MEDIATIC, ¡A LA CARGA!**

12 TIIIIC, tic, tic, tic, empieza la cuenta atrás...



diagonal

Salvador Rueda
Carlos Pazos
Frank Lloyd Wright
R. Moses vs. J. Jacobs

revista diagonal. 29 | setembre 2011

distribució gratuïta

Portada: *Amanida urbana*.
Fotografia: **Ricard Gratacòs.**

Revista Diagonal. ISSN 2013-651X
Edita:
Associació Revista Diagonal.
mail@revistadiagonal.com
Avda. Diagonal 649, 3r pis. 08028 Barcelona.
Direcció i redacció:
Roger Blasco, Ricard Gratacòs, Carles Bárcena.
Col·laboradors:
Albert Albareda, Caterina Borelli, David Bravo, Albert Brito, David Caralt, Guim Espelt, Joanaina Font, Xavier Irigoyen, Oscar Linares, Xumeu Mestre, Verónica Orden, Carles Pastor, Rebeca Pérez, Melisa Pesoa, Maria Sisternas.
Agraïments:
Lola Botia (Fundación Higueras), Dani Carrero, Montserrat Cuchillo, Bernat Hernández, Xavier Irigoyen, Camilla de Maffei, Angel Martín Ramos, Miguel Palacios, Carlos Pazos, Xavier Pouplana, Salvador Rueda, Luis Ros, Maria Sisternas, Félix Solaguren-Beascoa.
Correcció de textos:
Maria Badia, Joanaina Font.
Maquetació i web:
Guim Espelt i Estopà
Fotografia:
Alvar Gagarin
Agenda web:
Marc Chela

Versió digital:
www.revistadiagonal.com

Impressió:
SYL. 3.000 exemplars
Dip. leg.: B-50.836-2009

© 2011 Associació Revista Diagonal.
© Dels textos, els seus autors.
© De les imatges, els seus autors.

Amb la col·laboració de:

Generalitat de Catalunya

Co NC A
Consell Nacional de la Cultura i de les Arts

CdE Consell de l'Estudiantat

Carlos Pazos
per Maria Picassó

4 SALVADOR RUEDA Hem de parlar
10 Càtedra: Arxius d'arquitectura
16 Una imagen y mil palabras
18 La luz nórdica es el tema
24 En tensió: Kenneth Snelson
27 Mirando hacia atrás con ira
32 CARLOS PAZOS ho va deixar
39 El maravilloso mundo de la arquitectura FRANK LLOYD WRIGHT
42 Higueras y el poder del centro
46 Una arquitectura de l'exili
50 "Carrefour planet": és conya, oi?
53 La vivienda en Yugoslavia
58 MOSES VS. JACOBS Ángeles y demonios
62 Excesoris [sic.]
63 Gran arquitecto

Les opinions expressades en els diversos articles d'aquest número són responsabilitat exclusiva dels seus autors, i no reflecteixen necessàriament l'opinió dels editors de la revista.
Els editors no es responsabilitzen de l'exactitud i possibles omissions en els continguts dels articles. En alguns casos ha estat impossible identificar els autors d'algunes imatges. S'ha considerat que aquestes són de propietat lliure. En cas que algú identifiqui alguna d'elles com a pròpia, agrairem que es posi en contacte amb la redacció per fer les correccions pertinents.

Verdura

"Amb la transformació d'aquesta mitgera en jardí es crea un nou ecosistema que suposa un benefici social i ambiental per a la ciutat".

Aquest és el missatge que presenta als ciutadans la nova mitgera "verda" barcelonina que il·lustra la portada d'aquest número.

L'any 2005 es va prohibir a Espanya, després d'una forta batalla legal, l'ús de la paraula BIO a l'etiquetatge dels productes alimentaris que no fossin ecològics. Tot i així, fora del terreny alimentari els termes *sostenible*, *ecològic* i *bio* són utilitzats de manera irresponsable i inconscient, com a pretext per vendre millor i fer empassar qualsevol producte o iniciativa. Així es mostren sovint l'economia, el desenvolupament, els productes químics, l'agricultura, l'energia atòmica, els mòbils, els cotxes de luxe, els combustibles... i, evidentment, l'arquitectura i l'urbanisme.

***Sostenible* és una d'aquelles paraules plàstiques que a causa del seu ús i abús per part de polítics, publicistes, empresaris, periodistes...i arquitectes, ha perdut el seu veritable significat. Segurament, si comparéssim bona part de les memòries dels projectes d'arquitectura que es fan avui en dia podríem fer un inventari còmic de *com* s'usa aquest terme en la nostra disciplina.**

Amanides urbanes com les de la fotografia de la portada aporten una mica més de banalitat al nostre paisatge conceptual. No tant pel seu resultat formal, sinó per la seva ridícula justificació i malentesa sostenibilitat.

La millora i durabilitat del nostre entorn immediat no passa per afegir verdura als projectes o per fer façanes amb LED. En un moment en què tothom parla d'un nou *model Barcelona* i d'un nou "hàbitat urbà", cal desitjar que no caiguem en el bio-parany i acabem altre cop fent l'acròbata... aquest cop, vestits de verd.

"Con la transformación de esta medianera en jardín se crea un nuevo ecosistema que supone un beneficio social y ambiental para la ciudad".

Este es el mensaje que presenta a los ciudadanos la nueva medianera "verde" barcelonesa que ilustra la portada de este número.

En 2005 se prohibió en España, tras una fuerte batalla legal, el uso de la palabra BIO en el etiquetado de los productos alimenticios que no fueran ecológicos. Aún así, fuera del terreno alimentario los términos *sostenible*, *ecológico* y *bio* son utilizados de manera irresponsable e inconsciente, como pretexto para vender mejor y colar cualquier producto o iniciativa. Así se muestran a menudo la economía, el desarrollo, los productos químicos, la agricultura, la energía atómica, los móviles, los coches de lujo, los combustibles... y, evidentemente, la arquitectura y el urbanismo.

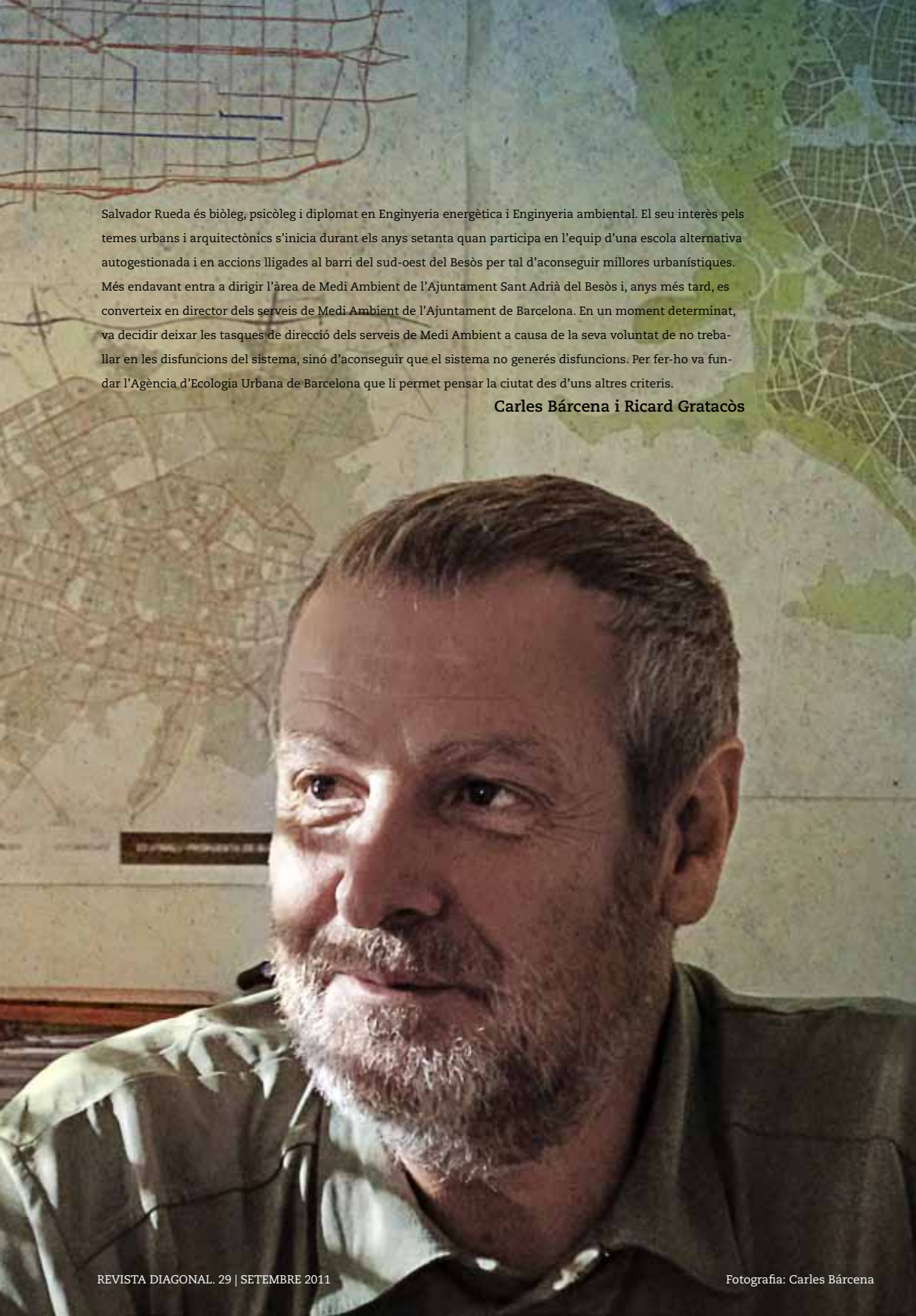
Sostenible es una de esas palabras plásticas, que a causa de su uso y abuso por parte de políticos, publicistas, empresarios, periodistas ... y arquitectos, ha perdido su verdadero significado. Seguramente, si comparásemos buena parte de las memorias de los proyectos de arquitectura actuales podríamos hacer un inventario cómico de cómo se usa este término en nuestra disciplina.

Ensaladas urbanas como las de la fotografía de la portada aportan algo más de banalidad a nuestro paisaje conceptual. No tanto por su resultado formal, sino por su ridícula justificación y malentendida sostenibilidad.

La mejora y durabilidad de nuestro entorno inmediato no pasa por añadir verdura a los proyectos o hacer fachadas con LED. En un momento en el que todo el mundo habla de un nuevo *modelo Barcelona* y de un nuevo "hábitat urbano", es deseable que no caigamos en la bio-trampa y acabemos de nuevo haciendo el acróbata ... esta vez, vestidos de verde.

Salvador Rueda és biòleg, psicòleg i diplomat en Enginyeria energètica i Enginyeria ambiental. El seu interès pels temes urbans i arquitectònics s'inicia durant els anys setanta quan participa en l'equip d'una escola alternativa autogestionada i en accions lligades al barri del sud-oest del Besòs per tal d'aconseguir millores urbanístiques. Més endavant entra a dirigir l'àrea de Medi Ambient de l'Ajuntament Sant Adrià del Besòs i, anys més tard, es converteix en director dels serveis de Medi Ambient de l'Ajuntament de Barcelona. En un moment determinat, va decidir deixar les tasques de direcció dels serveis de Medi Ambient a causa de la seva voluntat de no treballar en les disfuncions del sistema, sinó d'aconseguir que el sistema no generés disfuncions. Per fer-ho va fundar l'Agència d'Ecologia Urbana de Barcelona que li permet pensar la ciutat des d'uns altres criteris.

Carles Bárcena i Ricard Gratacòs



Fotografia: Carles Bárcena

SALVADOR RUEDA HEM DE PARLAR

Quin tipus d'estudis desenvolupeu des de l'Agència d'Ecologia Urbana de Barcelona?

Treballem qualsevol dels aspectes que poden ser estratègics en els sistemes urbans: urbanisme, espai públic, mobilitat, energia, cohesió social, activitat econòmica, metabolisme, etc.,tot allò que pugui permetre un canvi en determinades direccions dins d'aquests marcs conceptuals. Hem fet tot tipus de projectes: des d'un projecte de regeneració del fons marí de Barcelona, en què proposàvem la creació d'un districte marí de 10km^2, fins al disseny dels corredors verds de la ciutat; o els projectes sobre el desenvolupament econòmic del 22@. Són mons totalment diferents però sempre dins de la mateixa lògica. Si t'aproximes als problemes d'una manera sistèmica, no resulta tan difícil analitzar-los i proposar solucions.

D'altra banda, també treballem en la proposta de marcs conceptuals, com per exemple, l'urbanisme ecològic.

Sobre quins principis es desenvolupa l'ubanisme ecològic i quins aspectes el diferencien de com s'ha entès fins avui la disciplina?

Independentment de la seva dimensió, una ciutat, un barri, un edifici o una casa són ecosistemes. Un sistema és un conjunt d'elements fisicoquímics que interaccionen. Si entre els elements hi ha organismes biològics, el sistema l'anomenem "ecosistema".

Però el que és important, perquè permet distingir un sistema d'un altre, és el conjunt de restriccions que s'imposen en el comportament potencial dels elements relacionats. Per exemple, si escollim com a ecosistema una conferència, els membres participants tenen infinitat de comportaments potencials que no fan servir (que estan restringits): podrien menjar i la sala es convertiria en un menjador, podrien anar a dormir i es convertiria en un dormitori, podrien ballar i cantar i la sala es convertiria en una discoteca... Ara bé, del conjunt de comportaments potencials només en fan ús d'aquells que els fan estar asseguts, escoltant i, si de cas, prenent notes. Algú parla i els altres escolten. La restricció de comportaments permet distingir aquells que ens fan reconèixer que el sistema és una conferència, una classe, un seminari, etc. A l'ecosistema, hem d'afegir-hi els altres elements físics que caracteritzen l'espai, on si necessitem poca llum tindrem mecanismes per enfosquir la sala o si tenim calor tindrem altres dispositius per reduir la temperatura, etc.

El cas de la conferència el podríem estendre, per exemple, a un poble o al sistema de mobilitat, i hi reconeixerem els mateixos mecanismes. El sistema de mobilitat compta amb més de 500 restriccions incloses en el codi de circulació. El conjunt de normes fa possible la funcionalitat urbana i evita, entre d'altres, que els

vehicles xoquin a les cruïlles, que els vianants tinguin els elements mínims de seguretat, etc.

Si tots els desenvolupaments urbans són ecosistemes, com distingir l'urbanisme ecològic d'aquell que no ho és? Quines són les raons per qualificar un nou desenvolupament com a "ecològic"? Doncs, com no podria ser d'altra manera, pel sistema de restriccions (indicadors i condicionants) i les seves característiques.

Implica a multitud de disciplines...

L'ecologia urbana no és patrimoni dels ecòlegs, sinó d'aquells que tenen una capacitat d'anàlisi dels sistemes complexos. A l'Agència hi treballa un equip pluridisciplinar format per arquitectes, enginyers de tots tipus (ambientals, de camins, industrials, agrònoms, forestals), geògrafs, biòlegs, químics, psicòlegs, advocats, arquitectes...

És un ecosistema!

Sí. És molt important tenir al cap els models i escenaris transdisciplinars. Ens interessa crear escenaris de joc on els especialistes, coordinats, siguin molt més eficients i treballin en la mateixa direcció.

No obstant això, sembla que el món tendeix, a l'hora d'operar, a discretitzar les coses...

Aquest és un dels grans *handicaps* que tenim com a societat. Ens n'anem en orris perquè la nostra lògica és teleològica: a un problema li donem unes solucions. Es busquen les respostes més ràpides, el camí més curt, el més "intel·ligent"... Són aquestes respostes les millors? El que cal buscar és la saviesa, el sentit comú... El sentit comú té la gràcia de ser una resposta intel·ligent que incorpora la memòria i el context. Quan la resultant que dones no genera disfuncions a les variables que acompanyen a la solució és fantàstic. Nosaltres estripem els papers quan alguna de les variables secundàries no encaixa o queda malmesa. Cal incorporar-ho tot, i si no, no val.

"El sentit comú és una resposta intel·ligent que incorpora la memòria i el context"

Quines eines feu servir per aproximar-vos a aquests problemes i sistemes?

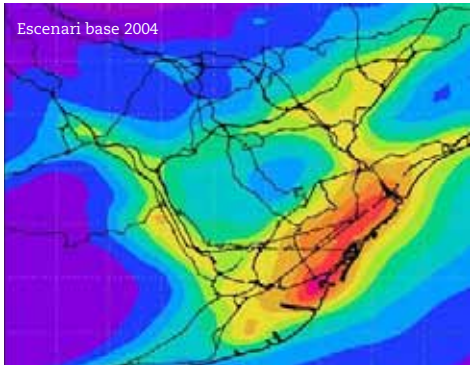
A l'Agència, quan el projecte té un component territorial, fem servir els Sistemes d'Informació Geogràfica per analitzar la realitat. El mapa és l'instrument sintètic per excel·lència. No hi ha res millor. A més, elaborem simuladors que ens permeten diagnosticar les situacions de partida i parametritzar el futur. Generem models de tot tipus que ens permeten mesurar els paràmetres del confort tèrmic a l'espai públic, la complexitat urbana, crear un sistema d'indicadors de sostenibilitat, o de gestió de residus...

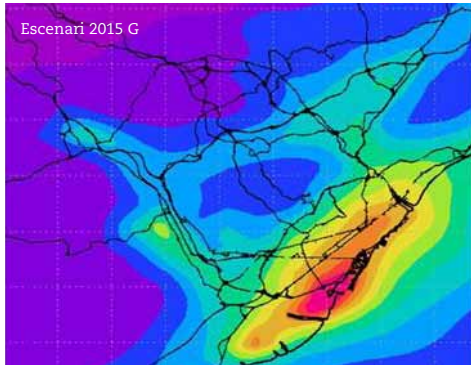
A l'Agència belluguem una gran quantitat d'informació. A la majoria de la gent els mareja tanta informació, a nosaltres sempre ens en falta. No obstant això, el més important són les idees, la definició de l'escenari. Pots tenir tots els instruments, però el més important és saber cap a on vas.

Com es projecta una ciutat com Barcelona des de la perspectiva de l'urbanisme ecològic?

El gran encert que va tenir el primer ajuntament democràtic va ser transformar la ciutat a través d'un model lligat a l'espai públic, el que es va conèixer internacionalment com a "mo-

Qualitat de l'aire de Barcelona i simulacions de diversos escenaris futurs.





del Barcelona". Es va tenir l'encert d'introduir el disseny en la transformació d'aquest espai. Tot i així, es van deixar al tinter aspectes fonamentals d'aquest espai públic. En particular, tots aquells relacionats amb la sostenibilitat: l'energia, la mobilitat, el soroll, la contaminació atmosfèrica, els accidents de trànsit i, sobretot, l'alliberament de l'espai ocupat pel cotxe, etc. Tot això no estava contemplat en aquell model.

El que s'imposa com a projecte de futur és la segona revolució de l'espai públic. Ara cal alliberar espai del cotxe privat, cercar un nou model de mobilitat i crear unes condicions d'habitabilitat en l'espai públic que donin una qualitat urbana immillorable.

Veurem algun dia la proposta de supermançanes en funcionament?

Conceptualment, la idea de les supermançanes consisteix a crear una nova cèl·lula urbana per tal de millorar la funcionalitat del sistema. Anteriorment, quan els mitjans de transport eren anar a peu o la tracció animal, la mançana feia el paper de cèl·lula morfològica i funcional. Però amb els mitjans motoritzats s'ha d'imposar la creació d'una nova cèl·lula: una supermançana. Amb l'entrada en escena de l'automòbil es van restringir les funcions de l'espai públic i el ciutadà va passar de ser ciutadà a ser un vianant (un mode de transport). El ciutadà ho és perquè ocupa l'espai públic sense restriccions. Amb el nostre projecte alliberaríem al voltant del 70% de l'espai públic que avui ocupa el cotxe. Hem de transformar l'espai públic per alliberar espai per als ciutadans i reduir les disfuncions actuals (emissions, soroll, etc.) i, alhora, mantenir la funcionalitat del sistema.

Quina proposta de mobilitat pública feu per a Barcelona?

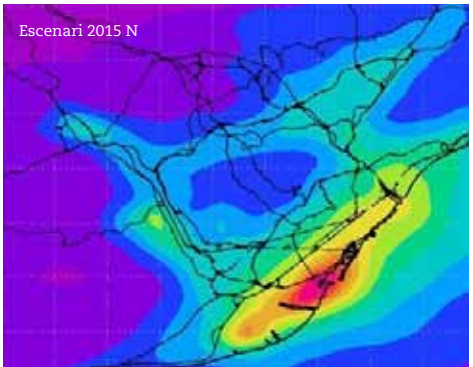
El 2004 vam proposar la xarxa ortogonal d'autobús, però encara s'està discutint. Pretén substituir íntegrament la xarxa existent. Permet que pràcticament la totalitat de la població à l'àmbit de TMB estigui a menys de 300m d'una parada, i amb una freqüència de pas de menys de quatre minuts en tot el territori, amb els mateixos autobusos però organitzant-los d'una manera diferent. No obstant això, hi ha una discussió aferrissada entre el RETbus i la xarxa ortogonal. La xarxa ortogonal és molt més comprensible que la xarxa actual, en què només coneixes una o dues línies, les que fan servir habitualment. A més, permet desplaçar-te d'un punt a un altre de la trama amb tan sols un transbordament. És com el joc dels barquets. Fins i tot un nen de 4 anys és capaç d'entendre-la.

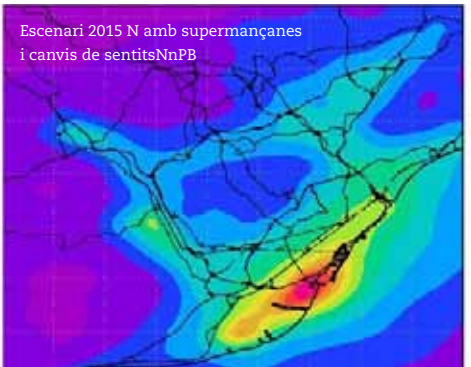
El suport físic d'una ciutat, en aquest cas l'estructura ortogonal de l'Eixample, afavoreix l'eficiència del sistema? Hi ha sistemes millors *per se*?

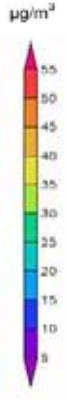
Cerdà ja va demostrar que, en els sistemes urbans, la xarxa més eficient és l'ortogonal. És la que permet l'isomorfisme i donar un servei igualitari. No hi ha un element més central que l'altre. Un sistema ve condicionat, en bona part, per la seva geometria.

Per a l'exposició del CCCB sobre l'Eixample Cerdà (2009) vau fer un estudi en què es demostrava, mitjançant un munt de paràmetres, que l'Eixample era el teixit on es produïa la major diversitat d'activitats... Heu parametritzat la relació entre forma urbana i la diversitat que s'hi genera?

Nosaltres mesurem l'activitat mitjançant persones jurídiques. Perquè s'entengui, nosaltres







fem una substitució del que serien els éssers vius en els sistemes naturals per les organitzacions urbanes. No solament en relació a l'activitat econòmica, sinó també al capital social (associacions, institucions, etc.) ja que formen part de l'organització urbana i del seu funcionament. Cada teixit és capaç d'entomar una quantitat determinada d'activitats o de persones jurídiques. A Sant Sebastià, per exemple, vam estudiar quina era la capacitat que tenia cada teixit de la ciutat per entomar persones jurídiques. El campió era l'eixample Cortázar, molt més que el bloc aïllat o que la urbanització dispersa, per suposat.

I entre l'eixample Cortázar de Sant Sebastià i l'eixample Cerdà?

No ho hem estudiat. Nosaltres treballem d'acord amb els projectes. En la mesura que podem, incorporem la recerca, però no sempre podem investigar sobre tot allò que ens agradaria desenvolupar. Però, tenim les eines i dediquem un cert esforç per fer recerca sobre multitud de temes. Ahir, per exemple, parlàvem d'investigar el paper dels nodes atractors en una ciutat i la constel·lació d'activitats que els acompanyen, per saber fins a quin punt aquest fenomen és regular. Tots sabem que un mercat, un centre comercial o una escola tenen un paper que atrau altres activitats, però no ho tenim mesurat ni ho coneixem per a d'altres activitats. Volem llençar-ho des de la perspectiva de la recerca de patrons amb automatismes.

Hi alguna mida màxima a partir de la qual aquestes trames deixen de ser eficients? On es troba l'equilibri entre densitat i mida dels teixits urbans?

Aquesta discussió és bastant estèril. No l'he desllorigat ni crec que ningú ho hagi fet. Més que d'un problema de mida es tracta, més aviat, d'un problema d'organització dels teixits. La talla pot ser un problema quan un teixit es converteix en un monstre, com per exemple Mèxic DF, on sabem que un nombre molt elevat de persones triguen tres hores per anar a treballar i tres per tornar a casa. Si s'aconseguís organitzar aquests milions de persones en territoris on indicadors com l'autosuficiència laboral o l'autocontenció prenguessin rellevància, es reduiria molt el problema i la ineficiència del sistema.

Sobre quins principis s'hauria de basar la seva organització ?

Per mi, el més important és buscar equacions d'equilibri amb la possibilitat de crear multicentres. S'ha d'aspirar, com a sistema, que el bo i millor que ha creat l'home estigui proper al lloc on viu: tenir els serveis i la feina a prop per tenir una vida plena. Així com a casa tenim el servei de cuina, el lavabo, etc. caldria cercar aquesta habitabilitat a la ciutat.

Disposem d'un paràmetre per mesurar quina és la compressió i la descompressió urbana. Entenem que la compressió, o tensió, és la que permet mantenir organitzat el sistema. Alhora necessitem la descompressió per tal de poder desenvolupar aquelles funcions socials que ens permeten relacionar-nos els uns amb els altres en una situació de relaxament, de contacte amb la natura. Nosaltres hem buscat un indicador que ens permet saber el grau d'equilibri d'un teixit. En la mesura que estigui equilibrat voldrà dir que la vida a la ciutat serà més plena i que la qualitat d'allò urbà i de vida serà millor. No caldrà anar a buscar fora el que es pot trobar dins. Però en canvi, fruit de l'avarícia humana, el que hem fet és escanyar-ho tot. A l'Eixample, on estava previst que hi hagués verd, es va ocupar. Si hi havia verd, construíem... Les ordenances s'han encarregat d'augmentar la densificació sense mesura...

Creus que arribarà un moment en què aquests principis o marcs conceptuals s'incorporaran al marc legal del planejament i l'urbanisme?

Nova xarxa d'autobusos de Vitòria-Gasteiz.

No ho sé. Nosaltres ho estem proposant, però de forma sibil·lina. Estem elaborant un treball pel Ministeri de Foment que pretén determinar els paràmetres mínims que han de contenir les certificacions de sostenibilitat urbanística a Espanya. Tot i així, només pots normar quan les coses ja estan madures.

Com s'audita o verifica la sostenibilitat d'un pla urbà?

Darrerament hem auditat la sostenibilitat de diverses propostes i plans parcials, un d'ells és el de les casernes de Sant Andreu. L'hem analitzat, parametritzat i avaluat amb un seguit d'indicadors: densitat d'habitatges, compacitat absoluta, compacitat corregida, influència de la mecànica del vent, número d'hores de confort tèrmic, accessibilitat a les xarxes de transport alternatius, equilibri entre activitat i habitatge, proximitat a espais verds, consum energètic, nivells de soroll, emissions de diòxid de carboni equivalent, autoproducció d'energia prevista, etc.; tot allò que ens permet parametritzar la complexitat urbana, la cohesió social. Al final obtenim una avaluació amb forquilles, com si fos una anàlisi de sang, en què hi apareixen uns valors mínims, uns de desitjables i el resultat obtingut en l'avaluació. Finalment, podem donar una valoració tenint en compte els quatre eixos del model urbà que nosaltres considerem més sostenible: el que té compacitat, complexitat, eficiència i cohesió social. Els indicadors han de tendir a un model, perquè així saps el grau d'aproximació del projecte al model.

Anteriorment vam entrevistar a Saskia Sassen i explicava com estaven afectant al fenomen urbà les dinàmiques de capitals que es mouen a una escala global... Ho heu pogut analitzar i quantificar des de l'Agència? Com afecta?

Nosaltres desenvolupem línies de treball d'acord amb els projectes que ens demanen. Si ens ho demanessin, ho faríem.

Ho diem per tal de poder-los regular i aprofitar-los per generar rèdits beneficiosos...

Nosaltres no ho fem per activa, ho fem per passiva. Des de l'Agència projectem escenaris urbans teòrics que es desvinculen dels processos globals. Proposem models urbans que converteixen el metabolisme urbà en una mena d'illa, que sigui pràcticament autàrquic, amb recursos locals i renovables.

Totes les incerteses vénen de la mà d'aquests fluxos metabòlics globals: s'acaben els recursos energètics, hi ha crisis alimentàries... Tot això està al caure. Nosaltres proposem models que es desvinculin d'aquest procés globalitzador ple d'incerteses amb la idea d'augmentar la capacitat d'anticipació d'aquests models. El primer que es perd en un sistema complex, quan hi ha un curtcircuit de material o energia és l'organització. Cerquem preservar l'organització i adrecem els nostres esforços a aconseguir la màxima autosuficiència. Proposem que l'estratègia per competir entre territoris, avui basada en el consum de recursos que ens porta al desastre actual i a la insostenibilitat, sigui substituït per un altre lligat a la informació i al coneixement... Cal que la matèria a competir siguin els serveis, la intel·ligència, el coneixement, la informació. Aquesta és la directriu amb què incidim en aquest problema. Però com no tenim la capacitat per abordar el problema del metabolisme a escala global, perquè depassa a qualsevol ciutat, nosaltres proposem que no ens afecti.

L'urbanisme dels tres nivells

Divagacions sobre els arxius d'arquitectura[1]

Xavier Pouplana Solé

En l'àmbit de la creació de l'arquitectura, el progrés del coneixement —entès com a conceptualització de l'experiència— requereix una revisió periòdica de les múltiples reflexions possibles entorn de les relacions entre les concepcions, les formalitzacions, les obres construïdes i la seva acceptació social. Això implica contextualitzar les experiències, però també analitzar les obres amb tota la seva evolució, des de l'encàrrec fins a l'actualitat passant per totes les fases del projecte i de l'execució material. Per poder fer aquesta tasca amb el rigor propi de la recerca científica és convenient disposar de la màxima documentació visual, gràfica i escrita generada en els processos de gestació de les obres.

És obvi que la mateixa obra edificada, amb els seus successius estats d'ús i conservació, constitueix un testimoni ineludible en el procés analític abans esmentat. Però l'obra d'arquitectura, per la seva materialitat i arrelament a un lloc, no es considera un document en termes arxivístics. En conseqüència, la catalogació del patrimoni arquitectònic, amb tota la seva problemàtica classificatòria, indexària i descriptiva, no és pròpiament considerada una tasca arxivística, malgrat que la integració de la informació digitalitzada està propiciant una aproximació metodològica i normativa per poder compartir almenys les eines d'indexació —llistes controlades— emprades per a la recuperació de la informació.

Llevat de les pròpies obres construïdes, la millor clau d'accés al coneixement d'aquestes i del pensament arquitectònic implícit és la documentació instrumental, composta de dibuixos, models i instruccions escrites que els arquitectes fan per crear arquitectura, explicar-la, possibilitar-la i ordenar-ne la construcció. Aquesta documentació, que també és rellevant per a les tasques de conservació i restauració del patrimoni construït, constitueix el cos material dels arxius d'arquitectura.

Encara que el terme "arxiu d'arquitectura" es pot emprar d'una manera molt extensa, que permet englobar des de les obres construïdes fins als més nimis conjunts de referències a qualsevol aspecte que puguin incidir en la seva producció, no es pot parlar d'arxiu amb rigor tècnic si el conjunt documental referit no ha estat ordenat, classificat i descrit segons unes normes arxivístiques explicitades. Per tant, allò que converteix un dipòsit de materials relacionats amb l'arquitectura en un arxiu d'arquitectura és l'existència d'uns mitjans addicionals al contingut que permetin localitzar de manera unívoca totes i cadascuna de les parts indivisibles que el constitueixen.

Afortunadament, la majoria dels arxius d'arquitectura existents s'han format per facilitar processos administratius o de gestió que implicaven l'adopció de criteris de classificació, selecció, ordenació i descripció dels documents, tant dels recollits com dels generats per la pròpia administració, empresa o institució.

Un exemple molt conegut d'arxiu d'arquitectura format per un tràmit administratiu és qualsevol arxiu municipal de la Regidoria d'obres, on podem trobar exemplars dels projectes que els particulars han presentat per obtenir permís per construir-los. En els registres de la propietat i en els protocols notarials, també es troben documents amb referències a edificis construïts.

Un exemple d'arxiu d'interès arquitectònic generat per motius de gestió interna es pot trobar en empreses de construcció i, més habitualment, en estudis d'arquitectura. Darrerament, les grans empreses també organitzen arxius per facilitar la gestió de les seves propietats immobiliàries.

Insisteixo en què només podem anomenar "arxiu" a un conjunt d'elements de qualsevol naturalesa o format si hi ha establert un procediment auxiliar que, sense necessitat de

[1] A www.revistadiagonal.com podeu trobar una versió més extensa de l'article, així com tots els enllaços web dels portals als que s'hi fa referència, marcats amb el símbol @.

manipular el contingut, ens permeti saber si hi ha allò que cerquem i on està guardat, perquè aquí rau una de les qüestions més problemàtiques per a aquells que necessiten accedir als continguts dels arxius amb objectius distints dels originals.

En els arxius amb continguts arquitectònics culturalment rellevants, però que s'han format per atendre tràmits administratius o facilitar la gestió interna d'una empresa, les indexacions i descripcions dels lligams només s'han fet per facilitar la gestió prevista i no incorporen la reproducció d'aquella informació existent en els continguts però que no era emprada per localitzar-los. Per exemple: en una regidoria d'obres municipals, si el nom rellevant per al seguiment de l'expedient és el del sol·licitant del permís d'edificació, no escau fer constar el nom de l'arquitecte redactor del projecte i, encara menys, fer una descripció detallada de la documentació textual i gràfica que conté el projecte, del qual, en el millor dels casos, només se'n cita el títol.

En els fons documentals procedents dels estudis d'arquitectura, allò que més hi manca és el rigor, tant en la sistematització dels continguts dels dossiers com en la descripció, si existeix, l'ordenació i l'estat de conservació. Quan aquests fons són dipositats en institucions culturals s'han de tractar per fer-los compatibles amb les normes arxivístiques de la institució receptora. Fins ara, els arxivistes de les institucions receptores dels fons professionals només s'han hagut de preocupar per la recuperació dels documents amb suports tradicionals (làmines, plafons, models, etc.), però la desídia descrita també es traslladarà als formats digitals si els arquitectes no prenen consciència del posterior valor cultural de la documentació recollida, emprada i generada en un servei professional.

Els arxius amb fons gràfics o documentals quan perden la funció original corren el risc de desaparèixer si no hi ha una sensibilitat social que valori el seu contingut com un patrimoni cultural. Però això implica reconvertir-los, doncs, com a patrimoni cultural. Els arxius d'arquitectura han de ser fàcilment accessibles per als que cerquen informació autèntica sobre els projectes i les obres d'arquitectura per estudiar-les i difondre'n els valors. Les indexacions, descripcions i registres útils per a la funció original dels arxius administratius o empresarials són netament insuficients i poc adients per a la cerca d'informació rellevant per a la cultura arquitectònica.

Menció apart es mereixen els arxius de documentació arquitectònica generats per centres d'investigació arquitectònica d'institucions universitàries i per institucions governamentals o culturals dedicades a la protecció del patrimoni arquitectònic, perquè aquests arxius, des de la seva creació, estan organitzats amb criteris més apropiats per a la recerca, tot i que no ho estan sempre amb criteris compartits i homologats per les institucions arxivístiques. Un altre problema que afecta aquests tipus d'arxius és l'origen divers i escassament registrat de la documentació recollida, que en debilita la credibilitat. Un exemple proper el tenim en els fons de la Càtedra Gaudí, recentment inventariat i en procés de catalogació.

Com és inviable abordar tota la problemàtica dels arxius d'arquitectura en la reduïda extensió d'aquest article, considerarem exclusivament aquella que més directament afecta els usuaris: l'ordenació i descripció dels arxius d'arquitectura.

La descripció i l'ordenació són les feines clau per a l'èxit del tractament arxivístic. Sense desmerèixer les altres, que són imprescindibles i algunes transcendentals, aquestes són les que aporten el valor afegit més reconegut i apreciat pels usuaris, ja que d'elles depèn l'accés als documents que es cerquen.

La descripció arxivística és el conjunt d'activitats realitzades amb l'objectiu de facilitar el coneixement i la consulta dels fons documentals, en qualsevol dels seus nivells. Per poder entendre un conjunt documental, cal explicar els motius i la història de la seva formació i de les seves vicissituds (procedència, transferència o adquisició, expurgació, conservació, etc.) passades fins al present. De manera que qualsevol informació que permeti identificar la

documentació, explicar-ne el context de creació i facilitar-ne la interpretació s'ha d'incloure en la descripció.

En la pràctica arxivística, la descripció sovint es guia per un principi elemental d'economia consistent a redactar només els texts imprescindibles per identificar el contingut, però de manera que quan calgui sempre es puguin ampliar i detallar. Això es concreta en procedir d'una manera esglaonada, començant per descriure el paquet gros, denominat el fons, abans de desglossar-lo successivament en parts cada cop més petites (seccions, col·leccions, sèries, expedients, etc.) fins arribar a les unitats documentals indivisibles. Aquest procediment, denominat "descripció multi nivell", té molts partidaris perquè, a més de poder realitzar la feina en funció de la demanda, també pot fer estalvis en les posteriors descripcions de les parts, ja que no cal repetir en elles cap informació ja incorporada en els nivells superiors. Un altre mèrit és la homologia entre l'arbre de descripcions generat i l'ordenació física del fons descrit, de manera que no es perd la relació de cada document amb el conjunt del context documental en què apareix. I quan aquest procediment descriptiu multi nivell és accessible per Internet, s'adapta fàcilment a la navegació.

Aquest sistema resulta molt pràctic per a la gestió interna dels arxius però és enutjós per als usuaris inexperts o poc coneixedors de l'ordre original del fons de l'arxiu i encara és menys pràctic per fer cerques transversals i simultànies sobre els nivells més inferiors de les descripcions.

L'alternativa a la descripció és la catalogació però com que aquesta tècnica procedeix de l'àmbit bibliotecari no és grata als arxivistes perquè consideren que els camps adoptats per registrar les publicacions són poc apropiats per registrar documents únics amb formats i suports materials molt diversos.

Un reeixit intent de compartir les dues tècniques iniciat per l'Archivio Progetti de Venècia s'explica pels seus autors, Riccardo Domenichini i Anna Tonicello, a l'article "Il disegno di architettura, guida allà descrizione" publicat per Il Poligrafo, Padova, 2004.

AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE SARRIÁ

ARCHIVO

Sección 1ª Negociado 2º

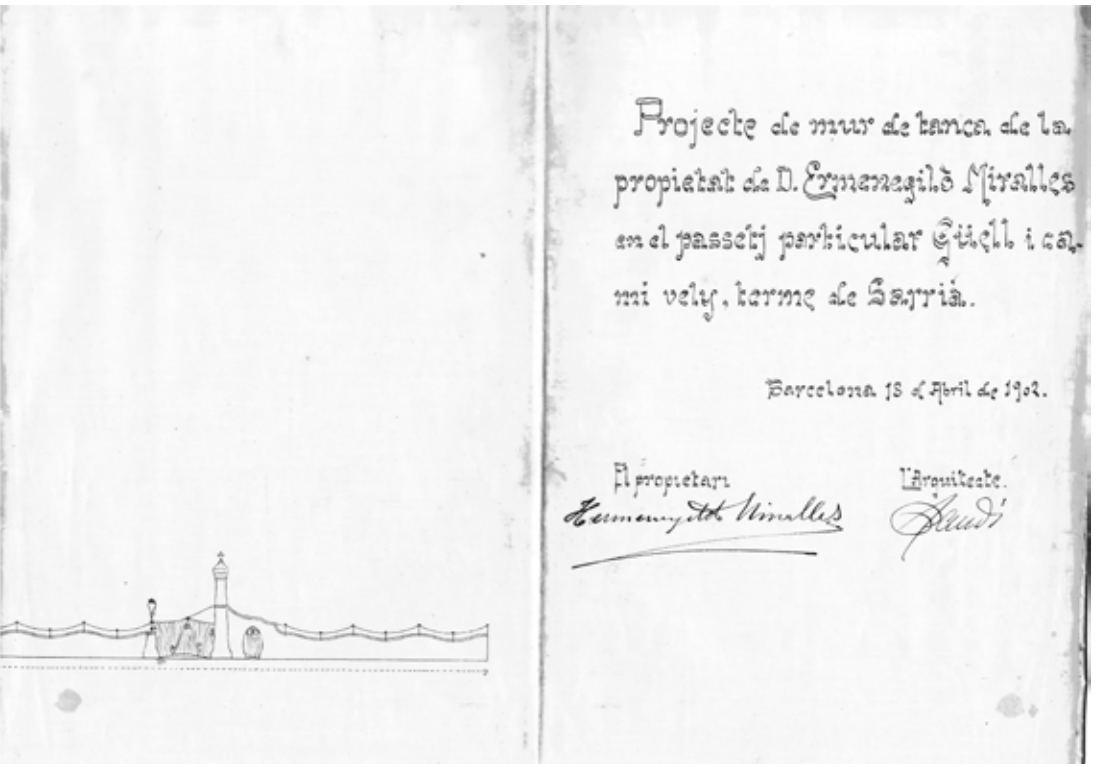
Caja núm. 5 Carpeta núm. 20

AÑO 1902.

Fora d'aquestes excepcions, entre arxivistes i documentalistes només hi ha ampli consens en la utilitat de la indexació, que consisteix en l'adopció de llistes de termes controlats com a instrument d'ajuda pels cercadors. Les llistes controlades més habituals són les de noms de persones o entitats, denominades llistes d'autoritats, i les de termes geogràfics[2].

La informatització dels catàlegs i inventaris dels arxius n'ha facilitat l'accés per la xarxa (web) i aquesta ha acabat per imposar els seus procediments a tots plegats. De manera que la disputa gremial entre arxivistes i bibliotecaris per imposar les seves normes s'ha esvaït sota les tècniques desenvolupades

[2] Als arxius d'arquitectura és apropiat implementar un índex tipològic, però encara no hi ha cap consens aprovat sobre la seva estructura, contingut i abast. També fóra interessant consensuar un índex morfològic, del qual existeix un precedent inclòs en l'Art & Architecture Thesaurus (AAT) desenvolupat a instàncies de la Getty Foundation, que té una versió en castellà administrada pel Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos del govern de Xile.



pels informàtics i els enginyers de telecomunicacions per facilitar la recerca d'informació a Internet. El llenguatge de programació HTML (*HyperText Markup Language*), que permet transmetre l'estructura lògica (títol, autor, data, etc.) de les pàgines web amb independència dels estils de visualització escollits pels receptors, ha vist ampliades les seves prestacions amb l'XML (*eXtensible Markup Language*) fins a poder substituir amb pàgines web les bases de dades de catalogació, tant en la funció de descriure amb precisió el contingut de cada document registrat com en la seva visualització i amb l'avantatge de poder-hi accedir emprant els cercadors més populars d'Internet i precisant la cerca mitjançant els recursos de navegació que proporcionen els enllaços (*hyperlinks*).

Avui la tecnologia per al tractament i la recuperació de la informació digital connectada a Internet és tan potent i transparent que permet accedir simultàniament a diversos recursos a partir d'una única cerca i obtenir, amb l'estil de presentació escollit per l'usuari, el conjunt dels resultats pertinents de molts dipòsits diversos. La recerca semàntica permet recuperar informació d'Internet sense necessitat de conèixer-ne el llenguatge d'indexació.

Però com Internet també permet transmetre informació gràfica, ara els arxius d'arquitectura amb catàlegs accessibles per a la xarxa comencen a incorporar el visionat dels documents com un servei per facilitar-ne la identificació inequívocament. Personatges abans molt reticents a fer-ho ara donen exemple amb ATHANASE@ i s'incorporen a la Guide des sources d'archives d'architecture et des bureaux techniques@ que facilita la recerca simultània sobre la quasi totalitat dels arxius d'arquitectura helvètics.

Ambdues tendències s'han convertit en paradigmes, però el cost de la seva aplicació

no està a l'abast de la majoria de les institucions que mantenen arxius d'arquitectura. Per exemple a la UPC, per donar suport als equips de recerca de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, el Centre de documentació de projectes d'arquitectura de Catalunya (CDPAC) va concebre i desenvolupar, amb programari lliure, un catàleg d'arquitectura inspirat en l'Archivio Progetti de l'Instituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV)[@], però amb la peculiaritat de no limitar-se a la documentació pròpia, que llavors era inexistent, sinó d'oferir-se gratuïtament a qualsevol institució amb documentació rellevant per a la cultura arquitectònica que desitgés fer-la accessible per Internet. La descripció dels objectius i la estructura del catàleg estan detallades en un article publicat el juny de 2005 al número 14 de la revista BiD[@]. El Catàleg CDPAC, mancat de recursos propis i de suports externs, té encara un contingut escàs, consultable a http://descartes.upc.es/cataleg/cataleg.html, consistent en fragments de fons de diverses institucions registrats per provar i demostrar les prestacions del catàleg amb vista a concertar convenis de collaboració. Dels fons iniciats, els més interessants són els Gaudí, de l'Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, i els Mestres, d'obres de l'Arxiu Gràfic de l'ETSAB, perquè ambdós permeten visualitzar gran part del seu contingut gràfic.

Una prestació innovadora del Catàleg CDPAC és la indexació i cerca per tipologies, que actualment només té desenvolupada la branca edificatòria amb escassa aplicació pràctica.

La intenció del CDPAC era completar el catàleg de fons documentals d'arquitectura amb un banc d'imatges digitals d'arquitectura, reconvertit ara en el Dipòsit d'Arxius Visuals Digitals de la UPC[@], i amb una base de dades sobre el patrimoni arquitectònic de Catalunya, amb la perspectiva de fer possible les cerques simultànies sobre les tres aplicacions i navegar entre elles. El model de referència era el sistema Architects and Building de Philadelphia[@], una base de dades sobre matèries referents a edificis històrics i arquitectes que incorpora imatges digitals i localització geogràfica amb GIS. La base de dades recopila informació simultània de més de trenta arxius diferents i la institució que l'administra pretén integrar tota la informació existent sobre l'entorn construït de Philadelphia, mitjançant el protocol d'intercanvi promogut per la Open Archives Initiative (OAI)[@], que es basa en l'establiment de correspondències entre els camps de les bases de dades i les etiquetes o metadades de l'XML.

Avui dia, Philadelphia Architects and Building ja forma part de l'American Architects and Building database[@], que proporciona accés a una base de dades mundial sobre arquitectura classificada per països.

La integració que permet l'XML facilita la cerca simultània sobre qualsevol tema en un nombre immens d'arxius a partir d'un únic portal. N'és un exemple el Portal de Archivos Españoles (PARES)[@] que és un projecte del Ministerio de Cultura destinat a la difusió per Internet del Patrimonio Histórico Documental Español, tant de les institucions de l'Estat com també d'altres projectes arxivístics de naturalesa pública o privada que estableixin un marc de cooperació amb el Ministerio de Cultura. PARES ofereix un accés lliure i gratuït a qualsevol ciutadà interessat a accedir als documents amb imatges digitalitzades dels arxius espanyols. PARES està integrat en el portal europeu d'arxius APEnet[@], en fase de proves.

Aquest procés d'integració de la informació facilitat pel Protocol for Metadata Harvesting (OAI-PMH) comporta assumir una política arxivística que consisteix en què cada institució procuri donar la màxima accessibilitat possible als seus fons i fer-ho de manera que els registres es puguin integrar amb els altres.

La referència al protocol OAI-PMH per complimentar les recomanacions adoptades pel Consell de 26 de març de 2008 de la European University Association sobre l'accés obert als resultats de la recerca subvencionada amb fons públics, l'ha convertit, per la popularització del seu ús, en l'eina més universal per a facilitar la interoperabilitat i la connexió entre dipòsits digitals de molt distinta factura.

També els catàlegs digitals dels arxius d'arquitectura poden emprar aquest protocol per

subministrar informació sobre els registres del seu contingut que responen a una cerca de caràcter general feta sobre la totalitat dels continguts d'un dipòsit d'informació. Per exemple, UPCommons@, el portal d'accés obert de la UPC, està dissenyat com un portal de recollida d'informació que dona accés a diversos dipòsits oberts, entre els quals hi ha l'Arxiu Gràfic de l'ETSAB i el Dipòsit d'Arxius Visuals Digitals de la UPC.

Com els cercadors de webs a Internet també poden accedir als dipòsits oberts, la tendència és emprar-los en primera instància i depurar després la cerca amb restriccions addicionals fins a obtenir un nombre de resultats manejable. Aquesta conducta, reforçada per la millora de la velocitat per la xarxa i la producció exclusivament digital de l'actual documentació arquitectònica, ha portat a repensar la política sobre els arxius d'arquitectura.

El prestigiós Royal Institute of British Architects (RIBA)@ ja proporciona accés en línia al seu British Architectural Library Catalogue@ que permet fer cerques sobre paraules clau, autors, títols, matèries i sèries, amb resultats que engloben publicacions, dibuixos i imatges, i amb l'aplicació RIBApix@ que proporciona la visualització de les excepcionals imatges d'arquitectura de les seves col·leccions.

Aviat, els arxius tradicionals amb documents físics, seran pràcticament invisibles si els seus continguts no són recercables per Internet. La digitalització i etiquetatge esdevindran imprescindibles per fer-los visibles, però la manera concreta de fer-ho serà irrellevant perquè cada cop hi ha més recursos tècnics per reconvertir els formats digitals.

Altrament, en el futur, no es requerirà cap esforç addicional per a crear arxius virtuals d'arquitectura, si des d'ara els productors actuals de documentació arquitectònica en format digital són conscients de la conveniència d'etiquetar adequadament tots els documents que produeixen i de fer-los accessibles per la xarxa amb llicències tipus Creative Commons, que n'autoritzin un ús sense ànims de lucre.

Cal, doncs, conscienciar als arquitectes digitals predisposats a difondre les seves obres i projectes per Internet de fer-ho de manera que tots els documents penjats estiguin degudament etiquetats, ja que d'aquesta manera contribuiran a crear l'arxiu d'arquitectura del futur.

La informació considerada convenient, de manera gairebé exhaustiva, per descriure una obra d'arquitectura moderna es pot trobar a DoCoMoMo@.

Per etiquetar adequadament els documents digitals relacionats amb la creació i producció arquitectònica cal tenir presents les anteriors recomanacions i, en especial, l'ús de llistes controlades per indexar els noms de persones i entitats, els indrets geogràfics (amb coordenades) i les paraules clau (*thesaurus* d'arquitectura).

La documentació digital afegeix més problemes tècnics als catalogadors, tant per la proliferació de versions lleugerament distintes com per la indeterminació de la visualització dels dibuixos vectorials. La solució majorment adoptada és obviar la tria i remetre al receptor l'opció de visualització. Es recomana l'adopció de formats tancats, tipus pdf, per minimitzar aquests problemes.

Amb l'ús d'Internet ha quedat alterada gran part de la polèmica relacionada amb la propietat, la tria i la conservació de la documentació digital, ja que en el món digital ja no hi ha distinció entre original i còpia, ni limitació del nombre de còpies pel seu cost, ni localització unívoca del document. Ara els dubtes es plantegen sobre la falta de responsables en el manteniment dels continguts, ja que se suposa que els documents que no siguin constantment copiats i actualitzats desapareixeran de la xarxa o no es podran visualitzar amb els nous programes informàtics.

Cal, doncs, desenvolupar nous instruments per a la conservació definitiva de la informació arquitectònica culturalment rellevant accessible temporalment per Internet, amb la mateixa preocupació que existeix actualment per a la conservació de la documentació gràfica amb suport material de l'arquitectura d'autor.

Indigencia David Bravo

Otra persona durmiendo en un banco. Sin techo. La expresión en castellano es algo más materialista que la inglesa 'sin hogar' y bastante menos burocrática que la francesa 'sin domicilio fijo'. En cualquier caso, las tres aluden a la desposesión de uno de los lugares más fundamentales para el desarrollo del individuo. La casa, el ámbito por excelencia de la privacidad, donde se duerme, se cocina o se hace el amor, es hoy un lujo. La arquitectura, que la ha tenido como meollo de sus quehaceres desde los principios de la humanidad, debería sentirse concernida.

En España son más de 25.000 las personas que viven en la indigencia, empeñadas en contradecir el artículo 47 de la Constitución cuando establece que "todos los españoles tienen derecho a disfrutar de una vivienda digna y adecuada". La contradicción roza el absurdo si tenemos en cuenta que a principios del presente año el *stock* de viviendas desocupadas rondaba los dos millones y medio, de donde resultan unos cien pisos por cabeza. Ni siquiera son tantos los cajeros disponibles.

El sinsentido no se atenúa cuando nos alejamos de los extremos de la exclusión social. El país donde la casa es un lujo tenía un parque de más de veintiséis millones de viviendas a finales del año 2008, recién estallada la burbuja inmobiliaria. Sobre un total de aproximadamente diecisiete millones de familias, a cada una de ellas le correspondería de promedio más de un piso y medio. Atendiendo a esta tasa, una de las más altas del mundo, nadie puede decir que los arquitectos españoles hayamos estado ociosos en los últimos lustros.

Lo cierto es que hemos construido demasiado y mal. Durante la época en la que cualquier piso se vendía, ya fuera una covacha inhabitable o estuviera en la inhóspita Seseña, nuestra profesión se ha ido despojando de referentes teóricos, de códigos deontológicos, de función social. Hemos dilapidado el territorio, hemos despedazado el tejido urbano y hemos degradado la casa al nivel de simple mercancía. Aún así, inexplicablemente, la arquitectura española se ha convertido en referente mundial.

Hoy, para nuestro desespero, el desplome del número de viviendas visadas por los colegios profesionales podría contribuir a disminuir la cantidad de pisos vacíos. Sin embargo, esta cantidad aumenta con la ayuda inestimable de las cerca de trescientas mil ejecuciones hipotecarias llevadas a cabo en España desde el año 2007. Aunque no parezcan alarmantes a ojos de nuestro colectivo, estos desahucios han condenado a otras tantas familias a perder su casa sin saldar su deuda y amenazan a buena parte de ellas con una irremediable exclusión social.

No sabemos cuántas víctimas de los desahucios podrían acabar protagonizando fotografías como la que encabeza este texto. En cualquier caso, seguro que no son pocas las que estarán de acuerdo con el pronóstico de una de las pancartas que en los últimos meses han llenado de ingenio nuestras plazas: "si confías en tu banco, dormirás en él". A estas alturas, ya casi nadie se opone a señalar la responsabilidad directa de los bancos en la desocupación masiva, tanto de casas como de personas. Hablamos, claro está, de los bancos en los que todavía es posible dormir, no de aquellos otros, extintos ejemplares del mobiliario urbano, que han sufrido en nuestras cómplices manos las más perversas estrategias de diseño preventivo para barrer la pobreza del espacio público.

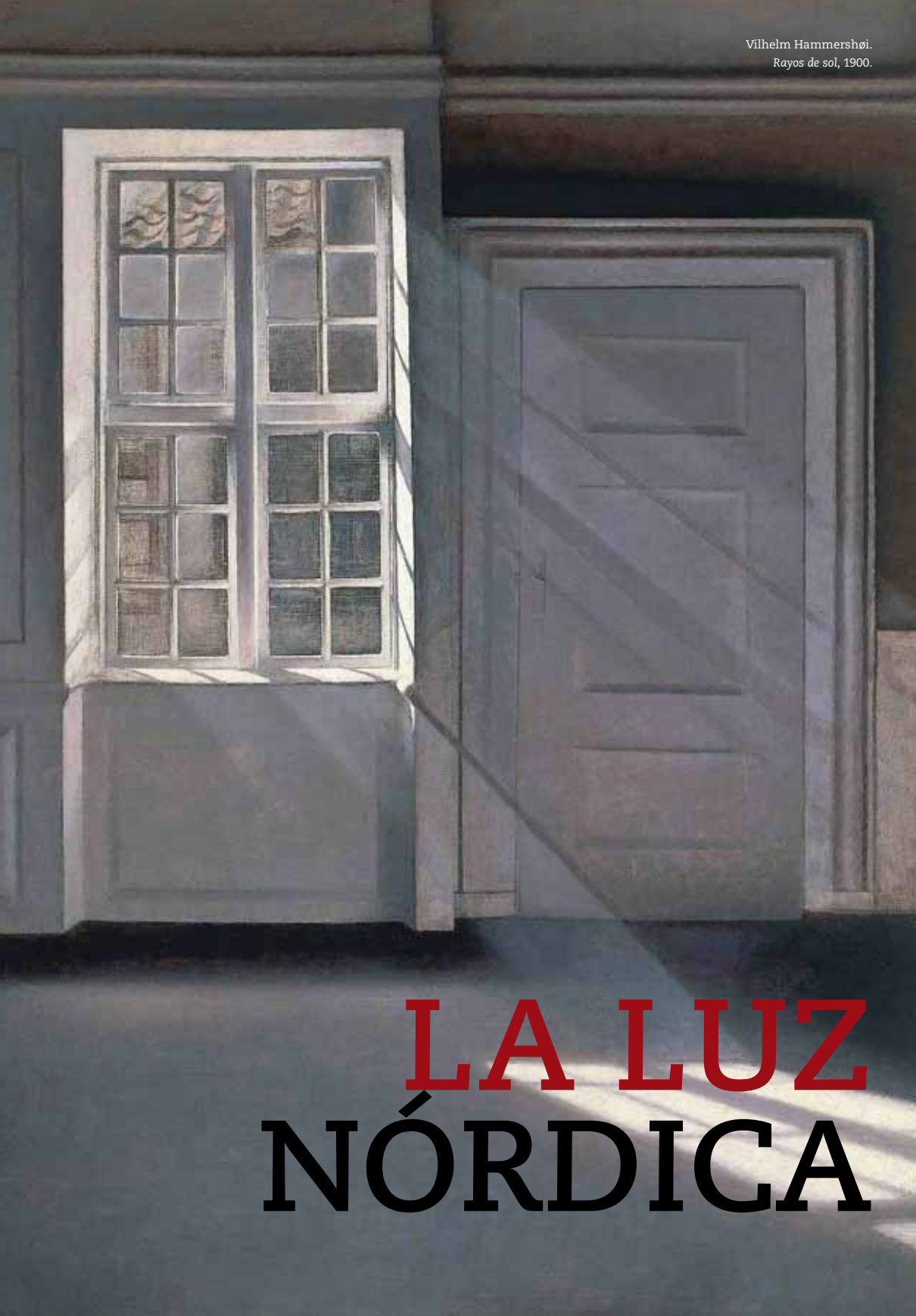
Los bancos. Si se quiere, los poderes financieros. En definitiva, el mercado. He aquí el contendiente con el que se está batiendo en los últimos meses la democracia. Aunque solo fuera por curiosidad intelectual, este es otro motivo por el que la arquitectura debería sentirse concernida. Mercado y democracia, ambos hijos de la plaza, están echando en ella un pulso crucial. Apoyada por las redes sociales del mundo virtual, la indignación ha elegido este escenario

físico para devolverle su sentido como espacio público. Lo ha hecho mediante un acto transgresor y a la vez constructivo, la acampada, que ha llenado el vacío urbano por antonomasia con casas provisionales organizadas en algo parecido a una alcazaba (*kasbah*).

Así, mientras renacía como ágora, como corazón de la ciudad —y, por tanto, de la sociedad—, la plaza ha dado lugar a otra ciudad y origen a una nueva sociedad. Algunos carteles lo anunciaban utilizando el registro de las grandes obras públicas: "Disculpen las molestias, estamos mejorando el mundo". Entre las mejoras que trae esta génesis, está la desarticulación de grandes malentendidos que pesan sobre la sociedad crepuscular. Por un lado, se ha desvelado la escisión existente entre democracia y mercado, que han dejado de parecer las dos caras de una misma moneda sin alternativas. Por otro, se ha diluido el supuesto antagonismo entre lo físico y lo virtual, quedando demostrado que el espacio público no pertenece a lo material ni a lo geométrico, sino a valores intangibles como la libertad o la igualdad.

Precisamente, ha sido esta concepción antagónica lo que ha llevado a las castas que se aferran al poder impidiendo cualquier relevo generacional a ningunear la potencia de lo virtual. En manos de una generación sin futuro pero sin miedo, precaria aunque sobradamente preparada, las TIC están constituyendo una poderosa herramienta revolucionaria.

Volviendo a la fotografía, la escena que representa está cada vez más cerca de las pesadillas del arquitecto joven. ¿Cómo no lo estará en los tiempos que corren si en la cresta de la ola inmobiliaria ya era norma el empleo de falsos autónomos —cuando no de esclavos sin sueldo—, si el sistema de concursos públicos estaba blindado contra el acceso de nuevas visiones, si la universidad y la crítica se rendían embelesadas a los pies de la farándula? La pesadilla seguirá acercándose a la realidad mientras los arquitectos jóvenes no despertemos del sueño americano que todavía nos tiene convencidos de que el sacrificio nos depara la cúspide. Aquí sí hay motivos para sentirse concernido, para pasar de una vez por todas de la indigencia a la indignación. Pero este ya sería otro artículo.



Vilhelm Hammershøi.
Rayos de sol, 1900.

LA LUZ NÓRDICA

La luz nórdica es una luz especial capaz de captar la atención de cualquier arquitecto mínimamente interesado por las propiedades arquitectónicas de la luz. Detrás del interés concreto que pueda suscitar el estudio de sus particularidades, acostumbra a esconderse el deseo de un conocimiento lo más amplio y lo más profundo posible de la LUZ. Y creo que este es el caso que nos ocupa. El pasado 27 de abril, la arquitecta Verónica Orden (1972, Buenos Aires) leyó en la Escuela de Arquitectura de Barcelona su tesis *Luz del norte*, dirigida por el catedrático de Proyectos Arquitectónicos Félix Solaguren-Beascoa. En su investigación, Verónica Orden explora las propiedades espaciales de esta luz particular a través de la pintura, el cine y la arquitectura. El tribunal, formado por Alberto Campo, Francesc Daumal, Paloma Gil, Alfred Linares y Elisa Valero, consideró este trabajo digno de *Cum Laude*. Y en *Digonal* hemos querido *dar luz* a esta tesis *sobre la luz* que hace poco *vio la luz*.

Oscar Linares de la Torre

Las bolas de ámbar ruedan en la arena de las playas danesas al ritmo acompasado de las olas que mueren en la orilla. Su color, amarillo caramelo, parece que retiene algo más que su procedencia resinosa. Hay algo de otra luz, algo de otra vida diferente a la que nos envuelve, como en una novela.
En la tesis doctoral de Verónica Orden *Luz del Norte*, la arquitectura de Petersen se suma a la de Asplund, y esta a su vez a la de Jacobsen. Son el telón de fondo de lo que bien podrían ser acciones filmadas por Dreyer, quien utilizaría la iluminación de Henningsen para recrear, a su vez, las escenas de la obra pictórica de Hammershøi.
La luz reafirma una identidad común. La narrativa se recrea en un paisaje nórdico sometido a la sutileza de su característica luz, aquella que disuelve volúmenes y equilibra la vida con la naturaleza.
Nada más y nada menos.

Félix Solaguren-Beascoa

ES EL TEMA

Luz del norte Verónica Orden

Un horizonte gris, una vegetación abundante, extensas planicies, ríos y mares disgregan una Escandinavia hecha de trozos, partida, fragmentada. Sin embargo, el cielo que sobre ella se extiende la unifica. Un tamiz denso y heterogéneo formado por nubes en constante movimiento no permite, salvo rara excepción, el fugaz y esporádico paso de un rayo de sol o la simple contemplación de la luna.

La luz del norte alcanza el plano del desarrollo humano de forma etérea, tras atravesar la cubierta en infinitos grises que se extiende de forma autoritaria sobre este territorio. Esta luz se despliega a modo de un velo blanquecino, inunda cada rincón como si de él mismo surgiera, funde el fondo y la figura, atenúa y diluye las sombras. Interfiere en la percepción de los colores, de los relieves y de las profundidades de los objetos.

El clima, su geografía y la luz horizontal determinan la importancia de controlar los volúmenes, de no quebrar ese entorno sutilmente rico en acabados, tonalidades y relieves. Todo necesita una segunda mirada para ser descubierto, todo parece fundirse en una completa unidad. La luz es el gran continente de los rincones del paisaje, y encubre posibles exaltaciones y diferencias.

Vilhelm Hammershøi, pintor danés de finales del siglo XIX, retrató esta luz tan intensa como indiferente a lo que ilumina, como protagonista de su obra. Sus cuadros reflejan y abstraen este fuerte condicionante con el que creció y que se impone a cualquier otro parámetro de observación. Líneas simples, suaves y apenas insinuadas dibujan el medio en el que desarrolla su arte. Pintó una y otra vez la misma puerta, la misma ventana, la misma mujer, con variaciones casi imperceptibles a primera vista. En sus cuadros cada gris reemplaza a un color y, al prescindir de la cromaticidad, la esencia del espacio queda reflejada en una iluminación particular.

La observación y el análisis de la luz en la pintura ayuda a comprender el comportamien-

to de la luz en el diseño de la arquitectura. Las formas se abstraen, se reinventan. La luz se incorpora de forma natural al pensamiento arquitectónico; ella se filtra, atraviesa los muros, inunda y habita los espacios. Sin embargo, controlarla en todas sus variaciones y posibilidades no es tarea fácil. El concepto de luz en la arquitectura recae en las sombras; la luz es representada como la ausencia de sombras. La oscuridad es el fondo sobre el que la luz se recorta y, así, existe.

La luz del norte no se opone a la oscuridad, sino a lo transparente. Todo ocurre entre la luz y el blanco. La luz es el resultado del blanco intenso, de la fundición completa y perfecta de la totalidad de los colores.

Lo etéreo toma forma en los objetos y la solidez se refleja en esta particular luz que, al inundar los espacios con su fuerte presencia, hace prescindible a cualquier objeto que pretenda habitarlos. Las sombras quedan así relegadas a una mera insinuación, y cobran fuerza solo si se las considera parte de la iluminación. Las sombras solo son el lugar donde la luz se detiene.

La arquitectura queda así obligada a controlarla, cajas que se abren cuidadosamente para permitir el ingreso de esta invasiva luz. Un especial cuidado en el diseño de las aberturas es necesario si se desea preservar al espacio arquitectónico de lo onírico, lo irreal y lo exageradamente blanco. El color fue utilizado para modificar estas características de la luz del norte.

La atracción por los colores era manifiesta en la antigüedad mediterránea. La edad de oro del arte danés se inclinó por el resurgimiento del uso de estos colores; en el Museo Thorvaldsen la policromía se apodera del edificio. Tanto el interior como el exterior, si bien con distintas combinaciones, apelan al uso desprejuiciado de los colores más intensos. Bóvedas azules con estrellas pintadas en blanco añoran el cielo mediterráneo; tanto el color del cielo como la contemplación de las estrellas son dos fantasías para la ciudad en la que el museo se implanta. Las jambas de las ventanas poseen colores intensos, cuya finalidad es colorear la blanca luz que a través de ellas penetra. Este recurso fue utilizado también en la Jefatura de Policía de Copenhague. En ocasiones es un verde grisáceo en composición con las puertas cercanas y a veces alcanza la intensidad de un rojo puro, el color del fuego. La reflexión en los colores más intensos la modifica, le otorga calidez y genera interiores ajenos a la realidad exterior.

Vinculado a Whistler por el uso de paletas monocromáticas y a Vermeer por la sombra transparente, Hammershøi se destaca por disminuir los objetos presentes en sus cuadros al mínimo. Hammershøi eliminó la ventana como parte de la composición de un cuadro. Cercana a los objetos que se retratan, se intuye, ya que son bañados por la luz que entra a través de ella. La ventana, como protagonista, fue retratada en una serie de lienzos con diferencias que residen únicamente en lo lumínico. La ventana se presenta como un plano bidimensional que es atravesado por una luz en tres dimensiones que se dispersa por el espacio.

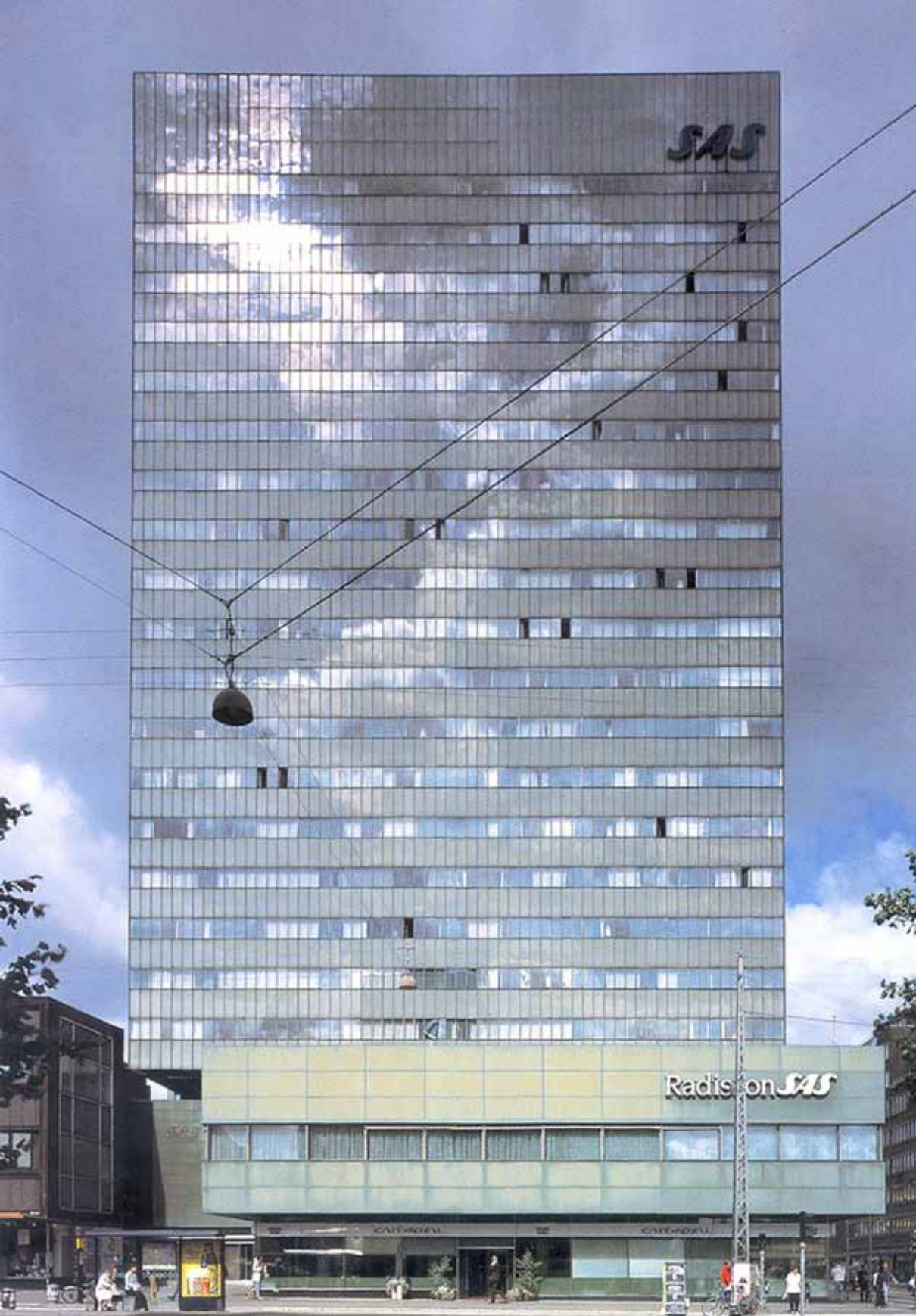
A través de estas ventanas se adivinan otras, muy claras y desplazadas con respecto a las primeras, que generan una composición de ejes verticales y horizontales en dos tonos. La ventana aparece como el elemento rígido que, a través de sus cristales, permite la entrada del fluido, de lo orgánico y vital, representado por la luz.

Las ventanas horadan las cajas arquitectónicas para permitir el ingreso de la luz, la cual penetra de forma controlada. De diferentes formas y materiales, las ventanas se implantan en la envolvente edilicia e imprimen en ella la conexión con el medio circundante.

Durante el día y desde el exterior, estos huecos son oscuras marcas indelebles en las obras. Desde el interior, estas perforaciones son la luz, desde ellas cada ambiente adquiere su íntima realidad. La fuente de luz con forma geométrica pura se recorta sobre todo tipo de muros. Lo transparente o traslúcido aparece puntualmente sobre lo opaco; lo etéreo e impreciso, sobre lo contundente e inamovible.

Las ventanas en esta región son a veces duplicadas para proteger el interior del hostil

SAS Royal Hotel. Copenhague, 1958-1960. Arne Jacobsen.


SAS
Radisson SAS

Tribunal de Lister, 1917-1921. Erik Gunnar Asplund.
Fotografía: Félix Solaguren

clima exterior. El ancho del muro es un fuelle entre dos vidrios en el que la luz no queda atrapada, su extraña intensidad le permite ingresar. Desde el exterior, los cristales, siempre ubicados en la cara exterior, parecen blancos. La luz resbala por las fachadas y la textura vítrea parece atraerla y conservarla sobre ellos. La luz imantada materializa una especie de cortinado y protege los interiores de las vistas ajenas. El blanco de las ventanas encandila y aparecen reflejos que pueden semejarse a un tímido rayo de sol desde el nivel de la acera. Desde el espacio urbano, estos cristales son luces, brillos, pantallas blancas sin sombras y con una mínima insinuación del interior que iluminan.

La arquitectura limita y condiciona la entrada de luz. Diferentes recursos la guían y la controlan. En un mundo en el que la combinación de la luz y lo opaco generan todas las variaciones posibles de grises que equivalen a los distintos colores, no se parece en nada a crear un paisaje en el que un baño solar dorado enfatiza la amplia gama cromática y recorta con límites afilados todos los objetos que encuentra a su paso. La monotonía azul de un cielo despejado es, en esta tierra, reemplazado por grises que materializan el filtro a través del cual la luz del norte adquiere su corporeidad y su tonalidad blanquecina. Las ventanas y todas las aberturas que permiten la entrada de luz son, en este medio, determinantes en la percepción del espacio resultante.

Las ventanas en particular y las aberturas en general son de especial importancia en el diseño de la arquitectura de Asplund. Acompañan a la función principal de sus obras, a la vez que realzan las espacialidades destacadas.

Una gran abertura en forma de arco materializa el acceso al edificio de los Tribunales de Lister y constituye, además, el único vacío en el macizo a través del cual la luz penetra al vestíbulo. Una particular vidriera conformada por arcos superpuestos se interpone en el ingreso de la luz al edificio y genera sombras curvas que se proyectan sobre el suelo de piedra artificial con dibujos a base de cuadrados en rojo y negro. Se produce un juego geométrico en el que formas curvas materializadas por luces y sombras descansan sobre formas ortogonales materializadas por el color. El contraste de las formas rectas y curvas, la textura contrapuesta de la piedra tangible y la etérea luz, y los colores intensos del suelo que son suavizados con el blanco avance de la luz del norte. Una vez dentro de la Sala de Justicia el espacio se torna circular y de grandes dimensiones, la doble altura y la abundante luz jerarquizan el espacio. Esta claridad homogénea se ve atravesada por haces dirigidos hacia el estrado. Este simbolismo está materializado por dos ventanas, una circular y otra rectangular —que repiten el juego geométrico desarrollado en planta—, una justo encima de la otra, y juntas distribuyen el flujo lumínico con dirección inequívoca.

Una cúpula de luz es la conexión de la Capilla del Bosque, diseñada por Asplund, con el exterior. La abertura de acceso no permite que la luz ingrese al interior de la capilla, al encontrarse en un porche desarrollado bajo una enorme cubierta piramidal. Son espacios determinados por sucesiones de sombras y la luz solo se hace presente para realzar la función del edificio. El espacio circular, delimitado virtualmente por las ocho columnas que sostienen la cúpula y dos escalones perimetrales que unen el conjun-

to, es el espacio significante de esta obra. Las curvas contrastan fuertemente con lo recto del resto de la edificación. La cúpula se despega del resto por la luz que por ella resbala, el resto se encuentra en sombras. Las columnas que la sostienen se encuentran ligeramente retiradas del borde de la misma y enfatizan la sensación de una semiesfera de luz que flota.

Las ventanas en Jacobsen responden a las necesidades que en cada caso deban cumplir. Sus divisiones están relacionadas a las distintas funciones que puede tener una ventana: ventilación, iluminación y recreación de vistas. Enormes ventanales pueden enmarcar el paisaje o muros ciegos pueden verse horadados puntualmente para permitir la entrada de luz para iluminar ambientes en los que la introspección es el objetivo buscado, o simplemente decidir prescindir de la conexión visual interior-exterior.

En el comedor del Saint Catherine's College, el recorrido que la luz dibuja en la fachada es una línea esbelta que acompaña a la cubierta. Jacobsen desplaza los muros de cerramiento de la línea de pilares y genera un gran vuelo de la cubierta y de las enormes jácenas de canto que la sostienen. Estas jácenas no permiten que el cristal sea horizontal y continuo, y es así que sigue un recorrido zigzagueante. De esta forma se genera la ilusión de que esas jácenas de hormigón descansan en los cristales. Las vistas quedan prohibidas, la intención es una sola: permitir el ingreso de la luz. La vinculación visual con el exterior así como la ventilación quedan excluidas.

En la casa Jürgensen, una vitrina acristalada constituye la ventana de un sector de la fachada. Los objetos en ella expuestos conforman el tamiz a través del cual la luz penetra en el interior, se establece un límite visual indefinido en el que los objetos de los habitantes de la casa, expuestos sobre baldas de vidrio, se superponen con las vistas exteriores. Lo mismo ocurre en el vestíbulo del Hotel SAS. La luz natural penetra tras atravesar los locales, totalmente acristalados, que se encuentran en la fachada, es decir, que alcanza el interior del vestíbulo, previo paso por un bar o una tienda. Así, las transparencias actúan como un fuelle entre el interior y el exterior. Con el fin de eliminar los obstáculos entre el afuera y el adentro, los objetos expuestos se apoyan en baldas de cristal, sostenidas por mínimos tensores metálicos contenidos, a su vez, en vitrinas de cristal. La luz llega así de forma heterogénea, se refleja en diferentes obstáculos a lo largo de la extensa fachada, y genera un espacio en el que las sombras, aunque tenues, cobran protagonismo.

Las ventanas del Hotel SAS se ubican en un sobrio entramado de aluminio que sostiene cristales transparentes u opacos en un tono verde grisáceo, que se integra en el cielo de Copenhague y lo incorpora a esta obra arquitectónica. Las diferentes bandas horizontales se alternan con cristales transparentes que permiten ver el exterior y con cristales verde grisáceo que completan el cerramiento ligero con carácter opaco, bajo la línea del alfeizar y sobre el dintel. Cada tercer cristal transparente es practicable, y permite así la ventilación natural de las habitaciones. La separación del exterior, la ventilación y la posibilidad de ver el paisaje circundante se aúnan en un cuidadoso diseño de texturas, reflejos y colores.

El resultado es una única superficie acristalada, en la cual se refleja el clima de cada día, que le otorga un carácter cambiante minuto a minuto. La luz y su reflejo constituyen, así, el efecto más contundente de esta obra. El cielo se refleja en la fachada y la hace casi desaparecer entre las nubes que en ella se duplican. En el marco de este gran cristal en el que el cielo se instala con gran naturalidad, cada ventana abierta es un punto negro en el continente gris.

Lo sobrio y minimalista de esta arquitectura es intencionado. La densidad de la luz del norte compensa la desnudez que caracteriza a estas obras, la vacuidad no tiene lugar en la realidad nórdica.

La luz del norte cubre todas las formas y todos los colores, unifica sin distinción, y genera así, un mundo uniforme y armonioso. La diversidad desaparece, la luz amalgama, homogeneíza y cohesiona el mundo nórdico. Un mundo en el que la luz controla a las sombras.

En tensió: Kenneth Snelson

Albert Albareda i Carles Pastor

Molt més que escultura, les obres d'art de Kenneth Snelson són ja possibles referents per a les estructures arquitectòniques del nostre futur més immediat. Seguint els passos de Buckminster Fuller i les idees del mestre Frei Otto, Snelson ha iniciat una nova disciplina escultòrica basada en la bellesa pròpia d'aquells comportaments estructurals més elementals.

L'evolució al llarg de la història de les tipologies estructurals ha passat i passa necessàriament per una reducció a l'absurd de les sol·licitacions més sofisticades: qualsevol estructura, per complicada que sigui, pot acabar simplificada en un enorme conjunt de traccions o compressions elementals.

Aquest fet, fonament principal dels més complexos mètodes moderns d'anàlisi matemàtic d'estructures en elements finits, ha estat també observat per aquest escultor d'increïble visió tensional. És sabut que l'escultura, moltes vegades, es converteix en un taller previ a l'arquitectura —com en el cas de Chillida— i es dedica a la investigació pura de les formes i a la interacció entre elles, sense tenir en compte cap tipus de condicionant tectònic o material. Poques vegades, però, l'escultura es converteix en un banc de proves estructurals per anar cada cop més lluny en el camí de l'optimització tipològica: aquest és el nou camí que proposa Snelson.

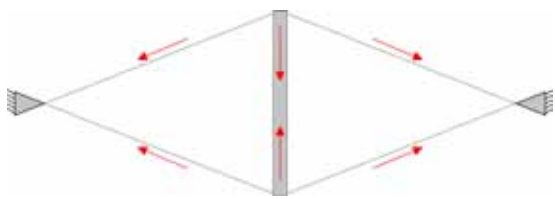
Més enllà de les encavallades habituals, estructures que ja fonamenten el seu funcionament en una combinació de barres tensades i comprimides, existeixen des de fa molt temps solucions molt lleugeres que aprofiten en percentatges més elevats les capacitats resistents dels materials: és el cas, per exemple, de les bigues Fink. Aquestes bigues substitueixen les barres comprimides per cables tensats, de manera que eliminen material d'allà on no és necessari i augmenten considerablement el rendiment del conjunt.

Partint d'aquest concepte, Snelson agafa el relleu a Fuller en aquest llarg camí d'optimització estructural i investiga el caràcter elemental d'unes joves estructures que redueixen els seus elements a la mínima expressió física, aprofitant-se de la pròpia geometria per explotar al màxim les seves capacitats resistents: el *tensegrity*. Pot una estructura sostenir-se sense gairebé cap cost material? Aquesta és la pregunta que es feia Fuller després de comprovar com, en el transcurs de la història, l'experiència constructiva havia anat reduint cada cop més el pes de les estructures, i n'havia augmentat, a més, les seves prestacions.

I intentant respondre a aquesta pregunta, apareix el *tensegrity*: un sistema formulat a partir d'una geometria que obeeix obsessivament a la seva raó de ser estructural. L'objectiu és aconseguir resoldre tot tipus d'estructures a partir d'elements sotmesos majoritàriament a tracció —fins i tot, estructures inicialment comprimides!— perquè són els elements tensats que, per naturalesa, són més rendibles.

Davant d'uns ulls acostumats a veure sempre estructures dissenyades especialment a flexió, els *tensegrity* dissenyats per Kenneth Snelson es perceben gairebé com una obra de màgia, un veritable desafiament al sentit comú. El seu caràcter extraordinàriament eteri és capaç de convertir, en transparents, estructures amb responsabilitat considerable i deixar-les només identificables per un residu material de certes compressions irrenunciables: per poder tensar dos cables en direccions contràries, cal que existeixi un element comprimit que n'absorbeixi les forces derivades.

Partint d'aquest concepte tan fonamental i reproduint-lo en fractal a diferents escales i diferents geometries, Snelson ha estat investigant tot tipus de formes en què, per primer



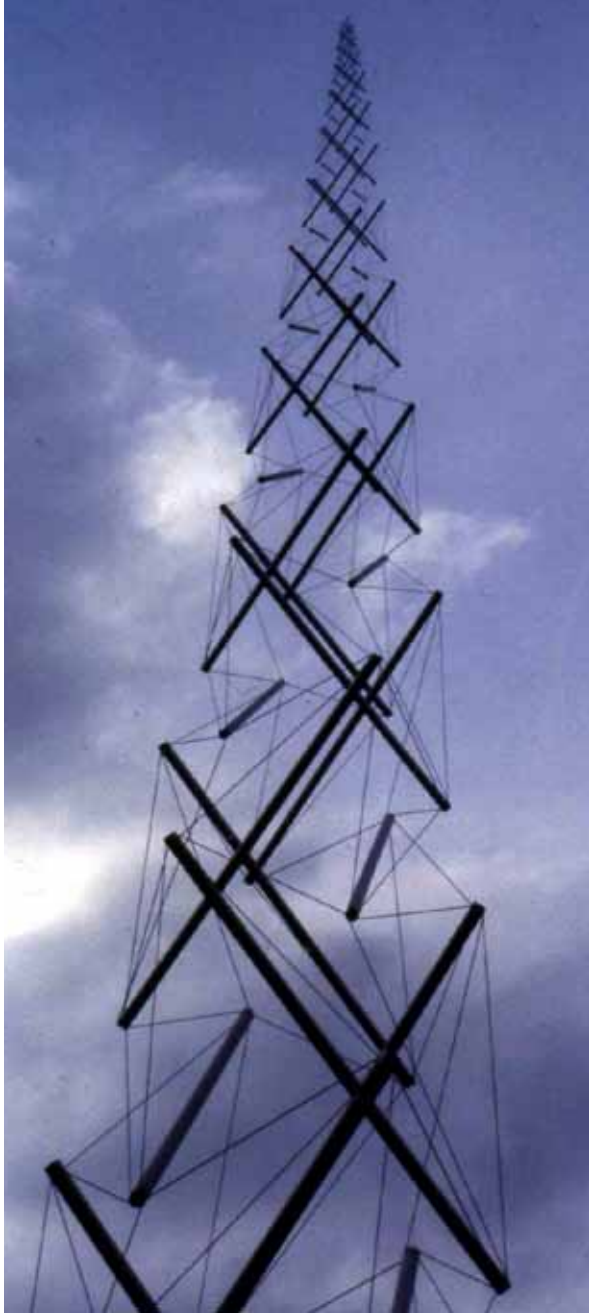
cop, la bellesa rau en la tensió dels elements i no tant en la seva forma.

El consum de material d'aquestes estructures és irrisori i poden respondre a les sol·licitacions actuants d'una forma simètrica, de manera que tant poden solucionar una flexió positiva produïda per la pressió dinàmica del vent, com la seva inversió de sentit a flexió negativa en cas d'una hipotètica succió. Són estructures molt rendibles, però també molt reversibles i sostenibles, perquè cap dels seus elements queda soldat o permanentment unit amb els altres i gràcies que tots ells treballen sempre de la mateixa manera, poden ser reciclades.

És fàcil de preguntar-se com pot ser que aquest sistema eminentment tensat sigui també aplicable a estructures fonamentalment comprimides: doncs curiosament ho és, i així ho ha demostrat reiteradament Snelson en la seva torre —de 30 metres d'altura!—: la Needle Tower. Pot parlar-se de l'estabilitat lateral d'aquesta estructura, podem discutir-ne la rigidesa, però ara ja no la seva capacitat portant: perquè està construïda del cert!

En aquest cas, la unitat bàsica estable deixa de ser el conjunt simple de dos cables i un muntant, per convertir-se en un sistema de barres creuades a l'espai —mai unides— i tensades per un sistema de cables capiculats. És sorprenent de veure com moltes de les elucubracions de Frei Otto de molt temps abans poden tenir aplicacions resistents tan senzilles i, la vegada, directes. Snelson ha treballat intensament moltes variants diferents d'unitats bàsiques estables, formant estructures tensades molt més complexes: des de tetraedres fins a icosàedres, passant per totes les altres geometries espacials. Es tracta, en cada cas, d'aconseguir que l'estructura tensada estigui en ple equilibri, a força de tensar els cables, perquè es comprimeixin els muntants i obligar que aquests entrin en contacte entre ells.

Fins i tot altres obres de geometries molt més complexes, com l'escultura *Easy Landing* davant del Science Center (Maryland), són experiments únics d'estabilitat estructural. És sorprenent com aquesta última escultura delimita un espai



Needle Tower (a dalt) i Easy Landing (a baix), de Kenneth Snelson.

de forma aparentment arbitrària, a través d'una malla d'aterradora lògica espacial, per sobre de tot portant en si mateixa.

El fet és que l'arquitectura encara no ha posat prou els ulls en les aportacions d'aquest tecnòleg virtuós, potser per culpa d'un cert desconeixement d'aquests sistemes tan elementals o bé per culpa de la gran quantitat d'interrogants que aquests lògicament poden comportar, no han estat prou contrastats en edificis reals. Però la veritat és que Snelson ha avançat molt més en la interacció entre forma i estructura dels *tensegrity* que la pròpia disciplina arquitectònica; els seus dissenys transpiren una lleugeresa i un equilibri de forces tan elemental, que evoquen la claredat i el vigor propis de l'estat en si mateix d'estar en tensió.

En molts casos les geometries explorades en les seves escultures poden ser de clara aplicació a futures —o no tant futures— estructures per als nostres edificis, obsessionades en aconseguir el màxim rendiment material amb, alhora, la màxima capacitat resistent. És el cas, per exemple, de *V-X*, una escultura al Columbus Museum of Art d'Ohio, que emula clarament una coberta de grans llums on els pilars perimetrals es recolzen els uns sobre els altres i queden arriostrats a través d'un cable circumferencial que mor radialment al terreny.

Poques vegades el *tensegrity* ha creuat més enllà de la frontera existent entre l'escultura i l'arquitectura. Els casos més evidents els trobem en grans cobertes molt concretes de llums enormes, com en el cas del Sony Center de Berlin, de l'arquitecte Helmut Jahn, o bé de la coberta de l'estadi Georgia Dome a Atlanta, dels arquitectes Heery/RFI/TVS.

Les aportacions conceptuals d'Snelson són massa valuoses com perquè el disseny arquitectònic actual les passi per alt. Sembla que en temps de Frei Otto, l'estalvi de material i l'optimització estructural a través d'estructures lleugeres eren temes que estaven en primera línia d'interès formal i funcional, potser també perquè es venia d'una època en què el rendiment en les solucions estructurals era una obsessió més prioritària que en els darrers temps.

Trobem, per exemple, un cas molt clar de simbiosi d'arquitectura amb l'escultura d'Snelson d'un projecte amb altura en què utilitza aquesta tipologia estructural, encara que amb una gran dosi d'optimisme: es tracta de la proposta *Tensegrity Tower* per la ciutat de Dubai, de l'arquitecte Aurel von Richthofen.

La voluntat és clara, però la posada en pràctica no tant; i és que més enllà d'una escultura, un projecte arquitectònic necessita solucionar un programa amb uns determinats requisits. I aquest és el principal escull de les estructures en *tensegrity* fins als nostres dies: no s'ha investigat a fons quin pot ser l'abast real d'unes estructures tan simples i eficients en el món estricte —sobretot a nivell de confort deformacional— dels edificis.

Un altre cas és el de l'enginyeria civil. Els ponts tenen uns altres requisits molt diferents que els edificis, i així es demostra a la ciutat de Brisbane, on existeix l'únic pont *tensegrity* realment construït al món: el Kurilpa Bridge. No només és una veritable obra d'art d'enginyeria civil, sinó que a més és un experiment de grans projeccions de futur. A partir d'aquí, es fa palès que aquelles escultures de petites dimensions de Keneth Snelson poden deixar perfectament de ser només estrictament perceptives i experimentals, per passar a resoldre funcions clarament estructurals.

Mirando hacia atrás con ira

Xumeu Mestre

Mirando hacia atrás con ira es el título de una obra de teatro de John Osborne, lo he considerado interesante como título de la sección sin pretender relacionarlo con la obra de teatro. Escribir sobre arquitectura en el momento actual requiere esperanza y optimismo hacia el futuro, aunque sea en grado mínimo. La humanidad está viviendo un mal momento, los responsables de la situación se descargan de responsabilidad, como si no fuera con ellos, y se postulan como redentores. En la calle se ve de otro modo, esto da ánimos. La solución no está en dar unos retoques, máxime si cada vez que retocan empeoran la situación. La única solución posible es anular lo que se ha hecho y actuar en sentido inverso. La gran dificultad es que el horror no es local sino global. Si continúa el proceso destructor de la educación y de la cultura en el que estamos inmersos, la arquitectura, después de muchos más siglos de existencia que los cuarenta napoleónicos, va a desaparecer.

No tendría sentido hablar de arquitectura si se admite que va a convertirse en una curiosidad arqueológica. La arquitectura es algo más que construcción y protección de la intemperie, también satisface necesidades exclusivas del ser humano, la arquitectura es un complemento necesario de la vida humana, como lo son la literatura o la música.

Corre de boca en boca un eslogan que dice que "ser inteligente es adaptarse al medio" sin duda es del mismo autor de otro eslogan: "Si no puedes con tu enemigo, únete a él". Son variantes de "date por vencido", "ya nada volverá a ser como antes" o "esto ya es irreversible". Si tan seguros estuvieran no utilizarían este tipo de propaganda como arma. Adaptarse al medio consiste en prescindir de aquello que nos diferencia de otros animales, incluida la inteligencia. Los animales tienen inteligencia, pero es de otra variedad.

El eufemismo que se emplea para no nombrar a quienes detentan el poder es "los mercados". Los mercados son lugares de reunión para operaciones de compraventa. Fue una buena decisión de Pericles concentrar estas operaciones en un lugar concreto. El mercado no toma decisiones, se adapta al consumidor, que es quien decide. Si mandan los mercados, ¿a quién hay que dirigirse para reclamar?

Por el momento, si he de escribir sobre arquitectura, lo haré como podría haberlo hecho hace medio siglo. En aquel tiempo, que hoy se percibe como remoto, nadie dudaba de que para proyectar y construir arquitectura se necesitaba una formación teórica en diversas disciplinas, la cual debía dotar de una relación solidaria entre aspectos técnicos, culturales y específicos del proyecto, porque hay una teoría del proyecto que integra a las otras disciplinas que intervienen en su concepción. Se dirá que no había libros de texto; admito que se podrían escribir, pero bajo un punto de vista didáctico, la transmisión simultánea de teoría y práctica era más idónea. En los textos en que hable de arquitectura lo haré como si nada hubiera cambiado; en aquellos en los que hable de no arquitectura, me referiré al contexto actual y miraré al pasado desde la ira del presente.

Antes de hablar de arquitectura trataré su contexto en la actualidad.

El mundo de la especulación y las finanzas ha dado lugar a una nueva religión, que sustituye a la moral de cada religión tradicional. La moral religiosa contiene principios irrenunciables de la ética. Ya no cabe hablar de empresas, sino de monopolio, puesto que las pequeñas empresas desaparecen y las que alcanzan un tamaño gigantesco actúan al unísono. Es un tipo de monopolio basado en un pacto de confianza o *trust*.

La cultura no es un valor económico, porque no se puede cuantificar y no produce beneficios, por lo tanto los mercados consideran que debe eliminarse, o sea, mantener la marca de cada hecho cultural pero cambiar su significado.

Las leyes importantes son las mismas en todos los países en los que se impone la democracia bipartidista. La participación de las entidades financieras en su elaboración garantiza que se adapten a los intereses del monopolio.

Aunque se hable de capitalismo, el sistema económico se asemeja más al monopolio soviético que a la economía capitalista de libre empresa, para la cual la libre competencia es esencial. Cuando se dice que el gobierno no debe intervenir porque el capitalismo se autorregula, no hay autorregulación sino acuerdos. Sin embargo, las entidades financieras intervienen sin el pudor de disimularlo en las tareas propias del Gobierno.

El capital humano —la formación profesional de los trabajadores— obstaculiza el tipo de productividad que impone el monopolio, o sea, producir con los menores costes y salarios posibles. La calidad no importa. Las universidades se deben transformar en un servicio a las empresas del monopolio pagado por los contribuyentes. A eso le llaman Bolonia, para oprobio de los boloñeses.

Los bienes económicos son importantes porque son necesarios pero son solo una parte de los bienes que siempre han sido necesarios aunque no sean cuantificables. El dinero es necesario para el funcionamiento del mercado, pero carece de valor en sí mismo. El conjunto del dinero en circulación debería relacionarse con la suma de los precios de los bienes que se producen en un periodo determinado. Para simular inflación, se aumenta el precio de bienes ya existentes, por ejemplo, dicen que compran arte y el arte no tiene valor económico. La elección de lo valioso la deciden los financieros, que no se distinguen por su cultura ni su sensibilidad pero tienen medios para hacer propaganda.

A todo eso, los bienes verdaderos que se consumen son pocos y de baja calidad, no se producen bienes culturales y se echa a perder la cultura que heredamos de generaciones anteriores. Eso podría explicar la desaparición de aquellas culturas milenarias, de las que quedan restos arqueológicos. Aunque la cultura no proporcione beneficios inmediatos a las empresas, produce riqueza. Y su ausencia, pobreza.

Y ahora toca hablar de arquitectura.

DOS EDIFICIOS DE CODERCH QUE NO DAN ESPECTÁCULO

La finalidad de la arquitectura no es provocar la admiración. Las obras verdaderamente admirables no han buscado la admiración como objetivo. Un ambiente en el que los edificios pugnan para emocionar a quienes los contemplan es como estos locales en los que todos gritan.

En la doctrina de lo que responde al nombre de “mercados”, en su afán por “reinventar” todos los conceptos para que se adapten a sus intereses, se considera que la arquitectura es un conjunto de objetos cuyo único fin es producir un impacto en un espectador para su explotación turística, o como propaganda de las empresas o de los políticos y, al mismo tiempo, estos objetos y sus autores participan de los efectos de la propaganda, así se informa a las gentes de qué objetos y qué autores debe admirar.

Las ciudades dejan de ser lugares agradables para la vida y el trabajo y se convierten en una especie de bazar de objetos estrambóticos. La arquitectura para la vida humana deja de ser arquitectura, con la consiguiente pérdida de sus valores tradicionales y de su teoría, la cual no es necesaria porque cualquier capricho de la fantasía se puede construir. Le siguen llamando arquitectura, como quien compra una marca de prestigio para beneficiarse antes de que lo pierda. Lo que hoy se llama arquitectura no es arquitectura. Antiguamente, este engaño se llamaba fraude.

Antes de la existencia de la arquitectura, los humanos acondicionaban lugares naturales para proteger su vida y sus actividades, y trataban de acondicionarlos y darles un carácter propio. Las pinturas rupestres acreditan una cultura muy avanzada anterior a la arquitectura. Habrá arquitectura cuando el espacio se conciba de modo racional y sensible. Antes, o simultáneamente, debe inventarse la construcción. La arquitectura es, así, un hecho cultural que consiste en transformar artificialmente un lugar para la vida y el trabajo. Si se admite este esbozo de definición de arquitectura, arquitec-

tura es un lugar —no un objeto— concebido artificialmente según los medios técnicos que ofrece la construcción, y cuyo objeto es hacer agradables los ambientes de trabajo y de ocio. Y la arquitectura es el oficio de hacer arquitectura. Una emoción es algo extraordinario y tanto más valioso cuanto menos buscado. El agobio emotivo sería una sensación desagradable y desconcertante. La arquitectura no atañe solamente a la obra construida, es a la vez reforma de un lugar que había previamente. Se proyectan ambas cosas, ella reforma del lugar y el lugar construido. En una ciudad es conveniente que haya un equilibrio entre lo cotidiano y lo extraordinario. A veces se menosprecia una obra de un arquitecto ilustre porque no emite el resplandor que se esperaba de él, y es frecuente que sea en estas obras donde se advierte al gran arquitecto.

En 1966, encargaron a José Antonio Coderch dos edificios de vivienda que no están entre los más celebrados por los arquitectos. Uno de ellos, muy modesto, está en la calle Encarnación del barrio de Gràcia y otro en la confluencia de Amigó y Via Augusta. Ambos edificios están en una esquina y sus solares son complicados, ubicar en ellos el programa es una tarea muy laboriosa, no admite el recurso a la tipología ni siquiera que la organización espacial de cada vivienda de una planta se asemeje a las demás. El edificio de Amigó incluye una condición muy importante, que nadie le exigiría y pocos han advertido. Coderch cuenta que su padre le decía que entre los hábitos comunes de la sociedad hay algunos que uno no debe permitirse por razones de ética. En este edi-

Plantas tipo de lo edificios de viviendas en las esquinas Encarnació con Ventalló (arriba) y via Augusta con Amigó (abajo)

Edificio de viviendas en la calle Encarnació esquina Ventalló

ficio renunciará a la facilidad y al lucimiento personal por respeto al lugar y a una obra muy representativa de la arquitectura de Francesc Mitjans (si no lo hubiera hecho, nadie se habría dado cuenta). Justo es reconocer el sacrificio.

La verdad es un valor muy importante en arquitectura. La falsedad, la mentira, siempre dejan un rastro que permanece cuando la novedad del edificio ya es historia. Para Agustín de Hipona, la belleza es el resplandor de la verdad. La permanencia de lo falso hace que un edificio se perciba como algo molesto o repugnante. La verdad afecta a muchos aspectos de la arquitectura. La estructura, la construcción, la organización espacial, el uso o el carácter son algunos de ellos. Con frecuencia, la falsedad de un edificio afecta a varias facetas, debido a la íntima relación que hay entre ellas. La verdad, no obstante, no significa explicar la totalidad de la obra, se podría decir que expresar ciertas intimidades es incluso obsceno. Coderch no miente en ninguno de los dos edificios que comento, pero tampoco expresa en las fachadas la organización del programa, la dificultad para resolverla no interesa a nadie y si se intentara explicar, no se entendería el edificio.

La claridad es otro valor importante que, en este caso, se impone sobre las explicaciones innecesarias. Una gran cualidad de Coderch es la confianza en que el trabajo intenso y la paciencia permiten superar las dificultades de un problema. Como decía en una entrevista, su método es el del comisario Maigret —el protagonista de muchas novelas de Simenon—. Otra cualidad es borrar con pulcritud las huellas del esfuerzo, por eso sus obras se comprenden con facilidad. En el caso de Amigó las cuatro viviendas de cada planta son muy distintas unas de otras. Sin embargo, el espacio y la organización se perciben como algo muy natural, y cada dependencia tiene medidas y proporciones muy razonables, y la separación entre entrada principal y entrada

de servicio, a la cual da la escalera, fueron fundamentales para hacer encajar todas las piezas.

El exterior del edificio de Gràcia es modesto, como corresponde al tipo de vivienda y al barrio en el que está. La escasa superficie de la envoltura exterior se resuelve con un muro de ladrillo que expresa los forjados y unas persianas de librillo sencillas cuyo formato no es idéntico pero lo parece; no hay exactitud métrica, pero hay orden. Un edificio modesto debe expresase con mesura y modestia, mejor dos materiales que cuatro. Es un edificio admirablemente digno.

El solar de Amigó es, en sí mismo, más difícil, debido al tamaño que tiene. Se podría pensar que no hay razón para que haya una relación entre tamaño y dificultad, pero no es posible una relación proporcional, los palacios no presentan complicación porque tienen salas grandes y techos altos. Un edificio de viviendas de gran superficie no es un palacio. En este edificio, el arquitecto añade una dificultad al solar: el solar linda con un edificio de Francesc Mitjans que fue innovador, en el buen sentido de la palabra. En su día, las costumbres habían cambiado y la tipología arrastraba maneras que carecían de sentido. El cambio supuso la sustitución de los pasillos largos y angostos por amplias zonas de distribución, adaptación de las cocinas a su tiempo e inclusión del comedor en el salón, y retrasar la alineación de fachada separándola de la acera por un jardín que hacía posible la vida en el exterior en periodos de bonanza, para lo cual dispuso amplias terrazas en las que cupieran muebles de jardín. Las mejoras en el uso contribuyen a que sea un edificio de alto valor arquitectónico, pero sin la claridad y rotundidad de la fachada, y la precisión métrica y el diseño adecuado de cada elemento sin alardes de ningún tipo podría haber sido un edificio vulgar. Puesto que las viviendas tuvieron éxito y satisficieron a usuarios y promotores, Mitjans tuvo la ilusión de que tanto la calle Amigó, como tal vez otras calles recoletas, adoptarían este tipo, lo cual haría mucho más agradable la ciudad. No fue así, e incluso el edificio que linda con este por el lado que mira al mar cierra el jardín con una medianera desaseada a la espera del derribo del edificio de Mitjans. Sin duda los clientes que elegían a Mitjans como arquitecto eran inteligentes y cultos, eran de lo que no hay. Es raro que hoy, un promotor no exija ocupación total, aunque se viva peor y con estrecheces dentro y fuera del edificio. Su *esprit* solo alcanza a distinguir cual es el mayor entre dos números. El edificio de Coderch, que linda por el lado montaña, hace un retranqueo de dimensión generosa, para encontrar la alineación del edificio de Mitjans, y en la esquina expresa la anchura real de la calle Amigó. La planta es un encaje de rompecabezas chino y la fachada es la propia de un edificio de vivienda bien proyectado y construido. En una publicación de su obra completa Coderch escribe: “Consideramos que la fachada a Amigó tiene cierto interés”. Mitjans comentó en una conversación con Félix Solaguren que: “debo agradecer al arquitecto del edificio de al lado su sensibilidad”. Dos caballeros que no simpatizaban mucho.

Años más tarde, Mitjans construiría al otro lado del edificio de Coderch unas oficinas para Telefónica. Un edificio sobrio y elegante que merece un comentario. Hay mucha arquitectura de la buena en esta esquina, pasando en taxi por delante, pocos lo advertirían.

Edificio de viviendas en la via Augusta esquina Amigó

CARLOS PAZOS HO VA DEIXAR

Carles Bárcena,
Guim Espelt i
Ricard Gratacòs

Fotografia: Carles Bárcena

L'artista Carlos Pazos (Barcelona, 1949) va estudiar dos cursos d'arquitectura durant els anys setanta, al mateix temps que iniciava la seva activitat artística influenciat pel pop art i l'art povera. Tot i treballar en múltiples camps, en destaquen els collages d'objectes resignificats plens d'ironia, humor i poesia. Al 2004 la seva obra va ser reconeguda amb el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura. Ens trobem una tarda de juliol en una terrassa de l'Eixample per parlar de la seva obra i d'arquitectura.

Quant temps vas passar a l'Escola d'Arquitectura?

Hi vaig estar dos cursos. Del primer curs ho vaig aprovar tot, menys Geometria descriptiva. Imaginar els abatiments em resultava impossible! En aquella època l'Escola era àrida, com tot el país, i els professors eren grisos i mediocres. Els professors interessants donaven classe a partir de tercer. Em va deixar d'interessar i no m'agradava prou com per dedicar-m'hi amb cos i ànima. Només passava la gent que tenia vocació. A mi el que m'agradava era dibuixar, escriure i fer rock'n'roll.

Et va ser fructífera alguna faceta dels estudis d'arquitectura?

La veritat és que no. Sí que em va servir, en canvi, estudiar quatre cursos de la carrera de Filosofia. Em van interessar molt els estudis de Lingüística i vaig entrar en el món de l'estètica, de l'estructuralisme de Saussure i de la semiòtica. Em van servir per elaborar un mínim discurs teòric al voltant de l'art. En Leonardo da Vinci deia que els escriptors pinten amb paraules i els artistes o els arquitectes escriuen amb imatges, potser per això sempre m'ha interessat més l'escapatòria de la música.

També vas estudiar a Eina...

Sí, al mateix temps que estudiava Filosofia. En un moment, l'any 1969, en què l'escola estava més preparada per al disseny que per a l'art pur. Eina era una mena de balneari on més que estudiar, es prenien banys de "cultura general". En aquella època, a Espanya no hi havia escoles de res. Era una època trista però apassionant, perquè estava tot per fer i semblava que podríem aconseguir-ho.

Aleshores hi havia molts professors que avui dia estan en llocs privilegiats, però que en aquella època estaven vetats pel règim. Hi donaven classe grans professionals com Josep Mª Carandell de Literatura, Xavier Miserachs de Fotografia, Yves Zimmerman i America Sanchez de Disseny, Romà Govern de Cinema, Alexandre Cirici i Ràfols Casamada d'Arts Plàstiques i visuals, etc. Era la única manera d'introduir-se en el món real.

Per a mi va ser una alternativa a la l'Escola d'Arquitectura i a la facultat de Belles Arts, on t'havies de passar quatre anys dibuixant guixos amb carbó o barrejant olis, cosa que per a mi no tenia res a veure amb l'art. Els artistes que no volíem ser pintors vam haver de buscar altres sortides.

No t'interessava centrar la teva formació en la tècnica?

Crec que l'artista ha de tenir més una actitud que una dotació especial. El virtuosisme no m'interessa gens i de fet, moltes vegades és gairebé un *handicap*. Penso que no sóc un artista molt dotat, però sí molt conscient del meu paper social o, al menys, molt preocupat pel meu paper social.

En una ocasió, parlant de la teva obra, vas dir: "Aprendí a ver y me olvidé de imaginar"...

Mai he tingut imaginació! Per això mai vaig aprovar Geometria descriptiva! *(Riures).*

Jo no sóc un *creador*. Jo sóc de *corte y confección Sistema Martí*! D'alguna manera, jo retallo i enganxo. Això de crear ho fa Déu... i jo sóc ateu. *Los que quieran creer, que crean...¡ y que creen!*

Quins eren els teus referents, llavors?

M'interessaven, i em continuen interessant, el pop-art i l'*art povera*. En aquells moments era molt difícil saber què passava a l'estranger, havies de viatjar i no era tan fàcil. En realitat m'interessava molt més el pop-art anglès que l'americà. L'anglès, el de Richard Hamilton, era molt més teòric i estava més lligat a la música pop.

Les teves obres es componen bàsicament amb objectes, ja siguin trobats, comprats

en mercats... Tots els objectes tenen el mateix potencial artístic?
Els objectes són com paraules i les unions que estableixes entre ells tenen molt a veure amb la poesia. Tots poden servir per construir una frase, una idea. No importa el seu valor. Intento evitar el pedigrí dels objectes i la idea de bon i mal gust ja que són coses que la cultura del poder, de la gent amb diners, imposa.

"Els objectes són com paraules i les unions que estableixes entre ells tenen molt a veure amb la poesia"

En una obra, el primer que arribo a definir és el títol. És un punt de partida per desenvolupar una idea. De vegades, busco els objectes perquè em falta una paraula. Però d'altres, me'ls trobo. Darrerament estic reflexionant sobre això i crec que són els objectes els que em busquen a mi. Per exemple, l'altre dia, caminant per Barcelona, vaig veure uns ulls que em miraven. Era una nina que treia el cap d'una bossa al costat d'un contenidor d'escombraries. M'estava buscant! Era una nina dels anys vint i amb el vestit original! N'hi havia dues bosses plenes. Jo regiro molt els contenidors d'escombraries.

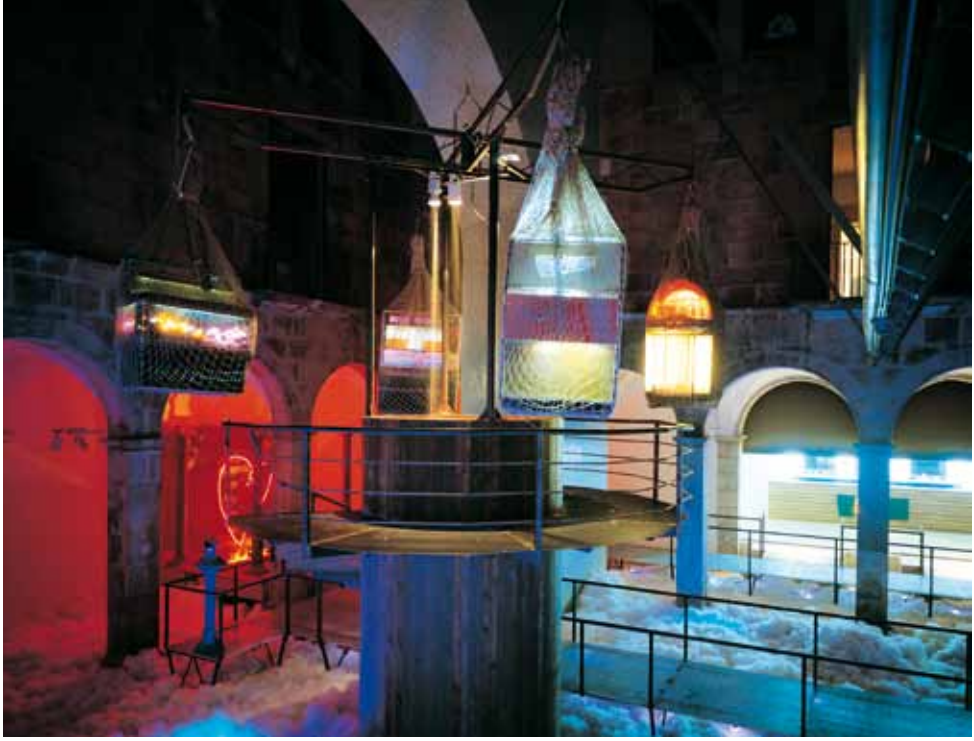
Hi ha llocs més adients que d'altres per trobar objectes?
I tant. Per exemple, a París hi ha molt material. Hi ha un fet dels francesos que per mi és un símptoma d'un cert bon nivell cultural i és que allà tothom és col·leccionista, però de tot! De les coses més inimaginables.

Vas als *marchés aux puces*?
A París hi vaig els dissabtes i diumenges. Però vaig a uns llocs encara més interessants que estan per tota França: els *vide-greniers*, l'equivalent al *garage sale* americà. Cada poble i cada ciutat ho organitzen un cop a l'any. La gent buida els *greniers*, les golfes de casa, i surt al carrer a exposar els objectes que ja no utilitza. Els nens venen joguines, els adults els trastos... Allà s'hi pot trobar de tot i cal fer molta tria.

Les idees que generen les teves obres mantenen el significat amb els anys? T'agradaria modificar-les o les consideres com a tancades?
Fins que no estan fotografiades i catalogades les vaig canviant constantment. Després és més difícil fer-ho. Però si em deixen, les canvio.

Fins que les vens?
Una de les coses que em passen a mi és que

"Tesoro", 1972.
Fotografía © Luís Ros



Exposició *Un elefant als llimbs* al Centre d'Art Santa Mònica, 1993. Fotografia © Luís Ros.

trigo uns vint anys en què es llegeixin i entenguin les obres. Les acostumo a vendre amb vint anys de retard! *(Riures)*. Per exemple, l'any 1975 vaig fer una sèrie de fotografies, que el MACBA va comprar el 2000 després d'haver estat vint-i-cinc anys en un calaix, de la qual ha hagut de fer dues còpies d'exposició que estan voltant per tots els museus del món.

"Intento evitar el pedigrí dels objectes i la idea de bon i mal gust ja que són coses que la cultura del poder imposa"

Els objectes poden variar molt segons des d'on se'ls miri. Observar-los físicament et dóna diversos angles, mentre que la fotografia nomes un. Acceptes la teva obra fotografiada o ha de ser viscuda?
Jo distingeixo entre la fotografia com a resultat i la fotografia com a document d'una peça. Quan la fotografia ha de documentar una obra intento refredar-la al màxim. Sempre treballo amb el mateix fotògraf, en Luís Ros, que aconsegueix convertir les meves peces en bodegons. Aquestes fotografies no tenen la pretensió de ser una obra, només serveixen per visualitzar una construcció.

Quan exposen la teva obra, quina relació estableixes amb el muntatge de l'obra i l'exposició?
M'hi involucro totalment, ho segueixo tot, fins i tot el catàleg i el llançament de les exposicions. M'agrada seguir-ho tot fins al final.

Consideres important l'espai on exposes la teva obra? A la retrospectiva del Reina Sofia (2007) no estaves d'acord amb l'espai que et proposaven...
Em vaig negar a fer-ho a la part que va renovar el Jean Nouvel, perquè és fatal.

Crec que des de fa uns anys els pitjors enemics dels artistes són els arquitectes, perquè consideren que l'art és l'arquitectura. Ells no pensen que un museu ha de ser un contenidor d'art, sinó en fer la seva pròpia obra d'art. En realitat, crec que els arquitectes són una secta que vol salvar a la humanitat de l'amenaça de l'art i dels artistes. Per això penso que, en general i com la majoria dels predicadors, acostumen a vestir de negre.

"Aquella noche volví a llorar con Bambi". Detall de la instal·lació dins l'exposició *Un elefant als llimbs* al Centre d'Art Santa Mònica, 1993. Fotografía © Luís Ros.

Hi ha algún museu respectuós amb l'artista?
N'hi ha un a Los Angeles que funciona molt bé. Es tracta d'un hangar que van anomenar Temporary Contemporary (actualment, The Geffen Contemporary at MOCA). És un espai molt neutre, molt buit, sense pràcticament existència d'arquitectura interior. La potència de l'obra d'art ha de ser la que mani. Qualsevol accident pot fer malbé un concepte, encara que, de vegades, prefereixo els espais complicats i abarrocats al *white cube*. Si aconsegueixes vèncer els accidents, pots obtenir resultats que afavoreixin la lectura de les obres. De la resta de museus, gairebé no n'he vist cap que m'agradi. Un dels que més detesto és el Guggenheim de Nova York, que com a peça d'art arquitectònic és magnífica, una escultura penetrable espectacular, però horrorós com a espai expositiu. I el Guggenheim de Bilbao millor que ho deixem córrer... Això no vol dir, tampoc, que no m'entusiasmi com a volum extravagant de la fesomia urbana.

I la Fundació Miró?
Està molt bé per veure *mirós*. Per fer altres coses, depèn. És molt sobri, però és poc versàtil i l'espai per a les exposicions temporals és petit.

Has treballat en algun projecte d'arquitectura o interiorisme?
He treballat els interiorismes de bars, restaurants, sales de ball i cocteleries. Ara estem acabant una intervenció d'ampliació a la nova fàbrica Zedis, una empresa de presentadors i expositors que és propietat de la mateixa persona que, en el seu dia, va comprar la coneguda fàbrica Tipel, pintada per Arranz Bravo i Rafael Bartolozzi. En el projecte he fet d'arquitecte i he comptat amb la col·laboració de Pablo Tomé i de Joan López. He treballat la unió entre les dues naus, l'entrada de llum, els despatxos i sales de reunió i la terrassa, amb una barana metàl·lica tremolosa. Tan sols està acabat el vestíbul, on hem posat serpentines de neó a manera d'enllumenat i una font consistent en un nas de pallasso que moqueja or damunt d'un terra de marbre blanc.

Intento donar als espais col·lectius una dimensió lúdica. Han de tenir una imatge que parli, la publicitat incorporada.

Has intervingut en algun habitatge?
Les coses que he fet sempre han estat espais públics, no domèstics. Però tots els espais que habito els he reformat jo mateix i he donat algun cop de mà als amics. M'agrada *adoptar* i *adaptar* les cases. No fer-les de nou, sinó entrar a cases que ja existeixen. També per allò de la *creació*... En Luís Frangella sempre deia que "para hacer una casa, no hace falta ser arquitecto, sinó tener sentido común. Como nadie lo tenía, las casas eran un desastre, y por eso las tienen que firmar los arquitectos". Ell deia signar-les, això no implica que tots els arquitectes aconsegueixin dotar-les de sentit comú.

Crec que els espais, les cases, han de ser funcionals. Per exemple, la millor casa que he vist mai, que trasllueix el luxe que no es veu, per a mi el veritable luxe, la racionalitat no "quadriculada", és la casa Müller de l'Adolf Loos a Praga. És el súmmum de l'elegància, la sofisticació, el refinament. Si em dediqués a l'arquitectura, potser seria el tipus de casa que faria.

Encara t'interessa o segueixes l'arquitectura? Trobes alguna obra o arquitecte d'especial interès?
A mi m'agrada molt l'Enric Ruiz-Geli, malgrat que no sé si el que fa és ben bé arquitectura. El veig més com un artista-investigador, no pas com un arquitecte funcional. Potser això és el que té de bo.

Sovint expliques que t'interessa el paper que tenen l'artista i l'art en la societat...
Crec que segueix havent-hi un desconeixement absolut de l'art. A més d'una falta d'interès, l'art està en un moment molt difícil perquè la gent s'hi enganxi. S'està tornant a fer un art excessivament elitista. Si fas una obra excessivament hermètica és molt difícil que la gent s'hi incorpori. Recordo que a la meva retrospectiva del MACBA, els diumenges hi havia cues de famílies amb nens. Arribar a això significa que estàs fent una obra que pots llegir, com diuen els francesos, a molts *degrées*, a molts nivells. Per a mi, això és fer rock'n'roll.

Vestíbul de la fàbrica Zedis. 2005. Fotografía © Luís Ros.

A molts llocs s'està treballant amb un art parasocial i paraecològic, que penso que és absolutament ridícul. També hi ha qui entén l'art com una manera de fer política. Per mi, la política només es pot fer de dues maneres: presentant-te a les eleccions o agafant una metralladora. No es pot fer d'una altra manera. Aquesta mena de bona consciència de fer política per part de l'artista, que no rol social, és molt negativa i gairebé contradictòria i absolutament inoperant. Els que volen fer art social o bé són molt ingenus o es deuen sentir molt frustrats.

Com deia abans, em preocupa el meu paper social, no poder arribar a introduir-me en canals més populars. POpulars. Durant molts anys he pensat que estava equivocat o que podia estar-ho. Però ara estic en un moment, sense haver canviat massa els plantejaments ni l'aspecte físic i tòpic de l'obra, en què cada vegada m'expresso millor, i arribo a ser més "rock'n'roll"; és a dir, més proper, més comprensible per al públic. Es llavors quan aconsegueixes tenir un paper social que per mi és el bo: aconseguir que s'entengui l'art com a companyia. Imatges, novel·la, poesia, rock'n'roll... les arts són pura companyia sempre.

Ara que parles de les companyies de l'art i el rock... Si Andy Warhol tenia la Velvet Underground, Carlos Pazos qui tindria?

Darrerament he fet uns concerts amb el meu amic Pascal Comelade. També hem fet un llibre que sortirà aviat, i teníem previst representar una mena de versió de *Les vexacions* d'Erik Satie a la plaça de toros de Colliure, que de moment no hem fet. Consisteix en dos pianistes que toquen dos pianos enfrontats durant vint-i-quatre hores. Ho ha intentat molta gent, però em sembla que no ho ha aconseguit ningú. Nosaltres volíem fer-ho amb un discjòquei, pianos de joguet i guitarres a piles.

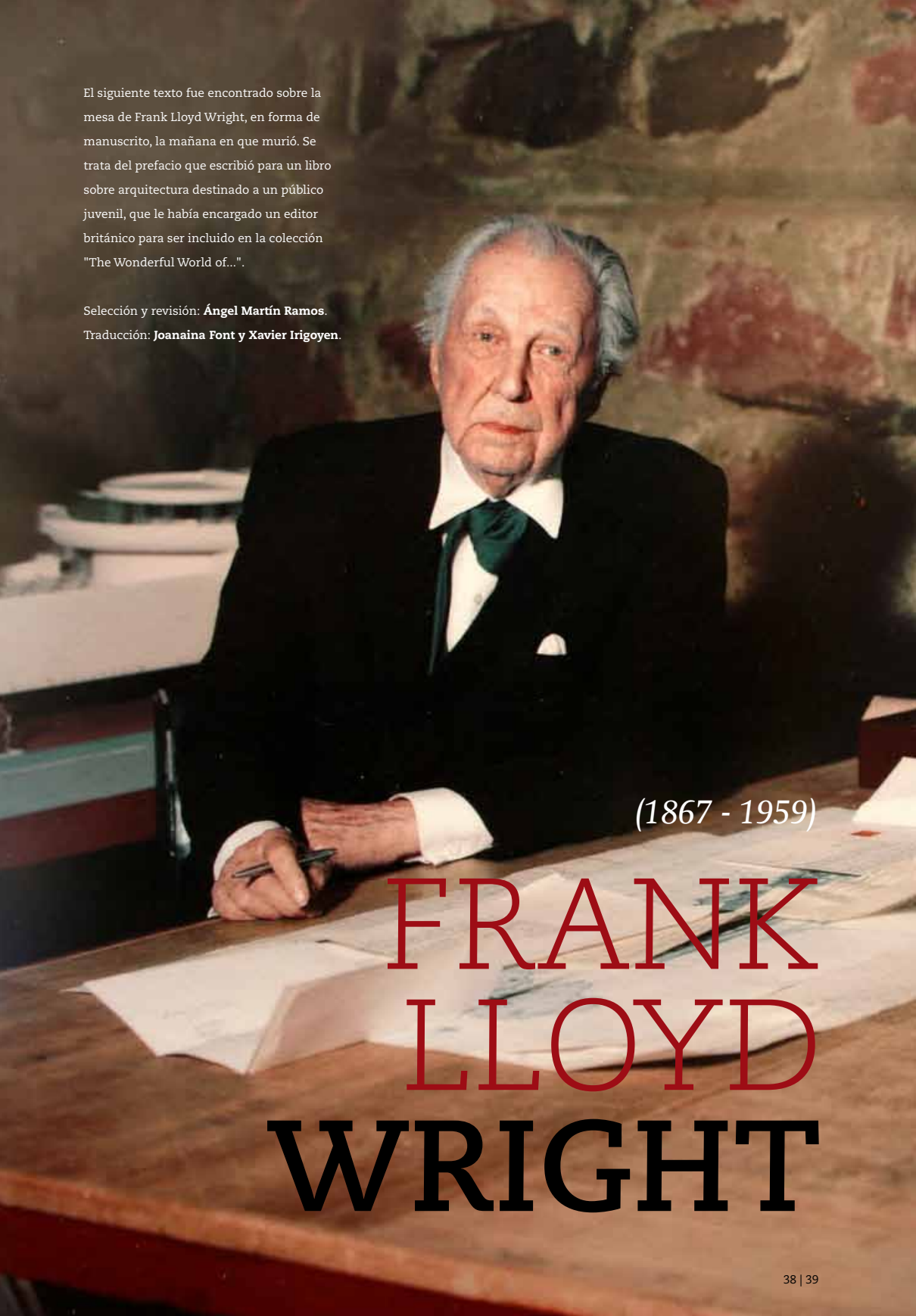
Com és el panorama del mecenatge a Catalunya?

L'ambient aquí està fumut. Hi ha veritables milionaris, que quan et compren una obra et demanen descomptes del cinquanta per cent.

Sempre ha estat així?

Abans de la Guerra civil, que afortunadament no vaig viure, hi havia un moviment apassionant i apassionat que seguia als que existien a Europa. Els artistes eren algú, gairebé com a França, Anglaterra, Alemanya,... En aquests països els artistes encara són algú. Aquí si dius que ets un artista et consideren un gandul, un "caradura", com deia un veí meu a l'Ametlla de Mar que pensava que els artistes es limitaven a retratar models, un "despullaputes"!

Afortunadament, però, ara tinc força feina. Quaranta-dos anys després em fan una mica de cas. Quan em van donar el Premio Nacional de Cultura del Ministerio, l'any 2004, la ministra Carmen Calvo em va dir: "a ver si ahora te va un poquito mejor".



El siguiente texto fue encontrado sobre la mesa de Frank Lloyd Wright, en forma de manuscrito, la mañana en que murió. Se trata del prefacio que escribió para un libro sobre arquitectura destinado a un público juvenil, que le había encargado un editor británico para ser incluido en la colección "The Wonderful World of...".

Selección y revisión: **Ángel Martín Ramos**.
Traducción: **Joanaina Font y Xavier Irigoyen**.

(1867 - 1959)

FRANK LLOYD WRIGHT

Preámbulo a

El maravilloso mundo de la arquitectura

Publicado originalmente en *Architecture: Man in Possession of His Earth*, Nueva York, Doubleday & Co, Garden City, 1962.

Construir es un hecho que el hombre comparte con los animales, pájaros, peces e insectos. Pero la arquitectura —la mayor de las artes— empieza allí donde acaba la construcción animal y se impone el dominio del hombre: su espíritu. Algunas formas de vida inferiores construyen por instinto hereditario: las conchas del mar, los nidos de los pájaros, los panales de las abejas, las ciudadelas de las hormigas. Toda esta construcción animal es un regalo de la naturaleza. Entre tan apabullante variedad encontramos, en la vida de las criaturas, indicios de construcción con tierra muy anteriores a que la civilización humana comenzara, o hubiera podido comenzar, a aparecer como arquitectura.

Así pues, a pesar de que la arquitectura es construcción, este vasto mundo de la construcción de las criaturas no es arquitectura. Gracias a una buena información heredada, su belleza es natural, como por ejemplo, la del caparazón de las tortugas creado por las torpes tortugas. Toda construcción animal es elemental y su belleza, inevitable. Podemos observar esto en las pequeñas casas de mar en miniatura que podemos recoger en la orilla o que encontramos, milagrosamente, en el fondo del mar. Todo este mundo animal construye con un elemental sentido de la unidad determinado por las condiciones concretas de su vida y entorno. La belleza, entonces, es la consecuencia de un don innato. Así, vemos la unidad de la existencia con las fuerzas que miden, determinan y hacen madurar a este don de la construcción natural por herencia.

Las plantas también construyen; de la semilla nace la raíz, luego el tallo y la rama para poder soportar la flor exquisita y el fruto consiguiente. El árbol crece hasta la majestuosidad. Vemos la congruencia, la continuidad y la plasticidad como cualidades en toda construcción natural. La belleza está provocada por algún místico poder innato elemental como lo es la vida para sí misma. La armonía es orgánica y se hace perceptible al ojo humano. Por todas partes se vive la vida natural y apela a nuestro sentido de lo apropiado. Nosotros llamamos a esto belleza concordante y nos parece un gran don de la naturaleza.

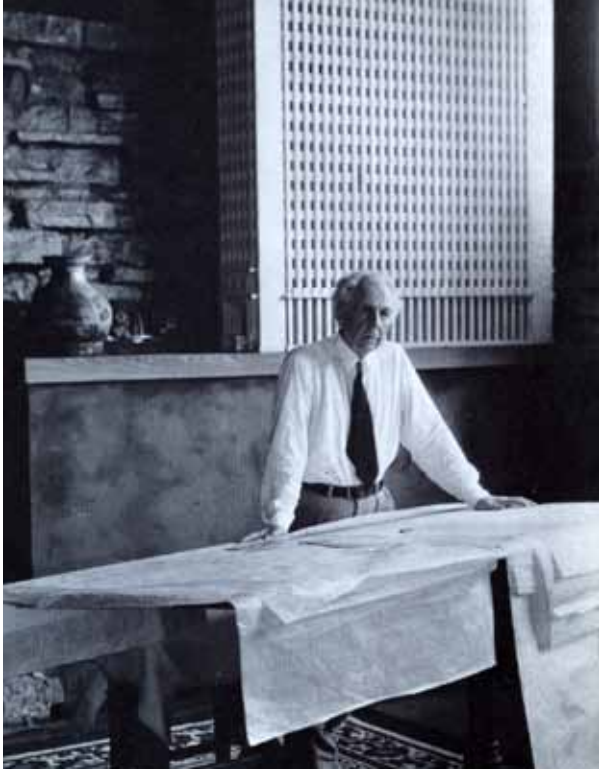
El hombre, aunque él mismo es un patrón natural como el antílope o el caballo, parece no haber tenido tal instrucción innata para construir. El ser humano parece ser dependiente de la inspiración de una fuente superior. Ni por herencia ni por instinto llega el hombre a alcanzar la belleza natural. Parece que haya perdido mucho de su acuerdo, concordia y simplicidad y, en su lugar, haya dejado a su paso un rastro de fealdad, en vez del nombre que damos a esta realidad de la naturaleza: la belleza. En todas las civilizaciones humanas, este derecho natural a la belleza parece dejado a merced de la visión del hombre de sí mismo y el asunto parece no descansar tanto en su educación como en la cultura de su espíritu.

> *"La arquitectura yace, en lo más profundo, como la básica cultura de todas las civilizaciones."*

Solo cuando el espíritu del hombre toma conciencia de la *necesidad* de la bendición de la belleza *en su modo de ser*, para apoyo de su alma y elevación de su espíritu así como para complacer y proteger su cuerpo, el hombre parece compartir su instinto hacia la belleza con especies y formas de vida inferiores. Así pues, la construcción humana es en gran parte el mero oficio del carpintero con su escuadra. Con el uso de los muy diversos conocimientos que posee, el hombre está a la vez equipado y limitado, hasta que despierta a la percepción de la verdad intrínseca de la forma. Entonces la belleza acude al rescate y aparece la arquitectura, la mayor de las artes de la humanidad. De la misma forma vemos también la escultura, la pintura y la música.

La ciencia puede producir una civilización pero no una cultura. La vida humana, solamente bajo la ciencia, permanece estéril. Esos oficios, en esencia, son parecidos al de la escuadra del carpintero. Debido a esto, un recurso en construcción es el del "marco rectilíneo de referencia", con su deducción intelectual por vía del carpintero. El ingeniero es un científico pero, por más ingenioso e inventivo que pueda ser, no es un artista creativo. Carece de referencia cierta a la forma de las armonías orgánicas para poder considerarlo factor determinante de la vida creativa del hombre. Parecen raras, difíciles de obtener, esas cualidades que deben caracterizar al hombre y permitirle alzarse sobre sus asociados protoplasmáticos en la Tierra. Pero el gran don del hombre reside en su capacidad de imaginación. Debido al exceso de confianza en la ciencia, raras veces esta imaginación giró hacia sí, hacia la belleza de sí mismo: el propio refugio espiritual del hombre. Cuando realmente la imaginación toma su ser y a medida que la mente humana se hace dueña de su destino, la belleza se convierte en una experiencia vital de grandes consecuencias para él. En ese preciso instante, más allá de los instintos de los órdenes de vida inferiores en niveles más bajos de existencia, aparece la arquitectura creativa del hombre: la mayor prueba de su alma inmortal. Para cualificar su vida en la Tierra, su arte ha surgido de su propio espíritu cada vez más conscientemente, superando las dificultades propias de la ciencia sobre las circunstancias de su vida terrena. Las necesidades del hombre incluyen la vida espiritual y, a partir de aquí, sus edificios crecieron como arquitectura, la auténtica flor y fruto de la imaginación humana. La arquitectura yace, en lo más profundo, como la básica cultura de todas las civilizaciones, servidora y servida por las artes de la escultura, la pintura y la música.

A través de su arquitectura podemos llegar a ver cómo, en tiempos pasados, el hombre ha triunfado sobre la mera construcción: veremos cómo las excentricidades étnicas cambiaron su visión y moldearon el "estilo". Por último, podremos observar como los grandes cambios en su vida han desarrollado su arquitectura, que ha quedado por y para la posteridad.



En el reino animal podemos ver como las formas siempre siguen a la función. Pero el hombre ve la forma y la función como una misma cosa en el reino imaginativo, donde el espacio toma cuerpo en el mundo de la forma que llamamos arquitectura. Esta es la más grande consecuencia de la vida del arte para la humanidad en la medida que el hombre procede de su cueva aborigen en el camino de sus dioses hacia Dios.

Como el hombre —el salvaje— emerge de la cueva natural para construir la suya propia, los orígenes de la historia de la arquitectura se pierden de vista. Cuando se civilizó a sí mismo, adornó estas cuevas artificiales al colocarlas fuera, sobre el suelo bajo el sol. Justo después llegaron los edificios, de la voluntad del propio hombre. Creó el espacio en el que vivir; no únicamente protegido de los elementos sino también del resto de los humanos. Pero esto no fue suficiente: para vivir satisfecho, esto es civilizado, se propuso hacer bellas estas cavernas-edificio. Entonces nació la arquitectura.

Higueras y el poder del centro

Albert Brito

Hay individuos que se resisten a seguir los caminos establecidos por otros. Estos personajes luchan durante toda su vida incluso contra ellos mismos en busca de la verdadera esencia del arte. Fernando Higueras Díaz (Madrid 1930–2008) se dejó el alma en ello, y obras de arquitectura verdaderamente maravillosas como el Centro de Restauraciones Artísticas de Madrid así lo atestiguan.

En los primeros sesenta, después de un período en el que los arquitectos habían estado sometidos a una gran presión y a cierto aislamiento por parte del régimen franquista, una generación que no quiso ver limitaciones a su papel de arquitectos en una sociedad y que debía dar un salto después de la dureza de las dos primeras décadas de dictadura tuvo un papel imprescindible en la renovación de la arquitectura española.

Fernando Higueras fue uno de esos brillantes arquitectos díscolos cuya aparición fulgurante en el panorama arquitectónico nacional con sus diez residencias para artistas en el monte El Pardo en 1960, supuso un fresco contrapunto a la clara apuesta de la mayoría por las anacrónicas tesis del movimiento moderno en una España que avanzaba a duras penas al mismo ritmo que América y el resto de Europa.

Entre las muchas reflexiones que pudiera propiciar la largamente ignorada obra de Higueras, me gustaría poner el acento en la búsqueda en la que se sumergió durante toda su vida el arquitecto madrileño acerca de las invariantes repetidas en la historia del arte a través de un lenguaje que trascendiera el paso del tiempo. Esta constante en su trabajo aparece a través de una actitud y unos mecanismos formales —claras son en este aspecto las influencias de D'Arcy Thompson[1] y los modelos arquetípicos de Carl Jung— que dotan a sus arquitecturas de una gran singularidad. El camino hacia un lenguaje más allá de modas y estilos le llevó al uso de recursos metodológicos clásicos como la geometría, la centralidad y la simetría, actitud provocada por el carácter fuertemente individualista que lo alejó de la imposición por la crítica de cualquier etiqueta estilística reconocible.

"Es fácil que el lector tenga olvidado, de puro sabido, que mientras pasan sistemas, escuelas y teorías, va formándose el sedimento de las verdades eternas, de la eterna esencia"[2].

Muchos son los recursos utilizados por Higueras en la búsqueda del sedimento ahistórico de sus trabajos. Los mecanismos, estrategias, materiales y sistemas que miran a lo popular y a lo tradicional más que a lo universal de los movimientos estilísticos heredados del estilo internacional, permiten a la arquitectura de Fernando Higueras un equilibrio entre lo popular y lo contemporáneo que conduce a la eternidad. La geometría, la simetría, los sistemas artesanales en su obra son usados con esa voluntad de permanencia y de engaño al inevitable paso del tiempo, pero a la vez con ansias de innovación en el uso renovador de técnicas milenarias.

"He aprendido mucho de la arquitectura popular anónima, ya que es una infinita fuente de lecciones. Siempre he apreciado en esta la naturalidad, la adecuación, el orden y la funcionalidad, la lógica, la economía, además de la disciplina y la diversidad combinadas y armonizadas a un nivel que difícilmente encuentro en la arquitectura contemporánea"[3].

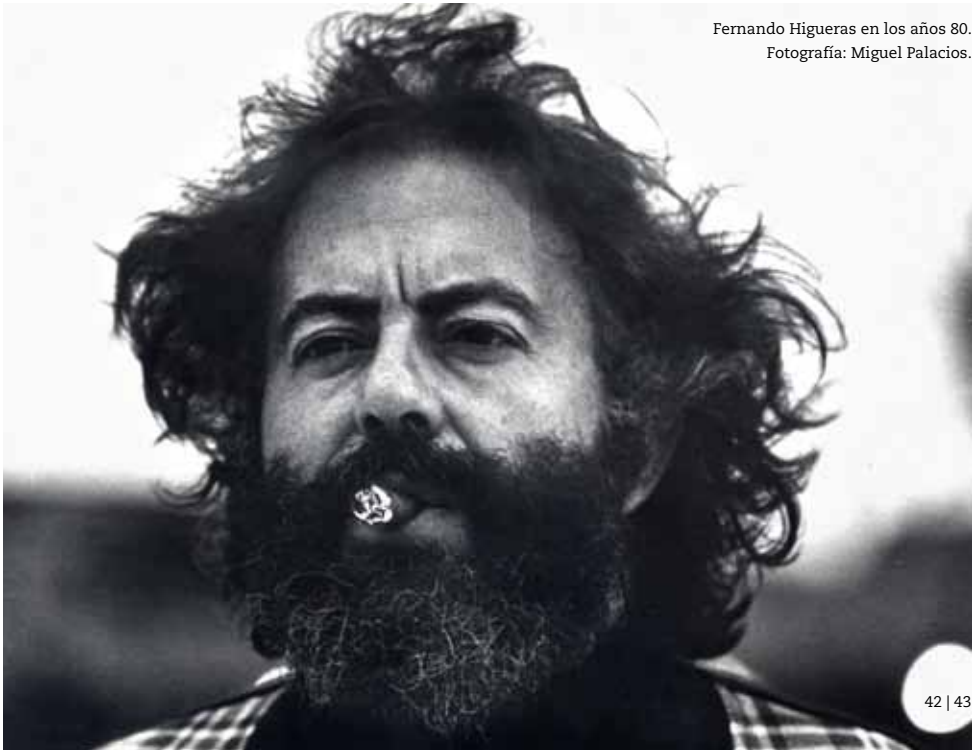
Uno de los rasgos más singulares en la trayectoria de Fernando Higueras en este camino hacia la inmortalidad es el uso de sistemas organizativos radiales en algunos de sus trabajos. La sorpresa inicial al contemplar sus obras es mayor aún en cuanto se compara la obra del arquitecto madrileño con la de otros profesionales coetáneos a él que, en su mayoría, se dejaron influir por los postulados del movimiento moderno y la aureola cartesiana que éste trajo consigo.

Esta dicotomía entre lo radial y lo cartesiano, entre lo popular y lo moderno, es muy reveladora. Al hallarse en un constante estado de equilibrio, en la realidad del mundo que habitamos existen dos principios también opuestos, complementarios y en equilibrio: el principio de mutabilidad y el de permanencia. El ser humano es muy consciente de la condición efímera de todas las cosas que nos rodean y del paso irreversible del tiempo. Es la naturaleza de nuestra existencia como hombres la que define justamente esos principios, y es nuestra capacidad de movernos la que también, por contraposición, nos da evidentemente la definición de lo inmóvil[4]. Son estos conceptos importantes en la constante preocupación en Fernando Higueras por la permanencia del concepto de belleza más allá de lo efímero del hombre.

Es por ello que sus primeros proyectos giran alrededor de una idea de centralidad que le permite investigar acerca de nociones formales distintas a las exploradas hasta entonces por los arquitectos del primer movimiento moderno y su influencia en la nueva arquitectura española de entonces.

Frente a la dispersión que permite la cuadrícula cartesiana moderna, es evidente que toda estructura radial posee un centro que, dentro de una composición, puede cumplir básicamente dos funciones. Por una parte es capaz de subrayar un tema esencial, pero por otra, y al mismo tiempo, puede separar distintos pesos principales que se equilibran en torno a él. Cuando existe un punto central, este deviene el punto de referencia, incluso aunque esté o no explicitado.

Asimismo, como en cualquier tipo de crítica visual, y en especial para un estudio pormenorizado de la arquitectura, se debe tener en cuenta lo volumétrico. Siguiendo la propia práctica arquitectónica no es de recibo el utilizar la división en las dos coordenadas cartesianas, alzado y planta, para una mejor comprensión de la tercera dimensión. Rudolph Arnheim[5], para explicar las virtudes del modelo central presente en todas las artes visuales, establece una diferenciación clara entre lo vertical y lo horizontal —en lo que se refiere a lo arquitectónico—. Esta división ayuda a entender que en vertical existe una fuerza indisociable a la composición arquitectónica, la fuerza de la gravedad, además



Fernando Higueras en los años 80.
Fotografía: Miguel Palacios.

El concurso del Centro de Restauraciones Artísticas en la Ciudad Universitaria de Madrid fue Premio Nacional de Arquitectura el año 1961. En él trabajó Fernando Higueras junto a Rafael Moneo. En 1965 Fernando Higueras (en solitario) redactó el proyecto definitivo, las obras del cual no se terminaron hasta 1990. Fotografía: Miguel Palacios.

de las correspondientes leyes de generación formal propias de la disciplina. Por tanto, en la dimensión vertical se pone de manifiesto la doble servidumbre de un edificio ante las fuerzas que lo generan: su centro intrínseco y el potente centro de atracción externo que supone el suelo, la tierra en la que se asienta. En cambio, en el componente horizontal, las fuerzas de composición no dependen de la gravedad, sino de otros factores. Por ello, Arnheim defiende que, en consecuencia, la estructura cartesiana en el plano horizontal pierde toda razón de ser y que otras estructuras formales deben ser posibles.

Cierto es que la cuadrícula cartesiana tiene unas fuertes cualidades de ordenación perceptiva y de definición geométrica en tanto que los espacios los percibimos en primer lugar visualmente. Pero el esquema rectangular específico de la cuadrícula cartesiana no es algo intrínseco a la naturaleza de las situaciones de los campos perceptivos. El esquema cuadriculado es una construcción específica derivada de tales conexiones y es, por tanto, menos universal que el sistema centrado.

En la obra de Fernando Higueras existen múltiples ejemplos de esta relación y de la importancia del centro como elemento ordenador y generador de formas. Quien haya visitado el Centro de Restauraciones Artísticas en Madrid no puede menos que sentirse subyugado por la plástica del claustro central y por los contrastes en todos los rincones del edificio. El centro, como aglutinador de ejes y de movimiento, deviene figura muy importante, y en la "corona de espinas"[6], como un edificio de clara centralidad en contraste evidente con los que no la tienen, este adquiere una autonomía evidente.

En los edificios con componentes circulares el sistema centrado es indiscutible, por lo que su relación con las composiciones esféricas, de una centralidad total, es clara. Y llegados a este punto

me gustaría destacar la cualidad psicológica que tiene la forma esférica como entidad germinal de invención creadora y como rasgo inmutable que aparece en multitud de culturas y períodos. Incluso así, pensando en parámetros universales, se podría sugerir que la esfera es la forma del origen.

En cualquier caso y sin querer entrar en consideraciones más allá de estas reflexiones que parten de los estudios de Arnheim, podría establecer también algunas relaciones de los sistemas centrales con otros parámetros como los teológicos, los platónicos, los humanistas y incluso los ilustrados en los que la figura central adquiere otros significados no menos importantes y que se deben tener en cuenta en la relación de la obra de Higueras con los aspectos inmutables del arte. De una cosa podemos estar seguros, estas reflexiones se han ido repitiendo cíclicamente a lo largo de la historia. Por ejemplo, en la cita del Timeo en la que se describe al Demiurgo conformando el universo como "una forma esférica, en la que todos los radios que salen del centro son equidistantes de los extremos puesto que esta es la más perfecta de todas las figuras y las más parecida a sí misma"[7], se podría deducir la forma circular como analogía de esa esfera de creación divina y emblema del artífice que se supone inmanente a ella[8]. O parafraseando a Alberti: "Es sabido que la naturaleza se deleita principalmente en las figuras redondas, puesto que la mayoría de cosas engendradas, hechas o dirigidas por la naturaleza son redondas"[9].

Fernando Higueras, al igual que los constructores góticos, al igual que Viollet le Duc, que Gaudí, que Buckminster Fuller, que Louis Kahn, e incluso que artistas fuera de la disciplina propiamente arquitectónica como Jorge Oteiza, trabaja con geometrías basadas en los principios de la ciencia empírica y en las leyes eternas de la naturaleza.

Por lo tanto, podríamos interpretar la decisión formal de utilizar la planta radial y las geometrías que esta genera por Higueras como una actitud hacia el proyecto arquitectónico de búsqueda de aspectos que incidan en el carácter eterno de la arquitectura.

En el interior de la Corona de Espinas el tiempo se detiene, las densas formas con la que el visitante se encuentra deambulando por el patio central, por las escaleras, por los bellos patios interiores cubiertos de vegetación, le remite a escenarios monásticos, a los patios de la Alhambra, a espacios todos ellos intemporales. La arquitectura, gracias al orden que da la estructura radial, deviene monumental, pero no en el sentido de magnitud; Higueras da a sus obras una auténtica monumentalidad utilizando elementos cuya autoridad tectónica y formal es indiscutible.

"La monumentalidad en arquitectura puede definirse como una cualidad, una cualidad espiritual inherente a la estructura que con lleva la sensación de su eternidad [...]"[10].

Fernando Higueras perseguía la eternidad y a la vez lo nuevo por descubrir, luchó contra todo para conseguirlo, sobre todo libró una dura batalla contra el tiempo. La insistencia en el poder del centro como camino verdadero en la búsqueda de la autenticidad de la arquitectura es fruto de su obsesión por encontrar en ella misma características primigenias, esenciales e intemporales desde una posición ahistórica. Yo creo que lo consiguió y su arquitectura ya es eterna...

[1] D'Arcy Wentworth Thompson. *On Growth and form*, Cambridge University Press. 1966.
[2] Miguel de Unamuno. *En torno al casticismo*. 1895. Ed. Cátedra. 2005.
[3] María Isabel Navarro Segura. "Desde el origen. Fernando Higueras". Publicado en BASA nº24 Revista del colegio de arquitectos de Canarias.
[4] Fernando Chueca Goitia. *Invariantes Castizos de la arquitectura española*. Ed. Dossat. 1947.
[5] Rudolph Arnheim. *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley, University of California Press. 1982-88.
[6] "La Corona de Espinas" es como se conoce popularmente al Centro de Restauraciones Artísticas.
[7] Platón, Timeo, Bollingen Series, 1944, p.117; versión castellana: *Utopía*, Editorial Bruguera, SA de Ediciones, Madrid, 1963.
[8] Colin Rowe. La arquitectura de la utopía. "The Mathematics of the Ideal Villa", publicado originalmente en la revista *The Architectural Review* en 1947. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Editorial Gustavo Gili, 1978.
[9] Giacomo Leoni. *The architecture of Leon Battista Alberti in Ten Books...* Londres, 1735, libro VII, cap. IV.
[10] Louis Kahn. Monumentality. *New architecture amd city planning*, p.577 New York, Philosophical Library, 1944.

Una arquitectura de l'exili

Germán Rodríguez Arias a Xile (1939-1957)[1]

David Caralt

El juny de l'any 2007 es va inaugurar a Madrid l'exposició "Arquitecturas desplazadas, arquitecturas del exilio español", una mostra que recollia les vivències i l'obra d'una cinquantena d'arquitectes que es van veure obligats a viure exiliats arran de la Guerra Civil. A través de projectes i maquetes, però també de passaports, correspondència o fotografies de la vida quotidiana, l'exposició, comissariada per l'arquitecte veneçolà Herny Vicente, reconstruïa l'experiència de l'exili de tota una generació de joves arquitectes amb voluntat de renovar el panorama arquitectònic del país, les carreres i aspiracions dels quals van quedar interrompudes i van seguir, a partir d'aquell moment, múltiples direccions.

Entre els arquitectes exiliats que recollia la mostra, una bona colla eren catalans. Des de Josep Lluís Sert i Germán Rodríguez Arias, passant per Rivas Seva i Jordi Tell fins a Antonio Bonet Castellana per citar-ne només alguns. "Arquitecturas desplazadas" recorda els esforços realitzats pel crític literari i escriptor Julià Guillamon a l'hora de recuperar la literatura catalana de l'exili i contextualitzar-la adequadament. Si els intel·lectuals i escriptors catalans es van veure davant el drama implícit de la supervivència de la llengua i la cultura, els arquitectes es van enfrontar sovint al fet d'haver d'adaptar l'arquitectura a les condicions no sempre favorables d'altres geografies i contextos culturals.

Una arquitectura "desplaçada", en primer lloc, pel desplaçament físic que provoca l'exili: a partir d'un cert moment l'arquitectura sorgeix en un altre territori, lluny del seu origen. I en segon lloc, una arquitectura "desplaçada" perquè l'activitat arquitectònica queda abocada a un segon pla davant les precàries condicions de l'exili i de les necessitats de subsistència que els refugiats han d'atendre en primera instància.

Quina arquitectura concreta en resulta del fet d'existir, en un espai impregnat per la nostàlgia, l'estranyament i la clausura de l'exili?

A finals de l'any 2008 vaig viatjar per Xile durant tres setmanes i vaig visitar les famoses cases que Germán Rodríguez Arias havia projectat per al poeta Pablo Neruda, primer a Isla Negra (1943-45), després a Santiago (1952-56) i, finalment, a Valparaíso (1957) —malgrat que aquesta no fou projectada per ell—. Vaig tornar a casa amb la sensació que en aquells habitatges l'arquitecte havia estat esborrat o, com a mínim, disminuït per la forta personalitat del poeta i, alhora, entreveia una forta presència del seu disseny personal —més lliure d'interferències, per dir-ho així— en el mobiliari que ambientava els interiors. Amb el temps va créixer en mi la inquietud de conèixer més a fons com s'havia desenvolupat la seva activitat durant l'exili i quines relacions havia mantingut, tant amb la comunitat catalana com amb els arquitectes moderns de Xile, des de la seva arribada dramàtica el dia 25 de desembre (Nadal) del 1939, fins al 1957, any en què es va establir a Eivissa.

La presència de Rodríguez Arias a l'exili xilè és coneguda a partir de l'esmentada relació amb Neruda. El mateix COAC, que conserva a l'Arxiu Històric part dels seus materials —de qualitat molt desigual— en va fer una exposició el 2006. Els meus esforços, però, van anar dirigits a tota la resta de feines de l'arquitecte en relació a l'ambient de l'exili i el seu estat actual de conservació.

Arquitectures de l'exili

L'exili com a objecte de recerca històrica s'ha d'inscriure, com a mínim, en dues històries nacionals: el país que expulsa les persones i el país que les rep. En un context global, l'arquitectura ja no és un producte perfectament acabat d'una cultura i d'una societat determinades sinó un procés de transvasament, transfusió i intercanvi d'experiències. I és en aquest sentit que cal una aproximació al tema més oberta, privilegiant el conjunt més que no l'objecte arquitectònic en si mateix; el desenfocament i el detall en comptes del panorama o la plenitud visual, i sobretot, la

[1] El present article prové d'un treball molt més extens realitzat a finals del 2010 gràcies a una beca de recerca del Consell Nacional de la Cultura i les Arts (CoNCA).

Refugi per a Pere Pruna a Farellones (1954).
Fotografies: David Caralt, 2010.

contemplació d'una autoria de les feines discreta i compartida, en comptes de l'heroïcitat triomfant del talent individual a la qual tant ens hem acostumat.

Arturo Sáenz de la Calzada, un dels primers estudiosos de l'arquitectura de l'exili, parla d'un "espléndido regalo que España hizo al mundo a expensas de una gravísima e irreparable mutilación de su propia sustancia esencial". Un "regal", s'entén, que la Guerra Civil va fer al món, tot exportant el bo i millor de la República. Els grans beneficiats d'aquests "regals", encara a dia d'avui, foren els principals països d'acollida: Xile i Mèxic, per exemple.

En la majoria dels casos, els arquitectes que havien estat desterrats van assajar la tornada al seu estimat país, i van patir fins i tot el que s'ha anomenat una mena "d'exili interior" o "darrer exili"; una altra forma d'exili inesperada.

Quan vaig estar a Xile, el vicedegà de la Facultat d'Arquitectura de la Universidad de Chile, Humberto Eliash, a qui havia conegut temps enrere a Barcelona, em va convidar a sopar a casa seva. Parlant de Rodríguez Arias, em va explicar que feia poc que havien retut homenatge a un arquitecte, ja gran, —el "viejito comunista", li deia Eliash— que s'havia exiliat arran de la dictadura de Pinochet. Xile havia canviat molt quan ell va tornar a casa temps després i ja no el sentia com el seu país, però al mateix temps, l'arquitecte hi volia tornar perquè fora de casa sempre s'havia sentit un estranger. L'experiència de l'exili pot provocar un esquinçament interior insalvable.

Rodríguez Arias no queda gaire lluny, aquí. Malgrat la nombrosa comunitat catalana exiliada a Xile, font primordial dels seus encàrrecs i malgrat el client de luxe que significava Pablo Neruda, l'arquitecte sempre va tenir en ment la tornada a casa, al seu paradís eivissenc. Les fotografies de l'arquitectura vernacle d'Eivissa i Menorca que portava sempre amb ell ens parlen d'aquest sentiment. Però l'Eivissa que va conèixer ell als anys trenta —la mateixa que Walter Benjamin i Le Corbusier— no és la que va trobar (i patir) a la tornada, presa d'una salvatge especulació immobiliària. De cop i volta, aquell article que va escriure a la revista *A.C.* l'any 1934, "Ibiza: la isla que no necesita renovación arquitectónica", pren un aire sinistre als nostres ulls.

Germán Rodríguez Arias i Xile (1939-1957)

Des que es va titular a l'Escola de Barcelona el 1926, Rodríguez Arias va començar a exercir, des de l'any següent, una arquitectura declaradament avantguardista. Soci fundador del GATCPAC i membre actiu, és autor de dues de les obres més rellevants de l'avantguarda arquitectònica catalana del moment d'efervescència política, social i cultural previ a la guerra: els edificis d'habitatges a la Via Augusta (1931) i els del carrer París (1931-1934).

Seduït des de la seva primera visita el 1929 per la bellesa intemporal del paisatge eivissenc, Rodríguez Arias utilitzà les fotografies de les esglésies d'Eivissa i Formentera que prengué, tant per il·lustrar els articles d'*A.C.* com per acompanyar-lo a l'exili, i les va guardar fins els seus darrers dies. És a través d'aquestes imatges que reflecteixen la mirada moderna sobre un paradís proper, que la cultura mediterrània traduïda de diverses formes per arquitectes com Sert, Torres Clavé, Antoni Bonet o el mateix Rodríguez Arias assoleix un dels discursos més poderosos de l'arquitectura moderna catalana. La casa que construí a Eivissa el 1935 o la que dissenyà per a ell mateix a l'illa a la tornada de l'exili en són models exemplars.

Quan va esclatar la guerra, Rodríguez Arias formà part del grup impulsor del Sindicat d'Arquitectes de Catalunya. El 1938, fou nomenat oficial de l'exèrcit i tingué la missió de destruir els ponts per frenar l'avanç de l'exèrcit franquista. El juliol de 1940 la dictadura del general Franco publicava una fitxa a través del COAC amb un llista dels noms dels col·legiats "susceptibles de ser sancionados por sus responsabilidades durante la guerra". Entre ells, hi trobem a Germán Rodríguez Arias en el número cinquanta-un: "RODRIGUEZ ARIAS, German – Antecedentes izquierdistas. Huido al extranjero. Pertenecía al GATPAC [sic]". I dos anys després, el Boletín Oficial del Estado el depurava al costat de molts amics i col·legues a través de la "Orden de 9 de julio de 1942, por la que se imponen las sanciones que se indican a los arquitectos que se mencionan": "CUARTO.- A los

arquitectos ... Germán Rodríguez Arias, […] suspensión total en el ejercicio público y privado de la profesión en todo el territorio Nacional, sus posesiones y Protectorado".

Després d'estar-se en un camp de refugiats francès, Rodríguez Arias va aconseguir pujar a bord d'un vaixell, indeterminat fins ara —no pas el *Formosa* com es pensava—, camí cap a Xile, on Rodríguez Arias va arribar justament el dia 25 de desembre del 1939, dia de Nadal, només amb una tetera i les estimades fotografies eivissenques.

A Santiago de Xile de seguida va establir contactes amb la comunitat catalana: la colla de Sabadell —els escriptors Joan Oliver i Francesc Trabal—, Cristian Aguadé i Roser Bru, o Xavier Benguerel. Tot i demostrar un bagatge prou important i destacat d'obra construïda a Barcelona, va veure amb perplexitat que no podia revalidar el títol d'arquitecte a Xile, la qual cosa el va impedir desenvolupar la professió de forma independent, i es va veure forçat a presentar els plànols "oficials" amb la firma d'arquitectes locals. Es va associar i va compartir estudi amb Fernando Etcheverría Barrio, arquitecte madrileny també exiliat, una figura antagònica a ell en tots els sentits però aliança estratègica, al cap i a la fi, per recollir els encàrrecs provinents de la comunitat espanyola refugiada.

La producció de Rodríguez Arias a Xile està constituïda majoritàriament per cases que presenten un llenguatge als antípodes de la

primera arquitectura moderna desenvolupada a Barcelona. Es tracta, gairebé en tots els casos, d'un estil amb vagues referències vernacles o neocolonials descafeïnades que fan difícil esbrinar la distinció de l'autoria, bé de l'arquitecte català, bé del madrileny. Deixant de banda la col·laboració en els dissenys de les cases per a Neruda, els projectes de Rodríguez Arias més reeixits són els encàrrecs que va realitzar en solitari: del màxim interès resulta l'edifici dels Laboratoris Benguerel (1950), amb una façana composta per una gran obertura resolta a base d'una gelosia de lames o *brisoleils*; també mereixen atenció certs dissenys de refugis de muntanya a Farellones (1950-1954), o el Gran Teatro Central de Chillán (1945).

El talent de Rodríguez Arias va sobresortir en el disseny de mobiliari, síntesi d'inspiració popular —destil·lat de les lliçons de l'art i l'arquitectura eivissenca— i gust modern. Des de l'any 1942 va treballar amb Cristian Aguadé i Claudi Tarragó en la fundació de Muebles Sur, empresa que es va consolidar ben aviat al voltant dels dissenys de l'arquitecte i que va aconseguir un èxit que continua encara avui, gràcies a la brillant gestió d'Aguadé i que es considera el principal llegat ("regal") que l'arquitecte va deixar ("regalar") a Xile.

Durant l'exili, l'arquitecte no es va relacionar amb els seus col·legues xilens que podien mantenir postures o intencions similars, arquitectes introductors de la modernitat arquitectònica a Xile com per exemple Sergio Larraín, Juan Martínez, Jorge Aguirre Silva, Enrique Gebhard, Juan Borchers o Emilio Duhart. Tal actitud segurament ens parla de la posició de Rodríguez Arias envers l'exili com el d'una estació de pas, una experiència efímera amb un principi i un final clars, a l'espera de poder tornar a casa el més aviat millor.

Actualitat del Rodríguez Arias xilè

Rodríguez Arias és un arquitecte desconegut a Xile i jo diria que destinat a l'oblit si no es realitzen accions immediates. La sensibilitat per a la protecció del patrimoni en aquest país és incipient i ha conduït, com arreu, a la destrucció sistemàtica d'obres valuoses en pro, com sempre, de l'especulació del sòl.

Dels 54 expedients xilens que es conserven a l'arxiu de l'arquitecte —exceptuant-ne els 5 relatius a Neruda—, 13 van quedar en projecte. De les 36 obres executades, doncs, 10 han desaparegut o són incognoscibles. Ras i curt: es conserva poc més de la tercera part de la seva feina, però s'ha de subratllar que aquesta és d'interès per a la història de l'arquitectura. L'anàlisi crític, que aquí no tenim espai per exposar, ho justifica almenys per al Teatro Central de Chillán (1945) —única obra fora de l'àrea de Santiago de Xile—, la casa per a Francisco Zabala (1946) —conservada miraculosament per un propietari sensible entre altes torres d'habitatges—, els Laboratoris Benguerel (1950), el refugi per a Pere Pruna a Farellones (1954) i, d'una manera especial, els dissenys de mobiliari per a Muebles Sur que, confiem, es seguiran fabricant i perpetuaran entres els xilens, ho sàpiguen o no, la seva memòria.

Butaca *Isla Negra*

Butaca *Panamá*.

"Carrefour planet": és conya, oi?

Maria Sisternas

Aquest estiu, mentre buscava d'urgència un cistell per a la bicicleta, entro al centre comercial Gran Via 2 per primera vegada i llegeixo un cartell de 6m^2 que presideix una de les naus laterals del temple. Al fris hi ha una inscripció que diu "Carrefour Planet" i penso que el nom, l'ha triat un publicista irònic enemistat amb l'empresa: vull dir que, llegint el títol, a ningú no li entren ganes de contribuir al monopoli de la distribució del menjar... És com si els Zara es diguessin "Monopolis Ortega-Inditex"; seria una mica massa evident, oi? Seguint l'estela del *Karakia* i la recomanació de l'Erik Cremers, a les vacances m'he endut *Hungry City* de l'arquitecta Carolyn Steel. I a la tornada, no he pogut deixar de mirar la ciutat des d'una perspectiva diferent.

Steel, arquitecta amb despatx propi, combina la tasca de co-directora no executiva a Kilburn Nightingale Architects amb la docència i la investigació sobre la vida secreta de les ciutats. En particular, ha desenvolupat una recerca tangencial del disseny urbà que té a veure amb la manera com s'han transformat les ciutats des que es van inventar els supermercats. És un llibre molt recomanable i que, a mi, particularment, em reconcilia amb un vessant de la professió, la de l'arquitecte observador i pensador de la ciutat complexa, que m'estimula.

Repassa la història de la relació de la ciutat amb el menjar. Ara que està tan de moda el tema de la sostenibilitat, el flux dels béns alimentaris és un dels que més contribueix a la petja ecològica de les ciutats del primer món. Steel explica que la mundialització de les rutes dels aliments no és una cosa nova, que de tots els *inputs* del metabolisme urbà, el de l'alimentació és una invariable que ha existit pràcticament des dels primers assentaments. El que és realment nou és l'escala del fenomen i el més sorprenent, la seva relativa invisibilitat. En aquests dies de Ramadà, molts dels xais que se sacrificaran a Jordània per celebrar l'Aïd el-fitr arribaran, en realitat, de terres australianes. Però per a molts dels consumidors d'Amman, el viatge en vaixell dels animals fins al port d'Aqaba serà una incògnita. Tal com ho és per a algú de Barcelona el recorregut fins a algun centre logístic dels milers d'aliments envasats que consumim, aliments importats en vaixell des de llocs remots cada vegada que el comptador d'un supermercat, des de la lectura dels codis de barres dels caixers, envia un senyal que explica que falten centenars de mils d'unitats de, posem per cas, llaunes de pinya en almívar.

I quina relació té tot això amb l'arquitectura? L'argument clàssic dels arquitectes per a no acostar-se a aquests temes és que són qüestions econòmiques, que la globalització i l'economia transnacional són matèria reservada als "especialistes", que són processos macroeconòmics complicadíssims sobre els quals no podem intervenir. D'una banda, no paro de llegir reivindicacions dels arquitectes que demanen "mixed-use" a la ciutat i més poder de decisió sobre l'ús de les plantes baixes als nous creixements. D'altra banda, els acadèmics que estudien la globalització certifiquen que és un procés sense marxa enrere i que té un impacte a nivell local fortíssim. Crec que els arquitectes tenen marge per actuar sobre aquest impacte local.

La traducció d'aquesta indústria alimentària en la ciutat és la d'una segregació d'usos importantíssima. El port, els centres de distribució, les plataformes logístiques, els centres comercials i els supermercats ocupen una superfície extensíssima de l'Àrea Metropolitana sense que ni tan sols es mencionin les escoles d'arquitectura. Carolyn Steel denuncia el secretisme i l'opacitat de les naus industrials on es guarden en estoc molts productes abans de ser venuts als supermercats. Tantes normatives absurdes que regulen el sector de l'habitatge i, en canvi, permeten façanes llarguíssimes de supermercats i centres comercials sense finestra (o amb finestra i empaperada de papers publi-

citaris)! Quants fronts inerts de carrer hi ha a Barcelona i, sobretot, a les perifèries, que són en realitat megabotigues o supermercats gegants? Un amic alemany em va comentar que a Àustria hi ha una cadena de supermercats que encarrega el disseny de cada establiment a un arquitecte diferent. No crec que es tracti d'això, tampoc. Sense haver-los vist, penso que no és un problema que els supermercats siguin bonics o lletjos. Penso que seria objectivament més transparent per als consumidors que els magatzems de productes tinguessin finestra, que es pogués veure en tot moment com es manipulen els paquets de menjar i, sobretot, els productes frescos. Potser l'opció dels magatzems oberts al carrer faria considerar, a més d'un, el fet de preferir l'opció dels mercats on, com a mínim, el tractament del producte no es pot amagar.

La diferència entre un mercat i un SUPERmercat no és només una qüestió superlativa. Els mercats, com explica Carlyn Steel, eren tradicionalment espais públics de la ciutat on la gent es trobava lliurement per comprar i per escoltar notícies i fer safareig. Els supermercats, en canvi, com els centres comercials, són establiments privats: poden prohibir l'entrada a qui no els convingui i, de portes endins, poden escollir com exhibeixen el menjar. S'acostuma a dir que els supermercats han desbancat els negocis de proximitat i els petits comerços d'aliments per un procés de lliure competència; que els preus elevats dels establiments petits no poden competir amb els de les grans marques. Però no és la lliure competència el que regeix la indústria alimentària a la ciutat. A banda de l'escàndol dels beneficis dels intermediaris en comparació amb la retribució dels productors, i dels preus intervinguts del transport de mercaderies, des del disseny urbà s'ha contribuït a afavorir les grans empreses de distribució d'aliments: el simple fet d'autoritzar que els carrefours o els mercadones d'extraradi tinguin pàrking gratuït (per què no es paga amb tarifa per hores com al centre de la ciutat?) ha impulsat molts consumidors a agafar el cotxe i proveir-se mensualment de tot tipus de menjars empaquetats en un sol matí, de tal manera que es concentra tota la despesa en un sol gran establiment en lloc de comprar setmanalment en diverses botigues especialitzades, en bici o a peu, del seu propi barri.

Explica Steel que el canvi en les pautes de consum alimentari ha estat ràpid (en una generació) i en dues fases: primer els supermercats van situar-se a la perifèria, i ara reconquereixen posicions centrals a la ciutat, en establiments més compactes (però encara de mida desorbitada si es compara amb el gra petit del comerç tradicional). La versió "downtown" d'aquests supermercats és més reduïda com, per exemple, el "Carrefour Express", que és pervertidament còmode perquè inclou peixateria a pes, congelats, i qualsevol producte Carrefour i evita que el consumidor hagi de passar per cap altra fruiteria, colmado, peixateria, carnisseria, drogueria o, fins i tot, farmàcia... amb nom propi.

A Barcelona el problema no és tan accentuat com en altres ciutats, perquè la xarxa de mer-

Cartell de Carrefour Planet al centre comercial Gran Via 2 (L'Hospitalet).
Fotografia: Maria Sisternas.

cats i establiments de menjar encara és potent gràcies a la seva evolució intel·ligent, perquè moltes han sabut adaptar-se als nous hàbits de consum integrant un supermercat complementari. He llegit en un diari que el flux de turistes americans no para de créixer a Barcelona i que molts d'ells no tenen ruta prevista; que el que més els agrada és passejar pels carrerons de la ciutat i perdre's per la xarxa de botiguetes i mercats. Això demostraria que el model de ciutat tradicional (a Ciutat Vella els dos centres encara són els dos mercats, el de La Boqueria i el de Santa Caterina) forma part del patrimoni de la ciutat i que té sentit econòmic regular aquests usos per consolidar l'intangible equilibri entre ciutat i consum local.

En matèria d'urbanisme sostenible, es parla molt de les energies renovables, de les xarxes de distribució de clima a escala de districte, de la reducció de l'ús del cotxe... Però tots els esforços per fer barris autosuficients serien en va si en l'equació per a l'objectiu "Carbon Zero" no es tingués en compte la variable del menjar. Molts més barris de Catalunya podrien ser prefixats amb ECO si des del planejament s'apostés per fer atractiu el comerç de proximitat, si s'exigissin certs mínims de transparència als supermercats i es fessin visitables les plataformes logístiques (que equivaldria a convertir-les en mercats...?). D'aquesta manera, llocs com el Parc agrari del Delta del Llobregat o el mateix riu assumirien una centralitat important, ja que gaudeixen d'una condició estratègica per al metabolisme de la ciutat.

Les diferents aproximacions al consum alimentari tenen conseqüències urbanes diferents. Un model de "Carrefour Planet" a escala de barri pot tendir a desertificar els carrers, mentre que un model de fira o un mercat obert al carrer (potser intermitent, no cal que siguin permanent) pot generar unes dinàmiques de consum que reverteixin positivament en els nivells d'activitat a cota de carrer. Una vegada, des de Promoció Econòmica de l'Ajuntament de Barcelona ens van dir que per les Olimpíades es va establir una norma (que no he sabut trobar encara, per cert!) que prohibia fer fires de menjar al carrer (excepte les que històricament s'havien consolidat com la de la plaça del Pi). L'argumentari era que les fires al carrer feien la competència al comerç local. Una dècada després, crec que s'ha demostrat que el que amenaça la xarxa de petits comerços locals és més el model global de monopoli de grans establiments i no tant la competència entre negocis que juguen a la mateixa lliga. Quina serà la resposta dels arquitectes per integrar la problemàtica del consum dins dels projectes urbans?

Mercat de la Pescheria a Catania (Sicília)
Fotografia: Carles Bárcena.

La vivienda en Yugoslavia: el caso de Bosnia Herzegovina (1ª parte)

Caterina Borelli

Introducción

Este es el primero de dos artículos concebidos con la intención de reconstruir los cambios ocurridos en el sistema de propiedad de la vivienda en Bosnia Herzegovina (BiH) en los últimos 20 años. La primera parte presenta brevemente la sociedad bosnia para luego detenerse en describir el sistema socialista de la vivienda; en la segunda parte —disponible en el próximo número de la revista— el discurso se centrará en el proceso de transición del régimen comunista a un tipo de sociedad que aspira a ser capitalista y que, sin embargo, se enfrenta todavía a las incertidumbres y dificultades heredadas por el conflicto que azotó el país entre 1992 y 1995. Ambos textos están basados en una comunicación presentada en el XII Congreso de Antropología de la F.A.A.E.E. (Federación de las Asociaciones de Antropología del Estado Español), que tuvo lugar en León en septiembre de 2011.

De la kuća a la ciudad socialista

Tradicionalmente, la sociedad bosnia ha sido sobre todo una sociedad rural, con una población escasa asentada en pueblos y aldeas esparcidas por los valles y en pequeños llanos de un territorio prevalentemente montañoso. Con la excepción de unos pocos centros urbanos como Sarajevo, Mostar, Travnik y Jajce, donde desde épocas otomanas habían florecido la artesanía y el comercio, en el resto del país la economía se basaba en la agricultura y la ganadería. Los espacios domésticos reflejaban la estructura de esa sociedad agrícola, patriarcal y patrilocal: la casa (*kuća*) constituía la unidad económica familiar y en ella solían convivir de dos a tres generaciones; estaba organizada alrededor de un ambiente principal que unía cocina, salón y zona de almacenaje, donde todos los miembros de la familia desarrollaban las actividades de día (y a veces también las de noche). En los casos en los que esta modalidad residencial implicara también compartir la economía del hogar se la conocía con el nombre de *zajednica* o *zadruga*.

Con el proceso de industrialización de Yugoslavia, que en las décadas de los '60 y '70 interesó particularmente a BiH, la sociedad local se fue modernizando, lo que repercutió en la organización de la vida familiar y del espacio doméstico: la estructura de la casa comenzó a modificarse, y la *zajednica* se fue fraccionando en distintos hogares para cada familia nuclear a medida que las parejas jóvenes iban requiriendo más privacidad. Al contraer matrimonio un miembro de la familia, se fue tomando la costumbre de añadir una planta a la casa principal y, con el tiempo, una nueva construcción en la misma parcela de terreno de los padres: en el primer caso se seguía hablando de *kuća*; mientras que en el segundo asisitimos a una ruptura más profunda respecto a la *zajednica*, ya que el hijo, aunque viviese a pocos metros de sus padres, estaba formalmente fundando una nueva *kuća*. Vemos así como este término no se utiliza exclusivamente en referencia a la casa entendida como construcción, sino que designa el núcleo familiar en su acepción extendida y patriarcal; al construir una nueva casa, el hijo *de facto* se sustraía al control del padre y su esposa, al de la suegra, imponiéndose ambos respectivamente como nuevo cabeza de familia y nueva dueña del hogar.

La *kuća* no es prerrogativa exclusiva de los entornos rurales sino que se encuentra también en las ciudades, en aquellos barrios edificados durante la época del dominio otomano en las colinas alrededor de la *čaršija* (el nucleo comercial) y que se conocen con el nombre de *mahale*[1]. Cuando a finales del siglo XIX Bosnia fue anexada al imperio austro-húngaro, los

[1] En la descripción del escritor y dramaturgo Dževad Karahasan "las *mahale* son como rayos dispuestos alrededor del centro, de modo que, de un lado, está el barrio musulmán, llamado Vratnik, del otro, el católico, Latinluk, luego el ortodoxo, Tališhan y, por último, el barrio judío o Bjelave. Entre estos grandes barrios están las pequeñas *mahale* (Bistrik, Mejtaš, Kovači) que, al igual que las grandes, poseen una religión, una lengua y un sistema de tradiciones propio" (D. Karahasan, 2005:14). La típica *mahala* musulmana está constituida por treinta o cuarenta viviendas, una panadería, un *mekteb* (escuela teológica primaria), una fuente pública y una pequeña mezquita, en el centro del barrio.

Cementerio de guerra en el barrio de Kovaći
Fotografía: Camilla de Maffei

centros urbanos y especialmente su capital, Sarajevo, se expandieron con la edificación de barrios de carácter más "europeo" en los que las primeras fincas de vecinos se vieron divididas en más departamentos. A partir de ese momento se empezó a difundir una jerga que distingue el vecino de la *mahala*, que vive en una vivienda unifamiliar, el *mahalac*, del que vive en un piso dentro de una finca de vecinos, el *haustorćad*: la existencia de una terminología específica nos da una idea inmediata de cómo, a distintas modalidades residenciales, corresponden maneras diferentes de vivir en el espacio de la ciudad y de relacionarse con el entorno social más próximo[2].

Aunque las fincas de vecinos "importadas" de los austríacos supusieron una ruptura respecto al modelo tradicional de *kuća*, hubo que esperar hasta los años '60 del siglo pasado para asistir a una verdadera revolución en la morfología urbana de Yugoslavia: el desarrollo de la que se conoce como "ciudad socialista", es decir, los imponentes barrios dormitorios de bloques de hormigón que caracterizan la casi totalidad de las ciudades de Europa del este.

En el caso que nos interesa ahora, la industrialización del país generó un proceso de urbanización extremadamente acelerado que se debió a tres factores: en primer lugar, el aumento de la población que supuso el *baby-boom* de la posguerra; segundo, los flujos migratorios desde las zonas rurales, que se convirtieron en la fuente dominante de crecimiento urbano; finalmente, unos estándares de vida que habían ido subiendo a medida que avanzaba el proceso de modernización de la sociedad yugoslava. La combinación de estos tres factores llevó a su límite a la capacidad de los centros históricos de satisfacer las necesidades de una población en constante aumento y que disponía cada vez más de vehículos privados para desplazarse.

La oferta de mano de obra desde las sobrepobladas campañas era abundante en todos los países del este europeo. En la década de los '60 la afluencia hacia las ciudades y conurbaciones más grandes era tan imponente que los gobiernos intentaron restringir las tasas migratorias en nombre del concepto socialista del "tamaño ideal para una ciudad" (entre 50.000 y 100.000 habitantes): se establecieron controles administrativos que requerían a todos los ciudadanos que registrasen su lugar de residencia y se otorgaron poderes a las municipalidades o agencias centrales del estado para conferir o denegar

[2] La *mahala* es un referente cultural importante en la vida urbana bosnia: por ejemplo, cuando la gente se queja de que Sarajevo es una ciudad donde, aun siendo la capital del estado y teniendo cerca de medio millón de habitantes, todo el mundo se conoce y los rumores se difunden muy rápidamente, se utiliza la expresión "Sarajevo es una gran *mahala*" (*Sarajevo je velika mahala*); en el mismo sentido, el término *mahaluša* define a una persona cotilla y que se mete en los asuntos de los demás.

el permiso a los no-residentes para aceptar un trabajo o tomar residencia en ciertas ciudades. La disponibilidad de alojamiento era el criterio principal de elección de los candidatos: fue así como la construcción de viviendas se convirtió en todas partes en "la lucha de los sesentas", cuando se recurría a las últimas tecnologías en el campo del ensamblaje de unidades prefabricadas para acelerar la reducción de las colas para un alojamiento. En realidad esas tendencias aumentaron, en lugar de reducir, el ya significativo exceso de demanda de mano de obra en las ciudades, así que finalmente el concepto del "tamaño ideal" se quedó en letra muerta.

El régimen de propiedad en la Yugoslavia socialista

La revolución urbanística empujada por los regímenes de Europa del este no se limitó a la modificación radical del panorama de las ciudades preexistentes a su instauración, ni a la fundación de nuevos núcleos urbanos inspirados en los dictámenes de los teóricos del nuevo urbanismo. Se inscribía en una reforma integral de la estructura societaria que aspiraba a abarcar todos los ámbitos de vida de los ciudadanos y que, por supuesto, quedó reflejada en las flamantes constituciones socialistas y en todo el conjunto de leyes concebidas para facilitar el paso hacia el comunismo.

En Yugoslavia, el acceso a la vivienda constituía uno de los pilares del sistema de bienestar social construido por el gobierno del Mariscal Tito, se implementaba a través de la nacionalización de buena parte de los bienes inmuebles de propiedad privada y estaba garantizado por la categoría legal de *stanarsko pravo*, el derecho de ocupación. Es importante señalar que, a diferencia del resto de los países del antiguo bloque comunista, en Yugoslavia la nacionalización se interesó principalmente por las propiedades urbanas, mientras que, en el campo, la mayoría de las viviendas con sus tierras anexas se mantuvieron en manos de particulares. Además, las expropiaciones se llevaban a cabo solo en casos de múltiples propiedades, es decir, cuando una única persona era dueña de muchas viviendas. Incluso en esos casos, sin embargo, se reconocía el derecho a mantener propiedades para "uso personal": lo que el nuevo sistema ponía en tela de juicio no era, por lo tanto, el concepto en sí de propiedad privada, reconocida como un derecho fundamental por el Estado yugoslavo, sino la acumulación de un patrimonio inmobiliario considerado innecesario para el mantenimiento del núcleo familiar y su explotación con el objetivo de acumular capital. Lo que es coherente con los planteamientos más generales del modelo autogestionario promovido por Tito es que, a diferencia del socialismo real soviético, permitía la propiedad privada de los medios de producción y servicios en ciertos sectores económicos considerados secundarios y dentro de ciertos límites.

Pongamos un ejemplo desde Sarajevo: un informante refería que la finca entera en la que se halla su piso, en el barrio austro-húngaro de Marijin Dvor, anteriormente había sido propiedad de un industrial judío. Poco después de que se terminara la Segunda Guerra Mundial y se fundara la Federación Yugoslava empezaron las expropiaciones: al propietario se le permitió mantener dos de todos los pisos que antes poseía. Las viviendas nacionalizadas pasaron a ser propiedad estatal (*državno vlasništvo*) y fueron dadas en arrendamiento a familias que no disponían de un alojamiento en propiedad: en el caso de este informante, sus padres habían perdido su casa en el barrio de Vraca a causa de los bombardeos alemanes en 1944 y el estado los había reinstalado en uno de esos pisos, donde él vive todavía.

Este caso es ejemplar, pues nos permite introducir la cuestión del régimen de la propiedad durante los 45 años de vida de Yugoslavia. Por un lado, existía la recién citada propiedad estatal, con el Estado como nuevo propietario de los bienes confiscados, que administraba basándose en el principio de redistribución socialista del bienestar. Lo que Verdery define como "paternalismo socialista" (1996:24) constituía la médula de la ideología del partido, que justificaba su gobierno afirmando que hubiese cuidado de las necesidades de todos recogiendo la totalidad del producto social y repartiéndolo

entre la población. Esto significaba, principalmente, comida barata, trabajo, asistencia médica y educación gratuitas, y vivienda asequible: el contrato social básico del socialismo. Por el otro lado, vemos como se seguían manteniendo unos límites mínimos de propiedad privada.

Sin embargo, estos dos tipos de propiedad no nos ayudan por sí solos a definir el régimen yugoslavo de la propiedad ya que, en distintos grados, se encuentran también en las sociedades capitalistas occidentales. Nos falta aún una tercera categoría, la que mejor caracterizaba el socialismo autogestionario y permitía diferenciarlo con mayor claridad del socialismo centralizado soviético: estamos hablando de la propiedad social (*društveno vlasništvo*) de los medios de producción[3]. Bajo este paraguas legal se hallan también los bienes inmuebles que el Estado adquiría con la nacionalización o que construía *ex novo* a través del Fondo de Contribuciones para la Vivienda. Los titulares de los derechos de propiedad social eran organismos públicos o personas jurídicas que disponían del derecho de asignar a los individuos que pertenecían a ciertas categorías el derecho a ocupar las unidades habitables en cuestión. Por lo tanto, dichos bienes no siempre se mantenían bajo control directo del Estado, sino que eran dados en gestión a unidades más pequeñas como podían ser las empresas autogestionadas.

Describamos un caso típico: una fábrica disponía, por asignación estatal, de varios pisos de propiedad social para sus trabajadores; de cada sueldo se deducía un monto fijo destinado al fondo de vivienda social, por lo tanto todos los empleados pagaban la misma cuota independientemente del tipo de alojamiento que fueran a ocupar. La repartición de las viviendas se basaba en un complejo conjunto de criterios que incluía el tamaño de la familia del trabajador, su edad, la antigüedad en la empresa y sus funciones en ella. Por la endémica escasez de alojamientos que se mencionaba antes, las esperas para un piso podían ser extremadamente largas, lo que a veces desencadenaba conflictos entre los trabajadores, así como irregularidades y asimetrías en las asignaciones.

En otros casos, la vivienda era asignada no a través de una empresa sino directamente por el Estado, a raíz por ejemplo de una situación de emergencia, como les ocurrió a los padres de nuestro informante que inicialmente habían

[3] A partir del conflicto Tito-Stalin del 1948 y, sobre todo, después de la reforma económica del 1965, conceptos como "autogestión" y "propiedad social" fueron marcando la especificidad del sistema yugoslavo respecto a los países del bloque soviético, cuyas economías eran planificadas enteramente a nivel central.

El barrio de Dobrinja

Baščaršija, el núcleo otomán de Sarajevo

entrado en el nuevo piso de propiedad estatal por desplazamiento forzado (*prinudni smještaj*) y en régimen de alquiler compartido (*sustanarstvo*): en el mismo alojamiento convivían la familia del informante (los abuelos, los padres y dos hijos) y una anciana desconocida. Cuando esta falleció, sus padres se quedaron con todo el piso y, en un determinado momento, pudieron optar a la propiedad social.

La peculiaridad del régimen de propiedad social era que, una vez se asignaba al trabajador el *stanarsko pravo*, este adquiría ciertos derechos de propiedad sobre la vivienda. Antes que nada, la concesión era vitalicia siempre que se siguiera pagando la cuota fija para la bolsa de vivienda social y la tasa de uso, una cantidad muy baja establecida por el Estado. En segundo lugar, el derecho a residir en el piso de propiedad social podía ser heredado por los miembros de la familia, pero no podía ser vendido a otros.

Citando a Malinowski, "entre la pura propiedad individual y el colectivismo hay toda una gama de combinaciones intermedias" (1997:128): la propiedad social sería pues un régimen situado a medio camino entre la propiedad privada capitalista y la desaparición de la propiedad, vaticinada por el marxismo clásico, y constituía el marco jurídico cuya forma de organización económicosocial era representada por la autogestión. En este sentido, se puede establecer cierto paralelismo entre el mecanismo de gestión de las bolsas de vivienda social y el de las empresas yugoslavas, corazón pulsante del sistema autogestionario. De manera análoga a como los trabajadores dirigían una empresa sin por eso llegar a ser sus propietarios, la familia arrendataria de una vivienda social "controlaba" el alojamiento que le había sido asignado, incluso en un plazo de varias generaciones, por el carácter hereditario del *stanarsko pravo*. Sin embargo, eso no la volvía propietaria del capital inmobiliario, ya que se hallaban siempre bajo un régimen de usufructo, en este caso no de los medios de producción en el sentido ecónomico del término, sino de los medios de reproducción social entendidos en su acepción más amplia.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

French, R.A. y Ian Hamilton, F.E. (coord.) (1979), *The socialist city. Spatial structure and urban policy, Chichester* [etc.]: Wiley & Sons.

Karahasan, D. (2005), *Sarajevo, diario de un éxodo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.

Malinowski, B. (1997), *Los Argonautas del Pacífico Occidental: un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica*, Barcelona: Península.

Verdery, K. (1996), *What was socialism and what comes next?*, Princeton (N.J.): Princeton University Press.

Ángeles y demonios: Dos formas de pensar Nueva York

Rebeca Pérez i Casterà, Melisa Pesoa

El siglo xx fue testigo de muchas formas de ver y pensar la ciudad. En este sentido, el caso de Nueva York es paradigmático, porque nos permite leer la modernidad urbana como un ideal a alcanzar, construido, probado y con sus resultados, todos en un mismo escenario. Dos personajes son la cara de una misma moneda: Robert Moses y Jane Jacobs nos aportan dos formas de entender esa ciudad moderna y nos invitan a repensar su posición de ángeles o demonios dentro de Nueva York.

Robert Moses: construyendo la ciudad del futuro (M.P.)

Robert Moses, hoy quizá poco recordado, tuvo un papel similar al que Haussamann tuvo en el París de sus tiempos. Tuvo en sus manos la oportunidad de transformar Nueva York para entrar al siglo xx y no la desaprovechó.

Robert Moses (1888-1991), asumió en 1934 el cargo de comisionado de parque de Nueva York, durante la gestión del alcalde Fiorello La Guardia, tras la crisis de 1930.

Con una fe ciega en el futuro, comenzó las reformas por los parques y los equipamientos dotacionales, para lo cual contrató a seiscientos arquitectos e ingenieros. Pero más tarde se aventuró en lo que consideró fundamental tras el éxito rotundo del automóvil: la movilidad de la ciudad.

El principal referente para la red de movilidad que comenzó a desarrollar Robert Moses fue el Regional Plan de 1929 (basado en la ciudad jardín inglesa de ideología descentralizadora). Las primeras vías que creó fueron las *parkways*, cuyo concepto fundamental se basa en la idea de conectar parques a través de vías para el tráfico automotor. Estas vías tenían un acceso limitado, no tenían división de carriles, poseían intersecciones y estaban diseñadas en estrecha relación con el paisaje. Eran *parkways* y no autopistas porque las autopistas estaban bajo el control federal, y esa no era la jurisdicción de Moses. Por eso estas vías se plantean como "rutas recreacionales" que conectan parques lineales, como el West Side Improvement, para el frente oeste de Manhattan sobre el río Hudson.

Una cuestión clave en la forma de llevar a cabo la obra pública de Moses fue el sistema de financiamiento que utilizó, basado en la figura de la Autoridad pública, una institución ya existente que se encargaba de la construcción de las obras públicas. Moses supo cómo utilizar esta figura a favor de sus ideas. En primer lugar, creó una autoridad independiente para administrar la construcción y el mantenimiento de cada proyecto; llegó a crear más de doce de estas autoridades; luego, cobraba peaje por cada puente o vía y, con estos ingresos, se garantizaba el dinero para financiar nuevas obras o pedir préstamos. Sin ir por la vía democrática tenía el poder y el dinero para decidir el futuro urbano de Nueva York. El peaje del puente Triborough, nudo de tráfico conector entre Manhattan, Queens y el Bronx, fue la mina de oro del sistema Moses.

En 1939 organizó la Feria Mundial en Nueva York y el lema fue mostrar la ciudad del futuro. El Futurama mostraba una enorme maqueta de cómo sería esa ciudad: el automóvil como centro de todas las propuestas, autopistas, puentes, vías segregadas, el triunfo del movimiento… Toda esta publicidad de "lo moderno" llevó a Moses a convencer al público de que sus obras encarnaban ese espíritu y que oponerse a ellas era oponerse al progreso.

En los años 40 las cosas cambiaron: La Guardia dejó su puesto de alcalde y la modernización se tornó central. Las *parkways* se convirtieron de a poco en autopistas, avaladas por el estado central en un programa interestatal de construcción de vías rápidas como estrategia de defensa frente a una invasión terrestre. Moses seguía en el poder y empezaba a destrozar barrios completos para abrir paso a sus *expressways*. Las vías

se habían hecho más anchas, más altas, más grises y monstruosas. Y de a poco se acercaban al centro de Manhattan.

Le Corbusier también visitó Manhattan, dejó su sello en el edificio de la ONU y muchas ideas en común con Moses.

"Cuando actúas en una metrópoli sobreedificada tienes que abrirte camino con una hacha de carnicero" (R. Moses).

Pero ya comenzaban a oírse las primeras voces en contra, con la construcción de la Cross Bronx Expressway (1952). Moses solo veía el problema de la movilidad y los flujos, pero no las problemáticas que generaba el automóvil.

En 1961 se demolió la Penn Station, la estación de ferrocarriles, que era una de las mejores manifestaciones de la época *Beaux Arts* en la ciudad, para construir el Madison Square Garden, un espacio internacional, el triunfo de lo moderno sobre lo antiguo. Pero cuando Moses posó su dedo destructor sobre Manhattan, fue cuando la gente se empezó a manifestar de forma generalizada; ya no son solo los vecinos del barrio sino la comunidad en general, porque la obra afectaba a la identidad de la ciudad en su totalidad.

"Las ciudades están creadas para y por el tráfico" (R. Moses).

En 1963 Robert Moses propone un nuevo plan de vías: conectar Brooklyn y Queens con New Jersey, cruzando Manhattan con una red de autopistas por Midtown y Lower Manhattan. Decía que toda esa zona constituía un obstáculo para el tráfico. Pero demoler catorce manzanas de la isla para pasar una autopista ya no era una cuestión de pura movilidad, y la gente se manifestó terriblemente en contra. Apareció en escena una curiosa periodista que empezó hablar de que otra ciudad era posible: Jane Jacobs.

Tras treinta años en el "poder", la figura de Moses ya no resistió las críticas. En 1964 Moses tuvo su último gran encargo: la Feria Mundial. Más tarde, en 1968, su principal fuente de poder, la Autoridad del puente Triborough, fue absorbida por la Metropolitan Transport Authority y Moses fue despojado de su principal fuente de poder y desplazado de la escena.

Robert Moses con una maqueta del Battery Bridge

La posguerra marcó la separación de la idea de modernismo de la modernización, y así las propuestas de Moses se alejaron de la realidad buscando un ideal que estaba mucho más allá de lo que los habitantes de la ciudad podían llegar a aceptar. Pero si bien durante años fue visto como un demonio destructor, no hay que olvidar que los máximas auspiciantes de esa modernidad eran las políticas federales de suburbanización y de aliento al uso del automóvil, lo cual nos lleva a preguntarnos si Robert Moses no fue "solamente" un instrumento de esas políticas y de las preferencias culturales que gobernaban la época.

Jane Jacobs

Jane Jacobs: otra ciudad es posible (R.P.C.)

Casi como un ángel de la guarda, y bajo el contexto de la suburbanización americana, los *cadillacs*, las *expressways* y la resaca del desarrollismo americano de los años 40 y 50, alzó la voz con decisión una mujer romántica llamada Jane Jacobs, desde un barrio del sur de Manhattan, Greenwich.

Periodista de profesión, Jane Jacobs (1916-2006) escribió un gran número de obras, reivindicando sin pelos en la lengua un cambio de orientación en la planificación urbana del momento, basada en proyectos de renovación e ingeniería.

Los desastres ocasionados por la guerra y la necesidad de reconstrucción tras esta llevaron a imponer en muchas ciudades las ideas de Le Corbusier y el CIAM. Con Robert Moses y la ideología del capital, el dinero fue dirigido a la construcción de autopistas, ciudades fragmentadas, barrios sin calles y ciudades dormitorio. La calle en este momento pasó a simbolizar un espacio sucio, poco atractivo y obsoleto.

Oponerse a este crecimiento significaba, de alguna manera, luchar contra el progreso y la modernidad, en definitiva, ir en contra del desarrollo y el cambio. Y es en este camino donde en 1961 Jane Jacobs publicó su primer y más reconocido libro *Muerte y vida de las grandes ciudades*.

"Distritos disminuidos por la monotonía y la uniformidad, en cuyo caso solo son óptimos para unos muy reducidos niveles de renta, gustos y circunstancias familiares similares. Equipar o urbanizar una vecindad para individuos incorpóreos, asépticos y estadísticos supone crear un caldo de cultivo apropiado para la inestabilidad." (J. Jacobs, *Muerte y vida de las grandes ciudades*)

Jacobs mantuvo una postura abiertamente en contra del urbanismo de la Ciudad Jardín de Howard y de la Ciudad Radiante de Le Corbusier. Consecuentemente, se opuso al urbanismo, según ella, ortodoxo y anticuado de la ciudad de Nueva York, argumentando que es-

taba basado en conceptos de época, y creó bajo estos conceptos calles impersonales para gente anónima.

Jane Jacobs, junto con otras voces y artistas, trató de reivindicar la vida cotidiana y el dinamismo en las calles. Reivindicaban el movimiento perpetuo, los complejos y triviales encuentros en la calle, las identidades vecinales y la conservación de lo antiguo frente a lo nuevo.

"El arte de formar una ciudad y compararlo con la danza. Pero no una danza de precisión y uniforme en la que todo el mundo levante la pierna al mismo tiempo, gire al unísono y haga la reverencia en masa, sino a la manera de un enredado ballet en el que cada uno de los bailarines y los conjuntos manifiestan claramente sus elementos distintivos, que, como milagrosamente, se dan vigor y densidad mutuamente, componiendo entre todo un conjunto armónico y ordenado. El ballet de las aceras de una ciudad nunca se repite a sí mismo en un mismo lugar, es decir, no repite la representación como en una gira; incluso en un mismo y único lugar; la representación está llena de improvisaciones." (J. Jacobs, *Muerte y vida en las grandes ciudades*)

Y añade una reflexión, fruto de la alta criminalidad vivida en Nueva York. Para que las calles sean utilizadas deben ser seguras y, para ello, las calles deben estar concurridas, visitadas, diversificadas, en definitiva, vigiladas. OJOS EN LA CALLE. Para ella, las ciudades satélite son como un traje a medida para la criminalidad. Dispersar aglomeraciones no produce seguridad.

Sin embargo sería un error quedarnos con la visión posiblemente simplista de ángel y demonio, Jane Jacobs versus Robert Moses. Tomando un poco de distancia de la conmoción sentimental que sus palabras y textos provocan, y aunque estos vengan acordes a la época, hoy en día sus lecciones nos pueden resultar un tanto naif.

Autores como Lewis Mumford, Saskia Sassen o Berman Marshall se han atrevido a criticar este punto de ingenuidad. Mumford habló irónicamente sobre las tácticas de Jane Jacobs como las "recetas de mamá Jacobs". Berman Marshall definió la visión de Jacobs como un tanto "pastoral".

Pero Jane Jacobs no fue la única representante de su época bajo estas visiones. Hubo otras voces relacionadas con ella y con este ambiente apasionado. En las artes plásticas, obras como las de Claes Oldenburg. "Estoy por un arte que se entremezcle con la mierda de todos los días salga ganando". En el mundo de la música, personajes como Simon and Garfunkel, con su *"hello, lamppost, what'cha knowin'?…"* de *The 59th Street Bridge*, una canción optimista que canta al amanecer de una calle modernista.

"Hoy, los académicos no suelen tener la costumbre de levantar de forma rotunda su voz en contra de los acontecimientos que ocurren en el día a día"

Como era de esperar, esta forma de entender las ciudades y la vida no se quedó en los textos, canciones, poemas o pinturas, sino que se convirtió en el impulso para muchas bases de protesta de los años 60 y 70. Y este fue uno de los papeles más relevantes en la historia de Jane Jacobs, el de darle honorabilidad a este tipo de denuncias. Se trata de una militante con alto nivel académico que formó parte activa en la cultura urbana, y se convirtió en una referencia.

Fue organizadora de protestas contra la demolición de Pen Station; presidenta de la Comisión Mixta en contra del plan de Lower Manhattan Expressway, proyecto encabezado por Robert Moses; activista en contra de la destrucción de Greenwich, su barrio; militante en las filas de protesta en contra de la guerra de Vietnam.

Aquí es donde creo que hay que agradecerle su gran aportación. Hoy, los académicos, con un alto bagaje cultural y teórico, no suelen tener la costumbre de levantar de forma rotunda su voz en contra de los acontecimientos que ocurren en el día a día, se limitan cómodamente al plano teórico. Jane Jacobs significó lo contrario: protesta con argumentos, compromiso y calle.

subobjectivitat[1]

guim espelt i estopà

els objectes estan subjectes a una sèrie de manipulacions i consideracions des del moment en què són plantejats fins al moment en què deixen de formar part del nostre entorn.

el procés de disseny és el que hauria d'estar regit per paràmetres més objectius, sobretot en la fase preliminar, en el concepte. hi ha massa objectes com per necessitar-ne més: l'objectiu dels objectes és ajudar-nos a cobrir les nostres necessitats bàsiques, o resoldre problemes que encara no hem solucionat. una anàlisi objectiva de dades és el que ens portarà a plantejar un producte vàlid i original. segons max bill, "la forma [*gestalt*] implica la suma de totes les funcions en una unió harmònica".

el disseny és objectiu en les funcions i subjectiu en la forma: la subjectivitat del dissenyador a l'hora d'enfocar el disseny pot, a partir d'aquest moment, acabar de donar valor afegit o desvirtuar el procés abans esmentat, segons la capacitat d'harmonitzar totes les funcions que el projecte requereixi.

l'objectivitat radical ens portaria a una solució vàlida, potser enginyeril, però segurament no prou agradable com per provocar un desig (d'adquisició i posteriorment de conservació) per part de l'usuari.

molts productes estan innegablement influenciats per l'època en què han estat creats i per les tendències del moment, amb dissenyadors més preocupats de si la subjectiva opinió mediàtica els serà favorable que de crear productes que vagin més enllà d'aquestes consideracions i apostin per una consciència projectual que derivi en productes atemporals; productes que en el futur es puguin considerar objectivament actuals. en paraules de dieter rams: "concentrant-nos en el 'mínim necessari', mitjançant ordre i harmonia, renunciant a tot allò superflu i no important, arribem a productes de gran complexitat. van més enllà de les tendències modernes. expressen l'essència del disseny"[2].

l'empresa que hi ha darrere la producció d'un objecte en concret pot ajudar força: el dissenyador s'ha de recolzar en el coneixement dels seus tècnics per tal de crear un producte optimitzat en quant a forma i producció. aquesta ha de ser especialment conscient de determinats aspectes com ara la sostenibilitat, ja que d'aquesta manera ajuda a millorar objectivament el producte. en aquest procés, el dissenyador, com el titellaire, hauria de ser discret, invisible, però sense deixar de controlar tots els moviments[3], per tal d'aconseguir l'harmonia abans esmentada.

empresa i dissenyador, doncs, han de controlar-se mútuament, amb una línia de treball en pro del producte, i no d'ells mateixos, ja que d'aquesta manera, els beneficiats seran els usuaris.

aquests, però, també han de posar-hi de la seva part, i analitzar en cada cas —objectivament, si la informació de què disposen els ho permet— si el producte compleix els requisits perquè sigui sostenible, no només ecològicament, sinó en el temps. els objectes estan fets per ser utilitzats fins que ja no puguin complir la seva funció, i aquest és un aspecte que no ha d'estar subjecte a consideracions de màrqueting ni de moda. aquestes vénen regides per criteris subjectius: tenen per objectiu el benefici propi i la banalitat.

val a dir que això no ha estat més que una petita reflexió subjectiva.

[1] el text està escrit tot en minúscules en homenatge a max bill, que aplicava la —poc objectiva— teoria de herbert bayer: "per què, per a un sol so, tenir dos signes, A y a? un so, un signe. per què dos alfabets per a una paraula? per què doble quantitat de signes, si s'aconsegueix el mateix amb la meitat?".

[2] rams, dieter. *less but better*. hamburg: jo klatt design + design verlag, 1995. p. 26-27.

[3] frase adaptada a partir d'un comentari de gemma curtin sobre els dissenyadors britànics *industrial facility*.

AQUÍ: CASA GRAN ARQUITECTO
—Uri, tenemos que buscar un nuevo arquitecto para la casa. ¿Cómo lo hacemos?
—Uy, ¡un arquitecto ahora! Mmh, pues, no se me ocurre así de repente cómo...
??
—¡Ah! ¡Ya sé: pondremos una oferta de trabajo!
—Uy, Uri, pero ni si te ocurra colgarla en Infojobs o similares, mejor en el COAC para que la gente que está en paro, pague a los que no lo están...
—¡Qué cosas dices, Carles!
GRAN ARQUITECTO.7
EN BUSCA DEL TRABAJO PERDIDO.
ENTREVISTA nº1
... cuando yo empecé a trabajar, solo éramos 40 por curso. De hecho, nunca tuve que pedir trabajo, decidí yo el sitio donde quería ir a currar. Entonces era distinto, en la universidad bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla...
ENTREVISTA nº2
—¡¡Y DE INSTALACIONES QUÉ?!
MIENTRAS EN UN SILO EN EL EXTRARRADIO BARCELONÉS:
¡OH!
¡UNA OFERTA DE TRABAJO!
NOTA:
CUALQUIER PARECIDO CON LA REALIDAD ES PURA, Y DURA COINCIDENCIA.
¡ANIMOS!
RICARDO BOFILL
—Allá voy, seguro que me cogen...
"¡¡SOY BOFILL PADRE!!"
ENTREVISTA nº9
... y todo se hacía a mano. ¡Nada de ordenadores ni Autocad! Aquello sí que eran planos. Recuerdo que una vez cuando estaba haciendo un proyecto de viviendas, bla, bla...
Y MIENTRAS, EN UNA VISITA DE OBRA...
EL ELECTRICISTA ANÓNIMO
EL ARQUITECTO GELI
—¿¡Otra luz!? ¡¡otro enchufe?!
—Ese enchufe no va ahí: ¡no está alineado con el otro!
¡SE ACABÓ! YA ESTÁ: ¡LE VAS AL CONSTRUCTOR!
¡¡QUÉ SON TANTAS LUCECITAS Y MECANISMOS ELECTRICOS FOTOSENSIBLES!!
¡YA NO HAGO MÁS REGATAS! ¡ME VOY!
—Pues a mí me da igual. ¡Tú no entiendes que la arquitectura del siglo XXI es la arquitectura de la información y la energía!
Y encima tienes pésimo gusto para los interruptores...
¡ME VOY YO PRIMERO!
—Tú estás muy bien, pero buscamos un perfil un poco distinto: un arquitecto-funambulista--abogado-catedrático en física cuántica-mecánico-informático...
—y que sepa rellenar con anchoas las aceitunas.
ENTREVISTA nº 321
ENTREVISTA nº 1107:
... bla, bla, Barcelona, bla, bla, bla, bla, rollo abuelo cebolleta...
BLA BLA
—¿"arquitecto con trayectoria internacional"?
—Sí.
—¿Y el "Walden"?
—Sí.
—¿"aeropuerto de BCN"?
—¡¡Sí!! Y la nueva terminal.
—No sé, estamos buscando al "último mono" del despacho, ¿no qué puedes aportar?
—Tengo mi propio estilo, "outsider", con gusto por el toque del lenguaje clásico, o sea, una columna dórica te resuelve casi todo.
SUMMERSON RULES!
¡"COLUMNA DÓRICA"! ¡¡AH, MI ESTILO CLÁSICO PREFERIDO! CARLES, ¡QUE SE QUEDE! ¡QUÉ SE QUEDE!
Vale que yo trabaje en un silo, ¿pero vivir en un pato?! ¡IKEA no tiene muebles para casas pato!
AL DÍA SIGUIENTE:
—He estado pensando y creo que necesitamos a uno más.
—¿Por qué?
—¿Os he contado ya cuando yo empecé a trabajar allá hace más de 30 años? ¿Eh? ¡Eh!
!?
AQUÍ: CASA GRAN ARQUITECTO
LED
—Alguien joven para poder presentarse a los concursos restringidos de edad, que sepa de nuevas tecnologías, de fluorescentes, de pixelés y megabytes... ¡imaginaos un Partenón moderno con columnas dóricas con molduras de leds, mármol fotovoltaico, cornisas domóticas, mosaicos inteligentes, —
AIXÒ ÉS ROCK'N'ROLL!! NENES Y NENAS, EL GELI HA LLEGADO PARA QUEDARSE. ¡ARQUITECTURA MAXIMAL! ¡ARQUITECTURA 101000 000 000! ¡YEEEEEEEEAH!
¡ESE!
¡SÍ!
PRÓXIMA ENTREGA: "UNACASA NORMAL"
2011 © ALBERTO H. MEDINA

UTSEP SYSTEM

Jardines del Centro Jørn Utzon en Aalborg
2011

www.escofet.com

Escofet®

diagonal.

Federico Correa
Frederic Amat
Josep Lluís Sert
Victor Nieto Alcaide

Revista diagonal. 28 Juny 2011

distribució gratuïta

Portada: *Màscara.*

Fotografia: **Alvar Gagarin.**

Revista Diagonal. ISSN 2013-651X

Edita:

Associació Revista Diagonal.

mail@revistadiagonal.com

Avda. Diagonal 649, 3r pis. 08028 Barcelona.

Direcció i redacció:

Roger Blasco, Ricard Gratacòs, Carles Bárcena.

Col·laboradors:

Aïda Andrés, Albert Albareda, Maria Badia, Joel Bages, David Bravo, Albert Brito, Daniel Carrero, Guim Espelt, Alberto Hernández, Oscar Linares, Jorge Moreno, Miriam Moreno, Raül Olivart, Carles Pastor, Jorge Rovira, Maria Sisternas, Jordi Torà, Alvaro Valcarce, Sergio Villalobos.

Agraïments:

Fernando Álvarez Prozorovich, Frederic Amat, Antoni Bernad, Tiago Casanovas, Federico Correa, Troels Degn Johansson, Vera Illescas, Agustín Jiménez, Martha Levisman, Víctor Nieto, Ángel Martín Ramos, Gretchen Steinberg, Alonso+Balaguer, Foster+Partners, Arxiu Nacional de Catalunya (Fons Gomis) i Fundació Miró (per la cessió gratuïta dels drets de reproducció de les fotografies de Joaquim Gomis).

Correcció de textos:

Maria Badia, Joanaina Font.

Maquetació i web:

Guim Espelt i Estopà

Fotografia:

Alvar Gagarin

Agenda web:

Marc Chela

Versió digital:

www.revistadiagonal.com

Impressió:

IMGESA. 3.000 exemplars

Dip. leg.: B-50.836-2009

© 2011 Associació Revista Diagonal.

© Dels textos, els seus autors.

© De les imatges, els seus autors.

Amb la col·laboració de:

Generalitat de Catalunya

Co NC A
Consell Nacional de la Cultura i de les Arts

CdE Consell de l'Estudiantat

Les opinions expressades en els diversos articles d'aquest número són responsabilitat exclusiva dels seus autors, i no reflecteixen necessàriament l'opinió dels editors de la revista.
Els editors no es responsabilitzen de l'exactitud i possibles omissions en els continguts dels articles.
En alguns casos ha estat impossible identificar els autors d'algunes imatges. S'ha considerat que aquestes són de propietat lliure. En cas que algú identifiqui alguna d'elles com a pròpia, agraïrem que es posi en contacte amb la redacció per fer les correccions pertinents.

Federico Correa
per Maria Picassó

4 FEDERICO CORREA Hem de parlar
10 Rastrear proyectos, contar historias
14 Una imagen y mil palabras
16 VÍCTOR NIETO La luz es el tema
21 Infodiversidad y serendipia
26 En record d'ALBERT ILLESCAS
29 Urb&Domèstic
32 FREDERIC AMAT ho va deixar
38 El diseño urbano JOSEP LLUÍS SERT
41 Infraestructuras anacrónicas
46 Combatre el sisme: una realitat
50 Una apuesta radical
55 To Beyond or Not to Be
58 Excesoris [sic.]
60 El deliri Paulista
62 Inicis
63 Gran arquitecto

Editorial

A la foto de portada, una colossal estructura suporta una façana suspesa a l'Eixample de Barcelona. A l'edifici, com si d'una taronja es tractés, se li ha separat la pell de la polpa per, en aquest cas, aprofitar-ne la pell i llençar-ne la polpa. Darrerament és habitual veure aquest *modus operandi* a Barcelona en un procés de taxidèrmia urbana.

La façana separa i aproxima dos móns oposats: és carn tant del carrer com del mateix edifici. La dèbil façana és alhora un profund llindar entre l'interior i l'exterior, el que és públic i el que és domèstic. Si això és així, entenem que ha d'existir una coherència entre el és a dins, el que està fora i la membrana que separa aquests dos móns.

La ciutat es transforma constantment sobre ella mateixa. Es construeix damunt la seva pròpia destrucció. Aquesta, però, avui dia ha de ser discutida. Resulta paradoxal la disparitat de criteri que s'aplica per preservar o bé enderrocar façanes, tipologies o teixits urbans. Què hem de conservar i què no? La noció de patrimoni ha de ser revisada permanentment per tal de no caure en un pintoresquisme que, com diu Eduard Bru, ens faci "confondre el que és aparent amb el que és essencial"[1].

Finalment, aquesta façana també ens evoca el món on vivim i el medi en què treballem els arquitectes: en què l'epidermis importa més que la substància, en què molts despatxos prioritzen la contractació d'agències de publicitat i comunicació, i on importa més fer notes de premsa que practicar la crítica. Avui, la pràctica de la cortesia ens fa retrocedir com a cultura arquitectònica. Cal entendre que en qualsevol context cultural només es pot avançar a través de la pràctica de la dialèctica crítica. Ja que és en la construcció com a fruit d'un treball de reflexió crítica quan es produeix el coneixement col·lectiu que és l'arquitectura.

En la foto de portada, una colosal estructura soporta una fachada suspendida en el Eixample de Barcelona. Al edificio, como si de una naranja se tratara, se le ha separado la piel de la pulpa para, en este caso, aprovechar la piel y desechar la pulpa. Últimamente resulta habitual ver este *modus operandi* en Barcelona en un proceso de taxidermia urbana.

La fachada separa y aproxima dos mundos opuestos: es carne tanto de la calle como del propio edificio. La débil fachada es, a la vez, un profundo umbral entre el interior y el exterior, lo que es público y lo que es doméstico. Si eso es así, entendemos que debe existir una coherencia entre lo que está dentro, lo que está fuera y la membrana que separa estos dos mundos.

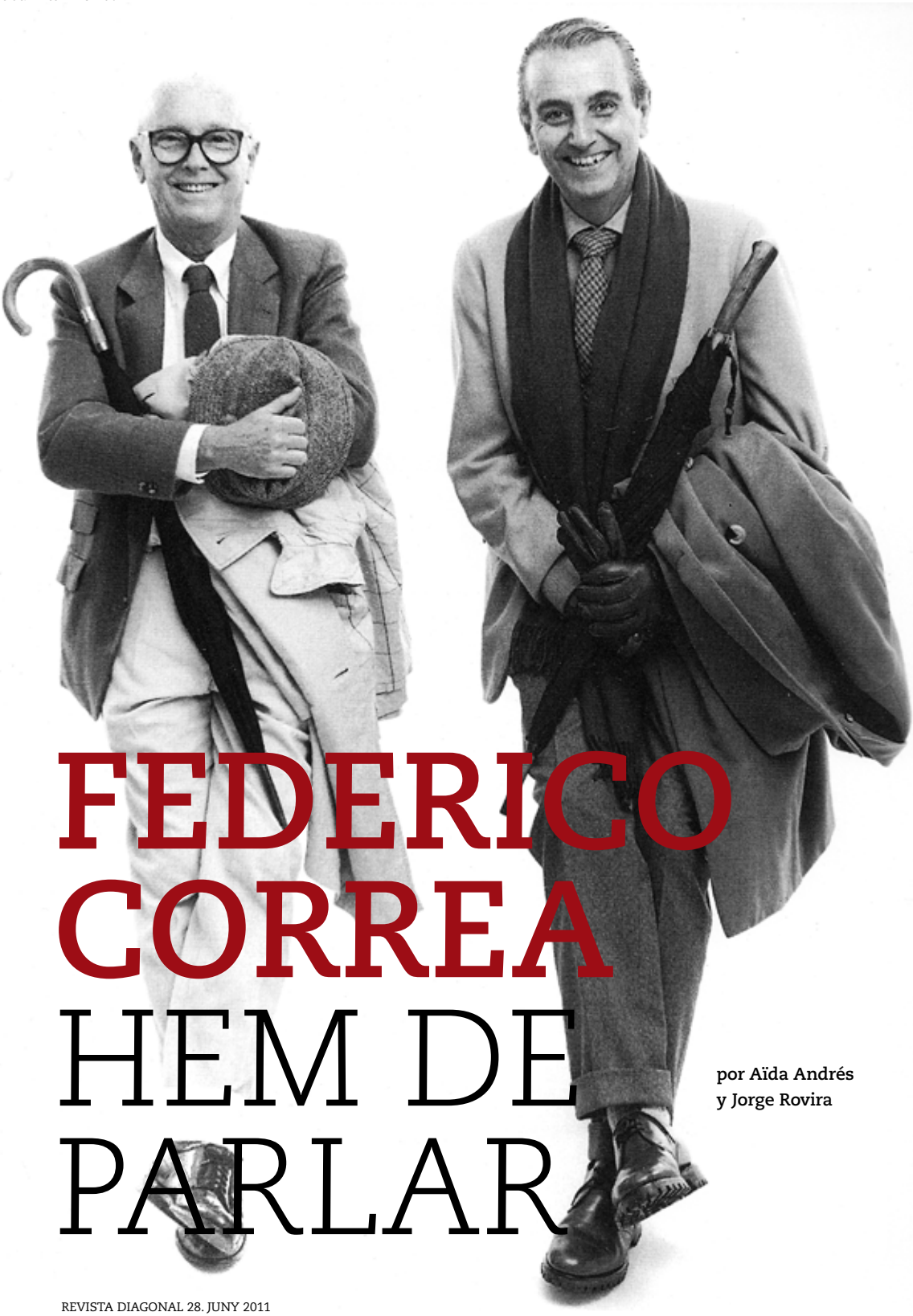
La ciudad se transforma constantemente sobre ella misma. Se construye sobre su propia destrucción. Esta, sin embargo, hoy debe ser discutida. Resulta paradójica la disparidad de criterio que se aplica para preservar o demoler fachadas, tipologías o tejidos urbanos. ¿Qué debemos conservar y qué no? La noción de patrimonio tiene que ser revisada permanentemente para no caer en un pintoresquismo que, como dice Eduard Bru, nos haga "confundir lo que es aparente de lo que es esencial"[1].

Finalmente, esta fachada nos evoca también el mundo en el que vivimos y el medio en el que trabajamos los arquitectos: donde la epidermis importa más que la sustancia, donde muchos despachos priorizan la contratación de agencias de publicidad y comunicación, y donde importa más hacer notas de prensa que practicar la crítica. Hoy, la práctica de la cortesía nos hace retroceder como cultura arquitectónica. Hay que entender que en cualquier contexto cultural solo se puede avanzar a través de la práctica de la dialéctica crítica. Ya que es en la construcción como fruto de un trabajo de reflexión crítica cuando se produce el conocimiento colectivo que es la arquitectura.

[1] Bru, E. *Tres en un lugar*. Barcelona: Actar, 1997. pp. 59-61

Alfonso Milá (1924-2009) y Federico Correa

Retrat: Antoni Bernad



FEDERICO CORREA HEM DE PARLAR

por Aïda Andrés y Jorge Rovira

Federico Correa (Barcelona, 1924) es arquitecto titulado por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona en 1953. Ejerció de profesor en la misma de 1959 a 1966 y ocupó la cátedra de proyectos de 1977 a 1990.

Llegamos a su despacho en un principal de la plaça Sant Jaume. La plaza está abarrotada por una protesta delante del ayuntamiento. Federico Correa nos abre la puerta y nos recibe amablemente. Nos invita con un sutil gesto a acompañarle a una salita de reuniones. En las blancas paredes, fotografías de sus obras. Pero hoy no venimos a hablar de estas. Están ya largamente publicadas. Hoy nos interesa un esbozo de los motivos y de su trayectoria profesional. Nos interesa saber cómo se formó el arquitecto.

Nos sentamos rápidamente en una mesa cuadrada y empezamos directamente a hablar sobre la arquitectura de nuestros días. Nos explica lo que opina del caso Guggenheim, de su amigo Peter Eisenman y de los errores cometidos en el Fórum de Barcelona. En apenas unos minutos estamos hablando ya de los arquitectos contemporáneos.

¿Qué opina de Ruiz-Geli y lo que va a hacer para el Bulli?

Por lo poco que he visto, me ha parecido una forma de arquitectura de moda poco preocupada por la funcionalidad. No hay que olvidar que la arquitectura está para usarse y que esta es la razón principal de la misma. Por ejemplo, un tejado se coloca para que no llueva debajo. Yo sigo creyendo en el uso como fundamental en la arquitectura. Desgraciadamente, en el mundo actual, las modas son muy fuertes y la palabra funcional pasó de moda. Es casi un desacato decir que una cosa es funcional. Todo lo contrario, la función en arquitectura es complejísima y atañe a muchos aspectos. Abandonar la funcionalidad es para mí un error gravísimo en arquitectura.

Por otra parte, la arquitectura es una creación formal. La necesidad absoluta de mantenerse en unas coordenadas establecidas de uso tampoco es contraria a la creatividad. Los usos siempre son lo bastante complejos. Yo, por ejemplo, admiro profundamente el edificio de Benedetta Tagliabue para la compañía de gas en Barcelona. ¿Tienen aquellos voladizos una explicación de uso? Puede que no, pero tampoco van en contra del uso. La creación de formas es también de mucha complejidad. Otro ejemplo, un edificio que resuelve mal su función es el edificio de Jean Nouvel para la compañía AGBAR.

Bueno, en ese caso muchos estamos de acuerdo…

El edificio de Jean Nouvel para la compañía AGBAR es pretencioso y engañoso. Su planta circular se adapta mal a las necesidades de una oficina y la alocada colocación de sus ventanas contradice a las visuales de que gozan las plantas de edificios en altura. Yo, de la obra de Jean Nouvel que conozco, lo único que respeto es el teatro de la ópera de Lyon. La obligación de mantener las bellas fachadas de Soufflot y las imposiciones volumétricas de un teatro de ópera contemporáneo le obligan a realizar un nuevo elemento de cubierta curvo que, para mí, armoniza satisfactoriamente con la arquitectura del siglo XVIII del edificio.

¿Y qué saldrá de esta época?

Hace años que digo que será muy criticada y su crítica resultará bastante fácil. Porque se trata de una arquitectura banal y extravagante por la que todavía quedan alcaldes inocentes que creen que un edificio llamativo les va a dar fácilmente la fama que buscan para su ciudad.

¿Qué otras disciplinas le parecen indispensables para formar a un buen arquitecto?

En primer lugar, los idiomas. Para poder estar al día de lo que sucede en otros lugares. Estás perdido si tienes que esperar a que lleguen las noticias a través de los medios de nuestro país. Hay que ser capaz de conocer lo que se hace y hablar con la gente que lo hace. Hoy por hoy, el idioma que es preciso dominar es el inglés.

Las artes plásticas también son una parte de nuestra cultura que es precisa dominar. Aunque reconozco que con las artes plásticas he sufrido siempre un cierto rechazo. He temido caer por ello en un camino formalista que me preocupa.

También para quien sea capaz, recomendaría estudiar filosofía. Yo descubrí no tener la formación suficiente para leer los textos que me

Retrat: Antoni Bernad

han interesado. Recuerdo que el único intento que hice al respecto fue leer *La critique de la raison dialectique* de Sartre y se me cayó el libro al suelo.

Nosotros, por ejemplo, en clase de composición, ya no componemos nada…
Yo creo y he creído siempre que realizar algún trabajo es desde el inicio de la enseñanza algo indispensable. Recuerdo un profesor que sabía tanto que sus alumnos estaban encantados con sus clases. Sin embargo, les puso un trabajo a final de curso y nadie lo realizó. ¡Resultó que no se atrevían! El profesor les había metido en la cabeza tal cantidad de maravillas, que no se vieron capaces de afrontar una respuesta creativa propia. Desde el primer día el alumno debe afrontar el trabajo propio, y ser capaz de dar explicaciones sobre las razones que le han llevado a realizarlo; razones que se verán sometidas públicamente a la crítica de la docencia.

"Creo que la historia es muy útil, sobre todo para entender el mundo y la arquitectura"

En la formación de mi generación se le dio mucha importancia al conocimiento de la historia, y yo se lo sigo dando hoy. Este aprendizaje nos situó en superioridad frente a quienes se habían formado en escuelas internacionales más avanzadas, donde se había prescindido de estudiar la historia. Como consecuencia, esta carencia de la historia significó en ellos, especialmente en los europeos, una cierta dificultad a la hora de ejercer la profesión.

Creo que la historia es muy útil, sobre todo para entender el mundo y la arquitectura. Afortunadamente, he tenido en mi vida dos ocasiones para dedicarme plenamente a ello. La primera en París, en el año 1981. Decidí estudiar la arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Me leí antes la política de Enrique IV y de Louis XIII, Louis XIV, Louis XV y Louis XVI. Por suerte en aquella época, en Francia, los reyes fueron pocos gracias a su longevidad. Pero era fundamental conocerlos a todos junto con el cardenal Richelieu y toda la corte.

En París, aprendí que la arquitectura francesa du *Grand Siècle* es extraordinaria. François Mansart es un arquitecto que no tiene nada que envidiar a los italianos de su época, aunque incluso en Francia se le confunda a veces con su sobrino Jules Hardouin-Mansart, más prolífico y con menor talento que su tío abuelo. No siempre los más conocidos son los mejores.

En mi primera visita a Viena había comprendido que la arquitectura austríaca era muda para mí y que gracias a dos horas intensivas de lección histórica por parte de Hans Hollein logré entender algo de tan interesantes edificaciones.

Luego repetí la experiencia en Roma, dos años después. Ahí escogí la mitad del siglo XV, todo el XVI y mitad del XVII. ¡Había veintiocho papas! Me los aprendí todos, con sus nombres y sus apellidos. La profusión e importancia de la arquitectura histórica de Roma hace que sea inagotable la cantidad de visitas necesarias para llegar a conocer algo de su arquitectura. Desgraciadamente, la información sobre características y horarios de estas visitas deja mucho que desear, no como en Francia donde el sentido cívico francés se demuestra en la exactitud de sus programaciones y demás información.

¿Qué recuerda de sus clases de historia durante su formación?
Teníamos Historia del arte e Historia de la arquitectura. Eran unas clases estupendas. Ambas eran impartidas por Ràfols y eran una maravilla. Sin duda, la mejor asignatura que recuerdo en la Escuela. Ràfols me enseñó algo que apliqué yo después: solo puedes enseñar aquello en lo que creas mucho. Lo que está en los libros, si no lo tienes dentro asumido, no se transmite. Ràfols era un hombre que se quedaba embelesado con la pintura del renacimiento italiano. Era tal pasión la que sentía por ella, que la transmitió a sus alumnos y yo siempre fui consciente de eso. Hoy todavía, cuando tengo que pensar en un nombre clave del arte de esa época, ese nombre me viene a la memoria pronunciado, no en su italiano original sino en el acento catalán de los bajos decibelios de Ràfols en la pizarra.

Fotografia: Tiago Casanova

¿Y de las clases que daba usted en Arquitectura?

Yo tuve claramente dos épocas. La primera del año 1959 al 1966 cuando me expulsaron a mí y a otros como castigo a nuestra postura antifranquista en la Escuela.

En aquella época, teníamos mucho trato con los alumnos y delegados. Empezamos entonces una serie de manifestaciones. Una la encabezábamos de casualidad Oriol Bohigas y yo. Habíamos ido a la universidad central a protestar por la detención de los delegados, hecho que consideramos un atropello general a los alumnos de Arquitectura. Como no nos dejaban entrar, decidimos dar vueltas alrededor encabezando a una columna de estudiantes que nos seguía. Cuando llegamos a la calle Aribau, vino el choque con la policía. A mí la policía no me atacó, se pensaron que era un transeúnte que pasaba por allí.

Mi labor docente en la segunda época, empieza en 1978 cuando a Oriol Bohigas le nombraron director de la Escuela y a mí se me nombró cátedro. En la segunda época, para mí, hubo una diferencia fundamental. Por una parte, la exaltación y entusiasmo de los alumnos no los encuentro en esta época. Por otra parte, el número del alumnado se ha prácticamente duplicado y por lo tanto mi dedicación se difumina en un algo que puede ser también causante de mi decepción.

¿Se ha reencontrado con estos alumnos?

Sí, me he reencontrado con muchos alumnos algunas veces y he recibido cordiales apreciaciones de la que fue mi labor. Lo que me sorprende es que los de la segunda época también me dicen que fue maravilloso. Sin duda, fue un período para mí mucho menos interesante. Además, hay un momento en el que uno tiene que retirarse. Poco a poco se va perdiendo la paciencia y se encuentra uno con argumentos de razones disparatadas. Uno acaba nervioso y perdiendo la razón. Al final, aun sin quererlo acabas gritando, lo que es docentemente desastroso.

¿Qué razón le impulsó a estudiar arquitectura?

En Filipinas, de niño, recuerdo que me gustaban ya los edificios, de lo que me he dado cuenta de mayor. Cuando tienes seis, siete y ocho años, tiendes a pensar que lo que a ti te interesa, interesa a todo el mundo. Luego descubrí que era una fascinación característica de quien le interesa la arquitectura. Cuando volví a Filipinas en los años noventa, me quedé estupefacto al descubrir que a los nueve años distinguía el estilo jónico del edificio de correos y el estilo corintio del edificio de juzgados de Manila.

Yo tuve la suerte de que mi padre estaba muy metido profesionalmente en el entorno americano y me regaló la suscripción a una revista

de arquitectura americana llamada *Arquitectural Forum*, que fue un gran descubrimiento. Yo decidí estudiar arquitectura por eliminación. Tenía gran facilidad para el dibujo, lo que me facilitaba las cosas para estudiar arquitectura.

Para que veáis la ignorancia respecto a la arquitectura moderna de la época; un día en la biblioteca de la Escuela, había un alumno mirando un libro donde había las fotos de un edificio precioso, blanco, alargado. Rotulado debajo, ponía "Barcelona Pavilion". Pensé que debía tratarse de otra Barcelona, en Colombia por ejemplo. De repente, veo los edificios de Puig i Cadafalch detrás. ¡Resultaba que era aquí! Me quedé pasmado. Nunca había oído hablar del pabellón alemán.

Justo entonces Alfonso (Milà) y yo decidimos que teníamos que empezar a trabajar, porque en la Escuela no íbamos a aprender nada. Resolvimos trabajar con Coderch, que en aquel entonces estaba restaurando una casa de la familia de Alfonso en Esplugas. Alfonso me dijo que había hablado con él y le había gustado mucho todo lo que decía. Fuimos a trabajar con él sin saber quién era. Resultó ser un gran vuelco.

Gracias a él asistimos a un curso en Venecia organizado por el CIAM en el que tuvimos a Albini, Rogers y Gardella, entre otros, como profesores. Nos hicimos muy amigos hasta el punto de que yo, muchos años después, he seguido residiendo en la casa particular de Gardella todas las veces que he visitado Milán. El curso de Venecia nos aportó conocimiento y reflexiones a los que no estábamos acostumbrados en la España franquista que conocíamos. Fue para mí, entre otras cosas, un despertar ideológico. Hay que tener en cuenta que la arquitectura moderna siempre fue de izquierdas. Incluso un independiente dudoso como Frank Lloyd Wright era también un hombre de izquierdas.

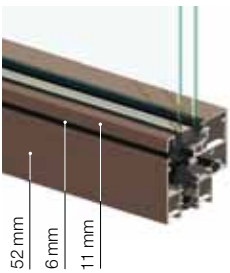
Esta consciencia ideológica me hizo consciente de mi obligación de lucha contra un régimen fascista como el que tenía España. Por supuesto, no servía de mucho irme al monte con una metralleta. Me di cuenta de que donde sí podía hacer algo era en la enseñanza. Pedí entonces ser ayudante de prácticas del profesor de composición y al final me admitieron. Pude en ese momento organizar el curso según mi criterio, pasando por encima del catedrático que prácticamente aparté a un lado. Yo transmitía ideas que los alumnos no habían escuchado nunca, sobre todo de un profesor. De mi enseñanza creo que sobresalía mi pensamiento sobre la arquitectura pero, sobre todo, sobre la sociedad. La ideología es muy importante para alumnos y arquitectos. Yo creo que la ideología es algo fundamental.

Continuamos luego hablando de alumnos que ha tenido, de encuentros con arquitectos. Nos explica que va a dar una conferencia dentro de unos días en Toledo y que quiere hablar sobre la arquitectura extravagante que ha triunfado en estos últimos años y que cree que está hoy de capa caída. Nos explica también que el talento es esencial en cualquier buen arquitecto. Sin talento no se consigue nada en arquitectura.

Esperamos que esta entrevista ayude a jóvenes estudiantes y arquitectos a orientar su formación profesional. Conocer el camino que ha seguido un arquitecto brillante, inteligente y divertido como Federico Correa nos puede ayudar a perfilar un poco el futuro arquitecto que todos queremos ser.

Teatro de la ópera de Lyon, Jean Nouvel.

B&S



Soleal Mínima. Integración Total.

En la imagen, una rehabilitación virtual empleando la nueva practicable Soleal, de Technal, en acabado oxicobre. La nueva Soleal cede todo el protagonismo a la arquitectura. Por su mínima presencia rematada con un discreto junquillo de aluminio de tan sólo 11 mm que oculta la junta de acristalamiento. Y por sus exclusivos colores que permiten la integración en la fachada. Y además dispone de unos magníficos parámetros de atenuación acústica (40 dB) y térmica (Uw=1,6 W/m^{2}K), que aseguran el cumplimiento del CTE.

TECHNAL® es una marca de Hydro. T. 902 22 23 23 technal.es@hydro.com
www.technal.es

Pasión por la arquitectura

TECHNAL®

Rastrear proyectos, contar historias

Fernando Álvarez Prozorovich

La redacción de Diagonal me ha invitado a participar en este número con unos comentarios sobre aspectos metodológicos de la docencia de Historia del arte y de la arquitectura III. Esto coincide justamente con la celebración del quinto aniversario de nuestro portal-revista electrónica *Historia en obras*, herramienta docente compuesta por un archivo gráfico y fotográfico consultable de maquetas y dibujos realizados por los estudiantes, acompañado de unas reseñas crítico-descriptivas. Por ello, creo que la primera sugerencia que puedo hacer al lector es dedicarle un tiempo a esa publicación que, en forma y en contenido, resume nuestras intenciones, reseñadas en la página de créditos.

A lo largo de nuestra práctica docente, ha sido central la insistencia en la comprensión de la obra y de sus procedimientos técnicos y elecciones formales como requisito para que el estudiante —y nosotros mismos— se desinhiba y se abra paso hacia relaciones más complejas entre teoría, diseño y tecnología. Sin negar la existencia de algunas constantes, de un "espíritu del tiempo" que pueda enmarcar a autores coetáneos, hemos huido, entusiasmados —quizás contra Croce—, de una comprensión de la historia de la arquitectura reducida a una serie de combinaciones infalibles y buscando afirmar la conveniencia de reabrir los catálogos y dejar que las obras tengan posibilidad de renovarse delante de un nuevo observador. En esta actitud no hay nada de neutral, de acumulativo, de intento de construcción de una "historia historizante", como diría Fèbvre. Por el contrario, hemos entendido que la historia no debe cumplir el papel de darle carta de naturalidad a todo lo que ocurre, buscando o repitiendo tranquilizadores "ismos" a los que, como si el historiador fuese un notario, solo hay que medir o "dar fe" de su existencia.

Por ello nos parece importante entender cada obra en su singularidad y a la vez en su relación con el *continuum*, con unos inicios, unas transformaciones, unas finalidades. Quizás lo más importante en ese camino que procura el desmontaje y el descubrimiento de los significados de las obras, no sea tanto un resultado final, completo y cerrado, sino su carácter de permanente ejercicio crítico de todo lo que nos resulta nuevo o incomprensible y delante de lo cual necesitamos reaccionar. Esta "historia de obras", concebida como historia de fragmentos y de borradores provisionales, pretende acercarse a la "historia a contrapelo" de Benjamin, pero sus análisis prolongados y siempre inacabados no han de verse como manifestación de impotencia sino como afirmación de voluntad y de búsqueda de sentido por parte del que estudia.

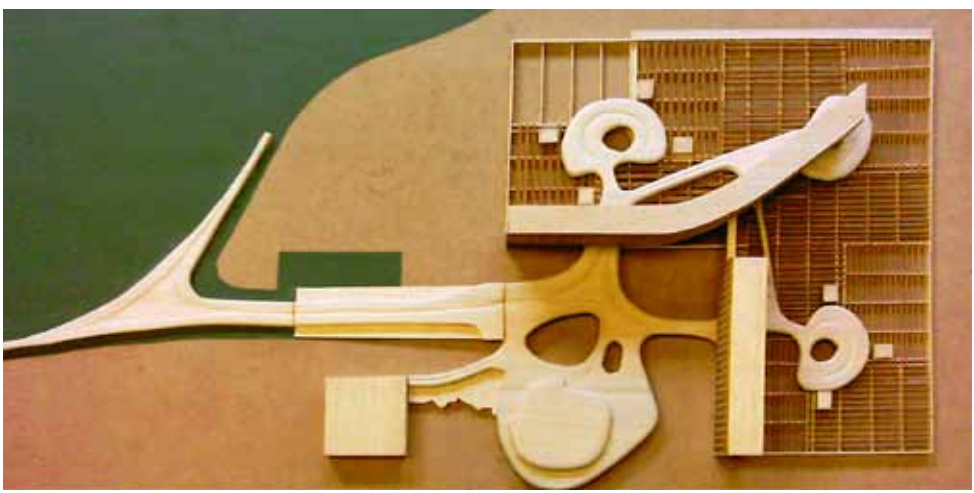
Como se sabe, nuestro ámbito de trabajo ha sido la Historia de la arquitectura moderna y, en los últimos años, se ha concentrado fundamentalmente en el período 1930-80, dentro del programa de Historia III. Corresponden aquí dos consideraciones. Una relacionada con las características de los estudiantes: tercer curso es un momento de la carrera en el que los estudiantes ya tienen varios ejercicios proyectuales a sus espaldas y están más dotados de instrumentos técnicos, intelectuales y perceptivos, que los capacitan para ser introducidos al análisis de la dialéctica entre trabajo intelectual y trabajo productivo presente en las obras de los maestros, sin necesidad de mostrarse dóciles repetidores de lo dicho en las lecciones teóricas o leído en los manuales. Otra, relacionada con el contenido de la asignatura: en el universo de la arquitectura moderna, los años treinta actúan como un "nuevo inicio" a partir del cual esta comienza su rápida difusión internacional, al tiempo que pierde su condición de vanguardia en cuanto sistema formal en agitación constante. No obstante, la arquitectura continúa conservando una capacidad basada en la disyuntiva

de ser, a la vez, forma construida —técnica— "inmóvil" y, a la vez, "móvil" fuerza comunicativa (en tanto mercancía, signo, o simulacro). Pese a la progresiva "pérdida del aura" que reconocía Benjamin hace ochenta años frente al mundo industrial, pese a su evidente absorción por el poder, pese a su dificultad para crear —como el arte— su propia dialéctica negativa, la arquitectura continúa siendo vista como "lo real", al menos hasta finales del siglo xx. Por ello, si el espacio es el conjunto de las determinaciones de proximidad o de alejamiento de las cosas, fundadas en su poder ser utilizadas —y justamente por ese "poder ser" útiles, concretas y objetivas—, habrá que preparar nuevos instrumentos de trabajo para comprender a quienes atraviesan este período como creadores, y a ello nos referiremos a continuación.

El marco cronológico de nuestra asignatura coincide con la crisis de la idea de "progreso lineal" decimonónica, y la reforma continua del sistema económico-técnico-social (Keynes, Roosevelt, Stalin, Kennedy, etc.) cuando algunas de las anticipaciones relativas a la gestión económica del espacio, de la producción de arquitectura, de las propuestas artísticas o del mercado editorial elaboradas por las vanguardias, se hacen realidad, incluso bajo sistemas políticos de distinto signo. Por ello, el curso contiene, convenientemente repartidas, continuas referencias instrumentales al urbanismo, al arte, o a la tecnología. Es esta simultaneidad "espacial", y esa interactividad entre textos, imágenes y espacio, la que nos mueve hacia el estudio de algunas coyunturas, tipologías edilicias, formas de acción y organización, en las que encontramos mayores vías de penetración. Los estudios y las maquetas sobre proyectos de esa época (construidos o no) son la consecuencia de nuestro interés por profundizar en ese proceso por el que los manuales de historia parecen pasar superficialmente, ansiosos por explicarlo "todo".

Conviene citar algunos ejemplos.

1. "Síntesis de las artes" es la denominación que Le Corbusier da, desde sus textos de los años treinta, a la intención de diluir los límites entre los distintos dominios artísticos, en el espacio de su arquitectura, en el espacio de sus escritos, en el espacio de su obra pictórica. Para comprender las transformaciones de su sistema formal en Ronchamp o Chandigarh, se hace imprescindible referirse a su obra plástica de una manera más intensa aun que en sus casas parisinas anteriores a 1930. De este período son particularmente interesantes los estudios emprendidos sobre los proyectos no realizados en Argel, las distintas versiones del Palacio del gobernador y de la Mano abierta, las casas no construidas en Ahmedabad, la iglesia de Fir-



Centro de Cálculo Olivetti en Rho, Milán. Le Corbusier, 1962. Planta con expresión de la estructura de los laboratorios.

(Historiaenobres: Alex Pié, Roser Pozo, Elena Rull, Jordi Tomassa, Carlos Wendt, Gerard Altarriba)

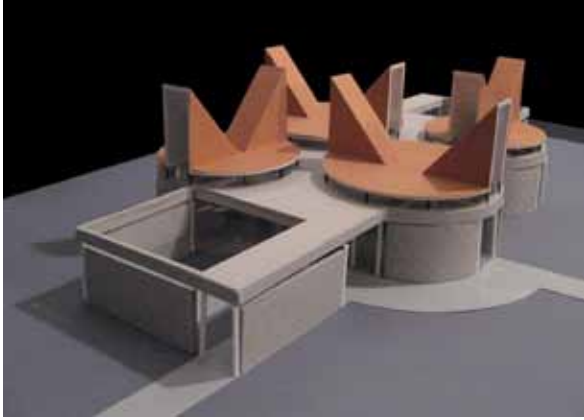
miny o la capilla del Hospital de Venecia, el edificio de la Olivetti-Rho. Las maquetas realizadas muestran con claridad la incorporación del *brise-soleil*, el cambio en el uso de las rampas o las cubiertas, las nuevas relaciones entre estructura y cierre, la incorporación de mecanismos de expresión simbólica, el uso del Modulor, las modificaciones en el cromatismo y otros cambios en la composición.

2. Los concursos de arquitectura son, en los años posteriores a la Segunda Guerra, espacios privilegiados de debate entre clientes institucionales, arquitectos y ciudades (muchas de ellas total o parcialmente destruidas por la contienda). En ellos se tensan diferentes ideologías y horizontes de expectativas que la realidad construida hace pasar por la prueba del tiempo. El concurso para la Biblioteca Washington (con la participación de Kahn o Stone, entre otros), el del teatro de Mannheim (con propuestas de Mies van der Rohe, Schwarz o Scharoun), el del Ayuntamiento de Marl (con propuestas de Bakema, Scharoun o Jacobsen), el de la Universidad Libre de Berlín o el de Frankfurt-Römemberg, y muchos otros, han servido de punto de partida para trabajos de gran valor. Ahí donde todavía ha sido posible encontrar algún protagonista directo, como el caso de Schiedhelm —el colaborador alemán de Candilis, Josic-Woods—, la entrevista ha sido el método más adecuado. (Fig. 3-4)

3. La producción de Aalto o de Wright, muchas veces reducida en los manuales a una decena de obras admirables, contiene una gran cantidad de proyectos no realizados que, como los dibujos en la arena, invitan al trabajo de descifrar. Es, justamente, el carácter de fértiles fracasos y de ejercicios de una gran libertad lo que hace a estos proyectos sumamente atractivos, planteando preguntas sobre aspectos que no quedan claramente resueltos o el inicio de nuevas series proyectuales. Tal es el caso del sistema de iluminación en los proyectos de la biblioteca de Kokkhola o del Museo de Shiraz de Aalto, sobre el inicio de la serie de proyectos basados en el círculo en la casa Jester, o la aparición de formas que preludian la espiral invertida del Guggenheim en la House in the Mesa.

4. En los tres últimos años, nos hemos acercado a otros protagonistas de los cincuentas y sesentas en Europa y Latinoamérica, lo que nos acercó a la obra de Aldo Van Eyck, Alison & Peter Smithson, Antonio Bonet, Joao Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer, Werner Duttman, Egon Eiermann, Sep Ruf, Paul Waltenspuhl, entre otros. Algunos de estos proyectos ya se pueden ver en el portal Historiaenobres y el resto irán apareciendo más adelante.

Casa Ralph Jester en Palos Verdes, California. Frank Lloyd Wright, 1938.
(Historiaenobres: Javier Gorrote, Celia Sánchez, Cristina Santamaría)



Wheels of Heaven, Driebergen. Aldo van Eyck, 1966.
(Historiaenobres: Blanca hinojosa, María Palomo)

Todos estos trabajos están unidos por una metodología común que confluye, tras la paciente búsqueda y análisis, en unas maquetas que por vía del portal han trascendido el marco de la asignatura. Estas maquetas surgen de la propia esencia de la obra, no siempre por el mismo camino pero sí asumiendo las condiciones del emplazamiento, las medidas, la escala y las intenciones del proyecto. No son trabajos de maquetista pero atienden al problema del material y de las transformaciones que este experimenta en la reducción de la escala real; obligan, en ese sentido, a asumir la maqueta como un nuevo proyecto con toda su carga de decisiones y de traducciones de materialidad. Como una variación sobre la idea de *Stoffwechsel* en Semper, se produce una transformación de lo que es, en principio, meramente cuantitativo, en algo cualitativo; y en ese camino hay un trabajo de abstracción —no siempre fácil de programar— que pasa por los sentidos y los gestos, por las yemas de los dedos, por las uñas, por la mirada y por la comparación.

A veces, las propias maquetas elaboradas en su momento por los maestros para sus proyectos sirven de guía, como es el caso de dos maquetas de Ronchamp: la primera en yeso para expresar/explicar los muros y perforaciones que definen las innovaciones formales de Le Corbusier y corresponden textualmente a sus dibujos; y la segunda, en madera y "papel avión" para estudiar la solución estructural pero que supera su cometido descriptivo y adquiere más fuerza aun que la primera. Aquella se acerca más al sentido de la palabra "modelo" (más cercano al significado de la palabra inglesa *model*, algo organizado y replicable); y la segunda, al de la palabra maqueta (del italiano *macchia*, una "mancha", un esbozo, una idea). De ese acercamiento a la construcción que acaba mostrándose como la mejor representación de la esencia del proyecto podríamos encontrar otro ejemplo en la maqueta de Mies para el edificio de la Friedrichstrasse.

De ese modo, en estos ejercicios hay un espacio amplio de creación, de invención, pero también hay, como en música, una posibilidad de "tocar a la manera de", o de introducirse en una especie de "juego de rol" que nos permite entrometernos en los procedimientos de cada autor estudiado. Como cuando John Berger comenta los dibujos basados en las obras de arte, a través de estos ejercicios "se intenta tocar, aunque solo sea un instante —como jugando al pilla-pilla— la visión del maestro".

Entre esos conceptos circulan las lecciones del curso y los trabajos de los estudiantes; ellos constituyen la base desde la que se "plantean problemas y formulan hipótesis", comprendiendo y enseñando a comprender, evitando que las obras se nos escapen.

Concurso para la reconstrucción de Frankfurt-Römerberg. Georges Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods, 1963.
(Historiaenobres: Mercedes Daz, Agustín Fernández, Cristina Revilla, Jordi Viñals, Javier Bosch).

Arrepentimiento David Bravo

Colón pidiendo perdón. Podría estar haciéndolo a sabiendas de que el triste fragmento de ciudad que señala fue importado desde el continente cuyo descubrimiento se le atribuye. Quizá lo pida consciente de que no escasean las dudas sobre la autenticidad del propio descubrimiento. Tal vez sea porque ya ha llegado el momento de que el devastador genocidio en el que este consistió no disponga de más justificación ni de más motivos de celebración. En cualquier caso, no parece que al monumento le falten razones para el arrepentimiento. Su presencia está lejos de ser inocua.

La estatua es el miembro más veterano del selecto club de hitos que integran el logotipo de la marca Barcelona. Sus perfiles se recortan contra el cielo en las innumerables versiones de un *skyline* simplificador que empaqueta la identidad de toda la ciudad para servirla como un vistoso producto *take away*. Pese a su apariencia fresca y desenfadada, el club es algo críptico y hermético. Sus miembros solo se presentan en sociedad una vez admitidos. Así, sin permiso ni consenso que los legitime, se autoerigen ante el mundo en representantes de nuestra afamada ciudad.

Las figurillas del gracioso pesebre se codean unas con otras de forma ecléctica y amalgamada. No hacen distinciones de origen, tamaño o edad. Aún así, los poderes fácticos del dinero privado están representados con mayoría abrumadora. La torre Agbar, las chimeneas del Paral·lel y la torre de Collserola simbolizan las serviciales compañías que nos suministran, respectivamente, el agua, la electricidad y las telecomunicaciones. El Templo Expiatorio de la Sagrada Familia encarna a la santa Iglesia católica, asistida algunas veces por el Cristo de brazos abiertos que corona el Tibidabo. La torre Mapfre es una tosca metáfora de la menguante seguridad que brinda el Estado, mientras que el hotel Arts y el W (alias Vela) representan al todopoderoso *lobby* que, desde la sombra, gobierna de facto la ciudad.

Como embajadoras de lo que nos debería pertenecer a todos, tan solo disponemos de la estatua de Colón y de la que Miró levantó en el Parc de l'Escorxador. En su condición de hitos públicos, ninguna de las dos alcanza la potencia icónica de la Torre Eiffel, la Estatua de la Libertad o el Big Ben. Su discreción les permite confundirse con el resto de socios sin aguarle la velada al sector privado. Mientras tanto, el falo de Nouvel, como estrella indiscutible de la fiesta, encandila a todo el mundo, incluida la administración. La televisión pública catalana no duda en usarlo como telón de fondo en la retransmisión de las campanadas de fin de año; el Ayuntamiento de Barcelona le dedica el encabezado de su web oficial; la flota de TMB lo pasea por las calles en autobuses públicos aunque reservados a inmigrantes con dinero.

Si es la inofensiva timidez de nuestras estatuas lo que les ha abierto las puertas del club, seguro que también habrá ayudado la pertinencia del mensaje que transmiten. El monumento a Colón se erigió para dar la bienvenida a los viajeros que llegaban al puerto para visitar la Exposición Universal de 1888. La estatua *Dona i Ocell*, junto con el mosaico de la Rambla y el mural del aeropuerto, son las tres obras con las que Miró respondió a un encargo del ayuntamiento tardofranquista para saludar a los turistas que empezaban a llegar a la ciudad por tierra, mar y aire. La hospitalidad es una loable virtud de la que la historia de Barcelona ha dado numerosas pruebas. Hoy, sin embargo, no son pocos los barceloneses que opinan que la ciudad se afana en agradar a sus invitados antes de afrontar sus problemas domésticos. Y, sobre todo, antes de acoger a los que no han sido invitados.

Más allá de su significado, ambas estatuas nos indican que la facilidad con que el hito se reconoce al recortarse contra el cielo es un mérito de peso para ser aceptado. Podemos

adivinar que, entre las exigencias del cliente precavido que encarga un edificio estelar, tendrá preferencia la peculiaridad de la silueta. También una posición exenta que le garantice una buena porción de cielo despejado. Dado que tiene premio, el cumplimiento de estos requisitos prevaldrá sobre su coherencia con el contexto, sobre su solidaridad con la trama urbana. Y la protección de estas cualidades depende, precisamente, de una administración que adora fetiches aislados. Se nos puede acusar a todos de haber puesto al zorro a vigilar el gallinero. Su pasión por lo exento tiene nefastas consecuencias. Le impide darse cuenta de que en Barcelona, al contrario que en las grandes capitales, es tradición el contacto físico entre lo monumental y lo prosaico. Fiel a esta tradición, Santa Maria del Mar resiste mezclada con sus vecinos. Por el contrario, el Liceu y el Palau de la Música no han escapado a ser liberados.

Una ciudad que se reconoce a sí misma en alzado corre el peligro de pensarse en alzado. Si además jalea la competencia vertical, si se concibe como una colección inconexa de siluetas pintorescas, se acaba llenando de desequilibrios formales y sociales. En la mejor Barcelona, en la que se ha pensado también en planta, el espacio público vertebra las pulsiones del sector privado. Pese a las embestidas que han diezmado su socialismo utópico, este es el caso del Eixample Cerdà, donde la enriquecedora diversidad de las idiosincrasias particulares convive ordenadamente en el marco de un proyecto común.

Volviendo a la fotografía, la chapa recortada que corona la estatua no pretende otra cosa que significarla. Además de aportarle humanidad a un falso descubridor y auténtico genocida, ofrecería una imagen más ética de la ciudad que representa. Se puede objetar que no corren tiempos para *tunear* estatuas, pero es evidente que la escasez actual es consecuencia de una crisis de valores. Se acercan tiempos revueltos y termina la tregua durante la cual la arquitectura ha olvidado que lo urbano es indisociable de lo político, que no hay estética sin ética. Pero este ya sería otro artículo.

Catedral de Saint Denis

VÍCTOR NIETO LA LUZ ES EL TEMA

Víctor Manuel Nieto Alcaide ha sido profesor en la Universidad Complutense de Madrid y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y es Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Es Presidente del Comité Español del Corpus Vitrearum Medii Aevi y miembro del Comité Internacional de Histoire de l'Art. También es Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Nos reunimos en el Pabellón del Espejo de Madrid un viernes por la mañana…

por **Oscar Linares de la Torre**

Usted ha escrito mucho sobre la vidriera, la luz…

Sí, he escrito bastante: artículos, libros… Cuando estaba en segundo de carrera montamos una revista entre un grupo de amigos, aunque solo salió el primer número. Yo me había quedado muy impresionado aquí en Madrid por las vidrieras que había hecho Adolfo Cristóbal Wintermitz en la Iglesia de los Padres Dominicos de Alcobendas proyectada por Miguel Fisac (1955-1958). Era todo un muro de vidriera sobre hormigón… Me llamó la atención y escribí un artículo. Luego me dediqué a otras cosas pero, por razones distintas, me condujeron al mundo de la vidriera. España estaba en deuda con el Corpus Vitrearum Medii Aevi y me embarcaron para hacer una tesis sobre eso. Una de mis mayores aportaciones fue *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, un libro extenso que en 1999 fue Premio Nacional de Historia. En él profundicé en temas estilísticos, iconográficos y formales de la vidriera en nuestro país, desde su aparición hasta finales del siglo XX, deteniéndome en las distintas épocas. La luz es un fenómeno que va siempre unido a la vidriera: esta no se agota en su iconografía o en su función de cerramiento, es un elemento transformador de la luz y, por tanto, transformador de un interior arquitectónico. Y la vidriera trasluce las diversas maneras de entender la luz y el espacio a lo largo de la historia: por ejemplo, la luz gótica es muy diferente de la luz renacentista. La razón de hacer ese libro es que tenía una enorme cantidad de material inédito y pensé que era buena idea publicarlo. En el ámbito de la historia del arte está muy generalizada la opinión de que no debe publicarse nada hasta que no se hayan concluido estudios de base; en el caso de las vidrieras eso significa que, hasta que no se han concluido los trabajos de estudio de un grupo importante de vidrieras de una catedral, por ejemplo, no debe hacerse una síntesis de ese material. Durante mucho tiempo estuve trabajando en las vidrieras de la Catedral de León, pero hasta que no se acabaron los trabajos de restauración no lo publi-

qué; algo parecido ocurre con las vidrieras de la Catedral de Segovia, que es con lo que estoy colaborando ahora. Pero cuando me planteé la posibilidad de escribir ese libro, tenía mucho material y muy diverso, había mucho conocimiento acumulado y pensé quizá que no debería esperar demasiado tiempo para publicarlo.

Me parece especialmente interesante la visión que da usted en *La luz, símbolo y sistema visual* de la luz gótica…

Hace muchos años que escribí ese librito, es del año 78. Ha sido reeditado muchas veces, pero nunca he querido cambiar nada: se me han ocurrido cosas nuevas, pero decidí dejarlo como estaba. Hubiera podido profundizar más en cuestiones del gótico y el siglo XVI que he ido estudiando más tarde, pero no se trataría de ampliar su contenido, sino de escribir otro libro. Es curioso porque este librito, que ya tiene muchas ediciones, ha sido utilizado muchas veces en las escuelas de arquitectura, especialmente en las asignaturas de Proyectos. Nunca pensé que fuera un libro para las escuelas de arquitectura, pero allí lo usan con un sentido práctico. Y yo creo que puede ayudar a reflexionar sobre el espacio, la luz, la arquitectura… porque, aunque va referido a la vidriera gótica, en general puede ser una motivación para adentrarte en el campo de la luz. Hay un tópico que relaciona el gótico con la luz, pero la ampliación de los ventanales del románico al gótico no puede explicarse desde el deseo de una mayor iluminación. El sistema constructivo gótico permitió ir suprimiendo los elementos materiales de cierre hasta conseguir construir un muro de vidrio. En el románico no se podían abrir esos ventanales porque toda la bóveda descansaba en horizontal sobre los muros, en caso de abrir esos ventanales se derrumbaría el edificio. El gótico en cambio, como es una arquitectura flanqueada con contrarrestos en ciertos puntos, libera de su función sustentante a una parte importante del muro. El muro se convierte entonces en elemento de cierre espacial y ese cierre se puede hacer con piedra o con vidrio. El aumento del ventanal no surge porque se ilumina más, ni que se pongan más vidrieras porque se aumente el ventanal: es un proceso conjunto. Pero la vidriera gótica no sirve para iluminar mejor, más bien es concebida como un muro traslúcido y de color que desmaterializa la arquitectura: se crea así una oscuridad cromática en el interior, una luz no natural distinta de la del exterior. En las catedrales que conservan algunas vidrieras originales y otras que no lo son, puede observarse que es mucho más oscura la zona con vidrieras que la zona con cristaleras incoloras. Por ejemplo, en la Catedral de Ávila las naves no tienen cristaleras de color y ese espacio tiene una luminosidad mucho mayor que en la cabecera y el crucero, donde sí las hay. Y lo mismo sucede con la cabecera y las naves de la de Granada.

Entonces, la vidriera gótica transforma las cualidades de la luz de tal manera que el espacio interior parece no natural…

En efecto. Y unido al tópico que vincula el gótico con la claridad lumínica existe otro tópico, el de la elevación de la arquitectura gótica. Se asocia la sensación de elevación en el interior con el efecto de la luz. Pero esta sensación no se debe a la luz. Si se mide la anchura de la nave central en la parte inferior de los pilares y en la parte superior de la nave, se comprueba que la distancia arriba es mayor. Con ello, los constructores góticos conseguían invertir la perspectiva, de manera que visto desde abajo los soportes fugasen menos de lo que cabría esperar: la nave parece entonces más elevada. Los góticos no inventaron la pólvora, pues sabemos también de las correcciones perspectivas de la Grecia clásica. Además, los soportes dejan de ser entendidos como soportes estructurales reales al descomponerse en líneas, de modo que el muro deja de servir de apoyo a la bóveda. La estructura parece estar casi suspendida, parece no pesar: transmite una sensación de ingravidez que se enfatiza con la luz sobrenatural vinculada a la divinidad que antes comentábamos. En las catedrales de León, Ávila o Burgos, desde los triforios puede observarse eso que digo. Lo que ocurre es que la mayor parte de los dibujos sobre catedrales góticas que estamos acostumbrados a ver ahora se hicieron en el siglo XIX,

Catedral de León

cuando el gótico se asociaba a la perfección, la verticalidad, etc. Pero las reflexiones y las investigaciones que contienen mis libros no surgen de leer libros en una biblioteca, surgen de subir a los andamios, a los tejados, a los triforios. Lo que digo en ellos deriva de una observación empírica y directa.

Además, en la catedral gótica los arbotantes quedan fuera de la visión desde el interior, de modo que todo el artificio que ayuda a la construcción de ese espacio interior vertical no se ve…

Efectivamente. Si las vidrieras fueran transparentes se podría ver todo este sistema de sustentación y no se produciría ese efecto. Las vidrieras se protegían con redes de hilo de hierro, hecho que producía problemas de oxidación que las oscurecían con el tiempo. La catedral era concebida pues como una caja cerrada: desde fuera no se podía adivinar lo de dentro ni viceversa. Alberti escribió en el siglo xv que había que quitar los colores de los ventanales precisamente para que desde el interior se pueda ver el cielo. Pero el gótico pretendía todo lo contrario: construir un espacio interior hermético, cuyas condiciones de luz y gravedad fueran irreales, sobrenaturales, totalmente distintas del exterior.

¿Existe alguna relación entre el cambio estructural y lumínico de las catedrales góticas y el pensamiento de la época?

Indudablemente. Hay todo un pensamiento escolástico y numerosas concepciones místicas que responden a este planteamiento de una forma general.

¿Qué cambios sustanciales aparecen en el tratamiento de la luz y la vidriera en el espacio al pasar del gótico al Renacimiento y luego al Barroco?

En el Renacimiento la vidriera se aplica a vanos únicos y aislados en edificios de nueva planta. Aunque mantiene su valor transformador de la luz, lo hace aplicándose al edificio de una forma rítmica y sincopada. En el barroco la vidriera pierde su valor y decae hasta su resurgimiento en el siglo xix.

¿Por qué cree usted que se han extendido tanto entonces estos tópicos sobre la luz gótica?

Se asocia el tamaño del ventanal con la iluminación sin tener en cuenta que hay una vidriera, se piensa que si el ventanal es más grande ilumina mejor. Pero es un tópico que se generaliza entre gente que no ha reflexionado sobre ello. Una catedral es una suma de cosas que no se pueden separar. Pero normalmente la vidriera no se ha estudiado junto con el edificio: en los manuales de historia del arte verás que hay arquitectura, escultura, pintura… y vidriera. Hasta cierto punto la pintura puede estudiarse independientemente de la arquitectura que la contiene. La escultura también puede aislarse. Pero la vidriera no es un elemento que se integre en la arquitectura, que se pueda quitar y poner, ya que está determinando todo el espacio interior del edificio. Pocas veces

Iglesia de los Padres Dominicos de Alcobendas. Fotografía: Miguel Fisac.

se ha estudiado la vidriera y la arquitectura conjuntamente pero, para mí, la vidriera es arquitectura. Cuando escribí de joven el artículo de Wintermitz al que antes me he referido, estaba muy de moda el debate de la integración de las artes. Cuando yo me formé era un fenómeno candente en el arte contemporáneo, porque había una escisión de unas artes con otras, especialmente de la arquitectura con las otras artes. Durante la primera parte del siglo xx no dejó de usarse la vidriera: el modernismo y el art déco proclamaban el uso laico de la vidriera. Se utilizó en edificios civiles, como por ejemplo en el Hotel Palace de Madrid, en el Palau de la Música Catalana, en el Palacio Longoria en Madrid... A partir de los cuarenta empezó a utilizarse la vidriera desde un punto de vista más historicista, cayendo en un academicismo lamentable. La crisis del funcionalismo trae consigo la idea de que el edificio no es un elemento autónomo válido solo por sí mismo sino que puede integrar otros elementos. A partir de ahí se concibió una vidriera mucho más vanguardista: muchos vidrieros experimentaban con vidrieras autónomas que no debían ser usadas en arquitectura, y tenían así un grado de libertad mucho mayor. Con ello se dio a la vidriera un nuevo impulso, y algunos arquitectos de la segunda mitad del siglo xx fueron sensibles a ello.

¿Cree entonces que la arquitectura contemporánea es sensible a las posibilidades de la vidriera?

El muro cortina podría tener la consideración de vidriera, ¿no? En definitiva, se trata de cerrar con vidrio y no hormigón o ladrillo, transformando las cualidades de la luz que configura el interior, como ocurre en la fachada del edificio Seagram de Mies van der Rohe.

En ese edificio, además, los cristales tienen un tono anaranjado... Sería una manera contemporánea, mucho más amplia, de entender la vidriera, lejos de la figuración religiosa...

¿Por qué no? No todo cristal puede ser considerado vidriera, pero en un edificio como el Seagram, yo creo que se ha contemplado el problema de la transformación de la luz.

De hecho, Mies se quedó con las ganas de hacer una catedral... ¿Qué arquitectos en activo cree usted que aprovechan y usan las capacidades formales y lumínicas de la vidriera en sus obras?

Muchos arquitectos del siglo xx han utilizado la vidriera para edificios no religiosos. En España la han utilizado Rafael de La-Hoz, Keshava (que era arquitecto y vidriero, en sus obras en la Rioja y Barcelona), Oscar Tusquets (en la parte nueva del Palau) y muchos más que, aunque no la aplican sistemáticamente, la emplean según el proyecto.

Infodiversidad y serendipia

El nuevo papel del arquitecto y urbanista en la perspectiva de un desarrollo sostenible

Daniel Carrero, Jorge Moreno, Raül Olivart, Sergio Villalobos

"La organización es el problema y no el punto de partida axiomático de la investigación". *J. Needham.*

En un momento crítico de la profesión y del mercado, ¿cómo se enfrenta el arquitecto a la hidra multicéfala en la que se ha convertido el concepto de sostenibilidad? Frente a las actitudes de oportunismo mediático o de capitulación ante las normativas, tratemos en este artículo de retomar las riendas de la disciplina para abordar el problema desde una óptica científica, incorporando conceptos como la infodiversidad y la serendipia a los análisis urbanos. Aprovechemos la visión global inherente a la profesión para arrojar algo de luz sobre los problemas presentes y futuros de las ciudades mediante la perspectiva de la ecología urbana; desde la medina árabe, pasando por la Ville Radieuse y llegando a las propuestas de ciudad inesperada de Koolhaas.

Desde que se formulara por primera vez el término de desarrollo sostenible en el informe Brundtland[1], tras los estudios previos del Club de Roma[2], la sostenibilidad ha derivado principalmente hacia una etiqueta comercial de casi cualquier producto, actuación o iniciativa política. Sin embargo, a pesar de tratarse de un concepto verdaderamente paradigmático de nuestra época, su aplicación sesgada en ámbitos independientes hace que el término comience a desdibujarse y su significado se desvirtúe.

Apostemos por un entendimiento global del concepto de sostenibilidad, aunque ello conlleve cierto grado de utopía. Sería imprescindible usar el adjetivo sostenible sin limitarlo al apartado ambiental, incorporando sin duda los aspectos sociales y culturales de la actividad humana, en una concepción holística que valore el todo, las partes y su interdependencia, tal y como incidían Joan Subirats y Jeremy Rifkin en el I Encuentro Internacional de Urbanismo Sostenible celebrado este abril en Vitoria.

Centrándonos en el quehacer arquitectónico, estas cuestiones resultan especialmente relevantes al tratar el *desarrollo sostenible* en arquitectura como generación de escenarios para las actividades sociales. La especie humana presenta un comportamiento profundamente social que ha desarrollado un grado de complejidad muy alto en sus interrelaciones. Las necesidades humanas se satisfacen mediante una amplia serie de procesos y transacciones de altísima sofisticación. Como base de la actividad social, el ser humano ha construido escenarios reales y virtuales de intercambio. Cuanto mayor es el intercambio, mayor grado de progreso alcanza esa sociedad. Esta concepción de los asentamientos humanos como tejidos de información es análoga al funcionamiento de la biodiversidad: cuanto más rico el ecosistema, más nivel de información genético e intercambio material y energético.

El paradigma no es nuevo: lleva formulado más de dos décadas. La metodología que a continuación presentamos sí lo es: la recuperación del método científico para cuantificar el impacto material e informativo de las acciones constructivas en el tejido urbano y social en el que se implanta, con vistas a un verdadero desarrollo sostenible de los ecosistemas.

Diferencia entre concepto "ecológico" y "sostenible"

El marco en el que el informe Brundtland centra la actuación para un desarrollo sostenible considera tres ámbitos claramente diferenciados: económico, medioambiental y social.

Con el objetivo de mejorar las condiciones de sostenibilidad, y como consecuencia del nacimiento y evolución del pensamiento ecológico centrado en la protección del medio y el ahorro de energía, el gremio de la construcción y la arquitectura se ha centrado en las dos últimas décadas en el campo de las mejoras medioambientales. Sus planeamientos y su metodología han perfilado un concepto de arquitectura ecológica aceptado y conocido mediante la siguiente fórmula simplificada:

$$\text{ECOLÓGICO} = \frac{1}{\text{CONTAMINACIÓN}}$$

Analizando cuál es el papel que el arquitecto puede desempeñar en la sociedad, y asumiendo que las ingenierías y ciencias físicas dominan el campo de la eficiencia y la lucha contra la contaminación (consumo de recursos + emisiones de residuos), el papel del arquitecto se ve arrinconado a aplicar, mejor o peor, las pautas que la política y la industria de la construcción van marcando, con la incorporación de las nuevas tecnologías: paneles captadores, fotovoltaicos, materiales de baja emisión, trigeneración, etc.

Sin embargo, tal y como hemos visto en los planeamientos conceptuales del informe Brundtland, el concepto de desarrollo sostenible nos ofrece un nueva perspectiva, aporta los factores social y económico, y abre las posibilidades de intervención del gremio del arquitecto. Este nuevo prisma aglutinaría los conceptos social y económico en lo que denominaríamos *desarrollo*.

$$\text{SOSTENIBLE}_{\text{GEN}} \underset{t \to \infty}{=} \frac{\text{DESARROLLO}}{\text{CONTAMINACIÓN}}$$

Esta fórmula genérica merece ser matizada para aplicarla a la praxis arquitectónica y urbanística. Si asumimos que ciudad y arquitectura se generan como escenarios para el intercambio de información que haga progresar la sociedad, entonces el carácter sostenible de los mismos estará en función de la actividad que puedan generar y albergar.

$$\text{SOSTENIBLE}_{\text{ARQ}} \underset{t \to \infty}{=} \frac{\text{ACTIVIDAD}}{\text{CONTAMINACIÓN}} = \frac{\text{INFODIVERSIDAD} * \text{SERENDIPIA}}{\text{CONTAMINACIÓN}}$$

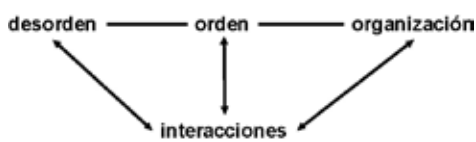
Por ilustrar un poco la fórmula, podemos explicar que si se construyen dos edificios o tejidos urbanísticos que suponen un grado igual de contaminación, pero uno genera mayores grados de transmisión de información entre sus agentes que el otro, ¿son ambos igual de sostenibles? Claramente no.

El quid se encuentra en haber desarrollado el mecanismo de evaluación de la INFODIVERSIDAD, tanto de un edificio como de cada punto de un tejido urbanístico, ambos calculados mediante la unidad *ing/m²*.

A continuación, explicamos las definiciones de estos conceptos y sus mecanismos de evaluación. Para ello analizaremos primero los ecosistemas biológicos, extrayendo aquellas pautas de funcionamiento que nos ayuden a entender de los ecosistemas sociales que el hombre genera en las ciudades.

Complejidad y diversidad en los ecosistemas biológicos

Tomemos la definición implícita del filósofo francés Edgar Morin[3] de la ecología como "la ciencia de las interacciones combinatorias / organizadoras entre cada uno y todos los constituyentes físicos y vivientes de los ecosistemas".

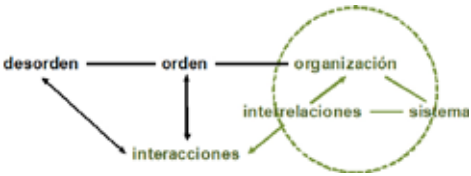


La organización se genera a partir de encuentros (interacciones) que se producen gracias a un cierto dinamismo aleatorio (desorden) y a la existencia de algunas leyes de enlace (orden). Este fenómeno retroalimenticio explica que los

cuatro eslabones formen parte de un bucle y no de una secuencia unidireccional.

En el vínculo entre la interacción y la organización existe una fase de estado intermedio en el que la interacción se convierte en interrelación y aparece un sistema que puede potenciar en su seno las interrelaciones y el aumento de la organización, que fortalecerá al **sistema** y así sucesivamente.

El carácter complejo del sistema reside precisamente en fomentar simultáneamente el orden y el desorden, claves ambos para conjugar la organización del mismo.



En las complejas relaciones entre los agentes de los ecosistemas, se sucede la inevitable pérdida de energía y calidad del medio, mediante el desperdicio de calor, la contaminación, o pérdida de información. A este concepto se le denomina entropía, y volverá a ser un punto clave en la eficacia de los sistemas, especialmente los urbanos, y nuestro papel como urbanistas.

La *diversidad* es otro concepto presente también en los procesos físicos, una característica que cobra especial relevancia en la dinámica de estos procesos que llevan a generar y equilibrar un ecosistema. La diversidad crea las condiciones para la organización, y la organización favorece e integra la diversidad. Como vemos, todas las relaciones en los sistemas son recíprocas a varias bandas: es un signo de la complejidad.

El **clímax** del ecosistema es un estado estacionario pero no estático, ya que la propiedad fundamental de la organización en los ecosistemas no es la estabilidad, sino la aptitud para la reorganización, la constante capacidad para evolucionar ante lo nuevo, que dota al ecosistema de fortaleza, flexibilidad y capacidad de evolución.

El ecosistema se autoorganiza y autorregula de forma lógica y heurística a pesar de no tener un centro de mando.

La organización cuenta con una herramienta fundamental para la regulación y articulación del ecosistema: esta herramienta es el tejido comunicacional. La transmisión de información constante (en mayor grado genética, pero también señalética y lingüística) entre individuos de una misma especie y entre distintas especies es un factor primordial de interacción en el sistema.

Complejidad y diversidad en los sistemas sociourbanos

La ciudad es simultáneamente un ecosistema biológico y un ecosistema sociourbano. En ambos casos es un núcleo de organización surgido del bucle desorden / orden / interacciones.

Como ecosistema biológico, la ciudad presenta un altísimo nivel de artificialización, con una asimetría considerable en la organización física-vivente. En el ecosistema sociourbano, la especie dominante es la especie humana, si bien su papel dominante no significa que su nivel de biomasa sea de relevancia en los bucles tróficos. Como ecosistema biológico, la ciudad presenta unos niveles de entropía altísimos, que solo se sostienen por su dependencia feroz de otros ecosistemas de los que se nutre.

Como sostiene Edgar Morin, los ecosistemas sociourbanos presentan un orden mayor que el del ecosistema natural. Un orden que viene determinado principalmente por las reglas culturales, las organizaciones e instituciones económicas, políticas y sociales.

Los ecosistemas urbanos gozan de un metabolismo y de una complejidad de información y de bits transmitidos que supera en mucho a los naturales. Las interrelaciones humanas generan una enorme cantidad de información, y nos convierten en una especie altamente portadora y en el protagonista principal del tejido comunicacional.

En opinión del urbanista Salvador Rueda[4] y la bióloga Pilar Andreu, el ecosistema urbano se justifica solo en base a esta generación de información, para la cual genera colateralmente una gran cantidad de entropía, que llevaría al colapso si no fuera porque esta exporta esta entropía a los ambientes de entrada y salida.

Sin embargo, el elevado control consciente ejercido por la especie humana ha centralizado la regulación y restado capacidad al factor espontaneidad: se ha sustituido la autorregulación sin centro por la **planificación humana**. Podemos decir que en los ecosistemas sociourbanos, los factores diversidad y espontaneidad difícilmente pueden llevar al clímax del ecosistema mediante procesos de autorregulación, ya que están gravemente constreñidos y predefinidos por la planificación urbanística y social. Esto significaría que un plan urbanístico erróneo estaría obligando al ecosistema a funcionar en condiciones deficitarias.

Primer factor del segundo bucle tetralógico: la *infodiversidad*.

La característica principal que ha de presentar el sistema para dar lugar a interacciones es la diversidad. En ecosistemas biológicos, sabemos que esta garantía es la biodiversidad. En los ecosistemas sociourbanos, el concepto de diversidad afecta al complejo sistema de información humano: es un concepto aglutinador que llamaremos *infodiversidad*.

La *infodiversidad* fomentará una mayor riqueza de interacción (intercomunicación) que dará lugar a las **emergencias**, es decir, novedades positivas. Este es uno de los principales factores de la complejidad en las ciudades. La concepción de los asentamientos humanos como tejidos de información es análoga al funcionamiento de la diversidad en los ecosistemas naturales: cuanto mayor es la variedad de especies, más nivel de información genética e intercambio material y energético y más rico el ecosistema.

En el lado opuesto, *entropía urbana* significa energía liberada en forma de calor, por un lado, y generación de residuos no reutilizables, por otro. También significa segregación social, aislamiento, pérdida de información en forma de marginación, de dispersión, de olvido. La entropía urbana es desorden energético, material y social. En su lucha de Sísifo contra la entropía, la complejidad en las ciudades ha de combinar, como veremos: densidad, infodiversidad y serendipia.

Segundo factor del segundo bucle tetralógico: la *serendipia*

Las ciudades como escenarios de interacción han sido garantía de progreso no solo por albergar transacciones premeditadas, sino por ser un lugar de oportunidad de encuentro casual. Este hallazgo casual que pueda llevar a un avance notable en la trayectoria de un individuo o de una comunidad es lo que denominaríamos **serendipia**.

Este concepto depende estrechamente de los bits de información que existan en ese entorno. La complejidad de un tejido urbano o de un nudo de comunicaciones, la superposición de flujos y usos garantizan la serendipia y con ello las posibilidades de intercambio (y de progreso) entre los seres humanos. En la analogía física, la serendipia son las condiciones de encuentro entre los elementos para que las interacciones tengan lugar, como concepto avanzado de espontaneidad del sistema.

Los tejidos urbanos como tejidos de información

Si en los ecosistemas biológicos el tejido comunicacional es uno de las manifestaciones de la organización del sistema, es en los eco-

sistemas sociourbanos donde este tejido cobra una importancia fundamental en la génesis de interacciones que lleven a esta organización sistémica.

Para generar las **emergencias**, es decir, las novedades positivas que mejoran un sistema, los arquitectos debemos retomar algunas estrategias y proponer otras nuevas. Debemos tratar de cuantificar la influencia de la *infodiversidad*, parametrizando algunas de sus características y no dejarlas a expensas únicamente de las leyes del mercado:

- Complejidad urbanística medida en número de actividades y usos diferentes por célula urbana.
- Diversidad de actividades valorando la especialización, singularidad, accesibilidad y el carácter no excluyente de las mismas.
- Bits de información por individuo y su distribución en el tejido urbano.
- Flexibilidad de los escenarios y capacidad de mutación para albergar futuras actividades que propicien la evolución del ecosistema humano.

La simplificación tenderá hacia la entropía del sistema; ahora sabemos que en épocas pasadas se han cometido graves errores en el planeamiento:

- La imposición de especialización reduce e inhibe la diversidad que ha creado el desarrollo organizacional.
- El predominio del orden repetitivo ahoga la posibilidad de diversidad interna y se traduce en sistemas pobremente organizados y pobremente emergentes.
- La diversidad extrema (sin equilibrio) hace estallar la organización y se transforma en dispersión.

(In) conclusión

Si atendemos a los parámetros que hemos descrito como indicadores de sostenibilidad de un ecosistema urbano, se dibuja ante nosotros una ciudad densa en actividades, con diversidad de usos, cohesionada socialmente, optimizando consumos energéticos mediante la reducción de los desplazamientos y abierta a la flexibilidad de encuentros.

Hemos cerrado el bucle recorriendo la senda de la física cuántica y de la biología para entrar de nuevo por las puertas de nuestra propia ciudad, la ciudad mediterránea. La urbe compleja y diversa que hemos heredado de la *civitas* romana, de la polis griega y de la medina árabe resulta ser mucho más "eficiente" en términos contemporáneos que la *town* importada del modelo anglosajón. El sueño de la razón de la *Ville Radieuse* ha producido el monstruo de la dispersión urbana, la depredación del territorio, la multiplicación de los desplazamientos, la segregación y los asentamientos difusos en una explosión brutal de entropía urbana.

Las propuestas urbanísticas de Koolhaas, fascinado por la indómita ciudad asiática, invadida de vendedores ambulantes, aromas de especias, coches y perros callejeros en un laberinto permanente, parecen ser un reflejo de este cóctel de infodiversidad, serendipia, orden y desorden, donde los niveles de entropía son elevadísimos, pero la eficiencia global del sistema muestra unos altísimos índices de sostenibilidad. Índices tan solo amenazados por jugar en los límites del colapso por congestión.

La reflexión acerca de cuáles son las llaves de la sostenibilidad para el arquitecto se encuentra más allá de la realización de edificios bioclimáticos o apoyados únicamente en la técnica de los paneles fotovoltaicos y las cubiertas ajardinadas. Si en algo ha de sobreponerse el término formulado por Brundtland al torbellino de eslóganes publicitarios que lo pervierten es en la necesidad de intersectar las tres esferas, social, económica y medioambiental, y ahora sabemos que una de las claves común a estas tres esferas es la actividad generada por la **infodiversidad**, y que nuestra ciudad mediterránea es uno de los escenarios más idóneos para que este juego de interacciones tenga lugar.

[1] El cambio de perspectiva se concretaría en la década siguiente (1987) cuando el equipo coordinado por Gro Harlem Brundtland presentó su informe "Our common future" en la Comisión Mundial sobre Medio Ambiente y Desarrollo, acuñando el término desarrollo sostenible como aquél que "debe satisfacer las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer las posibilidades de las generaciones futuras para atender sus propias necesidades".

[2] Club Roma y "Limits to Growth": En 1972, el Club Roma publica su informe "Limits to Growth" donde por vez primera se plantean los problemas del crecimiento demográfico mundial, abordándolos desde una óptica global y planteando por primera vez el carácter finito de los recursos.

[3] Morin, Edgar. *El Método I. La naturaleza de la naturaleza*. Ed. Cátedra, 2006.
Morin, Edgar. *El Método II. La vida de la vida*. Ed. Cátedra, 2006.

[4] Rueda, Salvador, et al., *La ciutat sostenible*, Angle 1999.

EN RECORD D'ALBERT ILLESCAS *(1940-2011)*

Extracte de les notes d'Albert Illescas per la conferència

"Recomanacions als futurs arquitectes" (Novembre 2006 - Agost 2007)

Tinc la impressió, després de tota una vida de treball i amor per la carrera, que sóc arquitectònicament invisible. En conseqüència, puc mostrar-vos com he assolit aquest estat melancòlic d'invisibilitat. Fet això, caldrà que us esforceu a fer tot el contrari, a veure si així recolliu èxit i reconeixement.

De petit volia ser mariner, fita que vaig aconseguir vint anys després quan em van forçar a fer el servei militar a la Marina. Dissortadament, aleshores, el que volia ser era trompetista de jazz de so directe com en Clifford Brown. L'oïda no m'ho va permetre i em vaig dedicar a la bateria. Per si de cas, vaig ampliar l'abast dels meus objectius: seria un pintor estructurat com en Cézanne o, de nit, foll com en Joan Ponç. I també poeta, abrandat com en Maiakovski, precís com en Neruda.

L'exigència familiar —concretada amb el meu pare— em reclamava que estudiés una carrera. Davant del dubte vaig triar, per mandra, Arquitectura com ell... I a més els arquitectes —deien— eren mig artistes.

Vaig mantenir totes aquestes ambicions, junt amb una persistent i angoixada vagància, fins superar els cursos d'ingrés a l'Escola. Un cop allí vaig ser admès pel grup que hi ha sempre a tots els cursos de gent interessada en l'arquitectura, la música, la literatura i aleshores també la política. El meu mèrit va ser ésser-fill-de-l'Illescas, un arquitecte del GATCPAC del qual jo no en sabia res… Excepte que, efectivament, era el meu pare.

Vaig afegir als meus objectius el de ser arquitecte, dels bons, com Le Corbusier. Una bona tria penso. Més endavant, em vaig enamorar d'altres: Victor Lundy, John Johansenn, Louis I. Kahn, Wright... I això va seguir i ha seguit fins ara. He crescut i he oblidat alguns amors, però n'he afegit molts d'altres: Albert Kalach, els Patkau, i... l'Aalto sempre. La qual cosa em confirma que encara puc aprendre, que estic viu. Junt amb els amors van créixer també els rebutjos —no practico la teoria, ni l'amplitud de mires políticament correcta, de "to er mundo é güeno"—, que generalment coincidien amb les modes del mo-

ment: Magistretti, l'Escola de Barcelona, Rossi i la "Tendenza"... fet que em va separar del ramat. I això no va ser tot el que vaig fer per arribar a ser una formosa i solitària ovella negra.

Tenia fortes i juvenils creences, ingènues i, com vaig descobrir molt després, perilloses. Creia que el més important per un arquitecte era saber projectar, fer bona arquitectura. Aquest no és el nostre cas. La primera condició necessària de l'arquitectura és el client que és qui permet transmutar les intencions en arquitectura. En conseqüència, és prioritari tenir clients, aconseguir encàrrecs, cosa que explica la quantitat de temps, d'esforços i genuflexions que es dediquen a aquesta percaça. Amb tot, cal no quedar atrapats en aquest joc.

Com ja he dit, era jove i impetuós, i vaig anar més enllà situant-me en contra dels transvestits, els que canvien d'arquitectura amb l'última revista, la qual cosa em va situar en un aïllament gens gratificant.

Amb tot, no em penedeixo de res, potser no sabria fer altrament, excepte d'haver girat en els primers temps la meva intolerància —ignorant, cal dir-ho— en contra dels clients, clients usuaris. Un dels meus amors tardans, l'I. M. Pei, em va ensenyar que la postura correcta era treballar a favor dels clients. Convèncer-los que l'arquitectura que fem no està dirigida a complaure la vanitat de l'arquitecte, sinó a satisfer el client, millorant el seu projecte, de manera que resolgui de la millor manera possible les seves necessitats i els seus desitjos. Heus aquí —explicat de manera simple— el component ètic de l'arquitectura. Heus aquí el detall que em faltava, i no era petit: projectar a favor de la gent i no per l'autosatisfacció. [...]

L'exercici professional s'està radicalitzant entre els grans despatxos que controlen els grans projectes —cap corporació se la vol jugar amb un arquitecte-persona— i als arquitectes "íntims", que volen establir relacions personals amb l'encàrrec i amb el projecte. Fan pocs projectes amb molta dedicació. Cas extrem d'aquesta postura és l'arquitecte australià Richard Leplastrier que arriba a establir-se al solar des d'on dibuixarà els seu projecte, que després es desenvoluparà amb la col·laboració directa d'operaris i de clients.

Saber en quina posició possible ens volem situar entre aquests dos pols és un tema important i previ a tot, encara que difícil, ja que en certa manera és preguntar-nos qui som.

Un cop triat què volem fer es presenta la qüestió de com i amb qui volem treballar, si sols o en equip. L'anàlisi de les firmes que pro-

dueixen o han produït la millor arquitectura palesen que són majorment obres individuals i no col·lectives, com no podria ser d'altra manera; la mateixa circumstància que succeeix en les altres arts, on és encara més rara l'obra en comú. Tanmateix, la complexitat de la nostra feina sembla demanar un esforç col·lectiu, un equip. La solució és que els equips d'arquitectura no han de ser homogenis, la decisió arquitectònica és, en darrer terme, personal.

"la definició del que jo crec que és la bona arquitectura: la que pot agradar a la meva dona"

Els bons equips —els que fan bona arquitectura— que he conegut divideixen clarament el paper que cadascú ha de jugar en el procés entre els components. Hi ha moltes variants, depèn de les persones, però el que cal subratllar és que els papers han d'estar ben definits, saber qui mana en cada situació per evitar tensions. [...]

Hem arribat al moll de la qüestió: cal definir primer l'objectiu principal, la causa per la qual hem estudiat la carrera, o millor encara —cal ser molt precís i molt sincer—: què volem aconseguir de l'exercici professional.

El primer que em ve al cap són els diners. Fa lleig dir-ho en veu alta, però cal saber-ho. És un objectiu difícil ja que tothom el percaça, hi ha massa competència, potser la nostra professió no és un bon camí per assolir-lo i a més exigeix dedicació completa i perdre bastants escrúpols. El reconeixement públic de l'obra com a mitjà per triomfar a la vida és la segona cosa que se m'acudeix. Si es vol això cal muntar un equip de propaganda, com va fer en el seu moment Ricardo Bofill. No cal gaire més, l'èxit popular és independent de la qualitat. Potser un s'estimi més un reconeixement més especialitzat, la satisfacció de veure's respectat pels seus iguals. Això també està bastant sol·licitat. Hi ha molt sistemes, més o menys delicats: entrar en una Escola d'Arquitectura, no per ensenyar sinó per fer mèrits. Amb la mateixa intenció, presentar-se a concursos —molts— primerament no tant per guanyar-los sinó per donar-se a conèixer. Assistir a conferències, presentacions, exposicions, fer-se veure i practicar l'elogi. Escriure i practicar l'elogi. Crear complicitats i dependències i practicar l'elogi.

Hi ha d'altres objectius no tan directament lligats amb el triomf públic: pot interessar aprofundir en el coneixement en qualsevol matèria —història, crítica, estructures, etc.—; exercir la docència; assegurar-se la vida entrant a l'administració; dedicar-se a la política, el poder directe; fer un bon casament; assolir la independència muntant la pròpia empresa de promocions, o una constructora; retirar-se a un poble petit i viure bé i no competir; i tants d'altres que no cal enumerar ja que estem en una Escola d'Arquitectura. En tot cas el que cal és no enganyar-se, després tot són fracassos i teràpies psicològiques. Hem de suposar que tots els objectius anteriors no eren altra cosa que eines per aconseguir el nostre fi principal, el que us ha retingut aquí tants anys: fer una bona arquitectura.

Puc ampliar-ho amb la definició del que jo crec que és la bona arquitectura: la que pot agradar a la meva dona, una dona-d'arquitecte que amb els anys ha esdevingut una experta en fruir espais, llums, materials, mides i proporcions; educada en la dura escola del viatge arquitectònic, capaç de distingir a Manhattan un gratacel d'en Pei o del SOM entre un bosc d'altres. Un dia fent un cafè al bar del Museu Aalto de Jywaskyla va dir-me: "Aquest arquitecte sí que m'agrada, perquè a part de bonic o lleig, em fa venir ganes de viure a les seves cases, d'habitar els seus edificis". L'Aalto ho va dir millor, però en el fons vol dir el mateix. D'això es tracta l'arquitectura. Això he tractat de fer tota la vida. Sembla poc però és molt. Tota la resta, com deia al començament, ho he gestionat força malament. Ni currículum, ni reconeixement, solament el dels pocs clients o amics que han viscut en les meves cases. Llàstima que siguin tant pocs, però he aconseguit part del que somiava quan aprenia en aquesta Escola.

Això demostra que no cal fer-me cas, ni tampoc fer el contrari del que dic. Feu el que pugueu, però, això sí, tracteu que el que feu no us porti a avergonyir-vos de vosaltres mateixos.

Ara ja no tenim tele a casa, perquè ocupa molt d'espai (de fet, he d'admetre que la vam treure perquè feia lleig) i no tenim gaire temps per veure-la. Així, si veiem algun programa, ho fem des del portàtil i ens estalviem els anuncis. De tant en tant, miro capítols aïllats a la carta i fa un temps que he redescobert un hàbit de fa un parell d'anys, quan tenia el costum de veure la tele els vespres perquè feien un programa que m'encantava. Segur que el coneixeu, és el *Karakia*. És un híbrid entre curs de cuina etnogràfic i documental domèstic; un equip de càmera i micròfon segueix una persona d'origen estranger que resideix a Catalunya i que prepararà al llarg de l'episodi un àpat sencer per a la família o per als convidats, de vegades originaris del mateix país. L'estructura del capítol és sempre la mateixa: en primer lloc s'acompanya el protagonista al carrer per comprar els ingredients, segueix tota la preparació dels plats (amb subtítols per retenir el nom dels plats o ingredients), ho intercala amb històries o tradicions del país, i acaba amb la posada en escena de l'àpat, els plats a taula i els convidats menjant.

El format *Karakia*, l'han copiat després programes com *Nous catalans*, o *Babel*, de RTVE (versions catalana i espanyola), que no han arribat a la qualitat del programa original. Un indicador de l'excel·lència del programa és que fa més de deu anys que funciona, gairebé sense alteració del format. Sostinc, doncs, que el *Karakia* és brillant perquè d'un guió molt elemental, se n'extreuen molts estrats d'informació:

1. Emplaçament i context. Els capítols comencen pel principi, és a dir, per la recol·lecció dels ingredients necessaris a les corresponents botigues subministradores. No hi ha Carrefours, Eroskis ni OpenCors, sinó mercats (a edificis o al carrer), basars, comerços o "colmados". Hi ha molts programes que passen per la Boqueria, perquè segurament aquest és el mercat que concentra més diversitat de producte. De la collecció d'establiments recorreguts, se'n desprèn un inventari de botigues de menjar etnogràfic que hi ha a la ciutat, que potser no tenen gaire visibilitat ni propaganda: que jo recordi, en destaca la botiga de cerveses belgues a Gràcia, l'establiment d'importació de menjar rus prop de la Rambla, el primer comerç de pasta fresca que es va obrir a Barcelona, la pastisseria japonesa...

2. Memòria dels ingredients. Una altra capa informativa és més cultural, la que té a veure amb l'etimologia de les paraules i es remunta als moviments de colonització que van importar els ingredients d'una cultura a una altra. És d'una subtilesa magnífica el fet que, a través d'una recepta, l'espectador arribi a recórrer mentalment la història, no tant des de les guerres i batalles, com des de la tradició gastronòmica.

3. Inventari de cuines. Però sens dubte, i des de la mirada arquitectònica, el més destacable del *Karakia* és que la suma dels seus capítols constitueix un inventari d'ús de les cuines dels apartaments catalans. Curiosament, no recordo ni una sola recepta de les que s'expliquen, i en canvi em vénen a la memòria moltes imatges de cuines diferents: algunes de pisos exigus amb cuines interiors; d'altres, cuines americanes amb llum i obertes a patis de cases suburbanes; cuines de pisos de l'Eixample amb les piques de

La cuina d'en César a París

En un apartament exigu, el mirall de la cuina permet cuinar d'esquenes veient el que passa al menjador, al mateix temps que s'amplia la sensació de l'espai de la cuina.

marbre encara antigues; cuines de fusta, cuines de rajola, piques rodones, piques dobles, forns de llenya...

Les cuines són usades. Lluny de les imatges estàtiques i estèrils a què ens tenen acostumades les revistes d'arquitectura, les cuines del *Karakia* ensenyen el seu ús domèstic i, per tant, se'n poden extreure conclusions. El programa aconsegueix, a través de l'excusa de la recepta, filmar els moviments espontanis i és aquí quan es perceben les disfuncions de la cuina. Veient cuinar els usuaris, s'obren tantes preguntes sobre quina és la cuina més còmoda, quan es satura una cuina, quins són els luxes prescindibles...

Una de les dificultats d'aprendre a projectar és que el referent sempre és casa teva. Des que vaig decidir que estudiaria arquitectura, he anat fent el meu propi inventari de situacions domèstiques diverses. Retinc a la memòria una cinquantena de cuines en què he estat i cuinat durant més d'un parell d'hores, però no deixa de ser un inventari limitat. Ara, amb l'estudi de casos del *Karakia*, tenim a l'abast un repertori de casos digne de ser estudiat. Perquè la cuina és un reflex de com canvien les maneres d'habitar, us remeto a *Le mangeur hypermoderne*, de François Ascher. Ens omplim la boca de diversitat cultural, integració, llibertat de culte... Però quina traducció té tot això en els habitatges? El mercat, però també l'administració, condemna les famílies estrangeres a viure en pisos exigus amb cuines preparades per descongelar paquets de menjar preparat i poc més. Responen les nostres tipologies als costums i tradicions dels nouvinguts? Així com hi ha hagut emprenedors que han vist el nínxol del mercat i han obert establiments d'importació, no seria hora que algú es posés a dissenyar cuines adaptades o simplement més flexibles per a altres costums gastronòmics? No parlo de grans luxes, sinó més aviat de taulells llargs per preparar el menjar, cuines espaioses per preparar els àpats en família... Per exemple, els asiàtics tenen bullidores d'arròs, que utilitzen diàriament, com el nostre microones. Es podria deixar una previsió d'espai i d'endoll a les cuines de protecció oficial per a aquest estri necessari, i recomanar-ne també la previsió a les cuines dels pisos lliures dels barris amb més immigració, on acabaran instal·lant-se, segurament de lloguer, moltes d'aquestes famílies.

4. A taula. El programa no acaba a la cuina, sinó que filma la relació directa entre porta d'entrada (per on arriben els convidats), cuina i menjador. S'ha de pensar el menjador per a àpats multitudinaris i també per a l'ús quotidià. Quina és la taula més còmoda? Quina és la distància bona entre els extrems de la taula perquè la gent s'entengui? Hi ha una cuina que m'agrada especialment, i és la d'una família japonesa que menja en una cuina espaiosa, que té plantes de fulla ampla a una cantonada, llum natural i una col·lecció de paelles penjades a la paret. Com que molts plats japonesos es cuinen mentre es menja, la taula quadrada on fan l'àpat és gran i té espai per als estris de cocció *in situ*.

La cuina de Can Pagès a Galliners

El moble-cuina de butà en una masia que no n'havia tingut mai. La xemeneia de la casa conserva el perol per bullir aigua sobre el foc i el forn de pa de pedra, així com una pica de marbre. Els fogons mòbils permeten cuinar a l'interior quan fa fred i als espais exteriors a l'estiu.

Les sales d'estar i els menjadors també es podrien repensar, en funció dels ensenyaments del *Karakia*. Hi ha famílies africanes i nepaleses que mengen a terra, o que ho fan almenys quan vénen convidats i es convoca un àpat especial. És suggerent observar que hi ha famílies que, literalment, APARTEN els mobles que els han estat imposats amb el lloguer; que en tindrien prou amb una catifa i que han d'arraconar el sofà perquè sinó el menjador exigu no els permet fer un àpat en família.

El *Karakia* ens brinda els arguments per defensar una normativa més flexible i més oberta que permeti preveure espais d'estada amples i cuines que es puguin obrir al menjador, que facilitin cuinar de cara a la família i prou grans com per integrar-hi la parentela que participa en la confecció dels plats.

La vida secreta de les ciutats

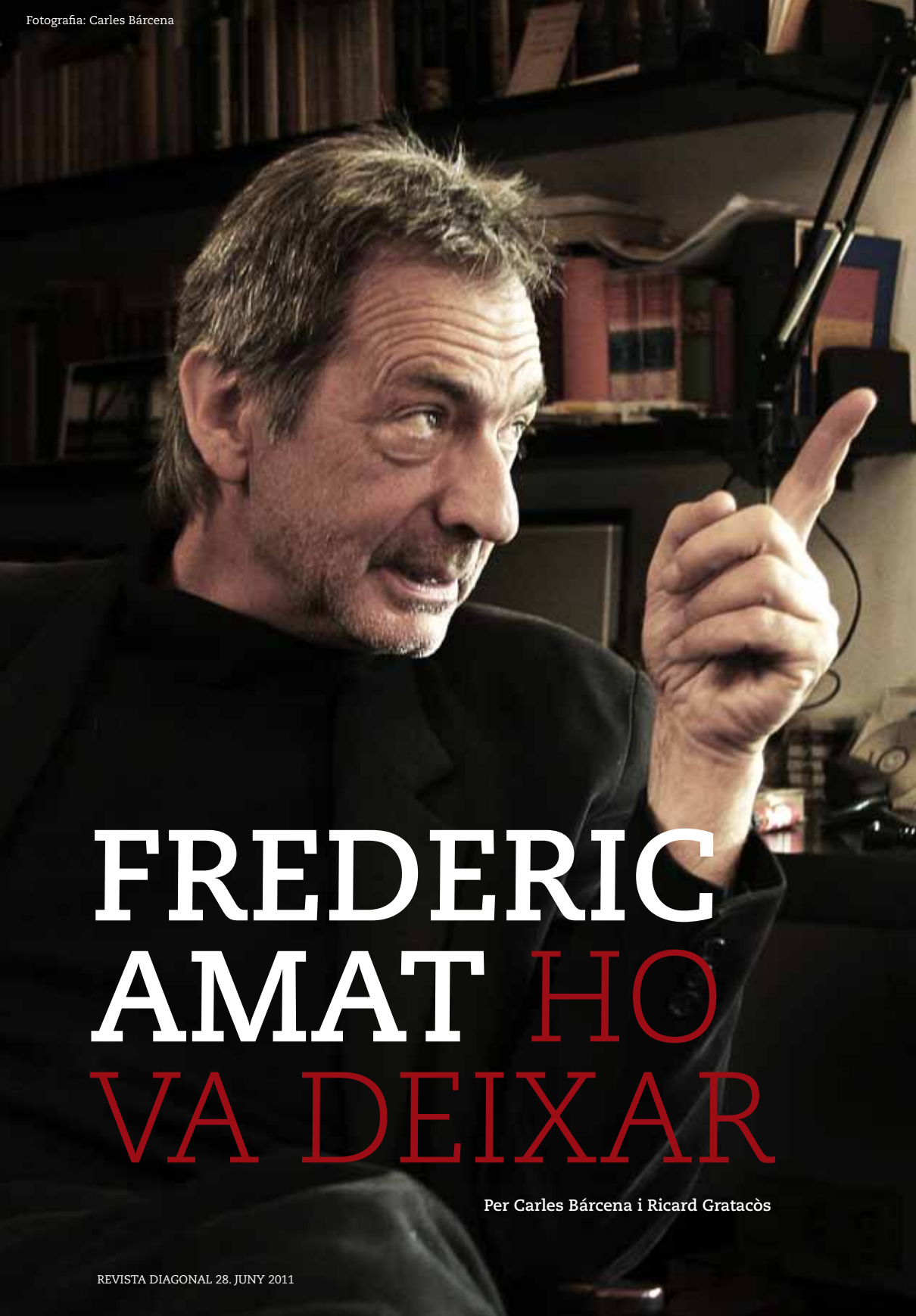
Tot plegat em remunta a un llibre d'un professor de geografia, Andy Pratt (et altri), *The secret life of Cities: the social reproduction of eveyday life*, en què s'argumenta que, malgrat tots els esforços per comprendre com funciona Londres (ciutat global), encara hi ha moltes dinàmiques domèstiques d'ús diari, sobre les quals en sabem molt poc. Els autors defensen una bateria de polítiques urbanes que es basi en la unitat familiar i en les seves rutines diàries: quines relacions han establert entre els mercats de treball i el mercat residencial? Quins patrons de mobilitat segueixen? On passen el seu temps lliure? Parla de la suma de decisions individuals per a la vida quotidiana en una ciutat global i de com s'han d'estudiar, cartografiar i analitzar per fer més fàcil i còmoda la vida als residents, més enllà de les solucions "macro" de zonificació, concentració o aglomeració que sovint la planificació urbana planteja des de la vista d'ocell.

El *Karakia* ha trobat una forma de relatar totes aquestes dinàmiques aparentment invisibles i constitueix una bona base de dades per començar a treballar. Proposo muntar un curs d'anàlisi i projecte de cuines en què s'utilitzi la base de dades del *Karakia* per discutir, estudiar i aprendre les disfuncions de les cuines actuals.

Els dimarts, doncs, es cartografiarien i es treballaria sobre les cuines i les sales d'estar a partir de la selecció d'alguns episodis. Els dijous, es parlaria de l'espai urbà: de l'activitat econòmica local en planta baixa a diferents barris de Barcelona i de la relació entre el carrer (els mercats) i les cuines. El títol del projecte de recerca: URB&DOMÈSTIC. Per als fanàtics de la cuina (com a estança) i de l'activitat econòmica del carrer en planta baixa, faig una crida a qui s'animi a desenvolupar aquest particular càsting de cuines.

PS. Més d'un arquitecte ha participat al programa i ha deixat que la seva cuina es convertís en plató per un dia: Pavel, eslovac, resident al Raval; Antoni, de Nova Zelanda, resident en un quart de casa de la Barceloneta i Vera, d'origen txec, resident a Riudoms.

Agraïments: A Josep Mulet, Director del Programa, pels seus comentaris constructius, i Franc Pallarès, per la cessió de la fotografia de Galliners.



Fotografia: Carles Bárcena

FREDERIC AMAT HO VA DEIXAR

Per Carles Bárcena i Ricard Gratacòs

Frederic Amat és un dels artistes catalans més reconeguts internacionalment i un dels més difícils de classificar per la seva amplitud d'interessos i camps de treball. Pintura, gravats, espais escènics, murals, pel·lícules i un llarg etcètera configuren el seu univers plàstic. Va estudiar Arquitectura dos anys durant els anys setanta a l'ETSAB. Ens trobem a la seva casa-estudi de Barcelona per parlar sobre la seva obra i el seu interés per l'arquitectura.

Què et va empènyer a cursar estudis d'arquitectura?

De fet, m'hagués agradat estudiar Filosofia i lletres, cosa de la qual sempre me n'he penedit. Ha de ser un autèntic luxe estudiar per llegir! Els estudiants de Filosofia han d'estar en un perpetu èxtasi! No obstant això, amb catorze anys vaig haver de decidir si feia ciències o lletres. La gran majoria dels meus companys va escollir fer ciències, o sigui que si volia fer lletres havia de marxar a una altra escola. Jo estudiava en una escola pilot dirigida per Emili Teixodor, l'escriptor, que assajava una nova pedagogia i, per poder seguir en aquell ambient tan estimulant, vaig decidir seguir allà i estudiar ciències.

D'altra banda, amb setze anys, vaig tenir la sort d'entrar en un centre independent de teatre (l'Institut del Teatre durant el franquisme era caspós i sense cap interès) on donaven classe, en un pis del carrer Aribau, en Fabià Puigserver, la Maria Aurèlia Capmany, l'Albert Boadella i en Josep Muntanyès entre d'altres. Jo vaig ser l'únic estudiant que es va matricular a Escenografia. En aquells moments tenia una pràctica adolescent de fer art d'una manera autònoma i autòctona. Sortosament, en aquest centre, vaig tenir l'estat de vigília per crear-me unes coordenades d'aprenentatge, de referència i de convivència amb els altres. Això va donar una nova dimensió a la meva obra plàstica i pictòrica incipient. A més, en aquells moments el món del teatre a Catalunya era una illa de llibertat i d'imaginació.

Quan, amb disset anys, va arribar el moment de decidir què estudiar, vaig seguir amb el fil d'aquest esperit teòric. Però havent fet ciències era complicat posar-me a estudiar Filosofia. Com prèviament havia tingut l'experiència i gaudia d'aquest espai performatiu i màgic que és l'espai teatral, vaig decidir portar-ho més enllà i estudiar Arquitectura.

Quina Escola et vas trobar?

L'escola d'arquitectura que molts desitjàvem no existia. L'ETSAB de l'any 1971 era una escola grisa i trista. Veies alumnes molt hàbils que resolien fàcilment càlcul i àlgebra, però que no tenien cap tipus d'imaginació o visió d'una arquitectura contemporània. En general, es feia mala arquitectura i l'ambient era molt tronat. Tampoc ajudaven les classes d'Anàlisi de forma o l'ortopèdia que suposava per mi la Geometria descriptiva i dibuixar emprant coordenades. Jo el que desitjava era representar les formes d'una altra manera!

Aquell primer any va ser un martiri. A més, en aquella època, l'Escola no existia ni físicament, no hi era! Estava sovint tancada per manifestacions, protestes, canvis de director... Va ser tal el grau d'impossibilitat i de decepció, que un grup de cinc estudiants vam decidir fer una escola independent d'arquitectura en un pis de la ciutat, amb l'experiència que havia viscut amb l'escola de teatre com a referent. Això implicava una nova manera de fer, sobre *quines* i *com* s'havien de donar les assignatures. Vam anar a veure l'Oriol Bohigas per proposar-li de col·laborar, però el projecte tristament no va tirar endavant.

Durant el primer any de carrera, en què sovint no hi havia classes, vaig omplir el temps disponible amb la meva tasca pictòrica. Vaig

"Hem de recuperar la universitat com a lloc d'estudi i de creativitat."

entrar a treballar d'escenògraf i decorador de pe·lícules. Això em permetia pintar i m'aportava experiència i uns diners. També recordo que vaig decidir trobar una feina relacionada amb un dels grans tallers d'escenografia al carrer Cadena de Barcelona, fent *stands* a la fira de mostres de Barcelona, etc.

I quan ho vas deixar?

A segon de carrera. Vaig començar a distanciar-me de l'Escola, fins que un amic em va acon-

sellar que ho deixés. Vaig prendre una decisió que no va ser gens fàcil, em llençava a un abisme. Vaig decidir no fer una professió (com pot ser la d'arquitecte) i fer de pintor, que no és una professió sinó una actitud de vida. Implicava un gran risc i incertesa. I precisament gràcies a emprendre aquest viatge a la deriva, he trobat respostes i tresors que no hagués trobat fent un altre camí més pautat.

Malgrat tot, penso que l'acadèmia i la universitat són el reducte que pot salvar moltes coses. Hem de recuperar la universitat com a lloc d'estudi i de creativitat.

De fet, mai t'has allunyat del tot del món de l'arquitectura en les diverses facetes del teu treball.

La meva obra pictòrica està plena de referències arquitectòniques. En molts quadres [ens mostra en un catàleg una sèrie de pintures] com *Mosaïc, Cabana* (construcció feta de amb cartrons trobats al carrer a Nova York), *La casa de les punxes*, *Interior i mirall* apareixen arquitectures. Tots ells són projectes d'arquitectura! Hi ha plantes, façanes i fins i tot seccions.

Has realitzat moltes escenografies per a obres de teatre, dansa, òpera...

En elles sempre hi ha un treball de complicitat amb una aventura creativa d'equip.

I quina relació estableixes amb el director dels espectacles a l'hora de dissenyar l'espai escenogràfic? Pensem en el cas de les teves escenografies per a les coreografies d'en Cesc Gelabert.

Sempre hi ha una mena de treball de codirecció quan fas una escenografia. Per exemple, a *Zumzum·Ka* o a *Ki*, espectacles que hem fet amb en Cesc Gelabert, el disseny de l'espai i la coreografia estan estretament lligats. Jo dibuixava els seus moviments i ell ballava els meus dibuixos. Veient com ballava els dibuixos en feia més. La implicació era tan gran que no podia crear només un espai, hi va haver també un treball de guió, és a dir, que existia una absoluta responsabilitat escènica.

També has realitzat algunes pel·lícules. D'on surt l'interès per aquest registre?

De fet, jo sempre filmo el procés de realització de quasi tots els treballs fora del meu estudi. Hi va haver un moment en què l'aspecte purament escenogràfic em limitava i això em va empènyer a la realització de films. Mentre treballava l'escenografia per a l'obra de Federico García Lorca *El Público* dirigida per Fabià Puigserver i Lluís Pasqual, em va caure a les mans l'únic guió que havia escrit Lorca. El vaig dibuixar, en vaig fer una interpretació i vaig filmar *Viaje a la luna*.

Alguns dels teus treballs més coneguts són murals que estan en façanes d'alguns edificis. Com t'arriben aquests encàrrecs?

Cada projecte té una història i és una aventura. Suposo que la meva experiència escenogràfica, de treballar espais, va fer que em comencessin a encomanar, com a pintor, aquesta mena de projectes.

Al *Mural de les Olles* (2000-2001), situat al Mercat de les Flors, s'intueix una tasca d'implicació estreta entre obra artística i arquitectura.

En aquest cas m'havien encarregat que pintés el sostre de l'Institut del Teatre. Però hi havia un problema, era massa baix. Volien que pintés el sostre perquè havien fet una façana de vidre que tenia al davant el mur cec del Mercat de les Flors. El problema real era com desviar l'atenció d'aquella façana.

Jo vaig proposar d'intervenir a la façana del veí, però aquell edifici era de l'Ajuntament i no hi podíem intervenir. Calia fer nostra la façana del Mercat. Es va fer una reunió entre les parts (Ajuntament, Mercat de les Flors i Institut del Teatre) i ens van cedir el mur amb la condició de col·locar una marquesina entre els dos edificis. Va ser una llàstima perquè la marquesina, que és de vidre, té una impossible transparència que impedeix la total visió del mural. Crec que és del tot equivocada.

I què representen totes aquestes olles?

En un viatge a la Índia vaig quedar fascinat en veure un munt d'olles amuntegades en un mercat de Jaipur. Vaig fotografiar, en aquell mercat, olles, síndries i d'altres coses amuntegades. Hi ha un material fotogràfic d'inici, que també és arquitectònic, que serveix de punt de par-

Mural de les olles. Barcelona, 2001

tida. D'aquí em va venir la idea de fer aquest munt d'olles ceràmiques que representen caps transformats o un munt de calaveres apilades. El mural enllaça bé amb tota la terrisseria del Palau de l'Agricultura d'un neoclassicisme carrincló.

Vist el resultat sembla que estigui tot pensat des de l'inici del projecte.
No, no. Però donat el problema, s'hi va donar una resposta arquitectònica. Adoneu-vos, per cert, que mentre es construïa l'arquitectura del Palau de l'Agricultura per l'exposició universal del 1929 es feia, al costat, el pavelló del Mies! Vaig proposar a l'Ajuntament de pintar la resta de façanes del mercat del color vermellós que servia de fons al *Mural de les olles* per intentar fer més subversiva tota aquesta arquitectura tan tronada, però no ho vaig aconseguir. Sovint ens trobem amb tota aquesta manca de criteri i agosarament per part dels nostres polítics.

Ara fa un any es va inaugurar la rehabilitació de la seu històrica del Teatre Lliure. Allà has realitzat *La pluja de sang* a l'escala principal.
Aquest és un projecte que em va fer molta il·lusió que m'encarreguessin. Hi havia el problema de com fer pujar el públic fins a la sala. L'arquitecte havia provat de projectar unes rampes... però al final es va decidir mantenir l'escala. Va ser un gran encert ja que aquesta escala té memòria per a molts.

El problema és que l'escala no tenia una aparença teatral i quan un entra a un teatre cal que hi hagi un espai de transició per adonar-se que has entrat en un teatre, i això és el que busca aquest mural. Moltes escales de l'Eixample tenen un sòcol de ceràmica i jo he portat aquest fet més enllà: el mural és una "pluja de sang" i és com si s'hagués fos un teló per les parets de l'escala avall.

Recentment, ha aparegut una nova façana al carrer Comtal amb via Laietana plena d'ulls...
És un altre mural impossible. De fet l'obra no està acabada. El projecte també està en un edifici dels anys vint que forma part del caràcter de la via Laietana. Per fer el projecte van tirar tot l'edifici i van deixar la façana, que és

patrimoni. En fer el projecte van projectar una façana nova amb la qual no sabien què fer. Un arquitecte jove que treballa a Alonso i Balaguer, Dani Isern, havia vist l'aixecament del *Mural de les Olles*, ja que vivia a prop. Per resoldre el problema de l'hotel ells van pensar en mi i van convèncer els clients per realitzar un gran mural.

El projecte era complicat i la resposta va sorgir de treballar amb una maqueta. Calia donar un moviment a aquella façana. Al final, la vam pintar la nova façana de color blau per donar-li profunditat i vaig començar a fer-li acupuntura i a penjar-li totes aquestes boles de porcellana que desdibuixen la façana. Les ombres, a més, li donen una vibració interessant. La façana plena d'ulls dóna aquest joc en què la gent mira l'edifici i l'edifici retorna la mirada cap als vianants.

Ens sembla veure càmeres de seguretat, més que ulls.
M'agrada que ho sembli. A la comissaria de policia del costat, hi van tancar molta gent de la resistència franquista. A l'edifici on ara s'ha fet l'hotel, també hi va haver, durant una època, la comissaria de policia i uns magatzems anomenats "Can Vilardell".

Et segueix interessant l'arquitectura?
Sempre m'ha interessat el disseny i l'espai. El disseny entès com a crear objectes ben fets.

Per mi l'arquitectura pot començar amb un gerro. Si el dissenyes bé, pots dissenyar la taula on poses el gerro. I si saps fer una taula, sabràs on posar-la i dissenyar l'espai on posar-la i així successivament. Curiosament, però, sempre m'ha interessat més l'aspecte teòric de l'arquitectura que la pràctica de l'arquitecte. Recordo que de jove llegia molts llibres d'arquitectura. Recordo, per exemple, un llibre del Cristopher Alexander, on explicava el criteri dels *patterns*. M'interessaven tots aquests moviments teòrics. I també tot el procés inicial del disseny. D'una manera més local, també recordo la *Teoria de la sensibilitat* de Rubert de Ventós on deia: "l'art ha mort, visca el disseny". Això, és clar, amb el temps ha perdut vigència.

Frederic Amat al seu estudi.
Fotografia: Carles Bárcena

De l'arquitectura actual, hi ha algun arquitecte que t'interessi?
M'interessa en Peter Zumthor. Sobretot el que pensa, la seva obra teòrica i la seva sensibilitat. Es pot fer arquitectura econòmica i ben feta, ben dissenyada, ben pensada, amb sensibilitat. La sensibilitat és el que manca a molts arquitectes. De la mala arquitectura, ens en queda el consol de pensar que és efímera i que acabarà a terra un dia o un altre.

La sensibilitat no s'ensenya només a l'Escola d'Arquitectura. L'aprenem des del parvulari, aprenent a viure en un context de sensibilitat, experimentant-la.

No cal només una *Teoria de la Sensibilitat* sinó també una pedagogia de la sensibilitat, que és una experiència.

Maqueta de la intervenció a l'Ohla Hotel amb la façana de la Via Laietana al fons. A la dreta, mitjera al carrer Comtal.

De la participación de Josep Lluís Sert, decano de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, en la Primera Conferencia sobre Diseño Urbano, celebrada en aquella universidad el 9 y 10 de abril de 1956. Participaron también en la conferencia Charles Abrams, Edmund N. Bacon, Jane Jacobs, Lewis Mumford, Lloyd Rodwin, Ladislas Segoe y Francis Violich.
Publicado originalmente en *Progressive Architecture*, agosto 1956, pp. 97 y ss.

Selección y revisión: Ángel Martín Ramos.
Traducción: Maria Badia i Ricard Gratacòs.

JOSEP LLUÍS SERT

(1902 - 1983)

El diseño urbano

Nuestras ciudades americanas, después de un periodo de rápido crecimiento y expansión suburbana, han alcanzado la madurez y han adquirido responsabilidades que las ciudades en auge del pasado nunca conocieron. Mientras tanto, la planificación urbana se ha desarrollado como una nueva ciencia; los urbanistas de hoy se preocupan por la estructura de la ciudad, por sus procesos de crecimiento y de decadencia, y por el estudio de todos los factores —geográficos, sociales, políticos y económicos— que han dado forma a la ciudad.

Conocemos ahora más acerca de los problemas de nuestras ciudades de lo que nunca supimos, gracias a los métodos de investigación y análisis que se han adoptado en este campo. De hecho, últimamente, el componente científico ha prevalecido sobre el artístico. Esto puede ser debido a una reacción natural contra las prácticas del pasado, cuando el diseño de las ciudades se basaba en el enfoque superficial del movimiento "city beautiful", que ignoraba la raíz de los problemas y pretendía solo efectos visuales. El diseño urbano es esa parte de la planificación de la ciudad que se ocupa de la forma física de esta. Es el momento más creativo de la planificación urbana y aquel en el que la imaginación y la creatividad artística pueden jugar un papel más importante. También puede que sea en algunos aspectos la parte más dificultosa y controvertida y, por todo ello, ha sido menos estudiada que otras facetas de la cuestión.

Las fórmulas usadas hasta ahora han de abandonarse ante el nuevo enfoque de la arquitectura, el paisaje urbano, la ingeniería viaria y la planificación urbana. Es lógico que los cambios en cada una de estas disciplinas se hayan desarrollado independientemente y que cada una de ellas haya intentado establecer un nuevo código de principios y un nuevo lenguaje formal. Por ello, parece ahora igualmente lógico que se reúna el progreso alcanzado en cada una de estas disciplinas, de modo que pueda lograrse una integración bajo la forma del diseño urbano. Estoy convencido de que ahora, después de muchos años de trabajo aislado e independiente, estamos llegando a una etapa de síntesis.

Como los instrumentos en una orquesta, cada uno de estos elementos del diseño urbano tiene su parte que jugar en el resultado final. Este tiene que ser armonioso y no se puede conseguir con la competencia entre disciplinas. Creo que somos conscientes de que urbanistas, paisajistas y arquitectos solo pueden ser una parte del más amplio equipo de especialistas que se requiere para resolver los problemas del diseño urbano. Sin embargo, también estoy convencido de que nuestras tres disciplinas están ya muy próximas

Retrat de Josep Lluís Sert assegut en una cadira. Joaquim Gomis, setembre de 1971. © Hereus de Joaquim Gomis. Fundació Joan Miró, Barcelona.

entre sí, por lo que sería más fácil que primero nos pusiéramos de acuerdo entre nosotros para, después, debatir la participación y las relaciones de los otros especialistas que completarían el equipo.

El diseñador urbano debe, ante todo, creer en las ciudades, en su importancia y en su relevancia para el progreso humano y para la cultura. Debemos pensar en clave urbana.

Últimamente se ha hablado mucho sobre los males de la ciudad, de su condición de caldo de cultivo para la criminalidad, la delincuencia juvenil, la prostitución, la enfermedad y, por supuesto, para la congestión de tráfico. Abandonar la ciudad para ir a vivir a las afueras se ha convertido en un objetivo: todo lo bueno y lo sano se ha vuelto suburbano. Para resolver los problemas de las ciudades, nuestros antecesores urbanistas les volvieron la espalda.

Me gustaría hacer un canto a favor de la ciudad. No podemos negar que existe una cultura americana que es a la vez cívica y urbana. El crecimiento de Nueva Inglaterra resulta inconcebible sin Boston como centro. Estados Unidos no sería el gran país que es hoy si Filadelfia, Chicago y San Francisco no se hubieran convertido en auténticas ciudades —centros de cultura y conocimiento, así como centros de negocios—. Junto con barriadas superpobladas y una especulación salvaje, también hemos heredado excelentes centros de conocimiento, museos, centros de salud y centros de ocio, que son resultado de una cultura urbana. La generación más joven de este país tiene una mentalidad menos suburbana que sus mayores (más parecida a la de sus abuelos que a la de sus padres), ya que se ha percatado de que la expansión incontrolada de nuestras ciudades solo agrava sus problemas, y de que la solución reside en dar una nueva forma a la ciudad en conjunto. No se trata de descentralizar, sino de recentralizar. Creo que se producirá una inversión de tendencia en los próximos años, a medida que crezca el interés por los problemas de la ciudad.

Si vamos a coordinar todos nuestros esfuerzos hacia estos problemas para hacer de la ciudad un lugar mejor para vivir, y si no queremos convertir la ciudad central simplemente en un lugar de negocios, comercio, o tráfico de vehículos, debemos encontrar en el hombre, en sus necesidades y aspiraciones espirituales, la medida y guía de nuestros diseños.

Recomendaría que todos los que nos preocupamos por los problemas del diseño urbano consideremos al hombre como el centro de esta problemática; ese respeto por todo lo humano tiene que ser considerado el factor guía (…) Pienso que hoy se produce una sobrevaloración de nombres propios y personalidades, y que, por el contrario, se han subestimado las posibilidades y las ventajas del trabajo en grupo. Acogeremos con gusto todas las obras destacadas de autor pero, sobre todo, deberíamos intentar elevar el nivel medio general. Las ciudades más bonitas son siempre aquellas que tienen una mejor armonía, una mayor unidad de escala y una más conseguida continuidad de espíritu. No es el monumento aislado lo armonioso y válido, sino el placer de contemplar destacados edificios en un conjunto apropiado.

Retrat de Josep Lluís Sert vestit amb toga i birret en l'acte d'investidura com a doctor *Honoris causa* per la Universitat Politècnica de Catalunya. Joaquim Gomis, 27 de febrer de 1981. © Hereus de Joaquim Gomis. Fundació Joan Miró, Barcelona.

Infraestructuras anacrónicas

De cicatriz a columna vertebral

Miriam Moreno

Son muchas las ciudades que, a consecuencia de la explosión demográfica y el desarrollo urbanístico que se ha sucedido en estos últimos años, han puesto a debate un elemento infraestructural que bloqueaba las relaciones físicas, visuales o sociales en sentido transversal. Y es que lo que era campo en otra época, ahora son calles, avenidas y bloques con necesidades de permeabilidad muy diferentes. En estos casos, automáticamente surge la pregunta de qué hacer con estas estructuras: ¿conservar y reutilizar por cuestiones románticas y ambientales, porque forma parte de la estructura urbana y ha tenido un significado histórico y social importante o por el gasto del derribo, del transporte y del depósito de los escombros?; ¿O bien derribarlas y reurbanizar el espacio liberado, porque son consideradas como una barrera, así como ocurrió en su momento con el derribo de las murallas, y que han permitido una renovación importante gracias a la creación de nuevos equipamientos y espacio público?

Y es que, la superación de una barrera es siempre un punto de inflexión en el crecimiento de una ciudad. En Girona, por ejemplo, el río Onyar constituyó una de las principales barreras a lo largo de la historia debido a la necesidad de unir las dos partes de la ciudad; los puentes jugaron un papel primordial en su desarrollo y actualmente estos elementos forman parte del tejido urbano. Las murallas, por otro lado, dominaron la ciudad durante diecinueve siglos; el derribo de estas durante el siglo xx hizo que la ciudad traspasara los límites marcados y se extendiera por el llano. Finalmente, la llegada del ferrocarril en 1878, pensado como elemento de progreso y modernidad, acabó, paradójicamente, siendo una barrera que colapsaba la circulación y suponía un problema para el desarrollo urbanístico. El incremento de población urbana que se generó durante el siglo xix en Girona supuso la extensión de la ciudad hacia la periferia, y provocó que el antiguo extrarradio donde se ubicó la infraestructura fuera superado por el crecimiento de la ciudad, y puso de manifiesto las dificultades de integración de la traza ferroviaria en el tejido urbano. La elevación de la vía mediante un viaducto en 1973 se convirtió, en su momento, en una intervención de una gran funcionalidad: suprimía los pasos a nivel y eliminaba la barrera que originaba el terraplén.

Hoy, pasados treinta y siete años, con el proyecto del Tren de Alta Velocidad a su paso por Girona vinculado al soterramiento de la línea de ferrocarril convencional, el viaducto ha pasado a considerarse un elemento comprometido que abre nuevas posibilidades urbanísticas: el viaducto ferroviario de Girona, con una fuerte interacción con la trama urbana —en muchos casos la ciudad lo ha engullido—, ha perdurado hasta nuestros días, y aunque sigue teniendo cierto efecto barrera y en determinados puntos es un generador de espacios marginales, forma parte de la vida cuotidiana de los gerundenses.

Actualmente, este debate se está llevando a cabo en varias ciudades que, como en Girona, si bien no siempre todos los ciudadanos están de acuerdo en el consenso sobre el futuro del viaducto, el objetivo principal de todas las iniciativas es siempre el de recuperar un territorio central ocupado por una infraestructura ferroviaria, reconocer su origen histórico y hacerlo transitable: El **Viaducto de Holbeck**[1] (Reino Unido) de 1,7km, construido en 1882; el **Bloomingdale Trail**[2] (Chicago) de 4,3km, construido en 1873 a nivel de calle, elevado en 1910 a su altura actual y abandonado en 2001; o el **Reading Viaduct**[3] (Filadelfia) de 1,6km, construido en 1890 y abandonado en 1984.

Muchas ciudades ya han ejecutado un proyecto similar, y con el estudio de los resultados obtenidos en estas, podemos hacer una re-

[1] http://www.holbeckurbanvillage.co.uk/history/viaduct.htm
[2] http://www.bloomingdaletrail.org
[3] http://www.readingviaduct.org

The High Line (Nueva York)

flexión sobre las posibilidades que se tienen de reparar e integrar un tejido urbano segregado por una infraestructura.

La **Promenade Plantée**, en París, del paisajista Jacques Vergely y el arquitecto Philippe Mathieux, un viaducto de 4,5km de una antigua línea de tren en desuso desde 1969, fue considerada una enojosa barrera arquitectónica y fue programada para ser demolida. En 1988 se convirtió en un corredor verde integrado en el tejido urbano que tiene muy presente que una buena ciudad es una mezcla de memoria e invención. Sus habitantes han visto revalorizado su entorno a la vez que se ha reforzado la identidad histórica.

En Nueva York, **The High Line** recorre 2,4km a 10m sobre las calles de Manhattan. Abandonada desde 1980 estubo a punto de ser demolida, pero gracias a la creación de Friends of The High Line en 1999 se decidió promover la recuperación de este viaducto ferroviario. En 2003, James Corner Field Operations & Diller Scofidio+Renfro convierten The High Line en un parque lineal elevado inserto dentro de la trama urbana. Este recorrido peatonal permite una permeabilidad transversal absoluta, y la recuperación de este elemento para la ciudad: el High Line lo disfrutan los vecinos y los neoyorquinos en general y además ha creado un parque, que ha originado un barrio que a su vez ha creado una marca: ahora es posible comprar en el High Line Building, comer en el High Line Thai Restaurant, bailar en el High Line Ballroom y celebrar en el High Line Festival.

La **Hofpleinlijn**, en Rotterdam, es un viaducto ferroviario de hormigón armado de 1,9km de longitud, orgánicamente fusionado con la ciudad, pero ignorado hasta el momento. El proyecto aun no está ejecutado, pero se pretende recuperarlo de modo que contribuya activamente a mejorar la calidad del entorno público dándole un nuevo uso e incorporándolo en el tejido urbano. El viaducto se transformará en un espacio público suspendido que flotará sobre la ciudad, bordeando edificios, y creando una zona independiente del tráfico rodado. La Hofpleinlijn será el hilo conductor de un importante proyecto de renovación urbana y espacio público: un catalizador para la remodelación de los barrios colindantes.

En Boston, **The Big Dig** surge de sustituir el viejo viaducto de la I-93, que atraviesa de norte a sur el centro de Boston por una autopista subterránea. Así, en 1982 se pone en marcha un proyecto que, junto con mejorar la movilidad en el centro de Boston, quiere volver a recuperar la relación entre el centro de la ciudad y su frente marítimo, dotándolo a la vez de un gran espacio libre para el ocio y esparcimiento. Surgieron muchas dudas alrededor del proyecto, pero lo que realmente estaba claro es que esa tierra debía **coser** de nuevo la ciudad. Acabado en 2007, se materializa como un espacio abierto de gran potencial territorial y diseñado con especial atención al contexto. Y si bien esta intervención ha sido motor para la restauración del frente marítimo de Boston y resuelve el problema de la movilidad rodada, los recorridos peatonales parecen disponerse en "paquetes": por un lado, la existencia de carriles laterales hace que la permeabilidad en sentido transversal sea dificultosa y, por el otro, la conectividad en sentido longitudinal parece perderse en el diseño de los cuatro parques de grandes dimensiones que conforman el recorrido.

El **Cheonggyecheon**, en Seúl, había sido un canal que cruzaba la ciudad en dirección este-oeste que, en 1976, dio lugar a una autopista que dejó encajonado el río, y lo privó de su histórica relación con la ciudad y degradó las condiciones de vida de los habitantes de la ribera. En 1999, la alcaldía de Seúl diseñó un proyecto para devolver el histórico río a la ciudad y crear un parque de 400 hectáreas y 5,8km de largo, desde Seúl hasta una zona de conservación ecológica fuera de la ciudad. Derribar el viaducto, en una primera instancia, podía parecer contradictorio y la medida más polémica y menos convincente, ya que la autopista había signi-

The Big Dig (Boston)

Cheonggyecheon (Seúl)

Traza del viaducto en la ciudad de Girona

ficado un gran paso de una cultura agrícola a una industrializada, pero finalmente este proyecto fue el motor para la revitalización, la renovación urbana y el desarrollo económico. El río actúa como espacio multifuncional y, a su camino, va cosiendo los distintos tejidos urbanos que se pueden recorrer ininterrumpidamente, ya que el parque lineal se desarrolla en un nivel inferior al de la ciudad. Los 22 puentes que comunican los dos frentes de la ciudad forman parte del tejido urbano y permiten la permeabilidad transversal, tanto peatonal como rodada. La participación ciudadana, impulsada por el gobierno desde sus inicios, fue una pieza fundamental que involucró a toda la ciudad en una acción recíproca.

Si nos fijamos, en todos los ejemplos, el elemento lineal a debate empezó como una estructura funcional y necesaria, y acabó por resultar una infraestructura obsoleta o negativa para el territorio y el ambiente, que actuó como barrera o elemento desintegrador de la ciudad. Todos ellos, corriendo la posibilidad de convertirse en espacios infrautilizados socialmente, de una forma u otra, se han visto revalorizados y potenciados, con mejor o peor resultado.

A pesar de las diferencias de escala, forma, longitud y del contexto dentro del cual los proyectos están ubicados, todos ellos muestran las posibilidades urbanas que, según si se conserva o se derriba el viaducto, puede ofrecer este espacio lineal dentro de la ciudad. Cada uno de ellos, de forma distinta, entiende que la ciudad se construye desde el espacio público y que esta necesita elementos de referencia que al mismo tiempo articulen las relaciones entre los distintos barrios. Todos estos proyectos son operaciones estratégicas que pretenden regenerar o crear nuevas relaciones de urbanidad a escala de la ciudad. Todos ellos conllevan la idea de un corredor verde o parque lineal, es decir, un espacio o zona continua, de características topográficas lineales, en el que la vegetación es predominante y los usos del suelo tienen como prioridad los peatones y la movilidad sostenible. El objetivo pretendido por todos los ejemplos analizados es obtener una mejor calidad de vida a nivel económico y social, mediante la creación de espacios libres y la implantación de nuevas actividades y servicios a lo largo del recorrido.

Si quisiéramos definir en pocas palabras lo mejor de estas operaciones, los conceptos estratégicos serían: **identidad**, espacio de referencia para la ciudad; **sutura**, permeabilidad transversal este-oeste, cosido urbano, integración urbana entre las dos partes que quedan a lado y lado del elemento lineal; **centralidad**, eje dotado de funcionalidad, calidad y potencialidad que es apoyo estructural y estructurante; **externalidad**, motor y catalizador de sinergias positivas y procesos de transfor-

Dos vistas completamente diferentes del viaducto de Girona

mación en un entorno más amplio que el de la ciudad; **conectividad**, enlace longitudinal norte-sur, y **memoria histórica**.

Con todo esto, y volviendo al debate existente en la ciudad de Girona, la posibilidad de repensar el viaducto integrándolo en el tejido urbano como un parque lineal elevado transformaría el viaducto en un paseo alejado del ruido que, aprovechando los elementos más propios y con intervenciones no muy costosas, podría ser recuperado para la ciudad como un nuevo espacio de identidad, que se sumaría a los que ya tiene por su larga historia, tal y como pasó, no hace mucho tiempo con el río y su entorno. Por otro lado, con el derribo del viaducto, todo el recorrido de esta traza se podría convertir en un gran espacio público vertebrador, un eje cívico de entidad suficiente para ser el motor para la creación de nuevos espacios libres y equipamientos y, dando continuidad a los que actualmente existen, integrado en la trama urbana y capaz de generar una nueva movilidad y centralidad. Si bien el futuro del viaducto podría tener esos dos escenarios extremos, podemos contemplar un escenario alternativo: la posibilidad de demolición selectiva y la retención de ciertos segmentos del viaducto, que incorporaría los aspectos más positivos de cada una de las dos opciones extremas.

El viaducto ferroviario en Girona se perfila como un eje estratégico que el futuro planeamiento de la ciudad debe tener en cuenta. La propuesta que en un futuro se materialice en este espacio podrá y deberá resolver muchos de los problemas urbanos que afectan actualmente a la ciudad, ya que representa en sí una gran operación urbana, tanto por su dimensión como por su complejo contenido y, si bien tiempo atrás, el viaducto supuso una "cicatriz", en pleno siglo xxi, puede transformase en la "columna vertebral", la oportunidad para un nuevo espacio de relación, tanto física como social, con el trasfondo de la que fue la antigua vía de las conquistas y el expansionismo económico.

Combatre el sisme: una realitat

Albert Albareda i Carles Pastor

El món sencer ha quedat horroritzat per les devastadores imatges de l'aeroport de Sendai que, com molts altres indrets del Japó, ha quedat inundat en pocs minuts per una poderosa marea inesgotable de runes i de fang. L'impacte d'aquest fenomen ha estat tan gran que, setmanes després, tothom es qüestiona encara com pot ser que un país tecnològicament tan avançat com el Japó no pogués superar un tsunami d'aquestes dimensions, sobretot quan se sap des d'un inici quin és el risc al qual està permanentment sotmès.

Malgrat tot —i amb el reconeixement dels mateixos japonesos, en un gest molt propi d'ells, que el país no estava preparat per a l'envestida d'una onada gegant d'aquesta magnitud—, no hi ha dubte que es parla només del tsunami perquè la gran majoria d'edificis van resistir el moviment sísmic sense ni tan sols immutar-se. Una continuada cadena de sismes, encapçalada per un moviment de 8,9 en la vertiginosa escala de Richter, ha passat del tot desapercebuda en la majoria d'edificis de la capital i voltants de l'epicentre. Sense cap dubte, tot un prodigi. No podem passar per alt que si l'AIJ *(Architectural Institute of Japan)* no hagués dedicat una gran quantitat de mitjans a la recerca i normalització del disseny estructural antisísmic durant dècades, ara estaríem sobretot parlant del terratrèmol, perquè el tsunami hauria estat tan sols el colofó d'una catàstrofe de dimensions incalculables.

Tot i haver començat a estudiar el problema des de principis del segle xx, japonesos i americans es van associar a la dècada dels 60 per afrontar un problema que resultava encara desconegut per a edificis de determinada alçada (pensaven que els indrets on s'havia construït en altura no eren precisament zones d'alta sismicitat). Així, en les diverses edicions del *US-Japan Cooperative Earthquake Research Program*, ambdós països van fer esforços considerables per investigar quins eren els millors mètodes perquè els edificis absorbissin les increïbles dosis d'energia produïdes pels moviments induïts en els edificis en cas de sisme. En aquests temps s'ha fet, doncs, palès que van aconseguir dissenyar solucions constructives i estructurals concretes, prou efectives com per afrontar moviments sísmics veritablement devastadors.

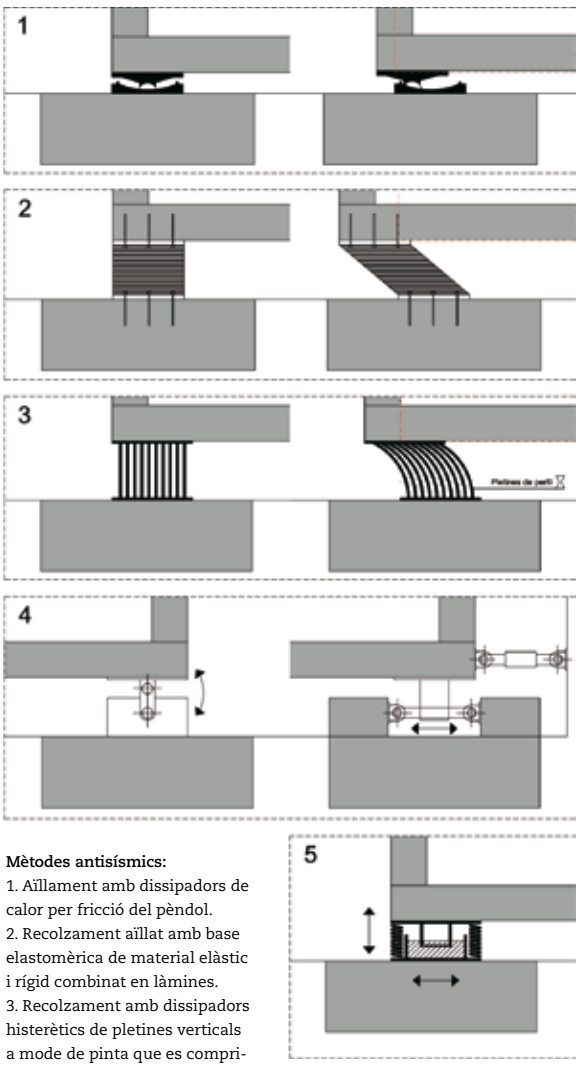
Resistir habitualment i de forma contínua sismes d'entre 6 i 8 en l'escala de Richter té molt mèrit; resistir un moviment puntual d'escala 8,9 és realment admirable. Però resistir ambdues coses en un interval molt curt de temps, estem parlant de dies o fins i tot d'hores, és un miracle. I si no, recordem els efectes devastadors d'un sisme d'escala menor (7,8) a les províncies de Sichuan i Yunnan l'any 2008, a la República Popular Xinesa. Cal recordar que l'escala de Richter no està formulada proporcionalment, sinó logarítmica, la qual cosa significa que no té res a veure passar de grau 7 a 8 que de 8 a 9.

És evident que no podem comparar les exigències de les nostres normatives i els nostres dissenys estructurals amb els del Japó, entre d'altres coses perquè aquí "sembla" que no hi ha ni de bon tros el mateix "risc" sísmic. El problema és que, com tots els límits marcats per les normatives d'aplicació, el risc que admet la societat és en funció d'allò que es preveu o d'allò que ha succeït al llarg de la història. Hem de partir de la base que els edificis en el continent Europeu, i en especial a l'Estat espanyol, no és que no puguin resistir un sisme de 8,9 sinó que molts d'ells no en resistirien ni tan sols un de grau 6. Pensem, per exemple, en centenars d'edificis de l'Eixample construïts amb estructura de murs de càrrega i d'alçades considerablement altes o en les construccions dels nuclis antics de les nostres ciutats medievals. Recordem que, malgrat que són fets poc probables, no són impossibles: l'any 1428, Catalunya va sofrir un moviment de grau 6,5 que, entre altres edificis notables, malmeté seriosament l'església de Santa Maria del Mar i el Monestir de Ripoll.

Aquest fet ha de fer-nos, com a mínim, admirar i valorar l'esforç fet al llarg dels anys i els resultats aconseguits per la indústria de la construcció nipona.

Les estructures antisísmiques es van començar a desenvolupar seriosament en el moment en què zones d'alt risc sísmic es van proposar també construir en alçada. Recordem que l'alçada dels edificis és un element determinant a l'hora de combatre un sisme ja que, com a esforç horitzontal que és, tendeix a multiplicar els seus efectes a mesura que ens separem de la cota zero. Japó n'és un bon exponent, situat entre tres plaques tectòniques, només queda superat per l'illa de Taiwan en perillositat sísmica. Molts d'altres llocs del planeta estan també seriosament exposats a riscos sísmics, com per exemple la cadena dels Andes a Sud-amèrica, la falla de San Andrés a Califòrnia o l'Himàlaia a la Xina continental.

Existeixen molts mètodes en l'actualitat per pal·liar els efectes d'un sisme sobre un edifici. Resistir un terratrèmol en termes estructurals es tradueix a aconseguir absorbir una quantitat enorme d'energia produïda pels moviments als quals es veuen sotmesos els edificis. En moure's els forjats i la massa dels edificis en general, aquests generen unes forces enormes que, multiplicades pel seu desplaçament, es converteixen en grans dosis d'energia. En conseqüència, la principal obsessió dels dissenys estructurals antisísmics passa necessàriament per ABSORBIR aquesta ENERGIA. És per això que moltes vegades es discuteix, sobretot al nostre país, com a conseqüència de la falta d'experiència en aquest camp, sobre si les estructures antisísmiques han de ser més rígides o més flexibles d'allò que seria estrictament normal. La instrucció sísmica vigent espanyola (NCSR-02) condueix flagrantment a uns dissenys molt més rígids en zones sísmiques que en zones que no ho són. És aquí on la discussió està oberta: l'energia s'absorbeix millor reduint la deformabilitat d'una estructura o augmentant-la? Doncs només cal pensar en determinats elements naturals que reprodueixin aquest comportament, per exemple, els arbres: és conegut que en cas de ventada sempre cauen primer aquells arbres de tronc més robust pre-



Mètodes antisísmics:
1. Aïllament amb dissipadors de calor per fricció del pèndol.
2. Recolzament aïllat amb base elastomèrica de material elàstic i rígid combinat en làmines.
3. Recolzament amb dissipadors histerètics de pletines verticals a mode de pinta que es comprimeixen amb el desplaçament horitzontal.
4. Recolzament amb dissipadors viscoelàstics amb sistemes combinats que permeten el gir i el moviment horitzontal.
5. Recolzament amb dissipadors viscoelàstics amb bases de fluïds i amortidors.

Dissipador sísmic viscoelàstic

cisament perquè la seva rigidesa no els deixa deformar.

El problema és que els requeriments funcionals d'un edifici no són ni molt menys els d'un arbre i, en conseqüència, una deformació excessiva podria conduir a danys estructurals irreversibles. Així, actualment s'aposta per diverses solucions: sistemes de control passiu, sistemes de control actiu i sistemes híbrids. Els sistemes passius es fonamenten bàsicament a aïllar l'edifici de les oscil·lacions dels fonaments o bé a dissipar l'energia del sisme; els sistemes actius, per contra, a detectar intel·ligentment la magnitud del moviment i a donar-hi una resposta estructural activa per pal·liar-ne els efectes. Finalment, els sistemes considerats híbrids no són res més que una combinació adequada per a cada cas dels dos anteriors.

Dins dels passius, els sistemes d'aïllament per a la base, són dels més àmpliament utilitzats. Es tracta de disposar elements que permetin el moviment a la base d'unió dels pilars de planta baixa amb els fonaments, de manera que l'estructura de l'edifici romangui rígida i intacta en cas de moviment. Aquest aïllament es pot aconseguir de moltes maneres, des de connectar els pilars a través d'elements elastomèrics tipus neoprè, fins a utilitzar dissipadors d'energia de diverses configuracions. Els aïllaments a base d'elastòmers permeten el moviment de l'edifici sense malmetre cap sistema estructural: es tracta d'uns grans blocs massius fets a base de capes de neoprè alternades amb planxes metàl·liques. En cas de sisme, aquest tipus d'aïllaments permeten el moviment oscillant de l'estructura en direcció vertical, però també horitzontal de forma simultània.

En la mateixa línia dels aïllaments a base d'elements deformables elastomèrics, existeix també una solució menys freqüent, però igual d'efectiva: l'aïllament per pèndol friccionant. Es tracta de construir la unió amb els fonaments a base d'una bola d'acer encaixada en una gran superfície còncava metàl·lica connectada al pilar, de manera que, en cas que es produeixin oscil·lacions sísmiques, aquesta superfície llisqui per sobre de la bola massissa sense afectar per a res la superestructura de l'edifici.

Un altre sistema àmpliament utilitzat, sobretot en edificis d'alçades considerables, és el basat en els dissipadors d'energia. Es tracta de la solució més "econòmica" i eficaç: uns elements concrets i molt sensibles es col·loquen en punts estratègics de les estructures dels edificis amb la finalitat que quan aquestes entrin en oscil·lació, tota l'energia produïda pel sisme s'absorbeixi a través seu. En funció de com absorbeixen l'energia, es classifiquen en diversos tipus de dissipadors: els histerètics (per plastificació o per fricció) i els viscoelàstics. Així, l'edifici queda intacte al sisme perquè gairebé no es mou: en els histerètics, la destrucció total del dissipador impedeix que els moviments de l'edifici tinguin la magnitud que haurien experimentat en cas que aquest hagués estat rígid en totes les seves unions; en els viscoelàstics, un fluid és l'encarregat d'amortir-ne els moviments dins d'un pistó. De dissipadors histerè-

tics d'energia, n'hi ha de molts subtipus diferents en funció del seu funcionament: a flexió, a torsió, a tallant, etc. La diferència rau tan sols en com s'efectua aquesta dissipació d'energia.

Molt menys utilitzats pel seu cost i complexitat, són els sistemes actius de control sísmic. Aquests sistemes basen el seu funcionament en la detecció dels moviments de l'edifici a partir d'uns sensors i proporcionen una resposta immediata mitjançant algun tipus de mecanisme (a la vegada, controlat informàticament). Aquest sistema de control és francament sofisticat i requereix de sistemes de control en computador, talment com si l'edifici es tractés d'un Airbus —per la qual cosa els converteix en cars i molt costosos d'implementar. Pocs casos s'han executat amb aquests sistemes, el més notable i reconegut és el Taipei 101, un edifici de 509 metres d'alçada construït a Taipei, la capital de l'illa de Taiwan —la regió del planeta que gaudeix de l'acceleració sísmica més alta. El Taipei 101, projectat per l'arquitecte C. Y. Lee i calculat per l'enginyer Thornton Tomasetti, ha esdevingut el màxim exponent d'estructura amb control actiu gràcies a una gran bola metàl·lica de 680 tones de massa situada a la planta 92 de l'edifici.

Aquesta gran massa està sospesa de les plantes superiors a través de tensors metàl·lics i subjectada per la part inferior a través d'uns pistons hidràulics. Quan es detecta un desplaçament de l'edifici en un determinat sentit, per petit que sigui, el sistema de control impulsa la gran esfera massiva en sentit contrari per tal de convertir-se en contrapès físic i acabar absorbint l'energia del moviment.

Cap altre edifici disposa d'un amortidor tan gran i pesat a les darreres plantes. L'afany de l'home per construir edificis vertiginosament alts en zones on la naturalesa ho desaconsellava reiteradament ha portat a desenvolupar sistemes tan extremadament sofisticats com genials, per transmetre correctament les càrregues i els esforços al terreny sense la necessitat d'haver-hi d'estar vinculat dinàmicament. L'arquitectura tradicional japonesa i xinesa han respirat des de sempre ja d'un seriós coneixement de resolució d'unions amb barres de fusta, de manera que permetessin el màxim de moviments possibles sense que es trenqués l'estructura. En els edificis actuals no podem aspirar a plantejar estructures flexibles i excessivament deformables (per una simple qüestió funcional i de confort), però sí que podem dissenyar edificis rígids en si mateixos que s'aïllin dels moviments de l'entorn, per intensos i repetits que siguin. Una vegada més, l'ambició de l'arquitectura per una ràpida conquesta vertical obsessiva està canviant de base els paradigmes fonamentals de les estructures que coneixíem i controlàvem fins fa relativament poc: la baixada de càrregues gravitatòries passa necessàriament a un segon o tercer terme, i la lluita contra els esforços dinàmics i horitzontals es converteix en la clara protagonista del segle XXI.

Edifici Taipei 101, Taiwan.

Una apuesta radical

Alvaro Valcarce

El edificio que se alza en el número treinta de la calle St. Mary Axe es —o debería ser— el primer edificio ecológico en altura de Londres. Se eleva cuarenta y un pisos sobre la calle y proporciona 76.400m2 de espacio que comprenden oficinas y un centro comercial, accesible desde la nueva plaza pública de acceso. En la cima del edificio —el piso ocupado más alto de Londres—, hay una sala, cubierta por una cúpula de vidrio, que ofrece una espectacular vista panorámica de la capital, digna de los dioses del Olimpo.

La personalidad desbordante de este edificio hace que esta nueva aportación al *skyline* de la ciudad no pase desapercibida. Prueba de ello es que, a pesar de los esfuerzos de *marketing* realizados en su momento por la propiedad, el edificio se conozca por el apelativo descalificativo que le dio un columnista ingenioso: *the Gherkin* (el pepinillo, en inglés). Sin embargo, esta notoriedad no respondía a la idea que muchos tenían sobre cómo debía ser la ciudad de Londres y fue causa de muchas tensiones en los inicios del proyecto. La concesión de la licencia de construcción se discutió en la Cámara de los Comunes y levantó una expectación inaudita por parte de los medios de comunicación. Las críticas se sucedieron sin parar. Algunos lo tacharon de "erótico", otros de "femenino" o de "objetual". La tensión del debate alcanzó cotas pocas veces vistas en el mundo de la arquitectura contemporánea.

Finalmente, la licencia fue concedida y mucho tuvieron que ver en ello la voluntad y el apoyo del alcalde y del oficial de Urbanismo de Londres[1], ambos embarcados en un proyecto común para crear una nueva imagen de la ciudad que huyera del estereotipo de destino turístico y proclamara su potencial emprendedor. La tesis de su proyecto se basaba en una intuición de corte muy *rossiano*: si uno tiene una imagen del Londres histórico, ello se debe principalmente a la presencia, en nuestra memoria colectiva, de una serie de imágenes de construcciones históricas emblemáticas. Estas visiones son lo que han ido perfilando la imagen del Londres por todos conocido. Por tanto, si uno quiere una nueva imagen de Londres que sea moderna y actual, ello solo puede resultar de la construcción de nuevos hitos arquitectónicos. De ahí, su apoyo por una apuesta tan radical como la del "pepinillo" de Foster. Cabe precisar que tal radicalidad no está exenta de fundamento y que nada está más lejos de la arbitrariedad que este edificio capital para la arquitectura.

Fundamentos

El obús de vidrio y acero que emerge en medio de la histórica *city* londinense es el resultado de un largo proceso iniciado en los años setenta por Buckminster Fuller y su joven colaborador Norman Foster en el marco del proyecto teórico *Climatroffice*. Dicho proyecto proponía una nueva relación entre naturaleza y espacio de trabajo, basada en una envolvente energéticamente comprometida con los balances del edificio, que resolvía cerramientos y pisos mediante una piel triangulada de metal y vidrio. Esta idea caló hondo en la mente del joven Foster. A lo largo de su carrera, la siguió desarrollando con incansable determinación, como se puede comprobar en proyectos tan tempranos como la *Willis Faber and Dumas Head Office* de Ipswich (1971-75) o en posteriores como el *Commerzbank* de Frankfurt (1991-97) y la *Millenium Tower* (1996) —propuesta inicial de un rascacielos de 386m (el más alto de Europa por aquel entonces) para el solar del *Gherkin*—, entre muchos otros.

En definitiva, este edificio es el resultado de un radical proceso de innovación arquitectónica, iniciado hace ya muchos años y cimentado sobre un gran número de proyectos construidos.

Forma y estructura

Generado por una planta circular con geometría radial, el perfil del edificio se ensancha a medida que se eleva, para volverse a encoger

hasta alcanzar su vértice superior. Esta forma distintiva responde en igual medida a preocupaciones estéticas, urbanísticas, de sostenibilidad y económicas.

Con el estrechamiento de su base, se consigue liberar espacio para generar una plaza pública de acceso al edificio, que no hace sino aumentar aun más su potencia visual, acelerando la perspectiva, como si del éntasis de una columna griega se tratara.

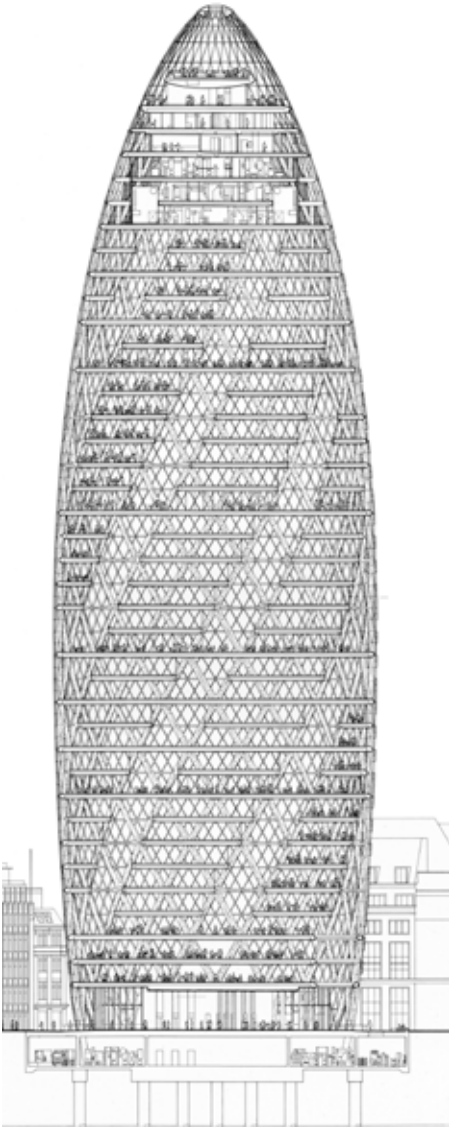
La primera intención del equipo de Foster fue hacer un edificio de oficinas que huyera de la tradicional forma prismática y que tuviera carácter, que destacara entre el resto. La forma de revolución surge de esa voluntad de diferenciación y de ruptura con los esquemas preconcebidos, tan propia de la obra de Foster, que consigue un edificio de oficinas mucho más esbelto que el prisma equivalente.

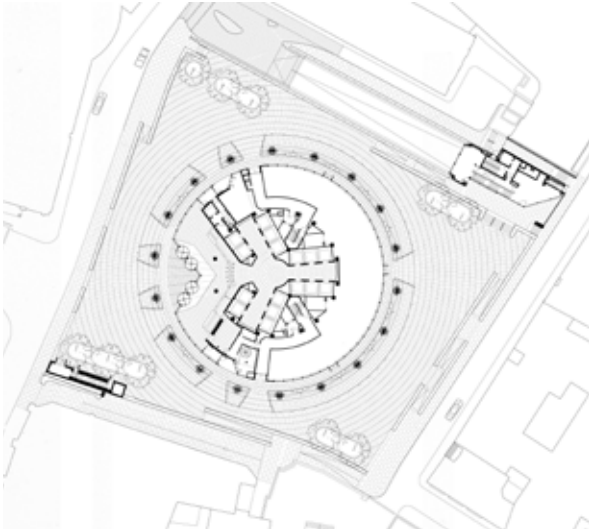
La audacia de Foster consistió en hacer de un problema una solución hermosa. La necesidad de reducir el gasto en acero estructural para minimizar los costes, tanto económicos como energéticos, fue fundamental en este proyecto. Un claro antecedente del *Gherkin* en este aspecto es el la *Hearst Tower* (2000-06) de Nueva York, proyecto en el que Foster retomó principios del Climatroffice, al optar por una estructura perimetral triangulada en fachada, que liberaba el espacio interior de soportes estructurales y reducía la cantidad total de acero utilizado, como consecuencia de resolver dos funciones, la estructural y la de cerramiento, en un mismo plano y de optimizar el uso estructural del material con un malla entrelazada de perfiles tubulares. Además, para reducir aun más las secciones y aligerar la estructura, se eliminaron las esquinas, verdaderos focos

de turbulencias que magnifican los cálculos estructurales. La combinación de esta estructura triangulada sin esquinas, junto con unos pocos pilares centrales, comportó un notable ahorro de acero respecto de otras soluciones más convencionales.

En cuanto al *Gherkin*, la adopción de su característica forma, que parecía fortuita en un principio, se nos revela ahora como el resultado lógico de un largo proceso de investigación. Su perfil de obús tiene una finalidad funcional máxima: la eliminación de toda esquina conduce irremediablemente a la circunferencia, en planta, y al perfil balístico, en alzado. La forma conseguida es la elegante solución de Foster a los problemas aerodinámicos de los rascacielos y los empujes horizontales que estos conllevan: en vez de luchar contra el viento, Foster se amolda a él. El edificio supone un gran paso adelante, porque da un salto no solo cualitativo —con la optimización del material que supone la triangulación de la estructura tubular perimetral— sino también cuantitativo —llevando al límite de la forma la lógica aerodinámica—, y con ello conseguir erigirse en paradigma.

La cuestión de la energía en este proyecto es primordial. Como hemos visto, ha determinado la estructura y el perfil del edificio; pero no solo eso: en este proyecto, la energía ha moldeado también el interior del edificio. La otra gran innovación del *Gherkin* es la presencia de seis atrios en fachada que ascienden en espiral hasta la cima del edificio. Cada planta circular del edificio tiene seis recortes triangulares iguales que, mediante la rotación de una planta respecto de la inferior, generan unas chimeneas en espiral que conectan todos los niveles y permiten una mejor iluminación y ventilación de los espacios de trabajo, mientras actúan como compensadores entre las condiciones climáticas externas e internas. De este modo, se reducen las diferencias de temperatura, los ruidos y la contaminación, consiguiendo unas condiciones interiores más estables y agradables.





Cerramientos

Toda la fachada se resuelve con un cerramiento vidriado de paneles de doble lámina con cámara. Sin embargo, los paneles de los atrios (*light-wells*) disponen de una lámina exterior de vidrio tintado con recubrimientos de altas prestaciones, para reducir la penetración de la radiación térmica. El tono más oscuro de estos vidrios hace que las espirales de los atrios se manifiesten en fachada, y consigue algo que difícilmente se puede lograr en un rascacielos con todas sus exigencias: que el edificio comunique su idiosincrasia al exterior. La cúpula de la cima del edificio, que aloja el restaurante más alto de Londres —165m— tiene un cerramiento similar al de los atrios y está coronada por una lente de 2,5m de diámetro —el único vidrio curvado de todo el edificio. La búsqueda de industrializados que minimicen los costes está en la base de este y casi todos los proyectos de Foster. En la construcción del *Gherkin* se renunció a utilizar vidrios curvados, debido a su complejidad de fabricación y al elevado coste. La curvatura es un efecto óptico logrado por la descomposición poligonal del volumen. Todos los vidrios, excepto el óculo de la cima, son planos.

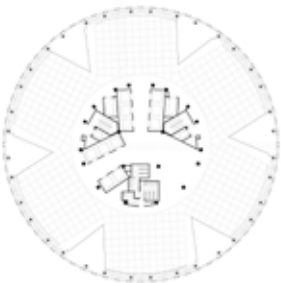
Ventilación

La ventilación, como todo en este edificio, se entiende globalmente. El perfil aerodinámico del *Gherkin* crea presiones diferenciales externas entorno de su perímetro, que son aprovechadas por los vacíos en espiral de los atrios para alimentar un sistema único de ventilación natural. La fachada del edificio está dotada de una serie de compuertas, cuya apertura es regulada por el sistema informático de control del edificio. Dicho sistema calcula las necesidades de renovación del aire, teniendo en cuenta la temperatura y humedad exterior, y selecciona las tomas de aire que deben abrirse para que se produzca un flujo que ascienda en espiral por los atrios de todo el edificio. Las zonas de los atrios se convierten, como consecuencia de ello, en espacios de una calidad excepcional, sobre todo en verano, donde se ubican las zonas de descanso y ocio de cada planta.

La doble piel de la fachada se ventila con un flujo de aire que sube desde las tomas de aire de la parte baja del edificio hasta unas compuertas de extracción en lo alto de los atrios. Ese aire de ventilación asciende por el calor de la radiación solar, y se puede aprovechar, cuando lo requieran las condiciones, para nutrir el sistema de climatización del edificio.

Todos los sistemas de ventilación mecánica están diseñados de manera que puedan operar conjuntamente con la ventilación natural durante casi la mitad del año —40% del tiempo— reduciendo así el consumo energético y las emisiones de dióxido de carbono. En el caso de que el calor no sea necesario, como en verano, el aire calentado por la ventilación de la fachada se expulsa de nuevo al exterior. Además, en tales casos, las ventanas y compuertas se pueden dejar abiertas durante la noche para ayudar a que el edificio se refresque, reduciendo el gasto energético general.

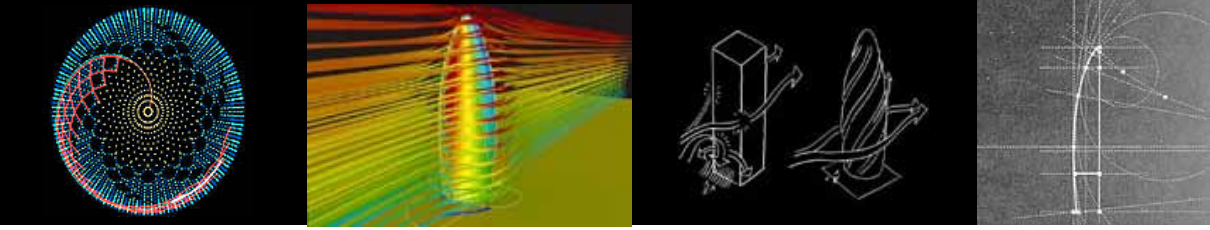
El sistema de ventilación del *Gherkin* reduce la dependencia de aire acondicionado del edificio y, junto con otras medidas, contribuye a que el consumo energético general del edificio sea la mitad de lo que consume una torre de oficinas convencional.



_Planta 21. Oficinas

_Planta 39. Restaurante

_Cubierta. Compuertas de extracción



Todo el proyecto se realizó mediante programas informáticos de diseño parametrizado, de modo que la forma final del edificio estuviera definida en función de unas variables -anchura, altura, curvatura...- que se podían modificar en todo momento según los resultados obtenidos en las pruebas de aerodinámica, de intercambios energéticos, de resisitencia estructural... Esto permitió simplificar el proceso de diseño, así como la aproximación por arcos de circunferencia del perfil básico exterior.

Instalaciones

Todas las instalaciones del *Gherkin* funcionan por medio de un sistema informatizado —Building Management System (BMS)—, que dispone de terminales y sistemas accesibles en cada planta. La colocación de las instalaciones en el núcleo central de cada planta permite una mayor flexibilidad en la distribución y control de la ventilación mecánica, regulable no solo en cada planta, sino en cada sector individual de oficinas. Esta descentralización reduce el consumo general del edificio, en comparación con un sistema central de climatización, como consecuencia de dar una respuesta a la demanda más individualizada y, por tanto, precisa.

Un final feliz...

Finalmente, la realidad es que este edificio ha conseguido su propósito inicial o, al menos, el de la gente que lo apoyó: el *Gherkin* es el emblema del nuevo Londres, una ciudad moderna, rompedora, innovadora y comprometida con el planeta.

Lamentablemente, como suele ocurrir con casi todos los proyectos, no todas sus ambiciones se han cumplido. El resultado final de los atrios, que acarreó tantos problemas y discusiones con la propiedad[2], desmerece la idea inicial de hacer unos jardines en espiral por los que ascendía no solo el aire de ventilación, sino también el frescor y aroma de la vegetación, haciendo de la oficina un lugar más agradable donde trabajar. Por otro lado, la decoración interior se encargó a otro diseñador, cosa que provocó tensiones con los arquitectos, que temían por la apariencia final de su edificio, hasta el punto de que Norman Foster afirmó que "si me hubieran dicho en un principio que no me iban a dejar diseñar los interiores, no habría aceptado el proyecto"[3]. A pesar de ello, el reconocimiento[4] que ha recibido este edificio excede cualquier expectativa previa. Lejos de las críticas que se alzaron en la fase de licitación del proyecto y que se prolongaron durante toda su construcción, este edificio ha sido acogido por los londinenses como un nuevo hito identitario de su ciudad.

[1] Ken Livingston era el alcalde de Londres y Peter Wynne Rees era el City Planning Officer durante la construcción del *Gherkin*.
[2] En el documental "Building the Gherkin", dirigido por Mirjam Von Arx, se explica que la propiedad, la aseguradora suiza Swiss Re., puso objeciones al tamaño y carácter de los jardines en espiral, alegando que alguien podía sufrir vértigo al mirar hacia abajo por el hueco del atrio.
[3] Entrevista en el documental "Building the Gherkin", dirigido por Mirjam Von Arx.
[4] Este edificio fue galardonado con el RIBA Stirling Prize de 2004, otorgado por el Royal Institute of British Architects.

To Beyond or Not to Be

Albert Brito

Cierto es que el mundo está sumido en una grave crisis, y no es menos cierto que la crisis en la que nos vemos envueltos viene de lejos. Hace años ya que nos encontramos frente a una ingente falta de valores promovida por una sociedad que evoluciona a una velocidad que no propicia el sosiego y la reflexión que hacen falta para producir arquitectura. Esta reflexión necesaria asociada a nuestra disciplina se llama teoría y hasta no hace mucho se movía según un deseo utópico de cambiar la sociedad.

En la actualidad, los papeles se han invertido y es la sociedad, con sus repentinos cambios, la que no da pie a consideraciones basadas en la razón. En el pasado, los grandes maestros tenían, en los tratados, unas pautas que les permitían levantar grandes obras que han perdurado en el tiempo. Estos modelos han evolucionado y se han cristalizado en modernas teorías arquitectónicas que —desde Vitruvio y los posteriores tratadistas como Alberti y Piranesi, hasta Le Corbusier, Zevi, Rossi, Venturi y, finalmente, Koolhaas, quizás uno de los últimos que han influido a gran escala en la teoría arquitectónica occidental— han afectado a la manera de hacer de multitud de arquitectos que han sembrado la geografía mundial con sus trabajos.

A estas alturas debiéramos sosegarnos y, después de la vorágine a la que nos hemos visto sometidos en los últimos tiempos, reflexionar sobre el papel que la teoría y la arquitectura debieran tener en los recién aparecidos nuevos escenarios.

Evidentemente, existen varias corrientes de opinión que intentan responder a estos hechos. Una de ellas, enunciada por Ole Bouman[1], intenta dar una respuesta activa y contestataria muy necesaria ya que al menos provoca una reacción eficaz y dinámica frente a los tiempos en los que vivimos. Este arquitecto holandés, que junto a Rem Koolhaas y Mark Wigley fundó en 2005 —años antes de que estallara la crisis financiera y económica en la que nos encontramos— la revista *Volume*[2], pone de manifiesto su preocupación por cómo el fenómeno de "crisis teórica" en la que nos encontramos ha provocado un panorama arquitectónico muy complejo. Según Bouman, la arquitectura no trata ya temas utópicos como en el pasado y tampoco es capaz de adaptarse a los rápidos cambios en los que la sociedad actual se ve envuelta continuamente.

Frente a estas preocupaciones y carencias, algunos de los objetivos principales de sus tesis se basan en provocar que los arquitectos sean capaces de ir más allá de los límites de su profesión y adaptarse a las nuevas complejidades que la sociedad exige, para ello, se inventa la máxima "to go beyond", es decir, ir más allá de los formalismos, de los lenguajes y de las fronteras de la propia disciplina para adaptarse a unas lógicas diferentes de las que mueven a la sociedad del capital, del circo de los "mass media", de las marcas y de los anuncios comerciales.

La influencia y beligerancia del discurso de Bouman se refleja en la publicación *Volume* pero es en "Architecture must go beyond", el título de su primer artículo en el número que inauguró la publicación y en la Bienal de Arquitectura de Venecia, dirigida por Aaron Betsky[3] en 2008 y bajo el título "Out there: Architecture Beyond Building" donde el cambio de paradigma propuesto se manifiesta más claramente.

El hecho de que en las últimas dos o tres décadas la manera de entender la arquitectura haya cambiado dramáticamente hace imprescindible una revisión de la disciplina en términos metodológicos e instrumentales. Para llegar más lejos, es imprescindible ir más allá de los convencionalismos heredados de la tradición y de una forma de practicar la profesión obsoleta. Los arquitectos deben moverse

por impulsos que les lleven a proyectar sin las imposiciones del cliente, sin requerimientos previos; deben localizar problemas, focos de interés y profundizar sobre ellos; en definitiva, se trata de adelantarse a una sociedad que se mueve a una velocidad superior a la de la producción de arquitectura y de crítica.

Pero, ¿cómo? ¿Cómo actuar según estos parámetros? ¿Son los arquitectos capaces de responder mediante estos términos a una sociedad superregulada donde todo está pautado, pactado y responde a unas lógicas burocráticas y económicas salvajes?

Aunque la disciplina arquitectónica ha sido siempre muy conservadora y fiel a sus principios: forma, construcción, espacio y lugar, Ole Bouman considera también formas temporales, construcciones móviles, espacios interactivos, espacios virtuales y no-lugares como fenómenos arquitectónicos contemporáneos. Sin embargo, la disciplina no tiene que cambiar completamente y, obviamente, la conexión entre el espacio y la creatividad humana sigue vigente en la arquitectura como un rasgo fundamental, aun cuando surgen nuevas realidades, nuevos propósitos y nuevos escenarios donde desarrollar arquitectura.

La cuestión es, en cualquier caso, percibir este tiempo de grandes cambios en el que nos encontramos para llegar a ser tan creativos como la situación lo requiere. O sea, que la cuestión yace en la frase que inaugura el primer número de la revista: “to go beyond or not to be”.

Además, el término “unsolicited architecture”, acuñado por Bouman en sus textos4 como concepto entre manifiesto y provocación, refleja una gran preocupación por recuperar los ideales utópicos que caracterizaron la arquitectura de principios del siglo xx y que se perdieron con la lógica del capitalismo. Los grandes arquitectos actuales han perdido el rol social pionero y visionario que caracterizó a los proyectistas y teóricos más importantes del movimiento moderno y la expresión acuñada por el arquitecto holandés pretende recuperar ese papel para los arquitectos de hoy[5].

Los arquitectos deben practicar la “arquitectura no-solicitada” porque infunde a la disciplina cierta autonomía; porque, al haberse convertido ya en una industria de servicio, se parece a una conducta primaria, instintiva, es decir, que responde solo a una necesidad y no a un conjunto de ellas; porque esta actitud es

Ca’n Bielet. Felanitx, Mallorca. 2008. Carles Oliver Barceló. Proyecto de un taller de herramientas que saca lo máximo a partir de unas necesidades de uso muy concretas, de la incorporación de los datos que aporta el lugar y del uso de los materiales de una forma muy racional. Son todos los condicionantes juntos los que dan forma a un pequeño taller y lo convierten en Arquitectura de gran calidad.

un polo de atracción a nuevas oportunidades; y, finalmente, porque solo mediante esta postura, la arquitectura seguirá teniendo legitimidad y relevancia como disciplina artística.

Se ha constatado en los últimos tiempos la aparición de arquitecturas que huyen de la grandilocuencia de lo exuberante y se han centrado en estos términos en la búsqueda de la arquitectura perdida, incluso demostrando que es posible hacer arquitectura no solicitada, que es posible ir más allá sin renunciar a los valores inmutables e inmateriales de nuestra disciplina.

Arquitectos muy jóvenes, recién salidos de la escuela, educados bajo el influjo de la época del todo vale y de la construcción desmedida, están demostrando que las tesis de Bouman son compartidas por una generación que intenta volver al sosiego y al sentido común. Por fin aparecen voces que afirman que es cierto, que la Arquitectura (con mayúsculas[6]) no debe depender solo del cliente, ni del presupuesto, ni del lugar, ni aún de referentes en los que reflejarse, incluso ni siquiera de teorías infundadas y discutibles a las que se han agarrado algunos en los últimos tiempos. La arquitectura puede aflorar en cualquier lugar y en cualquier circunstancia.

Esta nueva generación adopta una nueva manera de hacer en la que, adoptando las herramientas tradicionales de la propia disciplina olvidadas, va más lejos, y a cualquier proyecto, por insignificante que sea, se le exprimen todas las posibilidades hasta provocar la aparición de la Arquitectura que llevan dentro. Es evidente que no hay que renunciar al Oficio y a la relación directa con las cosas para resolver los problemas a los que siempre deberíamos enfrentarnos sin intermediarios, referencias ni palabras vacías. Es necesario ir más allá de todo ello. Las herramientas tradicionales propias de la disciplina ¬—necesidades, entorno y material—, entendidas generalmente como una imposición y una atadura, tienen que servir para ir más allá, sin olvidar, obviamente, los nuevos escenarios aparecidos en la nueva sociedad en la que vivimos.

De los textos de Ole Bouman y del trabajo de estos jóvenes arquitectos, hartos de los desmanes realizados últimamente, debiéramos aprender que la única manera para ir más allá es olvidar lo que las eternas precondiciones del arquitecto suponen por sí solas. Los clientes, el programa, el presupuesto y el lugar no deben ser más, individualmente y por sí solas, las acciones frente a las que reaccionar en la practica arquitectónica. Si solo se reacciona frente a una de estas acciones, jamás se podrá ir más allá.

Los arquitectos no podemos esperar más, debemos dar un paso hacia delante y practicar "unsolicited architecture".

Hay que afrontar que la Arquitectura es un arte de proposición, no de resistencia ni de supervivencia. Para ir más allá hay que luchar, es muy difícil y lleva una ingente cantidad de trabajo. Como afirma Laura Kurgan[7], necesitamos proyectos, no clientes. Hay que actuar frente a la incertidumbre, el aluvión de información al que nos enfrentamos y a emplazamientos que aun no existen.

Hay que ir más allá de la Arquitectura buscando su significado, porque aun no sabemos lo que es...

[1] Ole Bouman es además el director del NAI (Netherlands Architecture Institute desde el año 2007).

[2] Revista *Volume*. Producida y editada por la Archis Foundation. Holanda. www.volumeproject.org.

[3] Aaron Betsky dirigió también el NAI entre 2001 y 2006.

[4] Ole Bouman. Revista *Volume*, Nº. 1, 2005. "Unsolicited architecture". pp 86-91.

[5] *Architectural Design* Vol. 79, Nº. 1, enero 2009. "Ole Bouman, an interview by Luca Guido". pp 82-85.

[6] Se escribe Arquitectura en mayúsculas para diferenciarla de la arquitectura institucional y corporativa que desprecia a los clientes y a los lugares. También para no confundirla con la edilicia de la que habla Zevi en "Sapere vedere la Archittetura", entendida como objeto de consumo y de transacción comercial.

[7] Laura Kurgan. Revista *Volume*, Nº. 1, 2005. "Beyond the client". pp. 16-17.

Vist i no vist Guim Espelt i Estopà

La universalitat i l'atemporalitat que fan convertir un disseny en un clàssic deriven, en part, de la síntesi a la qual ha estat sotmès l'objecte en qüestió. En alguns casos, aquest procés es basa en dissenys ja existents.

Podríem pensar que la cadira BKF (1938; fig. 2), de Bonet, Kurchan i Ferrari-Hardoy (Grupo Austral) és una síntesi de l'anomenada Tripolina (1855; fig. 1), dissenyada per Joseph Beverly Fenby. Els dissenyadors, però, van negar la coneixença d'aquesta última cadira quan George Nelson les relacionava en un article de l'any 1954[1].

La BKF, dissenyada a l'Argentina, a diferència de l'anglesa, no és plegable i, tot i que utilitza materials diferents, el recorregut i els creuaments de les potes i la forma del seient (de tela o cuir) generen un objecte espacialment força similar.

Trobem una altra similitud formal entre un disseny argentí i un d'europeu en les cadires Pampanini (1953-55; fig. 3) de Gerardo Clusellas i la PK22 (1957; fig. 4) del danès Poul Kjærholm. La relativa proximitat temporal i la llunyania geogràfica ens porta a pensar que no ens trobem davant d'una influència conscient, sinó d'un mateix llenguatge formal, una manera d'entendre el disseny, que deriva en resultats similars.

Una adaptació conscient de Kjærholm envers un disseny anterior la trobem en el seu tamboret plegable PK91 (1961; fig. 6), que revisa la proposta que Kaare Klint feia amb el tamboret Propeller (1930; fig. 5), en què crea dues potes mitjançant un tall helicoïdal en un pal de fusta. Kjærholm n'agafa l'essència i converteix les superfícies resultants d'aquest tall en dues peces metàl·liques, crea una sensació completament diferent. Més que una còpia, el PK91 es podria considerar una evolució del Propeller, ja que posa al dia un gest essencial mitjançant una variació de materials. La consciència d'evolució és el que diferencia aquest cas del de la BKF i la Tripolina.

Els treballs de Kjærholm parteixen molts cops d'una experimentació formal que es basa en els materials utilitzats. Aquest afany d'experimentació el va portar a intentar recuperar el concepte que la cadira Zig-Zag de Rietveld ja esbossava l'any 1933 i que les mancances tècniques de l'època van desvirtuar: una cadira d'una sola peça i material. En la seva proposta, l'any 1953 (fig. 7), Kjærholm planteja una forma força més orgànica que resol la geometria lògicament, d'una manera funcional i estètica. Devia ser una forma adequada per a una cadira d'una sola peça, ja que no va ser l'únic dissenyador danès que va arribar a la mateixa conclusió.

Gunnar Aagaard Andersen va proposar una forma gairebé igual (fig. 8) el mateix any. Ambdós models, però, es van quedar en fase de prototip mentre que Verner Panton va aconseguir industrialitzar el disseny en qüestió, la primera cadira fabricada en una peça de material sintètic, que va presentar en societat l'agost de 1967 al número 145 de la revista *Mobilia*.

El següent número de *Mobilia* conté reflexions interessants de crítics i dissenyadors sobre la similitud entre els tres models. Aagaard Andersen descriu la seva indignació d'una manera molt gràfica: "Un amic va seure en el model a escala natural que vaig fer amb malla de galliner i paper de diari. Es va aixafar. Més tard, m'he sentit igual d'aixafat en veure que altres han intentat apropiar-se del disseny"[2].

Axel Thygesen, crític de disseny, carrega sobre Svend Erik Møller, que va fer la ressenya de la Panton Chair: "Quan una marca internacional llança els productes d'un dissenyador reconegut i els anuncia als quatre vents acompanyat dels aplaudiments de la crítica, el públic reconeix la certesa que és una peça de treball independent"[3].

Møller, tot i haver matisat que coneixia les "prematures" —diu— propostes de Kjærholm[4] i Andersen, no creia convenient incloure-les a

la ressenya, i reflexiona més sobre el projecte que sobre el disseny en si. Considera que el projecte de Panton era un "treball de desenvolupament industrial en què la feina del dissenyador era només un dels enllaços d'una inversió cara i arriscada". El projecte, efectivament, va resultar molt llarg. Els primers esbossos per a una cadira d'una peça daten de 1949 i el procés inclou una revisió de la Zig-Zag de Rietveld. La proposta definitiva de Panton data de 1960 (fig. 9), set anys abans de la primera comercialització. La seva solució òptima quant a costos i materials no va arribar, però, fins l'any 1990.

No entrarem en si Panton va copiar el disseny, si va depurar la seva versió en veure les altres, o si simplement no era conscient de la seva existència, però és innegable la seva persistència en el projecte i la qualitat en l'execució[5]. Segons Møller, "el resultat final compta més que el somni sense realitzar i no es pot aturar l'evolució en el nom del dret sagrat de l'inventor que després de quinze anys desempolsa objectes de filferro i paper de diari".

Kjaerholm, per la seva banda, expressa amb un article de poques paraules el malestar amb Panton i la premsa: "Penso que seria valuós per als lectors que la premsa professional reproduís els croquis i plànols dels arquitectes, per donar-los una idea de les noves tendències i avenços. D'aquesta manera, la premsa professional guanyaria en importància educativa. Però s'ha de donar per fet que els arquitectes tenen moralitat artística."[6].

1

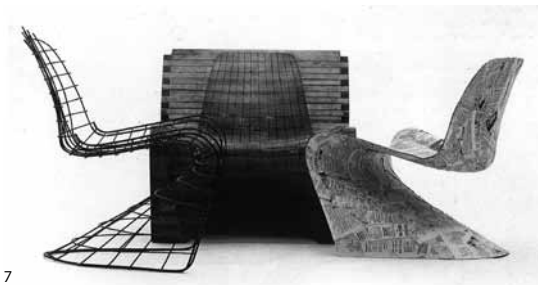
2

3

4

5

6


7

[1] Font: "Historia". *www.bkforiginal.com.ar*
[2] Andersen, Aagaard. "Flat, curved, flat". *Mobilia* 146, setembre 1967.
[3] Thygesen, Axel. "Reviews and morals and other things". *Mobilia* 146, setembre 1967.
[4] Imatges del model es van publicar diverses vegades a partir de 1959.
[5] Oscar Tusquets: "la calidad en un plagio, como todo, depende del talento del ejecutor".
[6] Kjærholm, Poul. "For the trade's sake". *Mobilia* 146, setembre 1967.

8

9

El deliri Paulista Joel Bages

La paraula *metròpoli* és la que se'ns posa al cap a molts quan parlem de la ciutat del segle XXI. Així, es pot dir que São Paulo és un bon cas d'estudi per als qui volen entendre aquest fenomen urbà. Formant la major àrea metropolitana de tot l'hemisferi sud amb quasi 20 milions d'habitants, aquest monstre intimida a qualsevol que el pretén conèixer i entendre.

Molts la defineixen com la ciutat que no para. Una ciutat amb un ritme frenètic en diversos sentits. És un dels majors centres financers del continent, també capital cultural, on s'han originat una sèrie de moviments artístics de gran rellevància. També s'ha de tenir en compte com n'és d'heterogènia la població, fruit de la mescla d'immigració italiana, portuguesa i japonesa... Una imatge de Brasil ben curiosa per a alguns. Tots aquests ingredients són una carta de presentació prou suggerent de la metròpoli paulista.

El caos és la primera expressió que ens pot venir al cap quan aterrem a São Paulo. Trobar-se, de cop, al centre de la immensa metròpoli és tot un repte per a l'orientació. Quan arribem a la Praça da República, ens reben dues de les peces arquitectòniques més representatives de la ciutat, la torre Itàlia i l'edifici Copan, que són veïns. És des d'aquest punt, des de dalt de la torre, considerat un dels centres de la ciutat, on podem fer-nos una idea de l'extensió urbana de què estem parlant. Mirar l'horitzó difícilment significa trobar alguna referència en el paisatge i la sensació d'estar en una ciutat sense fi ni estructura s'accentua, ja que el desordre que es percep a peu de carrer continua amb més força des de les alçades. Què és São Paulo?

Definir-la com a megaciutat o com a metròpoli del caos seria una possibilitat, però, podem trobar-hi un ordre? Necessàriament hi ha de ser, sense aquest seria impossible que més d'onze milions de persones visquessin dins el seu terme municipal. Entendre el territori en què ens trobem és el primer que hem de fer per aferrar-nos a alguna cosa. Difícilment trobarem un carrer sense pendent dins la ciutat, la topografia és pronunciada, però l'esclat demogràfic que va patir la ciutat durant la seva formació no la va tenir en compte. En trobar-nos sobre un seguit de carenes i valls, només les vies que segueixen els rius Tieté i Pinheiros, anomenades marginals, junt amb la resta d' arteries de trànsit i avingudes amb una certa estructura concèntrica, donen una certa continuïtat al teixit urbà. A partir d'aquí, podem parlar d'un mosaic de ciutats, en tots el sentits, des del barri residencial que pertany a les elits, fins a la favela. Aquest xoc entre classes socials tan exagerat no fa més que contribuir a l'impacte que provoca la ciutat, on una imatge quotidiana és veure volar els helicòpters per sobre les grans torres de negocis, dels carrers amb algunes de les *boutiques* o restaurants més cars del món, no gaire lluny de barris amb una pobresa extrema.

Barri de jardins

Avenida Paulista
Fotografia: Federico Cairoli

Aquesta diferència de classes, inevitablement, genera inseguretat ciutadana, i això ha castigat l'espai públic. La major part dels carrers estan sotmesos al fort trànsit rodat, amb poc espai per al vianant, que troba refugi dins dels *shopping malls* o dels clubs privats (evidentment, amb seguretat privada i altes tanques).

Es fa difícil viure la ciutat a peu. A part de les dificultats topogràfiques, s'hi sumen les llargues distàncies de desplaçament. Per entendre com s'ha pogut produir una expansió urbana tan gran en menys de 50 anys és bàsic explicar el fracàs d'un model de ciutat on s'ha potenciat el transport públic individual.

São Paulo comença el segle xx amb la implantació del tramvia als seus carrers. Quan veiem imatges d'aquesta ciutat de l'any 1900 se'ns fa difícil creure que estiguem parlant del mateix lloc; parlem d'una imatge de ciutat europea, on el carrer i el vianant estaven en simbiosi. L'expansió urbana venia determinada per la implantació del tramvia, que va tenir una influència molt forta durant diverses dècades. Avui dia encara es nota com aquest model de transport públic va tenir un paper molt important en alguns barris centrals de la ciutat.

La introducció de l'autobús, i paral·lelament de l'automòbil, permet augmentar les distancies dels desplaçaments al centre urbà. Aquest fet, junt amb la forta explosió econòmica de la ciutat, que es va convertir en el bressol de la indústria del país, van permetre que São Paulo tingués una expansió il·limitada, de proporcions exagerades, el que podem entendre com a caos. Simplement ens cal conèixer el creixement demogràfic dels darrers 50 anys per fer-nos una idea d'aquest descontrol, que va passar de sis milions d'habitants als gairebé onze que té en l'actualitat. Una altra dada significativa és el creixement de la flota de vehicles privats: en la dècada dels cinquanta va augmentar un 1160%.

São Paulo és una ciutat plena d'oportunitats, segueix sent un pol d'atracció molt fort per a la població treballadora del Brasil, i també per a la resta del món. Malgrat tot, la major part dels treballadors que utilitzen transport públic rodat poden passar, en alguns casos, més hores dins d'un autobús que al seu lloc de treball. Probable-

ment, potenciar el transport privat no hagi sigut la millor solució per a aquest col·lapse...

La xarxa de metro, insuficient, s'ha anat expandint en els últims anys. Sembla que aquest mitjà de transport podria fer el paper que el tramvia va fer en el seu moment, però la falta de planejament en moltes àrees i la pronunciada topografia fan que aquesta implantació estigui sent més lenta del que seria necessari. Si comparem la xarxa de metro existent amb la d'altres metròpolis més consolidades, entendrem com n'és de deficient. Els seixanta quilòmetres de xarxa que té São Paulo són ben insignificants al costat dels gairebé tres-cents de Tokyo o els mil de Nova York.

Tot i així, estem parlant d'una ciutat que mai deixa de sorprendre. Segurament, aquest caos, provocat per aquesta expansió descontrolada, i el problema de la mobilitat contribueixen a donar més valor als descobriments que hi fem, ja que el factor sorpresa s'emfatitza. Trobar-se al bell mig de l'avinguda Paulista, no és massa diferent a passejar per la Cinquena avinguda a Manhattan; o bé passejar pel parc d'Ibirapuera, que té totes les qualitats que pot tenir el Hyde Park de Londres. Fins i tot podem trobar un barri que ens pot fer sentir com el de Gràcia a Barcelona, quan passegem per Vila Madalena. Aquesta ciutat *collage* no fa més que reflectir els múltiples caràcters dels seus orígens tan heterogenis. No hem d'oblidar que dins d'aquests descobriments, s'hi sumen peces arquitectòniques de primera línea; noms com Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Vilanova Artigas o Mendes de Rocha han deixat la seva millor obra escampada dins d'aquest caos.

São Paulo troba en la seva complexitat virtuts i deficiències. Determinades polítiques durant la seva expansió, l'han convertida en un model col·lapsat; això suposa, per als qui han de decidir el seu futur, un repte prou important. Veiem com en altres models de megaciutat, el transport públic ha tingut un gran paper en aquest sentit. Reflexionar sobre la descongestió del vehicle privat dels centres urbans és un tema que es troba sobre la taula no només en les grans metròpolis, també les ciutats europees hi tenen molt a fer a la seva manera, amb la pacificació del trànsit als cascs antics. Com hem vist, en molts casos el transport privat ha desvirtuat la qualitat urbana de les ciutats, però d'altra banda, rebutjar-lo no ha estat la decisió més acceptada per als qui les habiten. Segurament el deliri paulista sigui un dels exemples més clars en aquest sentit.

Inicis

Jordi Torà

Ens donem cops de cap contra parets blanques, impol·lutes i de decidits i perfectes angles rectes. Perquè no es veuen, perquè ens enganyen i quan ens hi apropem les passes que fem per arribar-hi són menys de les que pensàvem que havíem de fer.

I és així com buscant la manera de trobar la immaculada superfície llisa no ens n'adonem de com de senzill pot arribar a ser cercar el seu trobament d'eixos de coordenades. Aquell punt de l'univers que uneix frases, conceptes, materials, idees i colors. Records i sensacions en ja no només angles rectes.

I quan d'allò que tots en diem cantonades i no deixen de ser decisions de si volem veure principis o finals, de si volem veure vèrtexs o trobades; quan de tota cantonada n'extraiem el seu més senzill sentit i sabem fotografiar-ne la trobada, torna a aparèixer la paret blanca. O els horts entre autopistes. O el lapse de temps entre mirar i tocar. O qualsevol tros de tot dins d'una fotografia. Que és quan l'inici pren i roba tot el seu sentit i dimensió.

GRAN ARQUITECTO

—LA ARQUITECTURA EN DIRECTO Nº6

HOY: EL DESENLACE DE LA APARICIÓN DEL FALSO AUTÓNOMO Y APARICIÓN ESTELAR

¡Hola pequeño **arquitecto falso autónomo!** La profesión es dura, algo injusta, pero gratificante: hacer felices a clientes con la casa de sus vidas, hacer felices a alcaldes para que inauguren equipamientos para seguir sumando votos...

1

...pilares cada 4 m... no, ahora estructura de madera... no, vigas de hierro... no, ahora cada 4,10... no, ahora muros de carga... no, ahora... 4,05... no, cada 4,15... no, no... ahora 4 a ver ...

2

Zaha, no lo ocapares. Tengo una idea genial para que alguna ciudad quiera ser tan **arquitectónicamente guay** como BCN...

3

¡DAME, DAME! ¡ES MÍO! CRAC

4

5

—YES!! I'M FOSTER!

¡¡CRAC!!

—ZAHA:

Tu convivencia en la casa de **Gran Arquitecto** ha sido autista. El emplazamiento de tus emociones dentro de la **casa** no ha respetado el entorno de las tramas de los sentimientos de tus compañeros. La volumetría de tu actitud no cumple la normativa municipal de convivencia. **Debes abandonar la casa.**

¡MACHISTA!

—NOUVEL:

No has estado a la altura de tus edificios. Si hacemos memoria de tu paso por la casa, en ningún momento justificas el cumplimiento del nuevo **Decret d'Habitabilitat**. No has dejado 1 m de pasillo de convivencia y no tienes superficie suficiente para almacenar los problemas de tus compañeros. **¡Estás expulsado!**

SNIF SNIF

BAH, ME DA IGUAL ... AHORA ME VUELVO A PARIS Y ME PONGO A RODAR UNA TELESERIE SOBRE MI.

—BOHIGAS:

Progresas adecuadamente. Serás el encargado junto al **Gran Arquitecto**, **Carles Ferrater**, a encontrar nuevos habitantes de la Casa. ¡Ah!, y lo de **la broma del pepino**: ya cansa, Uri.

ES QUE LA ÉPOCA DE LOS PEPINOS HA ACABADO ¡ES CIERTO!

DEPENDE..

¿CON O SIN LACA?

—FERRATER:

¿Cuánto pesa su flequillo Mr. Ferrater?

- ¿Cómo hacemos para escoger a los nuevos? ¿Los que aparecen en revistas como **TECTONICA**? ¿En revistas como **COSAS DE CASA**? ¿O despachos con **certificado ISO-9002**?

- No, mejor a los que ponen **acero corten** en sus proyectos.

6

7

NO

... es tan solo un material, y muy sucio, no os dejéis impresionar por las fotos...

8

¡Hola! Soy ASEMAS, estoy por aquí. Aquí el recibo. ¡Hasta luego!

AVISO DE COBRO

9

Pues a los que ganan los premios estos del FAD, ¿no?

NO

FIN.

Y no, siempre son los mismos e iguales. Predecibles...

Será por concurso público de CV.

Pero restrinajdo, no vamos a dejar que aquí entre cualquiera con nuevas ideas u Omnibus ...

CONTINUARÁ...

alberto hernández medina • 2011

FUL LUMINARIA

Ful en la plaza La Bella Dorita_
Barcelona,2010
Fotografía: Adrià Goula

www.escofet.com

Escofet®

diagonal.

Saskia Sassen
E. N. Rogers
RCR Arquitectes
Mario Eskenazi
Jacobo Siruela

Revista diagonal. 27 Març 2011

Portada: *Gloriosa*.
Fotografia: **Alvar Gagarin.**

Revista Diagonal. ISSN 2013-651X
Edita:
Associació Revista Diagonal.
mail@revistadiagonal.com
Avda. Diagonal 649, 3r pis. 08028 Barcelona.
Direcció i redacció:
Roger Blasco, Ricard Gratacòs, Carles Bárcena.
Col·laboradors:
Albert Alvareda, Nando Barandiariain, David Bravo, Cristóbal Bryjowski, Isabel Carreras, Guim Espelt, Alberto Hernández, Oscar Linares, Carles Pastor, Ariadna Perich, Jorge Rovira, Jordi Safont-Tria, Maria Sisternas, Carolina Tesán, María del Mar Tomás, Jordi Torà, Alvaro Valcarce, Rosina Vinyes.
Agraïments:
Meritzell Albet (Biblioteca COAC), Federica Bufano, Chiara Casazza, Enrico Cano, Michel Denancé, Mario Eskenazi, Przemek Jaworski, Angel Martín Ramos, Mònica Múñoz (CCCB), Maurici Pla, Saskia Sassen, Jacobo Siruela, Ramon Vilalta (RCR arquitectes).
Correcció de textos:
Maria Badia, Joanaina Font.
Maquetació i web:
Guim Espelt i Estopà
Fotografia:
Alvar Gagarin
Agenda web:
Marc Chela
Versió digital:
www.revistadiagonal.com
Impressió:
IMGESA. 3.000 exemplars
Dip. leg.: B-50.836-2009

© 2011 Associació Revista Diagonal.
© Dels textos, els seus autors.
© De les imatges, els seus autors.

Amb la col·laboració de:

Generalitat de Catalunya

Co NC A
Consell Nacional de la Cultura i de les Arts

CdE Consell de l'Estudiantat

Les opinions expressades en els diversos articles d'aquest número són responsabilitat exclusiva dels seus autors, i no reflecteixen necessàriament l'opinió dels editors de la revista.
Els editors no es responsabilitzen de l'exactitud i possibles omissions en els continguts dels articles.
En alguns casos ha estat impossible identificar els autors d'algunes imatges. S'ha considerat que aquestes són de propietat lliure. En cas que algú identifiqui alguna d'elles com a pròpia, agrairem que es posi en contacte amb la redacció per fer les correccions pertinents.

III.

Mario Eskenazi per Maria Picassó

4 SASKIA SASSEN Hem de parlar
10 Toyo Ito, un cop de vent que travessa una membrana
13 Doble taller Barcelona - Volterra
16 Una imagen y mil palabras
18 RCR ARQUITECTES La luz es el tema
23 Utopía de la realidad. E. N. ROGERS
26 Nostalgia del absoluto
32 MARIO ESKENAZI lo dejó
39 Ritme
39 Lisboa
40 El voladís: un recurs o una obsessió?
44 Arquitecturas de barro
48 Entrevista a JACOBO SIRUELA
52 L'autonomia i la intensitat del subsòl urbà de Barcelona
56 Excesoris [sic.]
57 Trabajé para Foster+Partners
61 Gran arquitecto

Editorial

En l'agenda de Barcelona hi ha un nou projecte per a la plaça de les Glòries que preveu el soterrament de les infraestructures existents i futures per deixar un gran buit en superfície encara per definir. El projecte preveu l'enderrocament del viaducte existent que ha estat objecte de moltes crítiques.

En la primera fase d'aquest projecte, s'ha retirat la façana lateral del tambor del viaducte, fet que ha suposat una transformació radical de l'espai. De cop, la molesta infraestructura ha revelat la seva autèntica naturalesa i avui, en aproximar-nos a la plaça, podem apreciar la seva perfecte execució i l'extraordinària obra d'enginyeria que representa: permet la permeabilitat de la cota de carrer, no genera racons i, a peu pla, l'impacte acústic dels vehicles és difícilment perceptible. D'aquesta manera, no tan sols no fa nosa, sinó que dóna escala i referència a aquest gran buit urbà que, tradicionalment, mai ha estat ben resolt.

D'altra banda, el viaducte justifica i dóna sentit al gran voladís que defineix la nova seu del DHUB, encara en construcció. Sense l'excusa del viaducte, el voladís del nou museu corre el risc de resultar una acrobàcia grotesca i espectacular, en el pitjor sentit dels termes.

El viaducte pot ser compatible amb un projecte urbà d'interès per a la plaça de les Glòries. L'experiència de transformació d'aquestes infraestructures viàries elevades en moltes ciutats del món ho demostra. Però la insistència a soterrar allò que considerem nociu, sense tenir en compte els valors positius que poden aportar les infraestructures en l'espai urbà, converteix el subsòl en la cambra dels mals endreços de la nostra ciutat, una cambra caríssima, per cert.

En la agenda de Barcelona hay un nuevo proyecto para la plaza de las Glòries que prevé el soterramiento de las infraestructuras existentes y futuras para dejar un gran vacío en superficie aún por definir. El proyecto prevé el derribo del viaducto existente que ha sido objeto de muchas críticas.

En la primera fase de este proyecto, se ha retirado la fachada lateral del tambor del viaducto, lo que ha supuesto una transformación radical del espacio. De repente, la molesta infraestructura ha revelado su auténtica naturaleza y hoy, al aproximarnos a la plaza, podemos apreciar su perfecta ejecución y la extraordinaria obra de ingeniería que representa: permite la permeabilidad en la cota cero, no genera rincones y el impacto acústico de los vehículos a nivel de la calle es difícilmente perceptible. De esta manera no sólo no estorba, sino que da escala y referencia a este gran vacío urbano que, tradicionalmente, nunca ha estado bien resuelto.

Por otro lado, el viaducto justifica y da sentido al gran voladizo que define la nueva sede del DHUB, aún en construcción. Sin la excusa del viaducto, el voladizo del nuevo museo corre el riesgo de resultar una acrobacia grotesca y espectacular, en el peor sentido de los términos.

El viaducto puede ser compatible con un proyecto urbano de interés para la plaza de las Glòries. La experiencia de transformación de estas infraestructuras viarias elevadas en muchas ciudades del mundo lo demuestra. Pero la insistencia en soterrar lo que consideramos nocivo, sin tener en cuenta los valores positivos que pueden aportar las infraestructuras en el espacio urbano, convierte el subsuelo en el trastero de nuestra ciudad, un trastero carísimo, por cierto.

Fotografías: Saskia Sassen fotografiada durante su conferencia en el CCCB.
Imágenes cedidas por el servicio de prensa del CCCB.

SASKIA SASSEN

HEM DE PARLAR

Isabel Carreras i Maria Sisternas

El pasado 18 de enero, Saskia Sassen, profesora de Sociología en la Universidad de Columbia de Nueva York y autora de *Territorio, autoridad y derechos* (Katz, 2010) habló en el ciclo de conferencias *Crisis* que está teniendo lugar en el CCCB hasta finales de marzo. Sassen es la investigadora que acuñó y definió el término de "ciudad global" y lleva más de treinta años estudiando éste y similares fenómenos.

Durante la conferencia[1] Sassen defendió la idea de que el sistema neoliberal actual, basado en un sistema de finanzas global, ha invertido el proceso de inclusión de personas como agentes imprescindibles en el consumo de masas (keynesianismo de los años 40) hacia todo lo contrario: un sistema que expulsa, que necesita menos gente porque ha encontrado modos de generar plusvalías sin integrar a las personas. Además, Sassen ensancha la definición de "ciudades globales" y pone hincapié en su falsa homogeneidad a través de la revalorarización de la historia económica material de un lugar y, finalmente, discute las sinergias entre la gobernanza global y la gobernanza nacional analizando los sectores del gobierno nacional que ganan o pierden poder gracias a su capacidad de involucrarse y servir a la economía financiera global actual. Eso último soporta el argumento que anuncia los nuevos procesos de expulsión de población cerrando así el círculo de la charla y enunciando algunos aspectos de la entrevista que aquí se presenta.

A lo largo de esta entrevista, Sassen contextualiza algunos términos que se han traducido de manera un tanto reduccionista en otros ambientes. "Global", "sostenibilidad" o "justicia social" son algunos de estos términos que, efectivamente, los arquitectos usan con frecuencia para adjetivar la ciudad. Además, hablamos con Sassen del papel del arquitecto y la arquitectura en la "ciudad global", es decir, de aquellos pocos profesionales que construyen el espacio estratégico del poder (distritos financieros, etc.); un espacio en aumento por la dimensión relativa que ocupa en la ciudad actual y por el número creciente de ciudades que conforman la red global. Se da la paradoja que las empresas multinacionales usan la ciudad porque la aglomeración urbana conlleva una serie de beneficios económicos y de mercado. Pero, simultáneamente, esto implica una expulsión de población local a causa de procesos de *gentrificación*, y un proceso continuado de reconstrucción (los sectores estratégicos necesitan espacios "a la última" que caducan muy rápido). Argumenta Sassen que, al contrario de lo que comúnmente se admite, importa mucho la historia económica profunda del lugar que orienta la especialización de la ciudad y que explica esta condición particular de cada distrito. Y aunque hay todo un despliegue de medios en la ciudad para acoger estas actividades globales, los "edificios infraestructura" hablan un lenguaje muy opaco que publicita el hecho de estar a la última pero que impide entender exactamente lo que está ocurriendo dentro, y hace invisible esa especialización única de cada ciudad global.

Esperamos que la entrevista suscite más preguntas sobre estas cuestiones poco evidentes y complejas y que despierte el interés por disciplinas como la Sociología o la Economía urbana.

[1] Podéis encontrar el enlace al vídeo de la conferencia en nuestra página web (www.revistadiagonal.com).

Edificios de oficinas en Shanghai
Fotografía: Ricard Gratacòs

¿Qué piensa usted del papel del arquitecto y de la arquitectura en la ciudad global? Para empezar, hay que entender que la ciudad es un *espacio de producción*; pero no de cosas materiales, sino de nuevos formatos organizacionales. Ha habido un cambio fundamental en el cual la ciudad ha pasado de ser un *espacio rutina* de administración, a ser un espacio estratégico y de *producción*, de innovación. Este cambio ha dejado huella en el espacio urbano y la arquitectura entra en esta coyuntura. Si este pasaje hubiera sido simple y hubiera pasado en el espacio *cyber*, sin "footprint" (huella), sin ese *momento urbano*, entonces todo lo que estamos diciendo ahora no tendría sentido. Pero, irónicamente, no importa cuán electrónico sea y cuán digital sea este cambio ya que hemos descubierto que este pasaje tiene un momento territorial muy fuerte que ha ido tomando más y más territorio –en el doble sentido– a medida que se ha expandido la globalización. Por un lado, hay más ciudades globales –ahora, unas 70– que articulan una economía global estandarizada con el espesor cultural y organizativo de las economías nacionales. Y por otro lado, dentro de una ciudad, la economía global ocupa más y más territorio, tal y como se ha observado con la expansión del distrito de oficinas, del espacio del consumo de lujo, etc. En realidad, este proceso se ve como una cosa un poco irónica y "counter-intuitive" (opuesta a la lógica intuitiva). ¿Por qué las multinacionales, que tienen los recursos para comprar y que están operando en todo el mundo, necesitan esa base territorial? Las viejas burguesías necesitaban la ciudad como espacio de representación y de proyección. La ciudad les otorgaba una especie de autoridad y derecho a "robar" las economías nacionales: el "cleansing space" o espacio que les lavaba la cara. Pero las élites de hoy en día no necesitan la ciudad, sólo la usan. La ciudad es un espacio estratégico operacional y en red que necesita de muchas otras ciudades, y cuantas más ciudades, más va aumentando la red. Ese momento territorial implica dos cosas. Primero, que invade los espacios que estaban ocupados por otros sectores: el fenómeno llamado *gentrificación* en el que se desplaza a los residentes de un lugar en favor de clases con más poder adquisitivo. Segundo, implica reconstruir un espacio central de la ciudad haciendo uso de las nuevas tecnologías y creando espacios "state of the art" (a la última, con las tecnologías más avanzadas) ya que estas nuevas elites o estos sectores productivos que tienen un momento territorial muy fuerte los necesitan. En definitiva, resulta que todos los espacios de consumo, de

oficinas, residenciales, o espacios como el aeropuerto tienen que ser "state of the art" –Londres tiene hasta seis sistemas distintos de infraestructuras tecnológicas– y el resto de la ciudad no importa. Ese momento territorial viene con muchísima carga, porque implica reconstruir y regenerar tejidos existentes y conlleva espacios centrales que van en expansión. Así que, insisto, el cambio de paradigma de *ciudad espacio rutina* a *ciudad espacio de producción* tiene una huella urbana muy fuerte en la cual la arquitectura juega un papel fundamental.

¿Es la imagen de la ciudad lo que se transforma con la globalización?

No, no se transforma solamente la imagen. No es simplemente un cambio de visualidad. Es la experiencia de los fragmentos de ciudad que están "a la última" –que van desde el centro comercial más de vanguardia de Shanghái hasta los hoteles que están a la última y que no se pueden comparar con los hoteles convencionales de cuatro o cinco estrellas–. Esa espacialidad, que se va reproduciendo de ciudad global tras ciudad global, es una reinvención del espacio urbano. Es un proceso invasivo que implica una renovación enorme. Un proceso donde entran en juego todas las formas del conocimiento más avanzado. Ahí entra el arquitecto. El arquitecto entra a nivel de orden visual. Pero hay que tener en cuenta que más allá del orden visual, muchos de los edificios de este nuevo espacio de la ciudad son infraestructuras, y entonces ya no es sólo cuestión de imagen, sino de cómo se usan. Aquí la cosa se vuelve complicada. El argumento que hago yo es que hay una confusión en el postulado que afirma que "la globalización homogeniza a las economías de la ciudad". Cuando los urbanistas, los planificadores y los arquitectos analizan la economía global hacen una confusión fundacional (en el sentido de que, entonces, ese error les lleva a una cadena de análisis que se va separando de lo que yo entiendo por economía global). En el periodo keynesiano, cuando el espacio era un espacio de rutina y de administración, ahí las economías urbanas eran muy iguales. Hoy en día, en cambio, cuando se entra en un nivel muy especializado de análisis, pasan otras cosas y surgen nuevas combinaciones. La economía global requiere más y más especialización. En EEUU tenéis a Chicago y Nueva York como dos grandes centros financieros. A nivel de edificios de vanguardia son la misma cosa, pero son totalmente distintos si se mira cómo vienen usados. Por seguir con el ejemplo, en Hong-Kong y Shanghái, los dos grandes centros financieros de China, los edificios de oficina de vanguardia son iguales, el arquitecto les da otra forma pero, en realidad, el olor es de homogeneidad. Esta cuestión del *orden visual*, que comporta "estar a la última" y en la que no importan las distintas formas, implica que estos edificios acumulen complejidad –de ingeniería, de tecnología, de funcionamiento– y pasen a considerarse verdaderas infraestructuras. Como *infraestructuras en una economía global*, los criterios de producción están estandarizados. Es el caso de los aeropuertos en los que hay arquitectos muy distintos que les dan diverso orden visual, pero hay una globalización de los estándares de producción que hace ineluctablemente referencia a la máxima de "estar a la última". Luego, si es infraestructura, significa que es necesaria pero indeterminada y en esta "indeterminacy" (falta de especificación) existe una enorme variabilidad de cómo puede ser usada esa infraestructura. Entonces, lo importante es reconocer que ese entorno de vanguardia que es el centro financiero de una gran ciudad, ha cambiado el posicionamiento estructural. En los tiempos del Woolworth Building (Chicago, 1910), los primeros edificios de oficinas tenían dos características. Una, que eran arquitectura, o sea que los arquitectos ahí confrontaban un nuevo formato y había que convertirlo en arte. El desastre de los edificios de oficinas está en las décadas de los 50, 60 y 70: todos son cajas de zapatos (con excepciones). En general eso no es arquitectura, son sólo edificios de oficinas. Pero esa primera generación de los rascacielos de Chicago confronta un nuevo formato y se quiere hacer arquitectura. Los edificios de Chicago son una belleza. Es una invención de un nuevo orden visual que funciona como arte. Es un logro. La segunda característica es que esos edificios hablaban el lenguaje de "yo

soy espacio de oficinas; aquí esto está lleno de trabajadores de oficinas". Y era verdad. La mayoría eran trabajadores rutinarios de oficinas. Era un lenguaje claro. Era transparente. Pasamos a la época de hoy y todavía uno sabe que son espacios de oficinas. Pero la realidad es que ya no hablan un lenguaje transparente. El orden visual sugiere que hablan el mismo idioma que antes, pero no es así.

O sea que nosotros en realidad lo vemos, pero no sabemos como lo están usando. ¿Qué están haciendo ahí?
Hay que entender que ahora la retícula está enormemente especializada. La mayoría de cosas que pasan en esos edificios no son trabajo de oficinas. Los trabajos de oficina están subcontratados en los suburbios, en las pequeñas ciudades o en otros lados del planeta. Entonces, ahora, sí que se puede afirmar que, solamente fijándote en el mundo de las finanzas, es totalmente distinto el uso del distrito financiero de vanguardia de Hong-Kong de de París.

"Las grandes ciudades han sobrevivido mucho más que imperios, reinos y grandes empresas"

Si no es el arquitecto quien define el uso que se hace de esos *edificios infraestructura*, ¿qué es lo que marca los diferentes usos y especialidades de cada ciudad global?
En relación a ese punto, se puede decir que lo que está pasando en las economías urbanas del mundo global puede ser muy distinto. Yo digo que, a medida que hemos avanzado, en estos treinta años, a esta época de más y más especialización, más ha importado la historia económica profunda de este lugar (esto solamente cuenta para las grandes ciudades, esto no cuenta para las ciudades pequeñas). Entonces, en mi opinión, la especialización de una ciudad no es una función de las clases creativas, porque las clases creativas las tienes que importar si no tienes una historia de especialización profunda. La parte estratégica de la economía del conocimiento, que marca la diferencia entre estas ciudades, viene de su historia.

¿Y usted piensa que la arquitectura puede intervenir en el mundo social?
Por un lado, la arquitectura hoy gira más hacia la práctica artística, la práctica urbana y el orden visual. Por otro lado, existen *arquitectos tecnológicos* –de formación o reclutando ingenieros para trabajar– que tratan mucho la cuestión climática y que, por lo tanto, se acercan más a la creación de *edificios infraestructura* como los que hablábamos antes. Pero efectivamente, la variable "ser arquitecto" se amplía mucho y yo conozco muchos arquitectos que funcionan como artistas o activistas comunitarios.

¿Qué fecha de caducidad tienen estas infraestructuras, estos edificios?
Yo creo que la variable de la temporalidad es bien interesante. Estamos entendiendo por qué estas ciudades de repente envejecen y dejan de funcionar. Una de las cosas que pasa en esta época es que esa necesidad de un espacio territorial también genera una necesidad de renovación en el espacio urbano. Hay otras dimensiones de la temporalidad que a mí me interesan como es el hecho de que la ciudad, la verdadera ciudad, es para mí un sistema incompleto y en esa "incompleteness" (condición de incompleto) existe su longevidad. Las grandes ciudades han vivido, han sobrevivido, mucho más que imperios, reinos y grandes empresas. La condición de incompleta de la ciudad es más abstracta mientras que las empresas son más cerradas, y eso les da más rigidez. Hay una cualidad muy interesante en las ciudades que es que el momento en que se destruyen es el momento de su reconstrucción. En cambio, alguien destruye una empresa y se acabó. Se destruye el reino y se acabó. Eso indica que hay lecciones que aprender de sistemas complejos, abiertos e incompletos y de las posibilidades de intervención y las posibilidades de acción. A veces una puede capturar con la palabra un espacio que tiene elementos anárquicos pero en realidad hay una sistematicidad en eso que no es anárquico, es una sistematicidad que tiene que ver con la palabra "incomplete". Cuando se usa como nombre define una propiedad, una característica de un sistema, un tipo de sistematicidad.

Queríamos hablar del tema de la polarización en estas ciudades globales. ¿Usted cree que el diseño urbano puede ayudar a deformar este camino hacia la polarización o, por lo contrario, está a su servicio?
Ambas cosas. La arquitectura está en la condición de "mutant" (mutante). Pero "mutant" tiene olor de monstruo. Al igual que "incompletness". Yo quiero recuperar como muy valiosas las condiciones que se entienden comúnmente como negativas. El poder es quien quiere la cosa cerrada para controlarla. Es el poder que no quiere el "mutant". La arquitectura va aumentando esa variable (de mutante) y aumenta la capacidad de "mutancy" (mutabilidad). Mutabilidad es la capacidad de mutar, es un poder. Es una especie de ensamblaje que puede tomar un seguido de elementos sin perder compás (activistas sociales, tecnologistas, ingenieros). La arquitectura hoy en día es un tema muy interesante, una ventana a tantas cosas.

En las políticas urbanas contemporáneas, hay discursos que intentan, a través de la arquitectura, construir la globalidad de la ciudad. La lógica que promulgan es que si hacemos edificios altos, si la ciudad acomoda espacio para las finanzas, entonces esta ganará posiciones en el "ranking" de ciudades globales.
Esa es la cuestión del orden visual. Un orden visual desde el cual se proyecta a "one to one relationship". Es decir que si tenemos este tipo de oficinas somos una ciudad global. Tener un distrito de oficinas de vanguardia es también un acto de comunicación porque lo que estás diciendo es: "yo tengo todo lo que necesitáis vosotras, empresas que estáis a altos niveles, para hacer vuestras cosas". O sea, el arquitecto también entra ahí ya que comunica ese "state-of-the-artness". Y en este sentido también se considera infraestructura. Cómo va a venir usado, no hay forma de saberlo, pero lo que te dice es: "aquí está todo para que tu hagas derecho, contabilidad, etc.". Entonces la ciudad global es un espacio frontera entre una cultura nacional un poco espesa, un sistema más internacionalizado y globalizado, y un espacio de producción de capacidades muy específicas que yo llamo "organizacional commodities" (bienes organizativos). Yo digo que la ciudad produce un tipo de "knowledge capital" (capital de conocimiento) que es más que la suma de todo el conocimiento que pueda existir en las cabezas de los grandes profesionales que tiene la ciudad porque, justamente, es un espacio de intersección, de comunicación, en donde pasan muchas cosas. Es un espacio dialógico. La ciudad no es solamente el conjunto de los edificios de vanguardia, es realmente un espacio de producción. Pero no de producción de coches o de mesas, sino de producción de capital de conocimiento urbano.

Toyo Ito, un cop de vent que travessa una membrana

Maurici Pla

Toyo Ito va esdevenir un arquitecte mediàtic l'any 2000, quan va presentar el seu projecte per a la mediateca de Sendai. Ara bé, cal recordar que des de l'any 1971 ja tenia estudi propi a Tòquio i que, durant aquests trenta anys, va desenvolupar una obra important a la seva ciutat i als afores d'aquesta, formada bàsicament per construccions de petites dimensions. D'entre les seves primeres obres, en destaquen quatre petites cases, precioses, quatre "cabanes" com les anomena ell al·ludint al teixit residencial que ocupa vastes àrees de la ciutat i de la perifèria, i on viu majoritàriament la gent: la *White U* (la "U blanca", 1976); la casa a Kasama (1981); la *Silver Hut* (la "cabana de plata", el seu habitatge, situat a tocar de la "U blanca", 1984), i la casa a Magomezawa (1986). En una trobada d'arquitectes als EUA, on va assistir per invitació d'Arata Isozaki, Toyo Ito havia mostrat algunes d'aquestes primeres obres a Peter Eisenman, i Eisenman va reclamar-li una major claredat. Anys més tard va tornar als EUA amb alguns projectes molt més complexos i elaborats i, en aquesta segona ocasió, Eisenman el va felicitar per la claredat.

El mateix any 2000 es va publicar a Múrcia una antologia dels escrits de Toyo Ito fins a la data. Es tracta d'un recull d'articles publicats majoritàriament a la revista japonesa *Shinkenchiku*, acompanyats d'altres textos inèdits, en una edició a cura de J.M. Torres Nadal. Els escrits es publiquen a la prestigiosa "Colección de Arquilectura", editada des de l'any 1981 pel COAAT de Múrcia, i que es va iniciar amb una antologia d'escrits de Mies van der Rohe. El mateix any que Toyo Ito entra als fluxos de comunicació mediàtics amb el projecte de Sendai, el lector en castellà té l'ocasió d'aprofundir en el vessant més teòric i reflexiu de l'arquitecte japonès. La lectura atenta d'aquests articles permet entreveure una capacitat teòrica que situa el pensament de Toyo Ito com una resposta específica d'arquitecte a l'era de la informació i a les seves seqüeles sobre tot el teixit social.

En un article publicat l'any 1991, "Arquitectura per a una ciutat simulada", Toyo Ito ens parla d'una exposició celebrada a Londres, a càrrec d'Arata Isozaki, que tenia la finalitat de divulgar al món occidental els trets culturals de la ciutat de Tòquio. L'article comença amb una descripció molt intencional, i un xic impressionista, de l'exposició:

"Es projecten al terra vídeoimatges de Tòquio, fotografiades des de l'aire com un mapa, que van passant una rere l'altra. Una correspon a un paisatge pla i homogeni, presa automàticament des d'una alçària de 300 metres, i processada gràficament per ordinador. Una altra mostra d'esquena a uns nois joves que estan formant una filera i que s'entretenen amb màquines de joc. De sobte, la pantalla canvia en un instant a un paisatge que mostra una autopista com si hagués sortit de la pantalla de videojoc. El paisatge desapareix cap al fons (…)".

"Aquest espai és exactament la simulació de la realitat de Tòquio", explica Ito. "O potser seria millor dir que el mateix Tòquio és una ciutat simulada."

De fet, l'experiència quotidiana de Tòquio, on Toyo Ito ha viscut i treballat sempre, el porta a una reflexió que tendeix a qüestionar la vigència de la realitat i a comprovar arreu la supremacia de la ficció. En realitat, Toyo Ito prefereix acceptar com un fet consumat que la preeminència dels mitjans de comunicació de masses ens situa en una ficció permanent i que la realitat, aquella vella realitat a la qual havia estat destinada l'arquitectura de les èpoques anteriors, ha quedat enrere. Si vivim en un món de ficció, es pregunta Toyo Ito,per què insistim a fer edificis per a una realitat que ja no sabem on és? Si vivim en un món de ficció, cal fer edificis de ficció per a aquest

món. I aquesta condició fictícia és la principal conseqüència de l'era de la informació i de la prevalença a tot arreu dels mitjans de comunicació de masses.

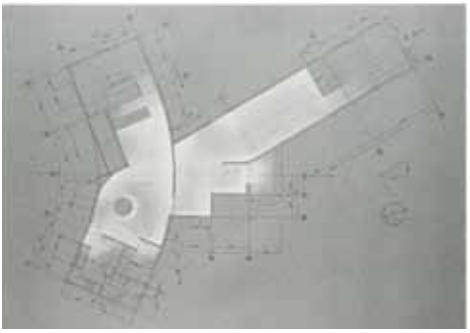
On queda, doncs, la vella realitat?

Un cop de vent a la cara, una immersió completa dins l'aigua, poder caminar alliberat de la gravetat i empès només per la força d'un huracà: aquestes sí que serien experiències pròpies de la vella realitat, ja que ens permetrien alliberar-nos dels fluxos informatius i sentir el nostre cos en contacte directe amb els elements. A l'article "Cap a l'arquitectura del vent", publicat l'any 1985, Toyo Ito ens remet a la història d'un "asceta del vent", tal com apareix al llibre *El Mozart del Tibet*, de Shinichi Nakazawa. "El llibre", explica Toyo Ito, "relata com un lama dotat de poders sobrenaturals, a la plana del Tibet, realitzava els seus exercicis de meditació caminant de manera molt lleugera i a una velocitat increïble. Semblava que avançava cap endavant com si surés en l'aire, fent salts. Donava la sensació que tenia l'elasticitat d'una pilota que rebotava quan els seus peus tocaven el terra."

I Toyo Ito conclou: "Que atractiva seria, si existís, una arquitectura com el vent, com un 'asceta del vent' que sura en l'aire! Ara bé, el que m'atrau no és visualitzar el vent…"

Viure a Tòquio, però, vol dir viure en una ficció permanent. En un dels seus passeigs per la ciutat, Toyo Ito veu un grup d'obrers menjant fideus a l'hora del descans, fent xerrameca sobre "el que diuen que es diu…", i de seguida s'adona que també ells viuen en una ficció. Toyo Ito només s'interessa per la representació arquitectònica del vent com una presència simbòlica d'una realitat impossible de copsar. De fet, les quatre primeres cases que he esmentat tenen, totes quatre, una configuració de túnel que suggereix que les persones, empeses pel vent, poden recórrer aquest túnel i sentir una reminiscència de la vida dins la realitat.

Així, per què hem de continuar pensant edificis destinats a la vella realitat? Toyo Ito proposa tenir el coratge de construir edificis



Ou dels Vents. Okawabata River City, Japó.
Fotografia: Shinkenchiku-Sha

de ficció destinats a un món de ficció, i aquesta és una de les premisses principals del seu projecte per a la mediateca.

Al projecte per a l'Ou dels Vents, construït en un barri perifèric de Tòquio format per torres residencials bastant altes, Toyo Ito proposa un recipient en forma d'ou, col·locat en l'espai semipúblic que roman entre les torres, i recobert per una fina membrana d'alumini, de manera que la informació que es projecta des de l'interior de l'ou pot travessar la membrana i ser llegida des de l'exterior. Així, l'Ou dels Vents projecta cada nit informació d'interès per als veïns del barri: transports, meteorologia, espectacles, notícies… La vella transició moderna entre l'exterior i l'interior és considerada per Toyo Ito com una aspiració caduca, ja que una fina membrana d'alumini pot permetre el flux de comunicacions des de l'interior fins a l'exterior, o bé a l'inrevés, sense que faci cap falta, a l'era de la informació, el flux de persones, el flux material dels cossos.

El projecte de l'Ou dels Vents té un antecedent de dos anys abans: el projecte Pao 2, pensat com un habitatge per a les Dones Nòmades de Tòquio. L'habitatge estava suspès al sostre del recinte de l'Europalia de Brussel·les i tenia la forma d'un òvul recobert per una membrana molt fina de tela, que suggeria que l'habitatge podia sobrevolar Tòquio empès pel vent, tal com insinua el propi Toyo Ito per mitjà d'una imatge virtual on es representen diversos pao sobrevolant una ciutat de nit. Sens dubte, el projecte Pao 2 manté una relació molt directa amb la metàfora de l'asceta de Nakazawa i denota la voluntat de Toyo Ito d'assolir una autèntica arquitectura del vent, és a dir, un punt de retorn a una realitat oblidada que és on, sens dubte, s'instal·la el seu punt de vista quan observa i analitza el món contemporani.

Toyo Ito va topar a l'exposició de Londres amb el príncep de Gal·les, que es mirava el muntatge d'Isozaki entre escèptic i horroritzat. El príncep li va preguntar què hi havia darrere de totes aquelles imatges. Ell li va contestar que probablement no hi havia res. Aleshores el príncep li va preguntar si era una persona optimista i Toyo Ito va contestar-li, sense vacil·lacions, que sí, que per descomptat era una persona optimista.

En el pensament de Toyo Ito no hi ha cap al·lusió al pessimisme de Koolhaas, a les regressions de Zumthor, a la eufòria de Foster. Toyo Ito diagnostica l'era de la informació de manera anàloga a com Le Corbusier havia diagnosticat l'era de la màquina (i els Smithson, la segona era de la màquina). Per reforçar la coherència de les seves tesis no dubta a citar Marshall MacLuhan i les seves profecies sobre la futura hegemonia dels mitjans de comunicació de masses. En una època en què la dada informativa és la mercaderia més preuada, Toyo Ito no fa res més que reflexionar sobre la importància d'aquest fet, i fer-ne el fonament d'una idea d'arquitectura.

Igual que l'asceta de Nakazawa, Toyo Ito es deixa endur per la força d'un cop de vent i en la seva imaginació apareix de sobte un món format per una vasta teranyina de membranes: la vella realitat confrontada amb una ficció omnipresent, una bonica faula escrita des de la nostàlgia d'una realitat ja del tot inabastable.

Espais de transformació en els límits de la ciutat

Jordi Safont-Tria i Ariadna Perich

Organitzadors: Jordi Safont-Tria i Ariadna Perich
Barcelona: 27/01/2010 – 05/02/2010
Volterra: 13/07/2010 – 23/07/2010
Escoles participants: Universita' di Pisa, Universita' degli Studi di Pavia, University A. Xhuvani of Elbasan, Escola Tècnica Superior Arquitectura de Barcelona

L'objectiu principal del doble taller era poder treballar i discutir sobre els efectes i oportunitats de la transformació en els límits de dues ciutats europees tan diferents com Barcelona i Volterra, una antiga ciutat etrusca situada al centre de la Toscana. Es buscava profunditzar, a través de l'anàlisi i la comparació, en el caràcter ambigu i ple de contrastos dels territoris de vora, sovint resultants de múltiples realitats confrontades. Són llocs intermedis, amb possibilitats, que ocupen els marges de les ciutats en contacte amb la natura i en defineixen la fisonomia.

Era important que en ambdós tallers s'abordessin elements urbans amb implicacions d'escala territorial, però sense perdre de vista la definició d'arquitectures i estratègies d'escala més petita que aportessin solucions d'abast global. És a dir, vam propiciar que els estudiants no pensessin en temes particulars per actuar globalment, sinó que pensessin globalment per actuar localment. D'aquesta manera, es van dividir les àrees de treball en quatre zones, cada una examinada per un grup de cinc estudiants internacionals.

Aquesta subdivisió ens va permetre més rapidesa en l'anàlisi i comprensió de l'àrea i, per tal de mantenir la necessària visió de conjunt, les investigacions de cada grup es van comentar i contrastar amb la resta d'estudiants de manera periòdica.

Per al taller de Barcelona vam decidir estudiar l'àrea al llarg del riu Besòs, un dels límits naturals de la ciutat juntament amb el riu Llobregat a l'oest, la mar Mediterrània al sud i la muntanya de Collserola al nord. El buit urbà causat pel riu actua com a llindar entre els municipis de Santa Coloma de Gramenet, Sant Adrià del Besòs i Barcelona, i produeix una separació tant a nivell polític com social i geogràfic. El pas del Besòs per la gran i industrialitzada zona metropolitana de Barcelona el va convertir durant els anys 1970 i 1980 en el riu més contaminat d'Europa; raó per la qual la forma de la ciutat i les diferents activitats urbanes van donar l'esquena al front fluvial durant molts anys.

A finals de la dècada dels 90 es van iniciar la recuperació mediambiental i la neteja de la zona, i en el 2004 es van inaugurar al públic els 5 km de parc fluvial, transformació que ha propiciat un gran canvi d'imatge del riu com a lloc de lleure i que ha generat multitud de noves oportunitats urbanes. La definició d'una secció tipus constant al llarg del parc lineal, juntament amb algunes actuacions urbanístiques que han anat formalitzant trams de nova façana al riu, han ajudat a organitzar una base geomètrica i topogràfica sobre la qual s'estableix un nou contacte entre la ciutat i el riu.

Tot i així, l'heterogeneïtat del teixit urbà al llarg del recorregut fluvial i la desequilibrada organització d'usos que ocorren en ambdós riberes dificulten una comprensió unitària del Besòs. El gran impacte de les infraestructures i de les estructures urbanes que hi conflueixen van ser resultat del creixement dels nuclis urbans de la zona i no pas una resposta intencionada al límit de la ciutat amb el riu. Per tant, no existeix cap front fluvial continu, només la juxtaposició de fragments deslligats entre si, sovint en contradicció amb el creixement de l'activitat urbana i l'especificitat de la zona fluvial del Besòs.

El primer dia els estudiants van haver d'analitzar les seves respectives àrees a través d'un únic mapa i cinc conceptes: buits i plens, façа-

nes, infraestructura, espai públic i llindars. La superposició d'aquestes lògiques va permetre tenir un primer contacte *formal* amb la zona. Posteriorment, es va fer la visita de camp, en què cada grup va haver d'inspeccionar cada àrea mitjançant cinc modes d'enregistrament: so, vistes llunyanes, vistes de proximitat, activitats i fluxos. Així, es va voler que els estudiants creessin un mapa del lloc a través d'una concepció basada en les qualitats *informals* que determinen la nostra comprensió de la vida urbana; i que prestessin atenció a les característiques fenomenològiques del nostre entorn: fluïdesa espacial, qualitats de la llum, colors, sons, olors, etc.

Totes les propostes van saber entendre la seva posició i funcionalitat dins de la totalitat de l'àmbit. Des de la Ciutat Meridiana fins a la desembocadura al mar, cada grup va interpretar el caràcter preferent dels diferents emplaçaments i va identificar quines eren les seves potencialitats. A partir d'aquí, la prioritat va ser detectar segments o espais on es pogués actuar per tal d'enfortir la identitat i presència del riu. Es van proposar actuacions concretes a totes les àrees que, més enllà de definir amb precisió la seva materialització, establien i delimitaven nous espais de relació entre el riu i la ciutat. Un laboratori d'experimentació d'arquitectures de límit (en aquest cas un front d'aigua) que, enteses en conjunt, establien un nou ordre superposat a l'existent, i eren la base de la transformació a gran escala del riu Besòs. La secció transversal del riu va ser clau a l'hora de definir les propostes, i en sentit longitudinal, la seqüència d'intervencions ens van fer descobrir nous episodis espacials que unien els fragments urbans fins ara existents. El resultat, la ciutat vista a través del buit fluvial i el riu vist des del teixit urbà.

El segon taller va tenir lloc a Volterra, ciutat situada al cim d'un mont que domina el paisatge toscà des d'una posició privilegiada. Emmurallada pels etruscs primer i pels romans després, va ser una de les principals ciutats de l'època fins que, durant l'edat mitjana, va perdre pes a causa de les disputes amb les poblacions veïnes de Pisa, Siena i, sobretot, Florència. Durant la segona meitat del s. XX la seva població es va veure reduïda a uns 11.000 habitants, i avui en dia combat amb si mateixa per tornar a ser un focus d'interès i, a la vegada, per adequar-se a les necessitats d'una població contemporània. La gran quantitat de monuments i arquitectures històriques que es troben dins dels seus recintes planteja la qüestió de com poder revitalitzar la ciutat sense dependre ni sotmetre-la al desgast turístic que, per exemple, estan patint altres poblacions similars.

El Laboratorio Volterrano, institució que vetlla per la preservació de la cultura i la història de la ciutat, ens va proposar de treballar sobre la relació entre el nucli emmurallat medieval de la població i altres àrees perifèriques amb evidents potencialitats per tal de generar nous pols d'atracció i/o vida per a la ciutat. Quatre

Barcelona

grups van estudiar aquestes àrees extramurs: Badia Camaldonese, San Giusto, San Girolamo i Poggio alle Croci. El cinquè i últim grup va desenvolupar la tasca de cosir totes aquestes zones i les seves propostes a través d'un dispositiu concret que el mateix Laboratorio va plantejar: el traçat d'un tren lleuger local.

La metodologia de treball va ser semblant a l'anterior taller i les propostes dels estudiants es van concentrar, de nou, sobre la qüestió del límit de la ciutat: ara, en les antigues muralles i la topografia del paisatge toscà. Si a Barcelona dominaven els murs de contenció del parc fluvial, aquí partíem de traces de murs etruscs, romans i medievals. On a Barcelona teníem corrent d'aigua o mar, aquí teníem topografia abrupta i paisatge rural o forestal. La secció esdevé mecanisme clau per treballar la condició de límit entre urbà i natural.

De la mateixa manera, es va buscar enfortir l'essència de cada emplaçament, bé fos morfològica, funcional o històrica i, així, proposar-ne una millora i ús en funció de les seves relacions amb el centre urbà. La identificació dels llocs claus que poguessin engegar un procés de regeneració a curt i a llarg termini, així com el treball sobre els límits urbans de la població amb les traces històriques, l'accessibilitat i els canvis topogràfics van aportar propostes molt interessants. A més, en aquest cas, el grup encarregat de proposar el pas i les estacions del tren llançadora (a mode del *people mover* de Walt Disney per transportar la gent a través de la "ciutat del futur") va ser l'encarregat de dialogar amb la resta d'equips per tal d'acabar conformant una seqüència de propostes viables a escala global del municipi. El traçat del *people mover* va ser concebut com una nova muralla del s. XXI, sense necessitat de generar un nou recinte tancat, sinó tot el contrari, que connectaria fragments dispersos dels límits de Volterra amb una nova infraestructura de flux continu, ràpid i ecològic.

Ambdós tallers van apostar per una aproximació a l'urbanisme que equilibrés l'anàlisi objectiu i morfològic del lloc amb l'experiència més subjectiva de la ciutat. Vam emfatitzar estratègies que impulsessin maneres d'entendre l'experiència de la vida urbana, eines que descobrissin nous coneixements de la fragmentació existent en ambdues situacions. Sense intentar entendre la totalitat del lloc des d'un sol punt de vista, es van tantejar diferents experiències i mecanismes perceptius, com la superposició de perspectives, seqüències de vistes parcials, canvis d'il·luminació, sorolls, etc. En contraposició a la imatge unificadora i estàtica d'un territori, es va apostar per visions dinàmiques —variables segons la posició, velocitat i canvis d'angle—. No es va aspirar a dibuixar un pla urbanístic, sinó a pensar en un sistema connectat per fragments. Així, les propostes del doble taller van pretendre enriquir l'experiència i la vida de llurs localitats: construir episodis que pertanyessin al caràcter continu i singular del límit d'una ciutat.

Volterra

Abismo David Bravo

Una fotografía de este artículo. Aunque fue tomada cuando el texto ya estaba terminado, le precede en el tiempo, puesto que ella es el pretexto que en este mismo párrafo desencadena su comienzo. Reproducida indefinidamente dentro de sí misma, la imagen genera un inquietante efecto Droste o, si se prefiere, de *mise en abyme*. No es el ejemplo más bello de este recurso, pero quizá tenga la virtud de plantearle al observador el interrogante sobre cómo ha sido tomada. En cualquier caso, su propiedad más destacable aquí es que, a raíz de esta incansable recurrencia, cada una de las instancias repetidas, provista de la doble condición de contenido y continente, promociona a su anfitriona del rango de objeto al de cosmos.

Tal y como sucede en la imagen, también el artículo está contenido dentro de su propio texto. No sólo porque incurre en el narcisismo de referirse a sí mismo, sino también porque pretende tratar sobre la aplicación de este recurso a la arquitectura mientras se pregunta cómo conseguirlo en mil palabras, de las cuales ya lleva consumidas ciento ochenta. Con parecida autoconsciencia, el soneto que Lope de Vega escribió por encargo de Violante narra, mientras transcurre, su propio desarrollo: "*Por el primer terceto voy entrando / y parece que entré con pie derecho, / pues fin con este verso le voy dando*". Al reflejar su propia creación, el poema coquetea con el lector. Lo invita a presenciar el proceso constructivo, buscando su complicidad en la consecución del reto impuesto y convirtiéndolo en coautor. Así logra sustraerlo de la realidad e introducirlo dentro de su propio ámbito, que deja de ser el de un simple objeto comprensible para convertirse en un cosmos que lo comprende.

El observador de *Las Meninas* sucumbe ante un truco parecido cuando se ve impelido a pasearse mentalmente por la escena representada para averiguar cuál es el cuadro que Velázquez está pintando y del que sólo le es dado ver el dorso. Al convertir el plano en un espacio arquitectónico, el paseante mental transforma la ficción en una realidad que, a su vez, contiene otra ficción. Si se encontrara con un retrato de los reyes reflejados al fondo de la habitación, descubriría que el artista que se pinta pintando dispone de un abismal sistema de espejos paralelos. Si, en cambio, llegara a descubrir en el anverso el mismo cuadro que estaba viendo antes de entrar, se vería abocado al abismo de saberse detrás de la tela y de tener que volver a penetrarla para recorrerla mentalmente una y otra vez.

También Cervantes se sirve de la metaficción para atrapar al lector del *Quijote* dentro del cosmos de su obra. No sólo la locura del Caballero de la Triste Figura es una ficción contrapuesta a la supuesta realidad del relato, sino que el propio libro aparece como tal dentro de la narración. Su existencia llega a oídos de Sancho Panza y su amo, que comprueban cómo la fama les precede al toparse en el camino con entusiastas lectores de sus andanzas. La reflexión sobre las interferencias que esta noticia pueda provocar en el transcurso de narración también sitúa al lector frente a un abismo.

El recurso de insertar una ficción dentro de la ficción es eficaz en el soporte gráfico y en el textual. Dado su carácter ficcional, tanto la pintura como la literatura se ven obligadas a resultar convincentes y por ello pretenden suplantar la realidad en la que se encuentran sus observadores o lectores. Por la misma razón, el teatro y el cine persiguen la ruptura de la cuarta pared o los videojuegos se esfuerzan en diluir la frontera entre realidad y ficción, contando en su caso con la ventaja de la interactividad. Sin embargo, la pregunta sobre si la arquitectura puede hacer lo mismo topa de partida con su condición no ficcional. No parecería muy sensato que quisiera atrapar al usuario en una realidad ficticia cuando ya lo está conteniendo en la física.

Aún así, el artículo persiste en su empeño. A estas alturas, es consciente del poco espacio que le queda para responder a la pregunta y se daría por satisfecho con el simple hecho de haberla planteado. Si hubiera más sitio, invitaría al lector a acompañarlo en su búsqueda. Trataría de atraerlo hacia el argumento de que la arquitectura, al ocuparse de la continencia como ninguna otra disciplina, no puede escapar al juego abismal de contener y ser contenida. Le hablaría de la sugestiva secuencia mueble-casa-ciudad y del efecto mágico de una chimenea (hogar) que reproduce la forma de la casa (también, hogar) que la contiene, convirtiéndola así en mundo. Le describiría una enorme *longhouse* celta, cuyos moradores duermen en habitáculos con techo y paredes propios (camariñas), esparcidos en su interior como las casas de un pueblo.

Evocaría fractales y homotecias, metáforas y metonimias. Pensaría en la intertextualidad y buscaría guiños y referencias a realidades ajenas. Iría del organicismo al estructuralismo, del constructivismo al deconstructivismo. Encontraría ficciones contenidas en cualquier lugar, es decir, en cualquier espacio cargado de sentido y, por lo tanto, narrable. En los innumerables mitos del *star system* hallaría el colmo de la ficción. O incluso en la mala arquitectura, cuando por ejemplo presume de sostenibilidad mediante cuentos chinos que no se sostienen por sí mismos.

Volviendo a la fotografía y al soneto, elogiaría una arquitectura capaz de despertar curiosidad por cómo ha sido hecha y ensalzaría otra dada a explicarlo con franqueza. Propondría una arquitectura que nunca se contente con la forma acabada, que se sepa parte de un proceso dinámico, universal e indefinido. Que se reconozca heredera de una tradición de tradiciones en lugar de quererse original. Incluso una que ni siquiera necesitara ser llevada a cabo, sabedora de que como proyecto, como ficción futura, es ya arquitectura. Aquí, el artículo no podría evitar detenerse a pensar sobre la sugerente secuencia materia-forma-información. Y de veras que le costaría no seguir tirando del hilo. Pero este ya sería otro artículo.

Ramon Vilalta

RCR

LA LUZ ES EL TEMA

Oscar Linares de la Torre

Pabellones en el Restaurante Les Cols, Olot
Fotografía: Eugeni Pons

Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramon Vilalta acabaron sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallès en el año 1987 y desde 1988 trabajan juntos bajo el nombre de RCR ARQUITECTES en su ciudad natal, Olot.

A principios de los noventa, y a lo largo de cerca de una década, Carme Pigem ejerció la docencia de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAV y la ETSAB. Ramón Vilalta fue profesor de Urbanismo y Arquitectura del Paisaje en la ETSAV durante aproximadamente el mismo tiempo.

Son Premio Nacional de Cultura en Arquitectura 2005 de la Generalitat de Catalunya, Chevalier de l'ordre des arts et des lettres 2008 de la República Francaise, Miembros Honoríficos por la AIA American Institute of Architecture 2010 y Premio Internacional 2011 Belgian Building Awards.

Han ganado distintos concursos nacionales e internacionales desde el Faro en Punta Aldea en el año 1988, hasta los más recientes como el Museo Soulages en Francia y la Mediateca de Gante en Bélgica. Entre las numerosas distinciones que han recibido cabe destacar siete premios FAD. En los premios de la Unión Europea Mies Van der Rohe han sido seleccionados finalistas en tres ocasiones.

Su obra ha sido ampliamente difundida en exposiciones nacionales e internacionales, realizadas en diversas ciudades del mundo como París, Chicago, Venecia, Nueva York o Tokio.

En una ocasión William J. R. Curtis señaló la capacidad de RCR de "arquitecturizar la luz". Y es que la suya es una arquitectura de luz reflejada, de sombras estructuradas, de luces cristalizadas. Sin un plan premeditado y con total frescura RCR Arquitectes trabajan con la luz natural de maneras muy diversas: estableciendo puentes entre la naturaleza y la abstracción a través de la construcción de paramentos reflectantes, desdibujando los límites a través de las transparencias, materializando la luz en lucernarios translúcidos, o construyendo paramentos verticales aplacados con junta abierta a la luz que parecen flotar…

Antes de empezar a hablar sobre la luz me gustaría saber tu opinión sobre la situación actual de la arquitectura…

En los últimos años hemos avanzado a una velocidad tremenda y esto no ha facilitado un contexto oportuno para la reflexión. En cambio, ahora sí se dan condiciones favorables para ello. A nosotros nos gusta decir que la "arquitectura es el arte de materializar los sueños en un viaje de largo recorrido" y, en este viaje, nos gustaría lograr afirmar la arquitectura como arte y como introspección destinada a desvelar el misterio del mundo. Sin duda, con la crisis, cambiarán las condiciones de nuestro trabajo: estamos en el inicio de una nueva etapa y, como todos los inicios, es un momento incierto. Pero, aunque este nuevo contexto económico parezca que tenga que perjudicarnos mucho, a la larga hará que la arquitectura pueda tener más sentido: la arquitectura contenida es mejor que aquella que cuenta con todas las posibilidades del mundo.

Es especialmente alentador para los jóvenes arquitectos advertir que, de proyectos modestos en cuanto a programa y presupuesto, pueden construirse buenas obras de arquitectura; estoy pensando, por ejemplo, en vuestro proyecto de una Alberca en la Vila de Trinchería…

Nosotros hemos hecho obras de muchos niveles, algunas muy caras y otras muy baratas. En ésta, concretamente, se trataba de hacer el proyecto de los exteriores de una masía con poco presupuesto para construir. Nos quedamos sorprendidos de lo que se puede hacer a partir de un pequeño encargo. Ahora los arquitectos viviremos esto pero de manera forzada. Por ejemplo, recientemente hemos recibido un encargo privado con un presupuesto bastante bajo y nos lo hemos tomado casi como un reto, con el fin de ver si somos capaces de construir con tan pocos medios; seguramente hace dos o tres años no lo hubiéramos aceptado.

¿Hacia dónde crees que nos llevará esta nueva etapa?

La sobreabundancia económica promocionó una arquitectura cuyo único fin parecía ser la

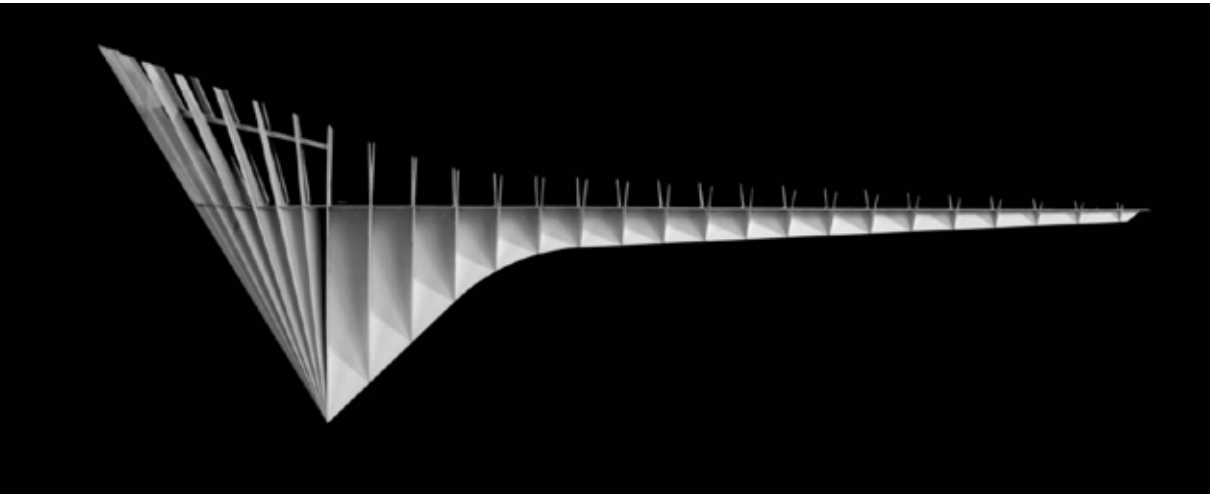
creación de objetos únicos y singulares, edificios autónomos y aislados, productos definitivos y acabados. Parecía que los arquitectos teníamos que expresarnos de manera absolutamente personal y distinta a la del resto, pero creo que esto cambiará a favor de una arquitectura más consistente cuyos parámetros puedan servirnos a todos. Creo que hay que empezar a entender la arquitectura como sistema de relaciones. El concepto de *sistema* surge de la *teoría general de sistemas*, propia del campo de la biología, y tiene que ver con la conciencia de interrelación total en la que se basa la ecología. Se trata de incidir no sólo en la capacidad de cada sistema para estructurarse a sí mismo, sino también en su capacidad para interactuar con su contexto, de inscribirse en estructuras de diversas escalas.

Una arquitectura que interacciona con el lugar, con el entorno…

Hemos visto una arquitectura totalmente descontextualizada durante todos estos años. Para nosotros, en cambio, la idea de lugar es clave para la arquitectura. Tener conciencia del lugar no es algo nuevo, la buena arquitectura siempre ha sido consciente de ello. Nosotros aprendimos la importancia del lugar en la escuela, pero con el tiempo hemos aprendido que no se trata sólo de establecer una buena relación con el entorno, es algo mucho más complejo. Se trata de crear SIMBIOSIS, es decir, crear relaciones lo más profundas posibles, emocionales, trascendentales, con el paisaje, con el mundo que nos rodea. No estoy pensando en todo esto de la arquitectura ecológica y sostenible. Arquitectura sólo hay una, la buena, y la sostenibilidad es algo intrínseco a una buena arquitectura. Nos referimos más a arquitecturas capaces de diluirse en la frontera entre arquitectura y urbanismo, arquitectura y paisaje, arquitectura y naturaleza, arquitectura y universo.

En muchas de vuestras obras utilizáis materiales capaces de reflejar la luz. Parece que una manera de conseguir esta relación abstracta entre la arquitectura y su entorno consiste en utilizar el reflejo y la absorción de la luz como instrumento con el que desdibujar los límites físicos construidos.

Sin responder a un plan preconcebido, podría decir que a lo largo de los años hemos experimentado con dos modos de trabajar. En ocasiones hemos construido arquitecturas concretas, matéricas, sustanciales, consistentes, con formas muy definidas y muy claras. En otras obras, en cambio, a pesar de utilizar geometrías muy definidas (planos ortogonales, superficies planas, etc.), hemos buscado arquitecturas más abstractas e insustanciales empleando materiales reflectantes como el cristal o el acero pulido, a través de los reflejos, las transparencias, la superposición de planos transparentes, la creación de profundidades ambiguas, el uso de distintas fuentes de luz, el uso del color, etc. La Guardería *Els colors* de Manlleu sería un buen ejemplo para explicar esto: a pesar de utilizar geometrías muy sencillas la experiencia vivida de la obra te transmite la sensación



Guardería Els Colors, Manlleu.
Fotografia: Eugeni Pons

de que los límites se desdibujan. Hace poco vino un fotógrafo francés que trabaja con nosotros desde hace muchos años a fotografiar otra guardería, *El petit comte* de Besalú: no hizo ninguna foto que enseñara claramente el espacio, todas muestran superposiciones, reflejos, transparencias, etc.; pero no es la fotografía la que da ambigüedad al espacio, sino que es el propio espacio el que se configura ambiguo. Las fotografías se limitan a revelar esta ambigüedad espacial.

¿Cómo decidís por qué vía de trabajo aventuraros cuando os enfrentáis a un nuevo proyecto? ¿Hay alguna decisión apriorística sobre el tipo de luz con el que queréis trabajar?

Nunca empezamos un proyecto sabiendo de antemano lo que haremos o hacia dónde iremos. A medida que vas haciendo proyectos vas descubriendo y trabajando sobre distintas vías de trabajo, pero cada proyecto responde a la especificidad del lugar, del cliente, del programa, y eso lo hace único. El faro de Punta Aldea (Gran Canaria), uno de nuestros primeros proyectos, escenifica esta actitud proyectual. Se trataba de un concurso nacional de faros marítimos. El resto de propuestas, más de trescientas, hicieron faros verticales con todas las variantes imaginables. En cambio, a nosotros, por las características propias del lugar y de la luz que debía emitir el faro, nos salió una línea horizontal. Esto planteó una situación bastante absurda pues el ministerio se refería a los faros como "torres verticales" y así titularon nuestra propuesta ganadora: "faro vertical de punta Aldea", pese a ser un proyecto horizontal. En ese proyecto cambiamos la tipología tradicional de faro como torre vertical precisamente porque no afrontamos el proyecto con formas ni conceptos *a priori*.

¿Qué herramientas de proyectos (maquetas, dibujos, ordenador, etc.) utilizáis para concebir, verificar y representar la luz?

Partimos de la base de que la luz es fundamental, es intrínseca a la arquitectura: la luz es lo que genera el espacio, lo que lo define. Las herramientas de proyecto varían según las características de cada proyecto. En algunos proyectos, si te dijera que los hemos trabajado desde el punto de vista de la luz, te estaría mintiendo; en cierto modo ya conocemos la luz con la que solemos trabajar y nuestra experiencia es suficiente para entender cómo la luz

definirá esos espacios. En estos casos, no hacemos cosas muy complejas, nos centramos más en pensar y discutir sobre cómo deben ser los espacios que estamos proyectando y cómo queremos que la luz los configure, que no en hacer demasiadas comprobaciones. En cambio, hay otros proyectos que exigen mucha más precisión, como en el caso del Museo Soulages. Éste sería el otro extremo, pues aquí nos piden que cumplamos con unos requisitos lumínicos muy precisos: una cantidad de luxes determinada según el tipo de pintura que se va a exponer en cada espacio, etc. Para este proyecto hemos realizado más de una docena de maquetas de tamaño considerable –la mayor mide unos 3x3 metros–, algunas de las cuales se han hecho exclusivamente para poder mirarlas con la luz del sol y comprobar así el efecto de luz que estamos creando. También hemos realizado estudios lumínicos específicos. Y los renders también ayudan. Sin duda, es el proyecto en el que hemos trabajado la luz con más intensidad, con todas las herramientas proyectuales que teníamos a nuestro alcance. Estamos acabando el proyecto y confiamos que se note este trabajo específico sobre la luz: trabajar con la luz es siempre muy agradecido.

Bodegas Bell-Lloc, Palamós.
Fotografía: Pep Sau

"la luz es fundamental, pero entendemos que forma parte de un conjunto global de parámetros naturales con los que construir la arquitectura"

Hay arquitectos que hacen de la luz el tema central de su arquitectura, y así lo reflejan en su obra escrita, proyectada y construida. En cambio, aunque para vosotros no parece que la luz sea tema de reflexión específica, vuestros proyectos demuestran un trabajo variado y acertado de la luz...

Creemos que en los últimos años se ha *desnaturalizado* el espacio: ahora parece que ya no haga falta pensar en lucernarios con los que introducir la luz natural porque existe la posibilidad de electrificar la luz; algo parecido pasa con el aire, nos hemos vuelto muy herméticos. Creo que la arquitectura del futuro deberá ser una arquitectura elemental que vuelva a prestar atención no sólo a la luz, sino también al aire, al agua, a la tierra. Tenemos que darnos cuenta que no percibimos la cualidad del espacio sólo a través de la luz que hace posible la visión sino que entran en juego todos los sentidos: la luz es fundamental, pero entendemos que forma parte de un conjunto global de parámetros naturales con los que construir la arquitectura. Por poner un ejemplo, la bodega Bell-Lloc de Palamós nos transporta, más allá de la visión, a una experiencia sensorial a nivel corporal y total: sientes la fuerza de la luz y de la sombra, pero también el olor de la tierra húmeda que pisas y el aire fresco que se cuela entre las piedras. Las fotografías de las obras son incapaces de transmitir todas estas sensaciones y sólo muestran los efectos de la luz. La luz es un elemento clave para nosotros, pero del mismo modo que lo son otros fenómenos naturales con los que poder sentir la arquitectura; esto es fundamental para nosotros.

Miembros de BBPR EN 1934. Empezando por la izquierda: Enrico Peressutti, Ludovico Belgiojoso, Ernesto Nathan Rogers y Gian Luigi Banfi

ERNESTO N. ROGERS *(1909-1969)*

Utopía de la realidad

Ernesto Nathan Rogers

La cultura arquitectónica italiana del siglo XX tiene en Ernesto Nathan Rogers a uno de sus protagonistas más importantes.

Al acabar la carrera, en 1932, Rogers fundó junto a Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, y Enrico Peressutti el estudio BBPR, con el que firmó numerosos proyectos urbanísticos y arquitectónicos de gran relevancia como la Torre Velasca en Milán o el Plan Regulador del Valle de Aosta.

Rogers dirigió dos revistas italianas de gran prestigio: *Domus* (1946-1947) y *Casabella-continuità* (1953-1965). Utilizó los editoriales de *Casabella-continuità* como tribuna de opinión para interpretar, criticar y divulgar la cultura arquitectónica de todo el mundo. Le interesó reflexionar sobre la formación del arquitecto y se comprometió a la enseñanza en el Politécnico de Milano hasta pocos años antes de su muerte.

Como una muestra de su inquietud y del interés de su aportación traemos aquí traducido su texto *Utopía de la realidad*, publicado en el número 259 de *Casabella-continuità* en enero de 1962 con el título *Utopia de la realtà*. Puede encontrarse ahora también en la reciente publicación *Ernesto N. Rogers. Editoriali di Architettura* (Zandonai Editore, 2009).

Traducción: Federica Bufano
Selección y revisión: Ángel Martín Ramos

La utopía no es siempre "imagen vacía y sin fundamento" ni "quimera, castillo en el aire, etc." según la fría definición de los diccionarios. Puede ser una carga teleológica que proyecta el presente en un futuro posible, aún siendo sus formas irrealizables a causa de los muchos condicionantes que limitan la expresión de los contenidos y las acciones necesarias para hacerlos operativos.

Hay que revitalizar el concepto de *utopía*: de pensar concretamente en una sociedad mejor (no, claro, en un mundo en el que sólo haya gente honesta, solo guapos y honrados, sino un mundo construido con medios reales para fines reales). Por otro lado, no se ha dado nunca un progreso que no haya sido promovido por el impulso de alcanzar metas más altas y lejanas.

No existe un lugar mejor que la escuela para enfrentarse a temas como éstos ya que quien no está presionado por el peso de las contingencias puede dedicarse de una forma más despreocupada a esos problemas que, aunque en ese momento no parezcan tangibles, no dejan de ser concretos y reales. Tan solo es necesario penetrar en la realidad, extraer de ella su esencia, establecer las relaciones inmanentes, vivificarlas y hacerlas entrar en el ciclo evolutivo, de modo que maduren y se hagan realidad para favorecer, por tanto, nuevos cambios evolutivos. La Academia que, por ejemplo, con Platón se había convertido en el lugar por excelencia de esas investigaciones, tanto más válidas cuanto menos relacionadas estaban con lugares comunes y con intereses inmediatos, se ha reducido con el tiempo a símbolo de un hábito apartado de la vida: condenado al inmovilismo, a la retórica de lo áulico, a la más perniciosa alienación.

Las escuelas mismas, las de arte y las de arquitectura, se han convertido muy a menudo en "académicas" en la acepción negativa del término. L'*École de Beaux-Arts* ha forjado el gran modelo de concepción estática de los estudios y de la existencia, lo que influyó sobre la actividad práctica inspirada precisamente en semejantes esquemas abstractos a copiar.

Van de Velde fue de los primeros en reaccionar contra los errores que se cometían; él llevó la crisis hacia aquella ruptura completa que tuvo lugar en la Bauhaus de Gropius y el Movimiento Moderno.

Innegablemente, el valor de estas revoluciones, aunque asumiendo datos de la realidad, aporta energía de una fuerte carga utópica; basta con examinar el plan Voisin de Le Corbusier (y, por supuesto, también la Broadacre City de

Frank Lloyd Wright) para constatar la profunda discrepancia que existe entre la visión de los artistas y el ambiente formado por la mayoría de sus contemporáneos, para entender que esos fenómenos han surgido precisamente como reacción contra la "realidad" de los conformistas, de los mediocres y de los pusilánimes.

Se podría incluso afirmar que una parte de las profecías anunciadas son sólo alucinaciones, pero, si esos fenómenos se reducen a sus motivos más originales y válidos, se tendrá que reconocer que corresponden a razones propias de la cultura arquitectónica a pesar de que ésta, precisamente por el hecho de estar viva, deberá volver a considerar las soluciones propuestas e identificarlas con nuevos contenidos.

Algunos, debido sobre todo a cuestiones ligadas a la actividad profesional o ignorando los fundamentos de las investigaciones evolutivas, han creído que el sentido constructivo y creativo de la cultura puede y debe ser sustituido por el practicismo (el cual es al fenómeno arquitectónico total como los músculos a la fuerza integral de la personalidad).

¿Quién puede negar que las técnicas son necesarias para la realización del fenómeno? Pero, por otro lado ¿quién puede afirmar, sino denunciando implícitamente su temeridad, que las técnicas, en sí y de por sí, son suficientes para insertar el fenómeno en la totalidad de la historia y conferirle vitalidad? No existe una alternativa posible o antítesis entre los aspectos técnicos y los teóricos de la actividad arquitectónica porque ambos tienen que contribuir a la síntesis del fenómeno compositivo. Para restablecer el equilibrio de los estudios es necesario, entonces, que en las escuelas de arquitectura la investigación integral ocupe el sitio que le corresponde porque en esta época dramática es necesaria la renovación de todo el conocimiento: es necesario profundizar en el concepto de realidad, y considerar real toda superación razonable de los confines contingentes. Resulta evidente que si la escuela académica tradicional, en una actitud de tipo formalista, pecaba de abstracción, en cuanto que solo consideraba una parte de los problemas, la escuela practicista es igualmente parcial, ya que se desarrolla sobre el señuelo de una "oficina técnica" y no puede aspirar a metas altas ni contribuir integralmente a los estudios.

Si no se tiene miedo a las palabras y se quieren superar los límites nominalistas que en este caso han alcanzado ya un significativo deterioro, se puede esperar que la escuela sea una academia, como tiene que ser, pero no un lugar inaccesible a la vida donde se consagran, o a lo sumo se repiten, las experiencias ya legalizadas (¡y por qué pobres leyes!) sino más bien un servicio activo del complejo social que tiene como objetivo la investigación: un laboratorio donde se produzca cultura.

Existe algún riesgo: es el de quien se enfrenta libremente a los problemas de la existencia y sabe que la evolución conlleva una lucha continua. Si se piensa hasta qué punto es necesario forjar herramientas para superar las dificultades del mundo más que adaptarse –con la ilusión de la garantía– a las actuales condiciones, se tendrá no sólo que aceptar sino incluso promocionar el uso de la crítica y de la imaginación, fulcros de la investigación arquitectónica.

Nostalgia del absoluto

Alvaro Valcarce

Nacemos, crecemos, aprendemos, trabajamos, amamos, soñamos, envejecemos...Vivimos y morimos, en definitiva; pero hace mucho tiempo que dejamos de rezar. El hombre occidental –o la mayor parte de él– ha perdido el contacto con lo trascendente. Desde la Ilustración del s.XVIII e incluso antes, en el Renacimiento antropocentrista, la idea de que todo tiene una explicación racional y de que, tarde o temprano, el hombre será capaz de encontrarla ha provocado una ruptura con consecuencias que van más allá del alcance de nuestra comprensión. Hemos "matado a Dios", como decía Nietzsche, y, con ello, se ha producido una escisión, se ha creado –o hemos interpuesto– un vacío, una separación entre la realidad aprehensible y lo inexplicable, entre lo presente y lo absoluto, entre lo concreto y lo abstracto… Este vacío moral y emocional que ha dejado en la cultura occidental la decadencia de los sistemas religiosos institucionales es lo que el teórico George Steiner ha denominado con mucho acierto la "nostalgia del absoluto"[1].

En la actualidad, el ensalzamiento del Arte como objeto de culto por parte de la sociedad occidental es un hecho del todo perceptible. La razón de ello quizá la podamos encontrar en esa nostalgia del absoluto de la que hablaba Steiner. La historia política y filosófica de Occidente de los últimos siglos parece ser un intento de llenar el vacío dejado por la religión mediante pseudociencias, ideologías y mitologías varias, que le devuelvan al hombre y a su corta vida un significado trascendental, una meta, una conexión con lo absoluto. Sin embargo, allí donde el hombre es dueño y señor de la realidad, el poder se vuelve justificación para la acción y la fuerza, instrumento para ejecutarla. La barbarie y los desmanes del pasado siglo muestran como la emancipación del hombre moderno puede ser tan funesta o más que el yugo de la religión. Quizás por ello, el hombre actual, cansado de ideologías y de totalitarismos, haya vuelto la mirada hacia el misticismo del Arte y la belleza como nueva conexión con lo trascendente. La Arquitectura, como toda disciplina artística, en su función simbólica de representación de las inquietudes y aspiraciones de un pueblo en una época determinada, ha interiorizado esa "nostalgia" de la sociedad y la ha materializado en algunas de sus concreciones físicas –los edificios– que tienen una relación más cercana con lo trascendente.

Últimamente, no puedo evitar pensar que los museos han dejado de ser instituciones del Arte, donde algunos eruditos y jóvenes estudiantes iban a formarse académicamente para convertirse en los nuevos templos de una sociedad secularizada que busca ansiosamente dar salida a un sentimiento de nostalgia del absoluto a través del Arte y su mistificación. Los museos se han vuelto lugares sagrados que ofrecen una experiencia estética trascendente. Se han convertido en centros de peregrinaje, verdaderos polos de atracción de masas y catalizadores socioeconómicos. Son las nuevas catedrales góticas de nuestro tiempo, por su potencia simbólica, esté-

[1] STEINER, George, "Nostalgia del absoluto", Ed. Siruela, Madrid 2001

tica y mística. Así como en el gótico, la unión de una nueva arquitectura liviana y esbelta, que ensalzaba la verticalidad y la luz, con la relectura neoplatónica de las sagradas escrituras revolucionó la relación trascendente de los cristianos con su Dios –a través de una experiencia estética sin igual–, en la actualidad, los museos ofrecen experiencias estéticas de gran calibre, mediante la tensión dialéctica que se establece entre arquitecturas de gran potencia estética y las obras de arte que contienen, en aras de alcanzar, si no la verdad última platónica, al menos, cierta conexión trascendente con lo absoluto.

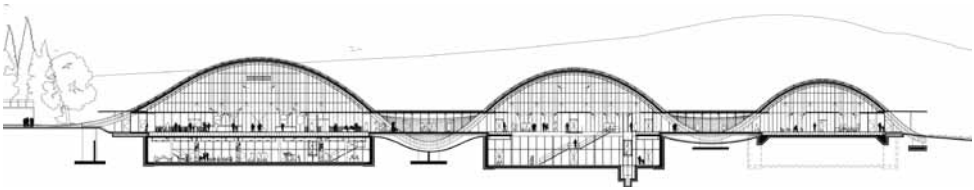
Dentro de este caos de ansiedad, misticismo y significación, la construcción de un museo supone un serio problema para los arquitectos. No sólo deben diseñar un edificio bello, funcional y resistente, sino que deben dotarlo de valor simbólico, en tanto que albergará algo que ha dejado de ser profano. Deben construir lugares sagrados y, por tanto, segregados en cierto modo de la realidad cotidiana. Lugares capaces de arrastrarnos fuera de esta realidad y ponernos en contacto con cierta forma de divinidad.

Unos abogan por una arquitectura expresionista –ya sea deconstructivista o sentimentalista– que interpela, que agrede, que subyuga o repele, que apela a nuestro intelecto violando nuestros sentidos y sentimientos. Es una arquitectura que nos conmueve, arrebatándonos la realidad y sumiéndonos en la perplejidad de lo inaprehensible. Por el contrario, otros defienden una arquitectura minimalista, casi clásica que, mediante la eliminación de todo lo superfluo en el espacio, nos confronta con la esencia de las cosas, y nos abstrae hacia una realidad fundamental que debemos recomponer nosotros mismos. Podríamos hablar de muchos arquitectos modernos que comulgan con alguna de estas corrientes –Le Corbusier, Mies, Kahn, Pei, Ando, Hadid, Zumthor...–, pero voy a hablar de uno que comulga con ambas: Renzo Piano.

Paul Klee Zentrum, Berna

El Centro Paul Klee es un edificio tan expresionista que apenas parece un edificio. Cuando uno llega a Berna por la autopista, unas formas onduladas se le aparecen de pronto a un lado, alzándose majestuosas con sus destellos metálicos sobre un terreno que asciende en suave pendiente. Desde la ciudad, la percepción es menos imponente y la ondulación del edificio parece más integrada con el paisaje. Desde los prados posteriores, el edificio desaparece casi por completo. Tres suaves ondulaciones del terreno, que pasan de los tonos verdes de la hierba a los grises del acero, son lo único que anuncia la presencia de algo que no forma parte de la naturaleza. Bajo estas ondulaciones de la cubierta, se encuentran tres espacios protegidos, parecidos a unas cuevas, que se abren hacia las vistas de la ciudad y hacia la luz de sol.

El acceso se realiza tangencialmente a la fachada sur –transparente–, de manera que se acentúa la percepción de las ondas por el escorzo de la perspectiva, además de mostrársele al visitante algunas visiones del interior. El edificio, para ocultar aún más su presencia, está semienterrado. La entrada, pues, consiste en una pasarela curva que salva el foso escavado frente a la fachada sur para iluminar las plantas inferiores. Este acceso tan liviano es muy sugerente, tiene algo de esa magia que impregna el abordaje de un barco, cuando uno es consciente de estar abandonando el suelo firme para introducirse en otro medio menos seguro. Algo parecido siente uno aquí: como que está penetrando la oscuridad de la caverna y abandonando la luz clara de la superficie. Sin embargo, no es del todo así. Los tres grandes espacios generados por la ondulación de la cubierta están cerrados frontalmente por un plano traslúcido. Entre este plano y la fachada paralela, se crean unos espacios intermedios donde se colocan diversos servicios –venta de entradas, tienda, cafetería…–, que se conectan mediante una suerte de paseo panorámico que atraviesa las ondas de la cubierta entrando y saliendo del edificio. La fachada sur vidriada está cortada por unos planos blancos horizontales que, además de dar mayor amplitud a los espacios intermedios, reflejan la luz del sol, y la introducen en las salas a través del plano translúcido de cerramiento.



Fotografía: Alvaro Valcarce

Ya en los esbozos del arquitecto se aprecia el paralelismo de la forma ondulada de la cubierta-fachada con los trazos del pintor Paul Klee. Pero más allá de esta similitud tan directa y gráfica, se puede apreciar otra más sutil. Hemos hablado del gótico y del valor simbólico de la luz. Ahora toca hablar de las sombras, porque la analogía de este edificio con el mito de la caverna de Platón es algo que, sin duda, no pasará desapercibido a los filósofos que visiten el lugar, más incluso, cuando todos los elementos del mito están presentes: el fondo de la caverna, las sombras (obras de arte), el tabique o biombo que oculta la fuente de luz, los hombres, la realidad exterior y la luz del sol. En el mito de Platón, las sombras que veían los hombres encadenados en el fondo de la caverna eran la imagen de los objetos reales que se encontraban fuera de la caverna. Los hombres creían que lo que veían era real y no habrían creído a alguien que viniera del exterior y les dijera lo contrario. Su mundo se concentraba en esas sombras esenciales. Si hubieran salido, la luz del sol los habría cegado. Paradójicamente, en este caso, el movimiento se invierte. Los hombres vienen de la luz del sol, para sumergirse en la oscuridad de la caverna y contemplar las obras de arte bajo la luz suavizada por filtros y reflexiones; las obras de arte como sombras de la realidad de la que provenimos, pero que quizá seamos incapaces de descifrar sin un filtro que nos proteja de la cegadora luz del sol.

Fotografía: Enrico Cano

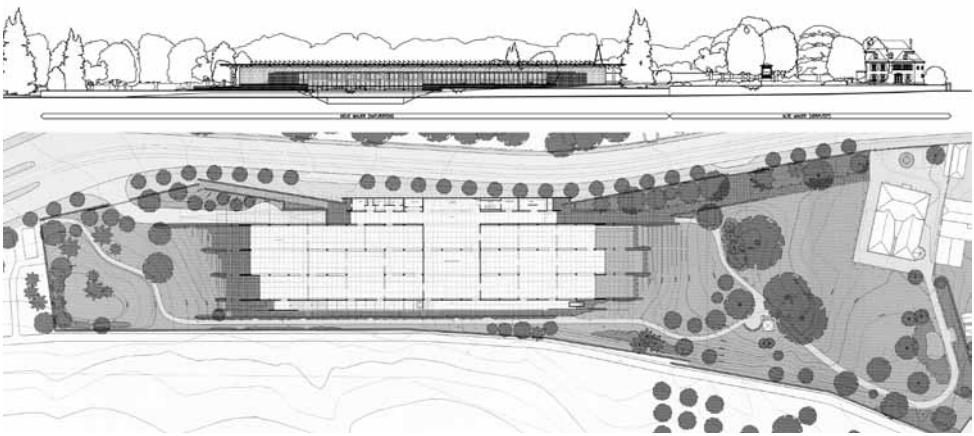
Fundación Beyeler, Basilea

La Fundación Beyeler es un edificio que no se ve desde la calle. Unos muros rojizos lo ocultan y sólo permiten vislumbrar retazos de unos misteriosos elementos de vidrio que se proyectan en el aire. El hermetismo y el misterio que preceden a la entrada presagian la llegada a un lugar no profano. El acceso es tangencial por la parte trasera pero, por el camino, uno puede vislumbrar un poco del interior a través de la vidriada fachada occidental. Todo este ritual de acceso, con un preciso recorrido de aproximación salpicado de visiones parciales del exterior y del interior del edificio, no nos es desconocido. Los griegos ya lo practicaban y otros, mucho antes que ellos. Es el recorrido de iniciación, durante el cual mente y cuerpo se preparan ante la inminente llegada al lugar sagrado.

El edificio se compone de cuatro muros paralelos de igual longitud que definen tres –¿coincidencia?– espacios longitudinales similares a las naves de un templo. Los muros son ciegos y solamente están perforados allí donde es necesario el paso de una sala a otra. Sobre ellos, se asienta una compleja estructura que soporta una cubierta tecnológica, dotada de un sistema de múltiples capas y filtros móviles –lamas, vidrios, mallas, paneles– que permiten un control preciso de la radiación que penetra en las salas. Todos estos elementos constructivos se componen con precisión sinfónica, creando un ritmo trascendente de llenos y vacíos, de sombras y luces, de planos y proyecciones, repetidos como un karma hasta el infinito.

Con todo ello, se consigue uno de los puntos fuertes de este proyecto: una luz ingrávida, inmaterial, celestial, que baña las esculturas, los cuadros y las personas, y los sumerge en una atmósfera mórbida y lenta donde uno se siente como abstraído del tiempo y del espacio, como encerrado en un limbo laberíntico de salas. Hay que decir que, en un edificio con una direccionalidad tan marcada por muros y naves, la disposición de cerramientos transversales para crear un sistema ortodoxo de salas expositivas desvirtúa por completo la estructura espacial longitudinal y el carácter catedralicio de sus tres naves, que desorientan al visitante y reducen la fuerza sugestiva del conjunto. A pesar de ello, las fachadas de los extremos son tratadas con la importancia que merecen, puesto que son la conexión de este espacio de abstracción con el mundo real. No es casual que adopten la forma de frentes templarios, con columnas revestidas de piedra rojiza de la Patagonia, que culminan el recorrido de los muros, desmaterializándolos sobre sendos estanques de agua y soportando las proyecciones de una cubierta acristalada que parece levitar sobre las aguas. Estos espacios, uno a cada extremo, tienen su propia magia y prestancia, son los umbrales del templo que separan lo sagrado de lo profano. Lugares en sombra, pero no oscuros. Lugares sublimes donde se mezcla la luz sedosa del interior con la luz intensa del exterior, reflejada en el agua tersa y en la piedra rugosa de suelos, muros y columnas, con diferentes tonos de rojizo, azul y morado. Son inicio y fin, portal y altar, de un templo donde lo que se venera está, a pesar de o precisamente por su abstracción, permanentemente contrapuesto con

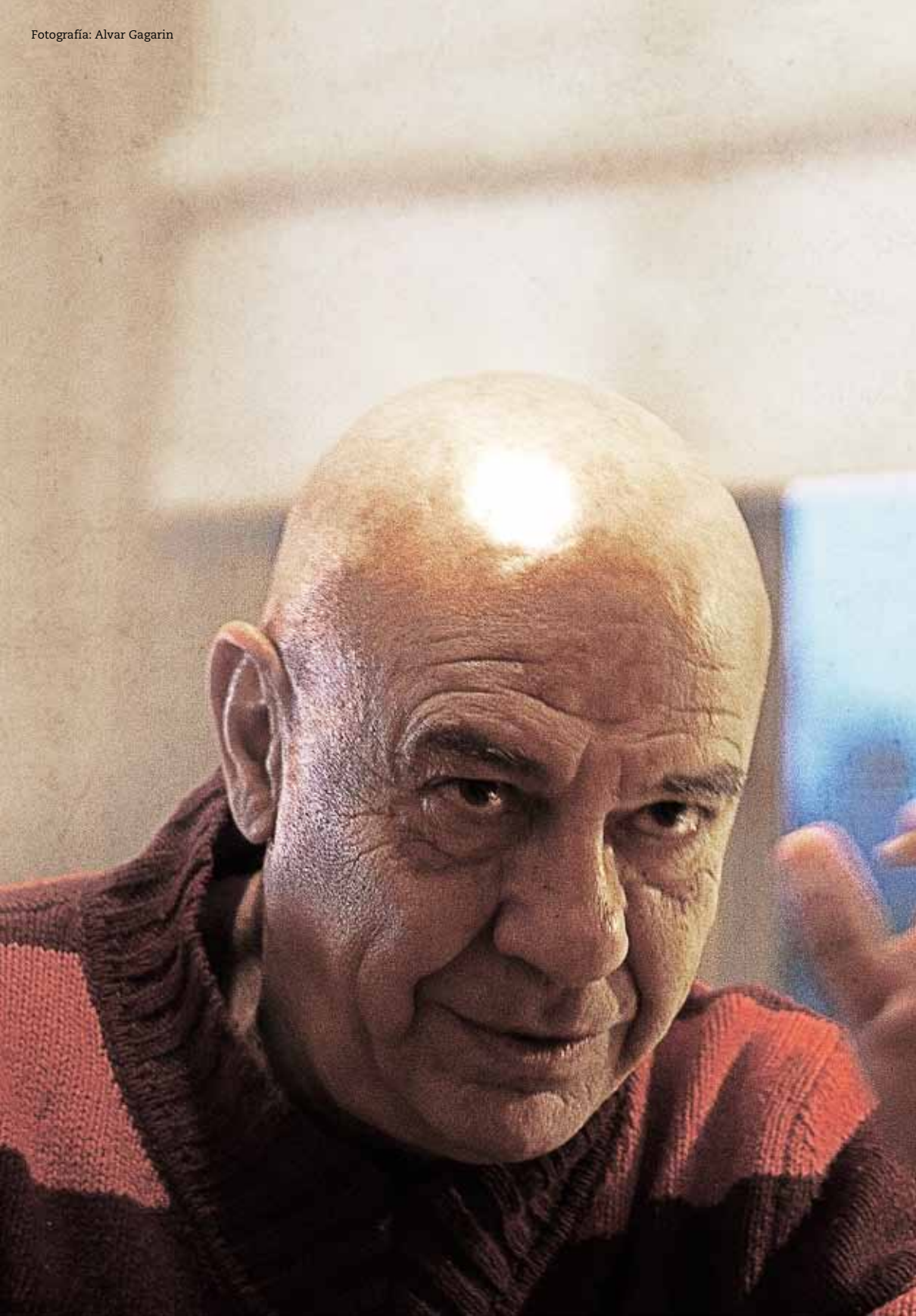
Fotografías: Alvaro Valcarce



la naturaleza del mundo que habitamos. Como decía un profesor de Historia del Arte al hablar del templo griego, es "un rectángulo recortado del cielo"…Y nunca mejor dicho.

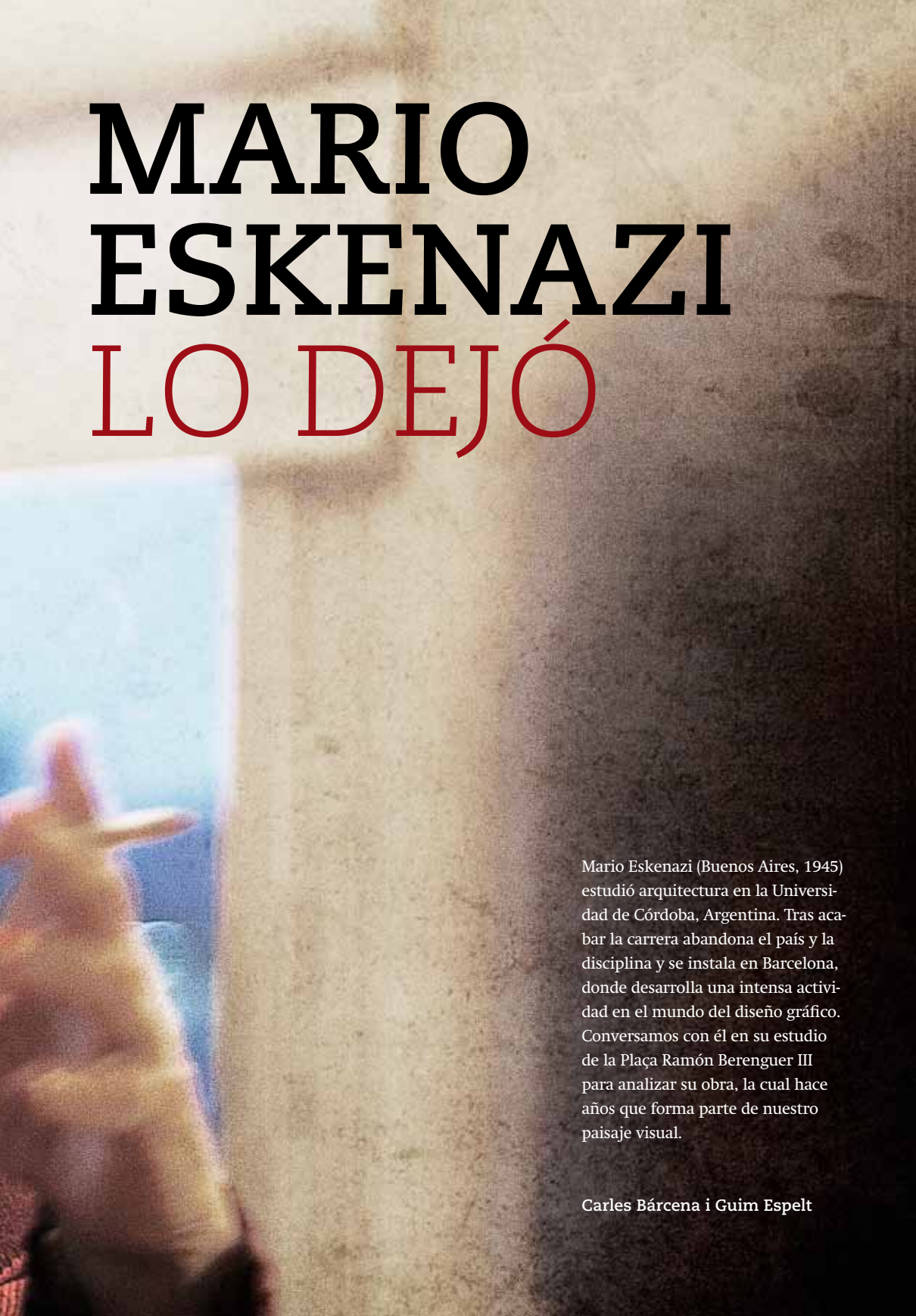
¿Puede el Arte dar respuesta a la nostalgia del absoluto que siente el hombre occidental? ¿Puede, con su capacidad para abstraer tipos y formas, ofrecernos una expresión fundamental de la vida? Decía Oscar Wilde, cínicamente, que "la Vida imita al Arte, porque su ansiado objetivo es encontrar expresión y el Arte le ofrece ciertas formas bellas, a tal efecto."

En cualquier caso, el Arte precisa de la Arquitectura y su potencia para crear lugares donde la luz, el espacio, todo lo que nos envuelve, hagan estallar la conexión con lo imprevisto. Es el lugar lo que nos predispone. No hay que olvidar tampoco que "es al espectador y no a la Vida a quien realmente refleja el Arte" (otra vez Wilde, incombustible).



Fotografía: Alvar Gagarin

MARIO ESKENAZI LO DEJÓ



Mario Eskenazi (Buenos Aires, 1945) estudió arquitectura en la Universidad de Córdoba, Argentina. Tras acabar la carrera abandona el país y la disciplina y se instala en Barcelona, donde desarrolla una intensa actividad en el mundo del diseño gráfico. Conversamos con él en su estudio de la Plaça Ramón Berenguer III para analizar su obra, la cual hace años que forma parte de nuestro paisaje visual.

Carles Bárcena i Guim Espelt

¿Por qué estudió arquitectura?
De chico, mi idea era ser dibujante de cómics. Cuando tenía 16 años y tuve que ir a la universidad, mis padres me dijeron que el cómic estaba muy bien pero había que estudiar una carrera. Mi padre era arquitecto, y yo me crié en su estudio, y claro, pensando en "carrera" escogí Arquitectura. Fue en el tercer año, más o menos, cuando descubrí el diseño gráfico que, en aquella época, ni se sabía que existía. En la biblioteca de la facultad empecé a ver revistas sobre diseño como *Graphis*, *Gebrauchgraphik*, *Idea*…

En cuarto curso gané la vacante del único diseñador gráfico que había en Córdoba, en un canal de televisión de la universidad y con quién había estado colaborando. Yo ya estaba convencido de que quería ser diseñador y dejar la facultad, pero mi jefe me dijo: "No seas tonto, te faltan dos años. El canal es de la universidad. Cuando te recibas, te aumentarán el sueldo por tener el título universitario". Me comió el tarro y terminé.

Nos consta que en la escuela de Córdoba la metodología era similar a la de la Bauhaus. ¿Le marcó de alguna forma?
Sí. Me hizo entender todo globalmente, no por separado. Y también la involucración social del trabajo. La escuela estaba muy bien organizada, podías hacer la carrera por la mañana, por la tarde o por la noche, según el horario del empleo que tuvieras. También se organizaba con una estructura vertical en la que se iban alternando materias. Alumnos de primero y quinto curso trabajaban juntos en determinados proyectos. Además, los mejores alumnos de cada curso, una vez que terminaban, podían optar a ser *ayudante-alumno* del profesor en el curso siguiente. Así, los profesores tenían un séquito de estudiantes que, de esta manera, iban aprendiendo a enseñar. Era fantástico. Siempre me gustó eso de ser *ayudante-alumno*. Pensaba que la educación que me daban era buena y de algún modo creía que tenía que retribuirlo.

Y cuando terminó, ¿qué hizo?
Al terminar me vine para aquí. Yo quería hacer diseño y no sabía cómo, parecía un mundo lejano. En medio de Argentina no se usaba. Si quería seguir como diseñador, o me tenía que ir a Buenos Aires o afuera. Preferí marcharme.

Sin embargo, aquí empezó ejerciendo como arquitecto.
Me vine con la idea de ser diseñador, pero no tenía un duro. Mi primer trabajo fue en Las Palmas, como arquitecto, gracias a unos amigos que me recomendaron, y allí empecé. También di clases en la Escuela de Arquitectura de Las Palmas. Hablo del año 1971. Junté dinero, vine para Barcelona y se acabó la arquitectura.

También ha sido profesor de diseño gráfico. ¿Se enfoca de la misma forma la docencia de la arquitectura y la del diseño gráfico?
Para educar sí. La metodología es más o menos la misma. Ya en la facultad aprendí que había que partir de una idea. Tenía profesores, por un lado, que venían a corregirte y decían: "No, arquitectura charlada no. ¿Qué ha hecho? No justifique con palabras." Pero lo más fuerte era cuando te decían: "¿Y cuál es la idea rectora de este proyecto?". Y en diseño es lo mismo. Lo que cambia es el objeto.

En las escuelas también se enseña a mirar hacia atrás, a aprender y a saber copiar de los maestros…
Que hay que aprender de los buenos, sí. Ahora, a copiar, decididamente no. En la facultad nos enseñaban a mirar revistas y libros. Por ejemplo, me tocó analizar la casa Robie de F. Ll. Wright. Tenías que ir a la biblioteca, coger todos los libros y revistas donde saliera, coger el escalímetro, medirla, pasarla en grande y descubrir cuál era el esquema funcional de la casa. Después de haber descubierto el esquema, se trataba de ver cuál era la idea que había llevado a la casa a ser así. Ahora, cuando miro revistas de diseño voy a buscar la idea que ha llevado al resultado.

¿De qué diseñadores ha aprendido?
Infinitos. Paul Rand, Alan Fletcher, Chermayeff, Robert Brownjohn… Así desde los años 50 hasta la actualidad. Hoy aprendo de los que tienen 30 años. Esto no se acaba nunca.

Caja encontrada en las obras del Centre de Convencions Internacional de Barcelona (CCIB) y posterior aplicación tipográfica en el espacio.

En su caso, ¿sobre qué ejes gira su trabajo? ¿Cómo lo desarrolla?
Mi forma de trabajar es muy racional. Se basa en ideas. Que la idea y la forma sean una misma cosa. Tiro de croquis, de esbozos, hasta que encuentro la idea. Una vez encuentro la idea, toda la forma la resuelvo en el ordenador. También puedo pensar delante del ordenador, pero por costumbre me es más fácil trabajar sobre papel. Han sido 40 años a mano. Pero no hace falta.

Respecto al resultado, tiene que parecer fácil. No me gusta que se note elaborado, tiene que parecer natural, como si no pudiera ser de otra forma. Que quien lo vea no se pregunte nada. Ni el porqué de ese color, ni esa tipografía...

Este método sirve para todo: para una señalización, para un libro, para un banco…

Usted ha trabajado bastante en proyectos de señalética para edificios. ¿En qué momento del proyecto se le pide a usted que entre? ¿Hasta qué punto influye su trabajo como diseñador gráfico en la concepción del edificio?
¿La verdad? No podemos interferir en nada. Cada uno tiene su parcela y es muy difícil establecer relaciones de vaivén con el arquitecto. Además, esto es un problema de España. Afuera, yo sé que la señalética se empieza a trabajar desde el principio. Aquí no: ya está el edificio listo, faltan dos meses para inaugurarlo y… ¡rápido, a señalizar!

A mi me es fácil como arquitecto. Yo veo una planta y ya me imagino el espacio. Y otra cosa es que, como yo entiendo como arquitectura el trabajo espacial, me preocupo de que la señalización se integre en eso, que no interfiera en el espacio. Y de que no moleste formalmente: que sirva pero que no se note.

Para el Edifici Fòrum i el CCIB, usted creó una tipografía específica. ¿Hasta qué punto piensa en el edificio al diseñarla?
En estos casos el encargo siempre viene de parte de la propiedad. En el proyecto del Fòrum eran dos: una inmobiliaria y el Ajuntament. Pero tras ellos, el que mandaba eran Herzog&de Meuron (H&dM). Los arquitectos eran de un lado H&dM y del otro Josep Lluís Mateo. Y ellos tenían que estar de acuerdo. Para eso hicieron un concurso, que gané. Pedían una propuesta en una semana y sin casi conocer el edificio. Eso era imposible. Entonces escribí que sería un sistema unitario, dos espacios distintos que se tenían que percibir como iguales. Que había que encontrar un sistema que uniera eso. Todo eso escrito en menos de una cuartilla.

¿No entregó ningún material gráfico?
No, nada. Me llamaron de la UTE y me dijeron: "¿no puedes escribir un poco más? Todo el mundo ha escrito una parrafada." Y yo respondí: "No, si escribo más es mentir".
[*Nos dirige al ordenador para mostrarnos imágenes del proyecto*]. Obviamente importaban los dos arquitectos. H&dM no querían que la señalización fuera como la de un aeropuerto. Tenían la idea de que fuese sobre unas placas de acero como las del falso techo de su edificio, y preferiblemente escrita a mano. Claro, eso es absurdo. Por una parte, escrito a mano es difícil de leer, si queremos que sirva. Y por otra, me pareció una falta de respeto hacia Josep Lluís coger un elemento de un edificio y ponerlo en el otro.

Un día, mientras íbamos viendo los edificios y aprendiéndolos, fotografiando cuanto rótulo veía, encontré esto [*muestra la foto de una caja*], que era la letra de las cajas donde venían las

Sección de la Fundació Tàpies y señalética aplicada.

piezas triangulares del falso techo. Me gustó porque nunca había visto una "P" cortada así. Y como ese alfabeto no se encuentra, lo afinamos un poco para que funcionara bien. La idea nació visitando la obra.

También realizó la señalética de la Fundació Tàpies.

La idea para la Fundació Tàpies surge de la sección del edificio. Es muy complicada, por lo que el diseño te va marcando la planta en la que estás, para que siempre puedas orientarte.

¿Con Ábalos estableció algún tipo de relación recíproca?

Ábalos me recomendó para la Fundació Tàpies tras haber realizado la imagen del Ecoparc del Mediterrani. En ese caso, la gráfica la trabajamos y terminamos antes que el edificio.

Usted se ha dedicado también a la imagen corporativa. Qué diferencia hay entre trabajar para una institución pública y una privada, sobre todo a la hora del *briefing*. ¿Qué le encargan?

Igual yo tengo suerte porque no me dan *briefing*. Me cuentan más o menos pero no hay *briefing*, casi los hago yo.

A menudo se ha criticado que bajo el diseño gráfico o las renovaciones de las identidades corporativas se intenta, de algún modo, "vestir de esmoquin al diablo" o hacer amable aquello que no lo es. ¿Usted tiene estas consideraciones en la cabeza cuando hace un encargo?

No. Además yo pienso que la identidad corporativa no vende, sólo identifica. La que vende es la publicidad. Por ejemplo, el Santander: ¿lo ves amable? No es ni amable ni no amable. No va a ir más gente al banco porque el logotipo sea más bonito o más feo. Y así la mayoría de los bancos.

Por ejemplo, cuando me encargaron la imagen del Banco Sabadell lo que querían simplemente era una puesta al día, porque tenían una imagen anticuada. Me pidieron una imagen actual, que fuera flexible, que generara un sistema para poderlo incorporar a otros bancos.

Si la arquitectura puede cambiar el perfil de una ciudad, ¿el diseño gráfico puede ayudar a eso? ¿Tiene la misma fuerza?
No, seguro que no. Nosotros, los diseñadores o los arquitectos, nos fijamos. El ciudadano medio ve la torre Agbar y la nota, pero ¿te crees que nota los carteles, si son buenos o no? ¿Qué logotipos hay? Ni los ve. El diseño gráfico no es tan importante.

"Mi forma de trabajar es muy racional. Se basa en ideas"

Algunas instituciones públicas parecen pecar de un exceso de diseño. Por ejemplo, Barcelona parece vivir un proceso de brandificación, esforzándose en renovar o generar una imagen a veces ausente de contenido.
Eso es verdad, pero es la política del Ajuntament. Si te fijas, de las miles de banderolas, las tres cuartas partes son del Ajuntament, para que veas que está haciendo cosas.

Para el Ajuntament he realizado *BCNeta* y posteriormente *Barcelona pel Medi Ambient*, las dos veces por concurso. Hay veces que me han preguntado: "¿Por qué se gastan tantos millones en cambiar la imagen? ¡Si ya estaba bien lo de *BCNeta*!". *Barcelona pel Medi Ambient* no era un cambio de imagen caprichoso. Pegar unos vinilos en unos camiones no cuesta nada. Lo que cuesta son las contratas de la flota de camiones, que vencen cada diez años. Son carísimas pero necesarias, porque afectan a toda la flota de vehículos, contenedores, etc. Con el cambio de nombre e imagen se pretendía que la gente se concienciara de que hay alguien trabajando por el medio ambiente y de que también colabore. Y aprovechamos que se cambiaba la flota para dar ese nuevo mensaje.

Usted también ha hecho muchos trabajos para editoriales.
Eso es chulo.

¿Le gusta espacialmente? ¿Es más agradecido que otros encargos?
La verdad es que todo es agradecido, pero depende de qué tipo de libros hagas te sientes mejor.

Resulta sorprendente su colaboración durante más de treinta años con Paidós.
Cuando yo estudiaba ya leía libros de Paidós, que era argentina. Cuando se vino para aquí, conocí de casualidad a Enrique Folch, el editor. Nos fuimos haciendo amigos, a mi me gustaba como planteaba las cosas y a él le gustaba como yo lo hacía… Y así estuve 30 años colaborando con él. ¿Pero qué pasó? Que Planeta compró Paidós. Sin embargo, Enrique siguió como editor llevando la editorial hasta que murió. Fue entonces cuando empezaron los de marketing de Planeta… y no pude. Un día me llamó una de producción diciéndome que la editora quería ver la portada de color plata. "Que se la haga ella", le dije. Le colgué, y nunca más.

El señor Folch, en cambio, ¿le daba plena libertad?
Total, mientras no me equivocara con el concepto. Me contaba qué colección pensaba hacer y por qué. Daba gusto trabajar con él.

A la hora de diseñar la portada de un libro, ¿se lo lee antes?

¿Te crees que me he leído todos estos libros? ¡No me alcanza la vida! [*Risas mientras nos señala una estantería repleta de libros*] Con el editor de Paidós lo bueno era que me llevaba a comer y me explicaba quién era el autor, adónde tendía, por qué hacía eso y de qué trataba en ese libro.

Los arquitectos siempre decimos que para hacer un buen edificio lo primero es un buen cliente.

En diseño, igual.

Lleva muchos años colaborando con el grupo de restaurantes Tragaluz. ¿Tiene una relación similar a la de Paidós?

Sí, con los dueños somos amigos. Cuando nos conocimos dijeron: "vamos a montar un restaurante y además quiero que sea único. No quiero que hagas como en Pans&Company[1] que es todo igual. Cada uno es especial y tiene que tener su propia identidad." Y a partir de ahí, tengo total libertad.

¿Y cuando colabora con otros diseñadores?

Por ejemplo, en Summa, cada uno de nosotros tenía estudio propio a la vez. Nos juntábamos para coger trabajos que no pensábamos que llegaran a nuestro estudio. Pero pensábamos el diseño de forma distinta y trabajar juntos era difícil.

En el caso de Diego Feijóo es distinto. Pensamos lo mismo del diseño. Los dos buscamos ideas que sean lo más simples posible, sin decorar. Y charlamos: "¿qué te parece si va por aquí?","No sé, pero ¿no podría ser así…?" Todo hablado. Y cuando nos da el puntito agarramos el lápiz.

Hay algún encargo que no le hayan pedido y que le hubiera gustado hacer?

Cuando era joven me hubiera gustado hacer portadas de discos. Ahora me gustaría hacer un museo o un centro cultural.

[1] Mario Eskenazi fundó, junto a Conrado LLorens, Claret Serrahima, Josep Mª Mir, Enrique González i Oriol Regàs, SUMMA, una empresa de diseño multidisciplinar donde realizaron, entre otros, la imagen corporativa de Pans&Company, de los Mossos d'Esquadra y del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

¿El edificio?

No, ¡ni ganas! [*risas*]. Me gustaría diseñar la identidad y señalización de un museo, o de un centro de arte, tipo CCCB. La identidad, los catálogos… todo.

¿Usted se ha sentido copiado?

Sí… Pero más que copiado, tengo algún imitadorcillo por ahí. Pero me molesta porque hacen lo fácil. Los que me copian me copian de forma simple, sin pillar lo de la idea. Me da igual, pero me sabe mal. ¡Si copian, que copien la forma de trabajar! Si copias de alguien, si ves algo y te gusta como ha solucionado la idea, cuando lo aplicas a tu problema ya lo estás haciendo tuyo, porque estás en otro contexto. Pero a veces lo copian tan mal que ni dan su paso más allá para que la cosa evolucione. No aportan nada. Mi forma de pensar no la inventé yo. Viene de Bob Gill, Paul Rand… Pero me gustó la idea que hay atrás. Los resultados son distintos, pero el proceso no me lo invento. Y me gustaría que pillaran esto. Esta parte, que creo que es la buena.

Ritme

Jordi Torà

Cada marge i moviment té una melodia que l'acompanya, una cançó i un ritme visual que embadaleix fins al punt de fer-nos perdre en les siluetes que s'immaterialitzen amb la velocitat. Moure'ns i mirarper la finestra té un estret lligam amb tot un seguit de músiques que ens acompanyen igual que ensacompanya el paisatge quan anem avançant.

Les alzines sureres marquen els Mi Bemolls i cada pal de catenària és un cop sec de tambor. Cep rere cep es mou dolçament la melodia i a cada edifici puja o baixa el volum. Els semàfors provoquen bruscoscanvis de ritme i les estacions són eufòria i aplaudiments. Aquell Re l'ha marcat la muntanya llunyana iel Si el provoca cada forat del túnel que deixa passar la llum del Sol.

Recolzant el cap sobre el vidre imaginem les notes que calen per posar la banda sonora al viatge, i poc apoc, casa rere casa, matoll rere matoll i arbre rere nau industrial composem una simfonia clàssica, pop,electrònica i rock que abasta tots els instruments possibles.

I sobrepassem vinyes, i muntanyes, i sonen trompetes mentre ens movem per l'eixample, sentimxilòfons al travessar rius, silencis dolços al mirar el cel, i gaudim de solos de bateria cada vegada quetravessem encreuaments de carreteres. I és llavors, just després d'haver-ho sentit i gaudit tot, que latravessia ens juga una mala passada i apareix un silenci tens després del qual no torna a aparèixermúsica. Que el monstre d'urbanització que travessem és de segona residència. I no hi ha ningú.

Lisboa

Nando Barandiariain

La llum a Lisboa
és un bany de sabó blanc.
Olora i clareja.

Blau clar el cel es fa gran,
lluminós i net,
deixa rastres tàctils
a ratjoles i petits llambordins
de l'existència d'un Sol oceànic.

El vent a Lisboa ve de molt enfora,
així hem vengut tu i jo,
com personatges novel·lescos
a cercar malenconia dolça.

Els carrers que empedrats van
sinuegen per la memòria,
tinc l'estranya sensació
d'haver estat aquí en nits i dies oblidats
i d'encara romandre a estones.

Caminem espurnejats de malenconia
i m'abraço a tu i tot volta
a la velocitat d'una besada,
sota uns arcs d'una ciutat
que arrasada pels temps viu i enyora.

El voladís: un recurs o una obsessió?

Albert Alvareda i Carles Pastor

Després d'haver parlat en el darrer número d'aquesta secció sobre l'eficiència estructural en els dissenys aeronàutics, és prou interessant parar-nos ara a reflexionar sobre quin és i ha estat en aquests darrers anys el paper, en l'arquitectura, del recurs estructural més recorrent en l'aeronàutica: el voladís. A grans trets, i per sorpresa de molts, un avió no és res més que un enorme voladís sostingut per les seves ales, que es converteix en punt de suport gràcies a la pressió vertical de l'aire que li confereix la geometria i la velocitat de l'aparell; és a dir, els dos extrems queden sostinguts a molts metres del seu suport i, per això, és en aquestes zones on es perceben més els seus moviments.

Fa uns quants anys segurament ens hauria costat més entendre aquesta analogia tan senzilla, justament perquè l'arquitectura estava lluny de parlar en aquests termes i, tècnicament, ni tan sols rivalitzava amb altres disciplines més perfectes. El voladís era, sense anar més enllà, un recurs arquitectònic recorrent que s'utilitzava per aconseguir un control climàtic òptim a les obertures, per acompanyar l'entrada d'alguns edificis i per guanyar algun metre més al carrer. Abans del 1900, trobaríem molt pocs exemples de voladissos en edificis; en aquest sentit, la incorporació de nous materials a la construcció durant la Revolució Industrial va ser veritablement decisiva. L'ús reiterat del formigó armat va fer que el voladís s'estengués per arreu del moviment modern com a recurs arquitectònic i que alguns arquitectes concrets de reconeguda influència en fessin, d'aquest recurs, la seva bandera.

El primer en elevar el voladís a una categoria màgica va ser sens cap mena de dubte Frank Lloyd Wright. En les seves reconegudes cases de camp americanes, Wright va apostar per distingir i perllongar els espais interiors precisament a través de volar generosament les cobertes planes i inclinades en els punts de trobada amb les façanes. La lleugeresa que desprèn la seva arquitectura és magistral i marca un punt i a part en la història; altres arquitectes havien plantejat la volada en els seus projectes, però cap ho havia fet amb un encert i entusiasme tan aclaparadors. Va ser justament el fort contrast entre aquesta lleugeresa ingràvida de les formes i el feixuc pes dels materials petris, fortament vinculats al territori, que va convertir a Wright en una icona de referència del moviment modern.

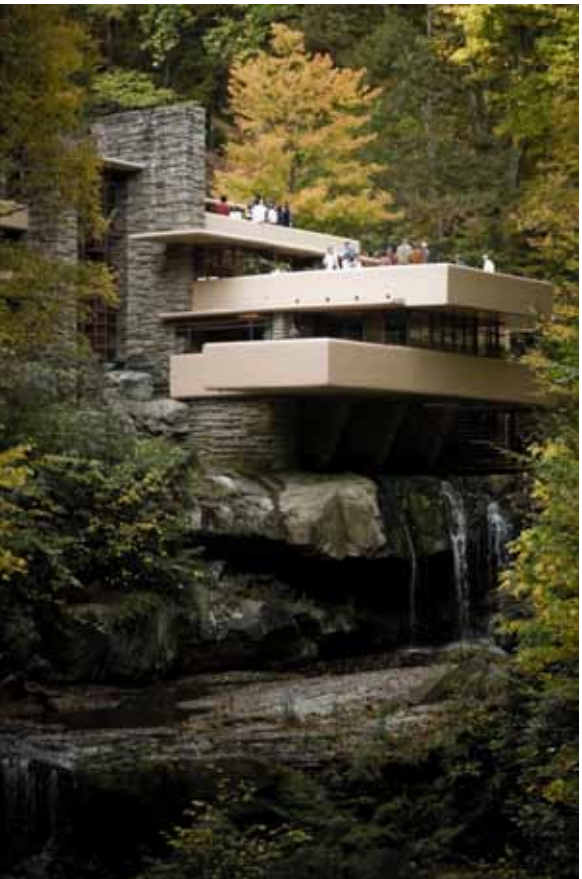
Wright va incorporar els voladissos en la seva arquitectura, perquè va entendre que les possibilitats que donava la tècnica del formigó armat s'havien d'aprofitar com a recurs expressiu i espaial. L'armat en el formigó li concebia l'extraordinària propietat de resistir també traccions i esforços elevats, en seccions relativament esveltes. Tant és així, que es percep un cert excés d'optimisme en algunes de les seves propostes tècniques i hi ha determinats moments en els quals recorre a l'engany perceptiu per poder transmetre el seu intens anhel de volar. Ens referim a la coneguda casa Kaufman, on els voladissos permeten col·locar determinats espais de l'habitatge literalment sobre la naturalesa de l'entorn, integrant-se plenament en un emplaçament tant bonic com difícil. La il·lusió magistral que transmet aquest projecte es veu lleugerament frustrada en comprovar (només a partir d'una visita *in situ*), com la majoria de lloses volades s'han deformat excessivament ja a simple vista, o com la terrassa principal sobre la cascada necessita uns suports inferiors en mènsula que molt poques fotografies de llibre han volgut reflectir. Uns suports que permeten volar encara més, uns volums que es perceben molt més rígids del que en realitat són.

Wright volia anar encara més lluny, i les imatges que generava la seva imaginació posaven a prova fins i tot els materials més moderns. No hi ha cap dubte que Wright ha passat a la història com un gran mestre en la utilitza-

Casa Kaufmann (o Casa de la Cascada) es troba a Bear Run, Pensilvania. Fou construïda entre els anys 1936 i 1937.

ció pertinent de la tècnica i dels materials; va saber incorporar sòlidament a l'arquitectura un recurs tan senzill i eficaç com la llosa de formigó volada. El moviment modern continuà utilitzant aquest recurs i se'l va fer completament seu. S'utilitzaven voladissos com a elements del repertori arquitectònic habitual i des de F. Lloyd Wright que es van convertir en peces fonamentals de la composició general arquitectònica; sempre, però, considerant-los com una part del tot, com un element d'aportació qualitativa i mai com la globalitat. En aquest sentit, Mies i Le Corbusier, des d'Europa, van utilitzar també de forma contínua la possibilitat de volar per donar continuïtat als seus espais diàfans i per alleugerir així, encara més, els seus dissenys.

La sensació de volar, de no tenir res sota els peus i de flotar per l'aire és encara avui dia increïblement màgica. Ja sabem quins són els trucs, coneixem sobradament quines són les solucions tècniques concretes i en cada cas, quines són les seves limitacions; però la satisfacció de contradir permanentment la força de la gravetat natural inspira una sensació de satisfacció i complaença altrament difícil d'assolir des del disseny arquitectònic. Tant és així, que la majoria de projectes des de Wright han incorporat, interpretat i utilitzat d'alguna manera el voladís com a recurs catàrtic en els seus dissenys. Durant els darrers deu anys, en els quals l'arquitectura ha convertit moltes vegades els edificis en objectes i pures sensacions, s'ha capgirat per complet el missatge modern de Wright fins a l'extrem de confondre la part amb el tot, tot convertint el recurs en finalitat. El voladís ha adquirit una importància vital en la definició morfològica de l'arquitectura, conseqüència principalment d'una certa tendència icònica del disseny i d'un context econòmic favorable a determinades solucions estructurals complexes.



Aquesta transformació s'ha fet en molts casos magistralment, com en la Torre del Gas d'Enric Miralles o l'edifici CaixaForum de Madrid, dels arquitectes Herzog & de Meuron. D'altres casos han estat molt menys afortunats, com l'auditori del Fòrum realitzat per aquests últims, o determinades elucubracions formals de Zaha Hadid d'edificis més volats que estables. No hi ha dubte que totes les idees poden arribar a bon port, si tenen una justificació i esforç sòlids al seu darrera; aquest és el cas de plantejar edificis on el motiu principal és la sensació d'ingravidesa que desprenen. Ens referim a la Torre del Gas de Miralles com a exemple clar d'interpretació genial d'un determinat emplaçament, confluència de múltiples ordres i llenguatges, a partir de la utilització d'una solució tècnica complexa concreta. En aquest cas, el braç volant de l'edifici desenvolupa un paper de transició entre la trama urbana més densa d'habitatges de poca altura de la Barceloneta amb els edificis alts corporatius de la zona del port olímpic. En cap cas és una solució fortuïta.

En l'auditori del Fòrum, a Diagonal Mar, els mateixos arquitectes que en el CaixaForum de Madrid utilitzen el voladís amb gran mestratge per tal d'integrar els accessos de l'edifici a

la trama urbana existent, plantegen el mateix recurs però de forma més desafortunada en no entendre quin és veritablement l'entorn de l'edifici; aquest fet converteix la solució tècnica concreta de volar molts metres la caixa de l'auditori en una mera ostentació tècnica dels arquitectes (per altra banda, resolta de forma exemplar). Quan un recurs tan poderós s'utilitza de forma recurrent, sense una justificació intensa fonamentada en l'entorn o en la pròpia arquitectura, deixa de ser eloqüent per convertir-se en reiteratiu i costós. L'arquitectura, en el fons, és l'art d'administrar bé els medis tècnics coneguts per tal d'arribar a transmetre determinades sensacions a través d'uns espais que, per sobre de tot, han de respondre a un programa concret. Quan aquests medis s'administren malament o de forma clarament simplista, és quan les coses deixen de tenir sentit.

En el decurs dels últims anys, sembla que aquella idea romàntica del voladís ombrívol de Wright que funcionava de forma genial per a les possibilitats que tenia la llosa de formigó armat, ha quedat del tot transgredida en descobrir que la tècnica permetia realitzar coses molt més atrevides. S'ha produït, des de la Torre del Gas i molts d'altres projectes, una desfiguració de la construcció en altura i de la volumetria general dels edificis. És com si, de sobte, l'arquitectura hagués obert els ulls a determinades possibilitats tecnològiques del seu entorn i s'hagués vist encoratjada a trencar contínuament les lleis més racionals i primitives de la baixada de càrregues. Allò que va començar sent la materialització d'un anhel ha acabat convertint-se en una vertadera obsessió.

Edifici de Caixaforum a Madrid dels arquitectes Herzog & de Meuron, construït l'any 2008
Fotografia: Alvar Gagarin

Semblava fins fa poc que no es podia arribar a ser ningú sense haver construït un voladís gegant. Tant era el context, els medis o la finalitat: s'havia de volar com fos i com més, millor. Aquesta obsessió ha permès al món estructural de millorar-se constantment i de resoldre cada dia més eficientment els problemes que engendren aquest tipus de solucions. Des de la Torre del Gas, on el voladís queda resolt amb una enorme encavallada metàl·lica, fins a la Filmoteca de Catalunya, on es plantegen murs de formigó de gran cantell, les solucions tècniques són moltes i variades i cada dia es poden afrontar amb garanties més convincents.

No podem oblidar, però, ni un sol moment, que el voladís, per la seva naturalesa geomètrica, no deixa de ser una estructura terriblement isostàtica; és a dir, depèn integralment de les dues reaccions que es produeixen en el recolzament per garantir-ne l'estabilitat. La majoria d'estructures que es projecten són hiperestàtiques i això vol dir que augmenten considerablement el seu coeficient de seguretat en situacions accidentals o de mala execució, perquè disposen de suports "redundants" de cara a la seva estabilitat global. Els voladissos, no. Si s'executa malament la unió o aquesta deixa de funcionar correctament, el voladís perd la seva condició estable i col·lapsa irremeiablement. Això no vol dir que les altres estructures no puguin també deixar de ser estables en un determinat moment, però significa que, per a que això passi, abans hauran de confluir simul-

Fotografia:
Eder Pozo

La nova seu de la Filmoteca entrarà en funcionament el 2011 i estarà ubicada en la plaça de Salvador Seguí, al barri del Raval de Barcelona.

tàniament la fallida de molts més punts. Aquest fet té una importància relativa quan parlem dels voladissos que plantejava Wright, des del moment en què aquests eren una part del tot i es responsabilitzaven de l'estabilitat única de determinats espais. Molt diferent és el cas que es planteja últimament, en què el voladís es responsabilitza de l'estabilitat global de tot un edifici. És en aquest tipus de casos en què el fet de capgirar els papers pot multiplicar la responsabilitat de determinats punts constructius i, paral·lelament, el seu cost i complexitat.

La nova seu de la Filmoteca entrarà en funcionament el 2011 i estarà ubicada en la plaça de Salvador Seguí, al barri del Raval de Barcelona.

Cal emfatitzar també quines són les principals virtuts dels grans voladissos (que en tenen, i moltes) i utilitzar-los correctament en detriment dels seus inconvenients. Per més gran que sigui una estructura volada, pot convertir-se en favorable per a un edifici en general si està convenientment compensada; és exactament el que passa en la Filmoteca de Catalunya de J.Ll. Mateo o en l'edifici del DHUB de MBM arquitectes a la plaça de les Glòries de Barcelona. El voladís pot ajudar a compensar una llum central, per enorme que sigui, sempre i quan es mantingui un cert ordre de proporcions; és a dir, a grans trets es contempla aquest efecte compensador si la volada orbita al voltant d'un terç de la llum interior. Així, fins i tot pot arribar a ser interessant el fet d'incorporar grans voladissos en l'estructura d'un edifici de grans llums; tot es basa en una correcta distribució de les càrregues, per tal de garantir-ne l'estabilitat global. El problema de molts d'aquests projectes "icònics" que es comentava anteriorment és el de sempre: una desconnexió entre el llenguatge arquitectònic i el coneixement tècnic, en aquest cas estructural. El problema real de molts d'aquests edificis, ja no és una simple qüestió de la resistència dels materials que componen l'estructura, sinó un simple problema de bolc global. La resultant vertical final d'alguns d'aquests edificis cau fora del nucli central de la base i, en conseqüència, genera traccions als fonaments. Una situació, si més no, gens natural.

Certament, les possibilitats tècniques hi són per ser utilitzades. Una prova d'això, en són els dissenys aeronàutics de què parlàvem inicialment. Les capacitats materials estan quantificades per poder-les esgotar, mantenint sempre uns determinats marges de seguretat. Però tot això, per sobre de tot, s'hauria de prescriure únicament en aquells casos en què el context i principalment l'arquitectura ho precisessin, més enllà de convertir-se en una espècie de peatge molest imposat en el subconscient dels arquitectes. Peatge que, per imposicions de l'entorn socioeconòmic general futur i immediat i per l'esgotament de l'abús que se n'ha fet aquests darrers temps, acabarà possiblement afectant un percentatge molt més minoritari de casos.

Arquitecturas de barro

Carolina Tesán Canales

El chirrido del freno irremediablemente repetido en cualquiera de los destartalados taxis de forzadas siete plazas del país anuncia nuestra llegada al *ksar* Al Khorbat. Por fin quedaron atrás las inacabables curvas sobre abruptos precipicios por las que el autobús, como al inicio de la película *Babel*, serpenteaba atravesando aquel paisaje de profunda aridez tan solo salpicado de tanto en tanto por el verdor de los pequeños oasis y palmerales del valle del Todra.

Ni el interminable viaje, ni la tórrida atmósfera ni el aire cargado de polvo borran los modales de las cuatro estudiantes extranjeras recién llegadas, que dan las gracias al taxista en la que presuponen su lengua: el *darija*, mayoritario en Marruecos. Sin embargo, al bajar del viejo Mercedes Benz, los grandes símbolos del alfabeto *tamazigh* que se erigen orgullosos grabados en la muralla pronto les hacen dudar de la idoneidad del uso de esa lengua en esta región del sur. Dispuestas, atraviesan la entrada al *ksar*, o mejor dicho, en bereber, del *igrem*, bajo la fría y escrutadora mirada de los fieles ancianos que, custodiándola, esperan el siguiente rezo preguntándose cuánto tardará ese nuevo grupo en hacer gala de la intromisión propia de su condición de turistas. ¿Qué será lo que atrae hasta allí, su humilde pueblo de barro, a tanto visitante de indecente atavío e insolente cámara fotográfica? Quizás este interés turístico no existiría sin la figura del escritor y periodista afincado en Marruecos Roger Mimó, estudioso y conocedor desde hace décadas de esta región y su arquitectura, la cual, además, trata de salvaguardar no tan sólo mediante su divulgación sino también físicamente tras haber dirigido varias rehabilitaciones.

Atravesando el *tansrit* aparece lo que llamaríamos una plaza de no ser porque nadie osa detenerse allí, sin ninguna sombra y bajo el sol abrasador, y por la total ausencia de mobiliario urbano (por cierto, no estaría de más alguna papelera incluso en este país aún con escasa conciencia ecológica). Tan solo a un lado de este espacio descansa un montón de barro mezclado con briznas de paja, que madura a la intemperie, destinado a conformar el revestimiento de alguno de los muros de las pequeñas obras de rehabilitación que algunos habitantes del *ksar* realizan respetando la tradición. La técnica constructiva con la que en su día se levantaron la mayor parte de estos muros que conforman el entramado urbano es la del tapial. El origen del tapial no está claro, algunos autores en el pasado siglo aseguraban que procedía de la Península Ibérica. Lo que sí está claro es que ya coexistían en África y en la península en la época prerromana, antes del siglo I, quizás como legado fenicio, así como el término del árabe antiguo de donde procede: *tabia*, cuya raíz, *tab*, también ha sido entendida por algunos lingüistas como la onomatopeya del apisonamiento de la tierra. Ciertamente, el prensado de la tierra mediante impactos con un pisón o mazo de madera dentro del encofrado a tongadas de no más de 20 centímetros es la base de esta técnica constructiva, una de las de mayor difusión y antigüedad a nivel mundial. El encofrado, tradicionalmente, está formado por dos tablas de madera apoyadas sobre travesaños o agujas arriostradas con listones o costales y cuerdas tensadas. Las dimensiones de este conjunto debían permitir trabajar a dos o tres personas apisonando sin estorbarse en su interior y sin golpearse los codos, por lo que sus dimensiones oscilan entre los 80 y los 90 centímetros de altura por 2 ó 2.5 metros de largo, con una separación entre las dos tablas, que es la que determina el ancho del muro, que oscila normalmente entre 40 y 60 centímetros, pero que en algunos casos puede ser de hasta 1 metro. El otro método de construcción más frecuente que encontramos en los *ksur* es el de los adobes, fabricados compactando una mezcla de barro y paja dentro de un molde de madera de medidas más similares a las de un ladrillo y se-

cada al sol, que en verano llega a estar lista en un solo día y en invierno se debe esperar para ello hasta cuatro. Uniendo los adobes entre sí con fango son empleados en columnas, portales, jambas, arcos, escaleras y en las paredes de menor espesor. Actualmente en España todavía se conservan numerosas construcciones en barro en Castilla la Mancha, Levante, Cataluña y Aragón.

Junto a aquel montón de barro, en la fachada opuesta de la plaza, un arco invitaba a pasar a un espacio que se insinuaba, por suerte, más umbrío. Efectivamente, tras el arco, estaba la calle principal que, cubierta, como lo serían todas las demás, era atravesada por los forjados de tronco de palmera. Éstos amplían las parcelas de planta baja en sección y configuran así una alternancia de tramos de calle cubierta de siete a ocho metros de longitud, interrumpidos por patios de dos o tres metros que, con excelencia, actúan como chimeneas térmicas y espléndidos pozos de luz. Comenzamos a sentir el privilegio de recibir tan elementales y magistrales lecciones de arquitectura a la vez. Comenzamos a disfrutar de este humilde lugar y del microclima que, en su interior, ha creado sabiamente el hombre mediante la compacidad de esta estructura de vivienda colectiva y el grosor de sus muros de tierra que la aísla de las duras condiciones climáticas del exterior. La austeridad de la vida aquí se refleja en la arquitectura, expresada solo como luz y materia y con un material tan sencillo como la tierra. Nuestra memoria nos remite con cierta nostalgia, en estos tiempos de la arquitectura de la imagen, a la austeridad dominica, materializada por Le Corbusier en la Tourette, o a otras obras que con rigurosos medios elevan la luz y el espacio a tan sublime expresión.

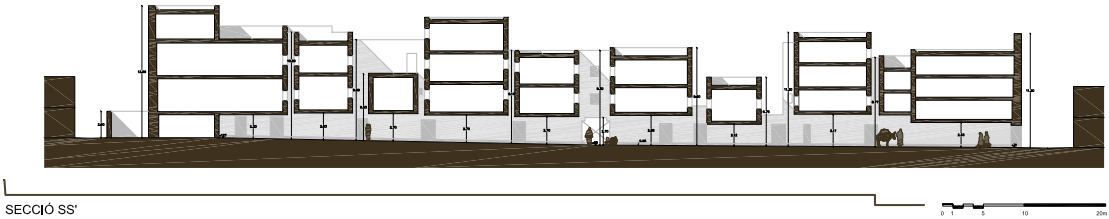
Mientras, la tranquilidad y el frescor de las calles de Al Khorbat invitan a detenerse ahí. A sentarse confortablemente como lo hacen los jóvenes lugareños en los bancos adosados a las fachadas de las casas, antiguas aceras que, gracias a la diferencia de cota respecto al nivel del suelo, protegían los pies de los transeúntes del agua de la lluvia que corría por el centro de las calles y que procedía de los bajantes rebajados en los muros de tierra cruda. Pero ante nuestra sorpresa aún se nos desvela más simplicidad: la clara disposición ortogonal de las calles del *ksar* que en su estrechez se ajustan a la medida necesaria para que sea posible el paso de una mula cargada. Del eje vertebrador, la avenida a la que da la plaza, parten ocho calles perpendiculares norte-sur aun no siendo esta disposición la más común en las fortalezas de esta región, generalmente laberínticas como en el viejo *ksar* adyacente, hoy en ruinas. En la visita a éste, el *ksar Al Khorbat Akedim*, en total estado de abandono, sus ruinas nos dan también otra gran lección de la cual la arquitectura en el futuro tendrá mucho que aprender: una lección de sostenibilidad. Esta arquitectura de barro que mientras está en pie se mimetiza con su entorno y adopta el mismo color del terreno que le rodea, cuando ha dejado de cumplir su misión vuelve a formar parte de la tierra y, sin más, pasa de nuevo a ser parte de la naturaleza y el paisaje de los que surgió sin generar ningún tipo de residuo ni exigir el más mínimo gasto energético. Esta atemporalidad en el ciclo de vida de la construcción tradicional de los *ksars* también está implícita en multitud de rasgos de su vida cotidiana. Los nombres de sus calles, por ejemplo, aún hoy son los mismos que los de las primeras tribus de diferente procedencia que se asentaron en el lugar en el siglo XIX, y la endogamia de esas tribus está latente en las diferencias entre los rasgos físicos de los habitantes de cada una de ellas. Ellos, estos moradores, dejan pasar el tiempo y descansan de un modo hasta violentamente natural bajo

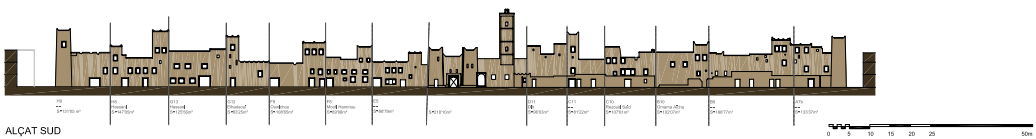
nuestra visión occidental, tendidos sobre alfombras en el fondo de los *culs-de-sac* en los que acaba cada calle, y hacen que cada vivienda se apropie de un pedazo de calle.

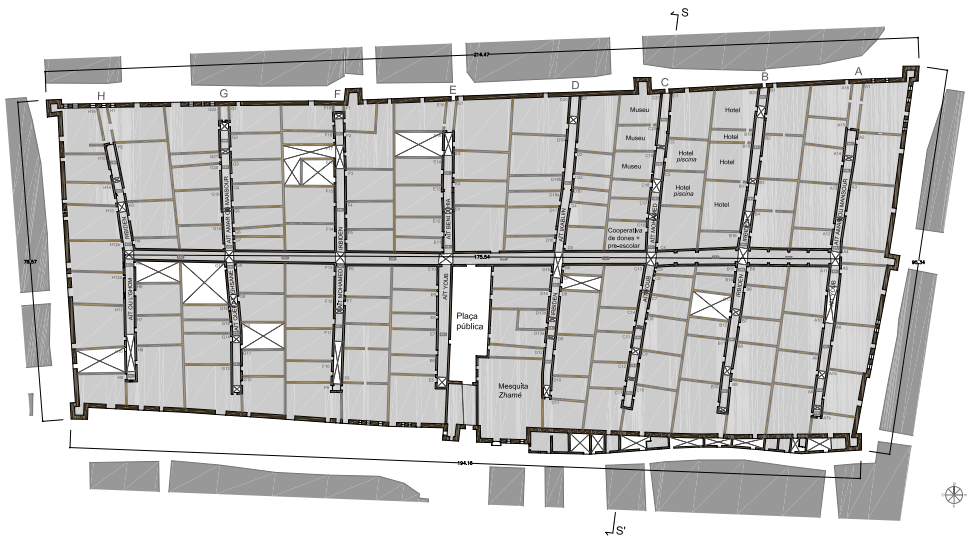
Aunque pareciese difícil no olvidar nuestro cometido en medio de este aparentemente sencillo universo que se nos presentaba de una idoneidad tan incuestionable, nuestra extraña presencia allí era para evaluar las dos intervenciones a nivel general del *ksar*: la realización de su red de saneamiento y la rehabilitación de la muralla. Ambos proyectos fueron elaborados aproximadamente dos años atrás a través de los estudios subvencionados por el CCD (Centre de Cooperació per al Desenvolupament) para estudiantes de la UPC y habían sido financiados en su ejecución material por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Barcelona. Con estos precedentes los habitantes de Al Khorbat pronto empezaron a vernos como a alguien más que turistas y a arroparnos con una gran hospitalidad. Comenzaron a llover las continuas invitaciones a tés y a, cómo no, austeros y sanísimos almuerzos y meriendas a base de frutos secos, dátiles, pan y miel y aceite virgen de oliva de la mejor calidad, y si simplemente aceptarlas podría haber sido una traba para realizar nuestro trabajo de evaluación, pronto aprovechamos estas ocasiones para introducirnos cordialmente en todas y cada una de las viviendas del *ksar*. Así, durante los tés y acompañadas de espontáneos traductores voluntarios, desplegábamos el formulario que habíamos preparado para conocer el grado de satisfacción de los usuarios de la red de saneamiento y de los beneficiarios de las obras de rehabilitación, así como de los pormenores de ambas obras. Pudimos así también introducirnos en cada una de las viviendas del *ksar* para poder medir, observar, realizar croquis y fotografiar cada rincón, lo cual era indispensable también para poder obtener un levantamiento más preciso que los hechos hasta entonces. Las viviendas, de sencillas y frescas salas, tan solo amuebladas con algunas alfombras y cojines, reservan sus plantas bajas a las vacas, mulas y asnos, que a veces también ocupan parcelas vecinas en ruinas. En los pisos, generalmente, se ubican las personas mayores y la cocina y la despensa. En la terraza se secan dátiles y otros productos agrícolas y se sitúan el horno para el pan y la cocina tradicionales, hechos también de barro, que pueden funcionar con carbón o con leña. También, en la terraza, se encuentran los cuartos infantiles y, para nuestra sorpresa, en la misma azotea, cobertizos con ovejas, gallinas y cabras.

Adentrándonos en estos hogares es como fuimos comprobando poco a poco que, efectivamente, los esfuerzos de la cooperación catalana no habían sido en vano y que tanto el estado de conservación del patrimonio arquitectónico del *ksar* (y por tanto su patrimonio cultural intrínseco), como las condiciones de vida y de higiene básicas de sus habitantes habían mejorado. Las dos intervenciones demostraban además la

Ksar (en plural *ksur*): fortaleza de barro destinada al uso colectivo, principalmente de vivienda.
Tansrit: espacio cubierto tras el portal de entrada de los *ksars* que, soportado por columnas, servía como espacio de reuniones, establo del semental y para pernoctación de los mendigos.
Tamazigh: lengua propia del pueblo *amazigh* o bereber.







Informació gràfica elaborada per:
Alba Colell i Roure, Marta Monsó i Martínez, Alba Pijuan i Panadés, Maria Sarlé i Riberaygua, Carolina Tesán Canales.

idoneidad del empleo de las técnicas tradicionales y los materiales locales, ya que habían respondido hasta ahora a sus requerimientos técnicos tal y como lo lleva haciendo allí la arquitectura popular durante siglos. En este sentido, estas intervenciones afianzan así la perdurabilidad de este hábitat, aunque es cierto, sin embargo, que queda aún una gran labor de concienciación para revalorizarlo y para que el mantenimiento por parte de sus usuarios sea de vital importancia, ya que el abandono de la arquitectura tradicional en tierra provoca una degradación mucho más rápida que, por ejemplo, el de la de piedra. Asimismo, gran parte de esa labor de concienciación debe ser para evitar los errores provocados por una malentendida modernidad que sobrevalora el uso del hormigón y de otras técnicas modernas en aún muchas de las modestas rehabilitaciones que se realizan. El uso, si no menos que irracional, del hormigón y otros materiales alejados además por completo de los patrones, normas y códigos que rigen la edificación en nuestros países desarrollados, contrasta con la incuestionable eficiencia energética y sostenibilidad de la arquitectura tradicional. De modo que ésta se pone en nuestro punto de mira cuando hoy, en nuestro "primer mundo", se comienza a plantear el progreso en otros términos y comenzamos a evaluar también la arquitectura bajo otros conceptos que pronto dejarán de sernos tan ajenos: la diagnosis ambiental, el ciclo de vida de las construcciones, etc. Mucho entonces nos queda por aprender los unos de los otros.

Entrevista a

JACOBO SIRUELA

por Jorge Rovira

Jacobo Fitz James Stuart, Martínez de Irujo, conde de Siruela (Madrid, 1954), es editor y diseñador gráfico. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid. Fundador en 1982 de la editorial Siruela. En 1985 aparece el primer número de la revista interdisciplinar *El paseante*. Obtiene el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial concedido por el Ministerio de Cultura en 2004. Un año más tarde deja Siruela para fundar junto a Inka Martí la editorial Atalanta.

A la noche del tercer día me arrodillo en la alfombra y abro el huevo cuidadosamente. Se eleva como un humo y repentinamente se encuentra Izdubar parado delante de mí, gigante, transformado y perfecto. Sus miembros están sanos y no encuentro ninguna huella del daño en ellos. Es como si se despertara de un profundo sueño. Él dice:

"¿Dónde estoy? Qué estrecho es quí, qué oscuro, qué frescor, ¿estoy en la tumba? ¿Dónde estuve? Me pareció como si hubiera estado afuera en el universo, sobre y debajo de mí un infinito cielo negro como estrellas titilantes, yo me encontraba en un ardor indeciblemente anhelante.

Corrientes de fuego irrumpían de mi cuerpo radiante,

Yo mismo ondeaba en flameantes llamas,

Yo mismo nadaba en un mar de fuego estrechamente comprimido en mí y lleno de vida,

Completamente luz, completamente anhelo, completamente eternidad, Antiquísimo y eterno renovándome,

Cayendo de lo más alto a lo más profundo y brillando de lo más profundo a lo más alto arremolinando hacia arriba,

Suspendido alrededor de mí mismo en nubes ardientes,

Crepitando hacia abajo como una lluvia de brasas, como la espuma del oleaje, inundándome a mí mismo con calor,

En el juego inconmensurable, abrazándome a mí mismo y repeliéndome, ¿Dónde estuve? Yo era completamente sol."

"La apertura del huevo", capítulo XI,
"Liber Secundus", Libro Rojo, Carl G. Jung

Las paredes de su casa están pintadas de un azul misterioso, ese azul que sólo nos envuelve en los sueños. Los techos son altos. Como caramelos, los libros nos seducen y acompañan hasta el jardín; ahora una estantería a un lado, ahora un libro encima de una mesa, ahora otro abierto por unas hermosas ilustraciones encima de un mostrador. El aire es puro y se respira con libertad.

Después del resguardo de un delicioso porche, el jardín. Está salpicado de capiteles románicos, de grandes piezas agrícolas de piedra, de esculturas clásicas. Al fondo un estanque de vibraciones pitagóricas. A la izquierda, en un muro de piedra verdoso, unos huecos y una gran mancha blanca dibujan una vanitas y conducen a un segundo jardín.

Unos rosales crecen dentro de unos pavimentos geométricos. Luego, una fuente de inquietante agua inmóvil con una pesada esfera de un negro insondable que flota sobre la superficie. Dentro de una pirámide imaginaria, un huerto. Un poco más lejos, unos caballos resoplan fuertemente.

De vuelta al comedor, un busto de Hipno preside la sala y vigila sutilmente la conversación de sus invitados…

"Los mitos, los dioses, los templos, son hijos del sueño o de un estado parecido al sueño"

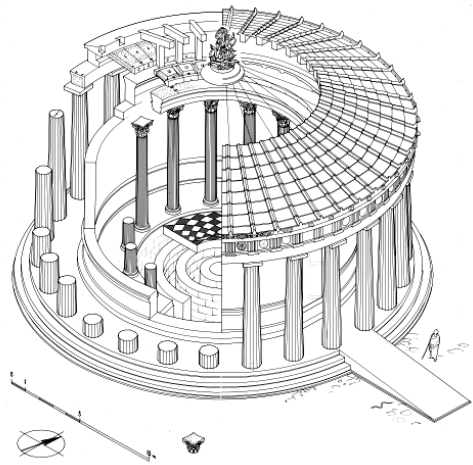
El geógrafo e historiador griego Pausanias nos relata con detalles la cueva de Trofonio de Lebadea. ¿Qué ocurría en ese lugar?

Algo terrible y profundamente catártico. En la cima de una colina estaba la entrada de la cueva en cuyo fondo oscuro se podía descender con una escalera de nudos de cuerda por un hueco por el que apenas cabía un cuerpo. Una vez se llegaba a lo más profundo de la cueva, la persona tenía que acomodarse allí a duras penas y permanecer allí un día y medio en ese húmedo silencio en la más pura oscuridad. El objetivo de esa prueba era tener determinados sueños o visiones iluminadoras, pero sobre todo asumir una muerte simbólica y un renacimiento. Cuando salía, los sacerdotes sentaban a la persona en el trono de Mnemósine, la memoria, y le preguntaban acerca de sus visiones. Y esa persona ya no temía a la muerte. Me pregunto si alguien hoy, en la época en que en seguida acude un ejército de psicólogos para lamer las heridas de cualquier contrariedad, alguien podría soportar una prueba semejante y tener tanta entereza como tenían nuestros antepasados.

En el santuario de Asclepio de Epidauro, las enfermedades cesan merced a los sueños divinos. ¿Como era ese conjunto arquitectónico?

En mi libro hago un detallado itinerario, porque la arquitectura era parte de la terapia en su conjunto. Creo que Epidauro, con el mito que lo ampara, las hermosas construcciones y templos que se levantaron para ello y los cuidados rituales que se ofrecieron allí, es una de las más grandes obras de arte que ha creado la civilización occidental. Lo interesante del con-

junto arquitectónico es que estaba concebido para que las personas alcanzaran una *cura animae*, y eso se producía no exactamente a través de los sueños , pues éstos eran solo los mediadores con lo divino, es decir, con las fuerzas más profundas del alma, que habían producido en el paciente esa enfermedad. Epidauro es un sofisticadísimo culto del alma, a través del cual los pacientes entraban en catarsis y se curaban de sus males psicosomáticos. Si comparamos esta refinada arquitectura destinada a la curación con los hospitales de hoy en día, tan asépticos y veladamente sórdidos, nos damos cuenta inmediatamente de lo deshumanizado y mediocre que es nuestro mundo en comparación con el de los antiguos griegos.



Tholos de Epidauro, del arquitecto Policleto El Joven, siglo IV a.C.

¿Dónde estamos cuando soñamos? ¿Existe una arquitectura onírica?

El espacio onírico nunca se observa en el sueño como objeto exterior, pues el espacio onírico es parte de nosotros. El espacio onírico somos nosotros. El espacio onírico no existe, porque en nuestro interior no hay espacio ni tiempo, el "espacio" allí es pura metáfora. Sin embargo, el espacio que vemos en el mundo como objeto exterior de la conciencia, no es metáfora, existe ahí, aunque, en realidad, es una racionalización producida por nuestra mente, como señaló Kant. Las arquitecturas oníricas, de las que De Quincey ha dejado páginas memorables, solo es una creación de la imaginación a partir de los datos que le proporciona la memoria. Es una combinatoria. Aunque la imaginación es un proceso sin fin y sin límites.

¿Como arquitectos, podemos aprender de nuestras vivencias oníricas para aplicarlas a nuestros diseños?

Claro, pero de la misma manera que los sueños han influido en la literatura y la pintura, en la arquitectura, por ser un arte aplicado, como la cocina, la imaginación no puede funcionar como lo hace en las otras artes, en las que puede moverse con total libertad. Cuando estudias la antigüedad te das cuenta que casi todas sus manifestaciones culturales surgen del interior del hombre. Los mitos, los dioses, los templos, son hijos del sueño o de un estado parecido al sueño. Y la modernidad ha tenido que cortar aquel sustrato mágico y mítico de la mente para desarrollar la conciencia autónoma, que es la creación moderna. El problema estriba en que por haber desarrollado mucho una parte, hemos perdido la otra. Y acaso debemos de recuperar la parte perdida, aquella que alentó Epidauro, por ejemplo, y dar a ambas una nueva perspectiva ultramoderna.

¿Cómo cree que será la ultramodernidad?
La ultramodernidad son las hierbas y plantas más pequeñas que crecen a nuestros pies. Apenas nos fijamos en ellas, porque parecen no tener importancia. Y hacemos caso de los árboles y las plantas grandes, que representan la modernidad, sin haber reparado en que muchas de ellas están secas o podridas. Pienso que la ultramodernidad es la unión de opuestos, pues como dice Blake, sin opuestos no hay evolución. Y la realización es siempre la coincidencia de opuestos. Esa es la totalidad humana. La evolución de la mujer es un signo de la ultramodernidad, pero también lo ha de ser la comprensión de los modelos masculino y femenino, que parecen estar cada vez más difusos. Vivimos una época llena de mutaciones nuevas tan vertiginosa como interesante.

Jacobo Siruela publica en 2010 su libro *El mundo bajo los párpados*, Imaginatio vera, Ediciones Atalanta. Sostener el libro entre las manos es en sí un placer para los sentidos. La tapa es dura, de azul medianoche. En cubierta, una fotografía del pensamiento de Ted Serios. Al abrirlo, unas preciosas guardas de azul brillante de dos bronces griegos del siglo IV. Desde la primera ilustración, desde la primera cita, desde la primera vivencia, este delicioso libro nos seduce. Pero sobre todo nos recuerda la importancia de soñar y de que como arquitectos no debemos descuidar esa segunda vida que últimamente está tan despreciada, nuestra vida onírica.

A la noche siguiente el aire estaba lleno de muchas voces. Una voz fuerte gritó: "me caigo". Otras gritaron confundidas y exaltadas entre medio: "¿hacia dónde? ¿Qué quieres?". ¿He de confiarme a esta confusión? Me estremezco. Es una profundidad horrorosa. ¿Quieres que me abandone al azar de mi sí-mismo, a la locura de la propia oscuridad? ¿Hacia dónde? ¿Hacia dónde? Tú te caes, yo quiero caer contigo, quien quiera que seas.

En ese momento el espíritu de la profundidad abrió mis ojos y divisé las cosas interiores, el mundo de mi alma, la multiforme y transformable.

"Viaje infernal hacia el futuro", capítulo V, "Liber primus",
Libro Rojo, , Carl G.Jung.

L'autonomia i la intensitat del subsòl urbà de Barcelona

Rosina Vinyes i Ballbé

L'espai subterrani ha estat permanentment lligat al desenvolupament de les ciutats i ha donat servei a les múltiples necessitats que han anat sorgint al llarg de la història. Actualment, la ciutat contemporània depèn cada cop més del subsòl. Si bé el subsòl és un bé escàs i limitat, avui en dia s'utilitza per a més i més usos sense un ordre de conjunt predeterminat ni un estalvi sostenible d'espai.

L'ocupació del subsòl a les ciutats és una manifestació sincera i bruta de la capacitat tècnica, sense tenir en compte les qüestions d'aparença i altres qüestions que tant influeixen en superfície. En conseqüència, existeix una manera de veure, de representar i de plasmar la ciutat d'avui des d'una òptica diferent, traient a la llum una morfologia urbana subterrània pròpia, diferenciada de la de superfície. El fet que el subsòl urbà, malgrat la seva inqüestionable importància, sigui un tema tan oblidat com important és una motivació en si mateix. Sense subsòl no hi ha ciutat.

El cas d'estudi, Barcelona, no ha estat ni cartografiat ni pensat en la seva globalitat al llarg de la seva història. Això ha provocat l'estat de desordre i confinament actual. A més a més, el fet que sigui una ciutat densa i compacta fa que el subsòl pugui albergar usos que en superfície no tenen l'espai necessari per desenvolupar-se. Per això, l'espai soterrani pren avui un paper protagonista tot reforçant la necessitat d'estudi des d'una visió global, complexa i completa digna de qualsevol estudi en relació a la ciutat.

L'objectiu de la present investigació, que es va defensar com a Projecte de Tesi el setembre del 2009 i que actualment està en procés de créixer per esdevenir Tesi Doctoral, és avançar en el coneixement de la forma i la utilització de l'espai subterrani a la ciutat, i pren Barcelona com a cas d'estudi. Cal entendre les diferents lògiques que rauen en aquesta ocupació per poder intervenir i fixar criteris i estratègies per garantir un bon govern urbà.

Per aquest article s'han volgut destacar dos dels aspectes que estan en estudi i que tenen especial rellevància: l'autonomia i la intensitat del subsòl urbà de Barcelona.

La intensitat urbana del subsòl

Existeix una tendència a una intensitat urbana del subsòl pròpia i diferenciada de la de superfície. Malgrat que, històricament, ha anat lligada amb la de superfície, com en el cas de la plaça Catalunya (fig. 1), en l'actualitat la tendència és canviant. Les noves àrees de centralitat de subsòl segueixen la disponibilitat de sòl en zones menys cèntriques i responen a la necessitat que té la ciutat contemporània d'ubicar peces servidores de gran mida que, en superfície, representarien un obstacle per al paisatge i el patrimoni urbà.

En el cas d'estudi, aquest fenomen es veu amb claredat al llarg de la ronda de Dalt i del Fòrum. D'una banda, el subsòl del Fòrum (fig. 2) és una intervenció que demostra la seva importància pel que fa a infraestructures de caràcter metropolità. Fruit del soterrament hi ha un gran espai lliure resultant que ha permès la construcció de grans equipaments, centres comercials, edificis hotelers i els respectius aparcaments soterrats per donar-hi servei. Així doncs, aquest cas és paradigmàtic pel que fa a estratègies de la ciutat contemporània que consisteixen a ocupar intensament el subsòl en zones on no hi ha una intensitat urbana acusada en superfície. Cal posar també en relleu que hi ha una tendència creixent a vincular l'espai públic i el subsòl, ja que molts dels usos que se soterren sota els espais públics tenen conseqüències negatives en el disseny de l'espai públic causades pel fet de no pensar en conjunt. Cal pensar la ciutat en tres dimensions i encara més quan és sota l'espai públic.

D'altra banda, en el cas de la Vall d'Hebron – ronda de Dalt (fig. 3), es mostra una altra intervenció en el subsòl que s'està produint al llarg de tota la ronda de Dalt on s'hi ubiquen peces soterrades d'equipaments d'escala de ciutat que no tenen cabuda dins dels teixits urbans. Aques-

tes peces en superfície pertorbarien la imatge de la ciutat i per la qual cosa el subsòl brinda l'oportunitat de resoldre ambdós temes. Així doncs, els darrers anys, s'han anat succeint diferents intervencions de peces de gran mida i que tenen més impacte en subsòl que en superfície. En aquest cas es tracta d'una cotxera d'autobusos.

Morfologia urbana subterrània

L'estudi de la morfologia urbana investiga els teixits urbans tan sols en superfície. En conseqüència, en l'actualitat, no existeix un coneixement de com és la ciutat en el subsòl i de les diferents especificitats de cada teixit urbà. Per aquest motiu, s'han dibuixat diferents teixits que formen part de l'imaginari de l'urbanista que coneix Barcelona, a fi i efecte de desvetllar certes particularitats i engegar l'estudi de la realitat urbana subterrània.

Gràcies al fet d'estudiar gràficament Barcelona s'han pogut establir relacions entre teixits segons diferents paràmetres com ocupació-intensitat, profunditat, mida, quantitat, diversitat morfològica, usos, tipologia de xarxes; i s'ha detectat que certs teixits que en superfície no tenen res a veure tenen una relació numèrica o formal en subsòl. En conseqüència, s'ha començat a desvetllar la forma urbana del subsòl a Barcelona. A tall d'exemple, el percentatge de la superfície ocupada en el subsòl de plaça Catalunya és la mateixa que en certs àmbits del 22@ (fig. 4) .

Fins ara no s'ha realitzat l'àrdua tasca de cartografiar el subsòl de Barcelona amb tota la seva complexitat, sinó que s'han produït reproduccions cartogràfiques sectorials, en les quals cada servei dibuixa la seva presència sense tenir en compte l'entorn, fet indispensable per poder ordenar el territori. A més a més, el subsòl privat no ha estat mai estudiat, ja que al cap i a la fi, els serveis, fins ara, en tenien prou amb el carrer.

Finalment cal esmentar certs aspectes que han estat destacats durant aquest estudi:

- Existeixen lògiques del subsòl que també ajuden a explicar el conjunt de la ciutat. Es tracta de lògiques que no són gens evidents en superfície i que fan que la ciutat prengui directrius estructurants diferents segons si se n'estudien les xarxes gravitatòries, les funcionals o els elements / taques.

fig. 1

fig. 2

Fig. 1. Dibuix de 20 ha del subsòl de Pl. Catalunya.
Fig. 2. Dibuix de 125 ha del subsòl del Fòrum.
Font: Elaboració pròpia.

fig. 3

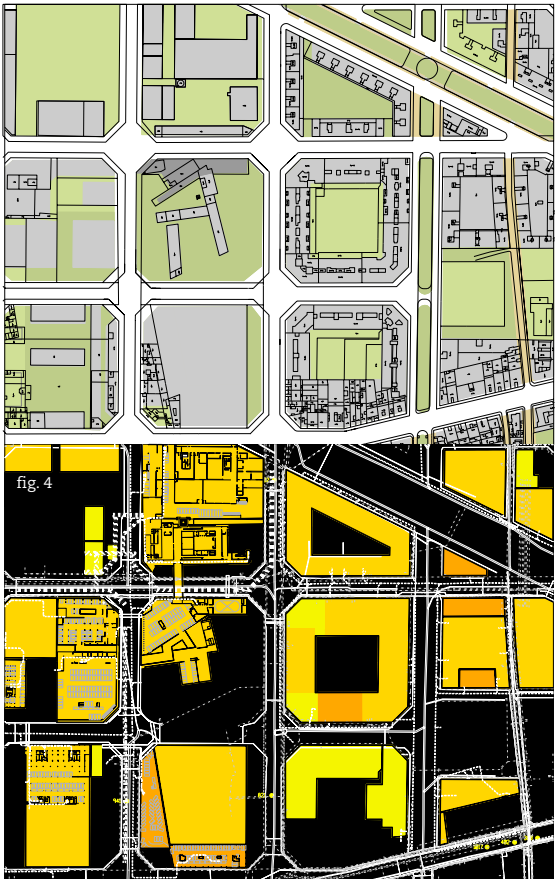


fig. 4

- És possible diferenciar amb major claredat que en superfície les motivacions d'intervenció ja que l'ocupació del subsòl és una manifestació sincera i bruta de les necessitats en base a la tècnica, sense tenir en compte qüestions d'aparença o altres qüestions que tan importen en superfície.

- Hi ha una llibertat de disseny que pot permetre qualsevol forma que la tècnica sigui capaç de donar i que permet que l'arquitectura en el subsòl tingui unes regles de joc molt diferents d'en superfície i que, per tant, pugui ser un laboratori molt interessant a explotar.

- Els errors en l'ocupació del subsòl tenen un caràcter difícilment reversible: al subsòl, a diferència de a la superfície, les decisions equivocades rauen ocultes i en conseqüència sense resoldre durant més temps i, per tant, poden arribar a hipotecar el desenvolupament correcte del futur.

- El subsòl té una capacitat acumulativa especial de la memòria de la ciutat. Existeix una capacitat de lectura afegida del passat de la ciutat a través del subsòl.

- La proximitat del pla terra -cota zero- és una propietat intrínseca del subsòl que és motiu de soterrament d'extrema vigència en l'actualitat. Si bé la idea d'usar el subsòl per a sanejament i transport va ser innovadora fa un segle, ara el subsòl assegura també funcions "nobles", com teatres, museus, biblioteques, centres d'oci, etc. La facilitat d'accés i l'interès que suscita el fregament que existeix entre el subsòl i la superfície fa que les primeres plantes subterrani es converteixin en una segona planta baixa i per tant assoleixin la capacitat d'atraure la vitalitat del carrer.

En definitiva, el subsòl urbanístic de Barcelona és un dels fenòmens urbans menys estudiats al llarg de la història d'aquesta ciutat i hi ha un elevat potencial gens menyspreable que hauria de ser objecte del debat urbanístic de la ciutat. El fet de continuar amb l'avenç de l'estudi del subsòl permetrà plantejar a temps i amb el rigor necessari certs aspectes i gestionar la ciutat en conseqüència. La ciutat ha de ser planificada avançant-se al futur i la millor manera de fer-ho és construint-lo a partir del present. Aquesta construcció, per tal de ser completa i conseqüent, hauria de tenir molt en compte el subsòl i donar-li el valor que es mereix.

Fig. 3. Dibuix de 20 ha del subsòl de Vall d'Hebron - ronda de Dalt.
Fig. 4. Dibuix de 20 ha del subsòl del 22@.
Font: Elaboració pròpia.

diagonal.2.0

www.revistadiagonal.com

Benvolguts lectors,

Us informem que hem estrenat el nou web de la revista diagonal.

La nova versió de la pàgina s'adapta als temps que vivim i ofereix els continguts de manera més accessible i interactiva. El portal permet comentar els articles, així com compartir-los a les xarxes socials.

Tots els articles a partir del número 23 ja estan disponibles i treballarem per recuperar textos i imatges publicats a la primera època de la revista.

També recomanarem events, llibres, articles d'altres mitjans, vídeos i un llarg etcètera. Agraïrem la vostra col·laboració si ens feu arribar els vostres suggeriments.

Per mantenir-vos informats, visiteu la pàgina de la revista o bé el nostre facebook i/o twitter.

Esperem que sigui del vostre interès.

facebook.com/revistadiagonal

twitter.com/revistadiagonal

Ornament i neteja

Guim Espelt i Estopà

Un dels elements diferencials entre objectes és la seva capacitat de sobreviure al pas del temps, un aspecte que es pot valorar essencialment en termes físics i formals. Tal com comentava Adolf Loos[1], "la forma d'un objecte ha de ser tolerable durant el temps que físicament duri aquest determinat objecte".

Els accessoris domèstics han de ser "simples i estar ben construïts. Sense motllures innecessàries ni decoracions que només fan que acumular pols i donar feina de més"[2].

Aquesta frase la diu Miss. Design, personatge del curt didàctic i de ficció *Designing Women*[3], en què una parella es disposa a moblar un pis nou amb els regals de bodes. Després de comprovar la poca eficàcia d'alguns dels regals i la pobra distribució en l'espai que n'havien fet ells mateixos, es pregunten què fer amb tot el que tenen entre les mans i desitgen saber què volen exactament.

És en aquest moment que apareixen Miss. Design i Miss. Arty. Aquesta última comença a fer propostes per decorar l'habitació i "encantar" així la parella. Miss. Design observa i espera que l'altra acabi la seva feina per, tot seguit, proposar una sèrie de canvis en l'elecció dels objectes i seva distribució. La parella, tot i estar encantada amb la primera proposta, es rendeix a l'evidència dels arguments de Miss. Design.

Respecte a la distribució, es basa en la lògica –no col·locar elements on puguis topar amb ells, i pensar en la convivència del dia a dia i no només en si visualment ens agrada– i pel que fa als objectes, enuncia que, per escollir-los, s'han de tenir en compte tres principis bàsics: que "compleixin la seva funció, estiguin ben dissenyats i utilitzin el material adequat".

Si compleixen aquests tres punts, els objectes tenen força possibilitats de ser, durant molt de temps, útils per als seus usuaris i, conseqüentment, el seu estat de conservació serà millor que el d'un objecte mal dissenyat.

L'objecte, amb el seu disseny formal, ha de col·laborar també amb les tasques de conservació d'ell mateix. Ha de permetre un fàcil accés a totes les peces subjectes a un possible deteriorament per falta de neteja, proposar formes o angles que no permetin l'albergatge innecessari de pols, oferir colors i acabats superficials que ajudin a la neteja...

Els estris de neteja juguen també un paper important, no solament en la neteja dels objectes sinó també en la dels espais.

Un dels dissenys espanyols més celebrats és la "fregona"[4], al mercat des de l'any 1956. El fet d'evitar fregar el terra ajupit va ser un avenç innegable. Però el 2009, el redisseny del cubell que l'acompanya[5], va fer que ens adonéssim que hem estat fregant els terres amb aigua bruta durant més de mig segle. La simple proposta de disposar de dos compartiments, un per l'aigua neta i l'altre per la bruta és un gest de disseny molt ben trobat que ens permet millorar l'acció per la qual ha estat pensat l'objecte, a més de repercutir positivament en el medi ambient.

Tal com Ecofrego ha dilapidat un problema de disseny que veníem arrossegant durant molts anys sense adonar-nos-en, hi ha molts altres objectes que segurament necessiten un redisseny, ben evident, però que encara no ha estat desenvolupat. Si la majoria d'estris de neteja tenen una vida curta és, entre d'altres coses, perquè potser no se'ls dóna el valor de disseny que els correspon, i se'ls destina un cicle de vida curt. Potser els manca algun dels principis que enunciava Miss. Design. Potser hauríem d'analitzar com netejar els estris de neteja.

[1] "Ornament i delicte" (1908). "Ornament und verbrechen", publicat el 1912 a la revista *Des Sturm*.

[2] Tornant a Loos: "L'ornament és força de treball malgastada, i conseqüentment salut malgastada. Així ha sigut sempre. Avui, a més a més, també significa material malgastat, i ambdues coses signifiquen capital malgastat".

[3] MacDougall, Roger (dir.). *Designing women*. UK, 1948. (23 min., b/n).

[4] *Lavasuelos con escurridor de rodillos Doméstico*, dissenyat per Manuel Jalón Corominas.

[5] *Ecofrego*, dissenyat per Josep Añols amb la col·laboració de Carlos Rivadulla.

En este número cambiamos de escala y nos trasladamos a uno de los mayores despachos de arquitectura del mundo, tanto por volumen de encargos como por número de trabajadores. Hablamos de la experiencia de un colaborador de Foster+Partners, el despacho dirigido por el arquitecto Lord Norman Foster. Nuestro interlocutor es Przemek Jaworski, arquitecto de origen polaco licenciado por la Facultad de Wroclaw, que trabajó en Foster+Partners entre los años 2006 y 2010. Anteriormente trabajó en John Seifert Architects. Según él, esta colaboración fue una experiencia muy importante, un umbral al mundo de la gran arquitectura antes de entrar al mundo de la arquitectura paramétrica[1].

TRABAJÉ PARA... FOSTER + PARTNERS

María del Mar Tomás y Cristóbal Bryjowski

Antes de entrar al despacho

¿Qué sabías de Foster+Partners?

Sabía que en F+P se dedicaban a crear arquitectura mediante algoritmos y, sinceramente, eso era lo que más me interesaba. No obstante, un año antes de empezar a trabajar en F+P, cuando estudiaba en la Bartlett School of Architecture (University College of London), la escuela organizó una visita guiada a F+P gracias a la cual pude conocer el despacho, digamos, desde dentro (claro que de manera bastante superficial).

¿Por qué decidiste colaborar con este despacho?

Por los algoritmos que suelen utilizar para proyectar su arquitectura. A parte de ser arquitecto soy programador, y quería utilizar y desarrollar todos mis conocimientos.

¿Cómo conseguiste formar parte del equipo?

El empleo lo conseguí gracias a algunos contactos en la Bartlett. Algunas personas de F+P estaban buscando nuevos colaboradores, así que me dieron una tarjeta de visita y quedamos por primera vez, de manera totalmente informal.

A la hora de conseguir el puesto, ¿qué papel jugó tu experiencia previa?

Creo que fue muy importante. Para algunas personas lo más importante puede ser el potencial de su futuro colaborador (pensamiento creativo, capacidad de diseño…), pero para el jefe del equipo de diseño en F+P que me entrevistó lo más importante eran las cosas concretas que yo ya había hecho: miró mis renders, los detalles constructivos… En fin, todo aquello que podía avalar que soy capaz de llevar un proyecto y entregarlo a tiempo. Pero, claro está, eso depende mucho de la persona que te entrevista.

¿Cuáles son tus puntos fuertes?

Creo que la creatividad, pero también la seriedad y una cierta responsabilidad a la hora de cumplir a tiempo los objetivos.

Toma de contacto

Cuéntanos como se desarrolló la primera entrevista. ¿Hubo algo que te sorprendiera?

La verdad es que tuve dos entrevistas: una menos formal en la que tuve la oportunidad de elegir el departamento donde quería trabajar; y una segunda, mucho más concreta, con el jefe del grupo de diseño al que quería pertenecer. Me gustaría añadir también que no todo el mundo tiene tanta suerte con respecto a la posibilidad de elegir el grupo de diseño.

¿Desde el principio tuviste claro lo que se esperaba de ti?

Sí, desde el principio tuve claros mis objetivos. Pero por suerte tuve la posibilidad de empezar a trabajar de menos a más, tomándome mi tiempo, así que al principio no noté ninguna presión sobre mi trabajo. ¡Pero está claro que este estado no duró mucho tiempo!

¿Empezaste tu colaboración como estudiante o como arquitecto titulado?

Empecé mi aventura en F+P ya como arquitecto titulado y, además, con cierta experiencia. Durante los dos años previos en John Seifert Architects aprendí mucho sobre diseño conceptual. Y creo que es bueno que antes de empezar a trabajar en un despacho grande cuentes con una experiencia previa en otro despacho más pequeño, aunque sea sólo para tener un punto de referencia. Las personas que carecen de la posibilidad de comparar a menudo se convierten en víctimas de abusos laborales, como trabajar un número excesivo de horas.

¿Con qué oferta económica empezaste tu colaboración?

Estaba un poco por debajo de lo que cobraba en el anterior despacho, pero acepté el trabajo pensando en todo lo que podía aprender, y no sólo en lo que podía ganar. Y después de un año me aumentaron el sueldo, cosa que me permitió llevar una vida normal en Londres, sin excesos económicos pero sin sacrificios.

Inicio

¿Con qué tarea empezaste tu "aventura"?

Mi primer trabajo resultó ser el diseño de una acera modular y basada en placas triangulares. Puede parecer fácil, pero resulta que la acera estaba ondulada: ¡cómo si se tratase de un trozo de tela! La idea era cubrir con esta estructura unas vías de tren, y convertirla en la entrada principal de un edificio de oficinas en Londres.

[1] Arquitectura basada en el uso de entidades paramétricas, por ejemplo, mallas tridimensionales controladas mediante algoritmos matemáticos.

¿Qué te llamó más la atención?

Lo que me llamó más la atención fueron las personas, que dedicaban muchísimo tiempo al trabajo. Había gente que venía los fines de semana (sin ninguna compensación económica), incluso cuando no había motivo para ello: como si fuera una costumbre el no dejar el despacho mientras hubiera otros colaboradores trabajando.

Sin embargo, yo siempre seguí el lema "trabajar para vivir y no vivir para trabajar".

¿Te encontraste con alguna regla propia a cumplir de manera estricta?

Bueno, mi puesto de trabajo estaba en Sterling house y London house, los edificios ubicados cerca de la oficina principal, el llamado "Main studio", no propiamente en éste. Allí la atmosfera es más relajada y, en un principio, no hay reglas muy restrictivas. No obstante, en la oficina principal, la gente se rige con otras reglas y hay más restricciones y obligaciones con respecto a las costumbres de los trabajadores: hay que cuidar la imagen que se da de cara a los clientes importantes que suelen pasar por allí.

¿Cuántos trabajadores erais?

Cuando llegué a la oficina de F+P, en el año 2006, nos acercábamos a los 650. En los siguientes años hubo un importante incremento en el número de encargos, que hizo aumentar también el número de personas que trabajaban para el despacho: pronto se superaron los 1.000 empleados. Todo esto antes de la crisis financiera.

¿Cuál es la estructura del despacho a nivel personal y profesional?

Foster+Partners se compone de seis grupos independientes que funcionan como si fueran pequeñas empresas dentro de una gran empresa y, de hecho, entre estos grupos siempre existe una pequeña competencia. Luego, a su vez, los seis grupos se subdividen en diferentes "equipos de diseño" que son los que trabajan sobre los diferentes encargos. A veces, uno de estos grupos se especializa en un determinado tipo de encargo, tecnología o zona geográfica. A parte, existen otros departamentos dedicados a la simulación del medio ambiente, al diseño de los modelos 3D, a la maquetación…En general, la estructura de la oficina es comparable a un mecanismo perfectamente coordinado.

Día a día

¿Cómo se desarrolla un proyecto?

El proceso de desarrollo puede llegar a durar años, por lo que a veces es un poco difícil de seguir. Normalmente se empieza con una propuesta de concurso: primero se hace una tormenta de ideas y luego se hacen sesiones donde los diferentes miembros del equipo intercambian opiniones.Por último, se convoca una reunión del llamado "Design board", al que pertenecen las personas más importantes de la oficina, y ellos analizan las propuestas, las evalúan y sugieren cambios y soluciones. Luego devuelven los proyectos a sus equipos y el trabajo continúa.

Esta fase de intercambio a menudo se repite varias veces, hasta que las ideas se aclaran del todo. Resulta interesante ver como una propuesta puede cambiar radicalmente en dos o tres días.

¿En un despacho propio, seguirías este sistema de trabajo?

Sí, intentaría seguirlo, aunque algunas de estas soluciones son muy específicas y están pensadas para grandes grupos de colaboradores. Me gustaría implantar su sistema de organización como, por ejemplo, su sistema de archivos o carpetas. Estuvo bien poder ver como se estructura la circulación de datos en un ambiente tan profesional.

¿Con qué herramientas y programas se trabaja?

Básicamente con Microstation y Rhinoceros y para el renderizado se usa 3D Max. También se pueden llegar a usar todo un grupo de programas muy específicos, pero antes de usarlos debes informar a tus superiores.

¿Cuál es el horario de trabajo? ¿Se cumple bien o es necesario pasar alguna noche en la oficina?

Por norma general, se trabaja de 9:00h a 18:00h, con una pausa de una hora para comer. Pero, en la práctica, el tiempo trabajado depende de cada colaborador. Puede que

alguien ejerza una ligera presión insinuando que no estaría mal quedarse más tiempo, pero yo pienso que eso no debería suceder. Al fin y al cabo, nadie te va a despedir por salir a la hora que debes.

Curiosamente, en la gran ola de despidos del año 2008 los principales damnificados fueron aquellos colaboradores que, precisamente, pasaban en la oficina mucho más tiempo del previsto. No tengo para ello ninguna explicación, pero creo que se demuestra que lo mejor es trabajar las horas acordadas con eficacia.

¿Pausa para el café?

Pues sí, se hace una breve pausa para tomar un café. Pero la mayoría la hace justo antes de entrar en el despacho, sobre las nueve. También toman café o té a las cuatro de la tarde, como una costumbre no escrita dentro de la empresa.

¿Cómo describirías las relaciones personales dentro del despacho?

Es una pregunta difícil… Las relaciones en la oficina dependen de muchos factores. Por lo general siempre puedes llegar a un acuerdo con cualquiera, pero a veces puedes tropezar con alguien que tenga un carácter difícil. En ese caso se recomienda un cambio de equipo.

Reflexiones

¿Qué clase de contacto tuviste con el arquitecto principal?

En un principio sólo encuentros casuales en los pasillos. Pero también tuve la oportunidad de hablar un rato con Norman en las fiestas anuales que celebra el despacho, llamadas "Graduate Show". En estas fiestas los recién llegados a la empresa deben presentar ante todos sus proyectos finales de carrera, y cada uno puede comentar cosas y tomar parte en la discusión. Lamentablemente, en nuestro día a día, es difícil tener contacto con Lord Foster.

¿Tuviste la oportunidad de progresar dentro de la estructura profesional del despacho?

Se puede decir que sí, aunque no se trataría tanto de un ascenso como de un cambio de titulación.

En mi caso, pasé de "Architectural Assistant" a "Design System analist" y luego cambié a "Computational Designer". Creo que se trata más de una progresiva especialización que de una progresión.

También cabe mencionar que algunos de mis conocidos consiguieron avanzar hasta convertirse en "Associates", todo un éxito, y aún más si se tiene en cuenta que algunos de ellos lo consiguieron después de sólo un año y medio de trabajo.

¿Qué aprendiste de esta colaboración?

Aprendí a trabajar en un equipo muy grande, bajo presión, y también a comunicarme con las personas de manera rápida y precisa.

¿Tuviste la posibilidad de influir en el desarrollo de algún proyecto?

Por supuesto que sí, sobre todo en las primeras fases de desarrollo. Puede que sea difícil creerlo, pero al principio las ideas rebotan como pelotas. La idea de cualquiera puede convertirse en el principio de un proyecto. Y después, a medida que todo el equipo empieza a trabajar, la idea principal se diluye y deja de ser algo personal. Todo se basa en el trabajo de equipo.

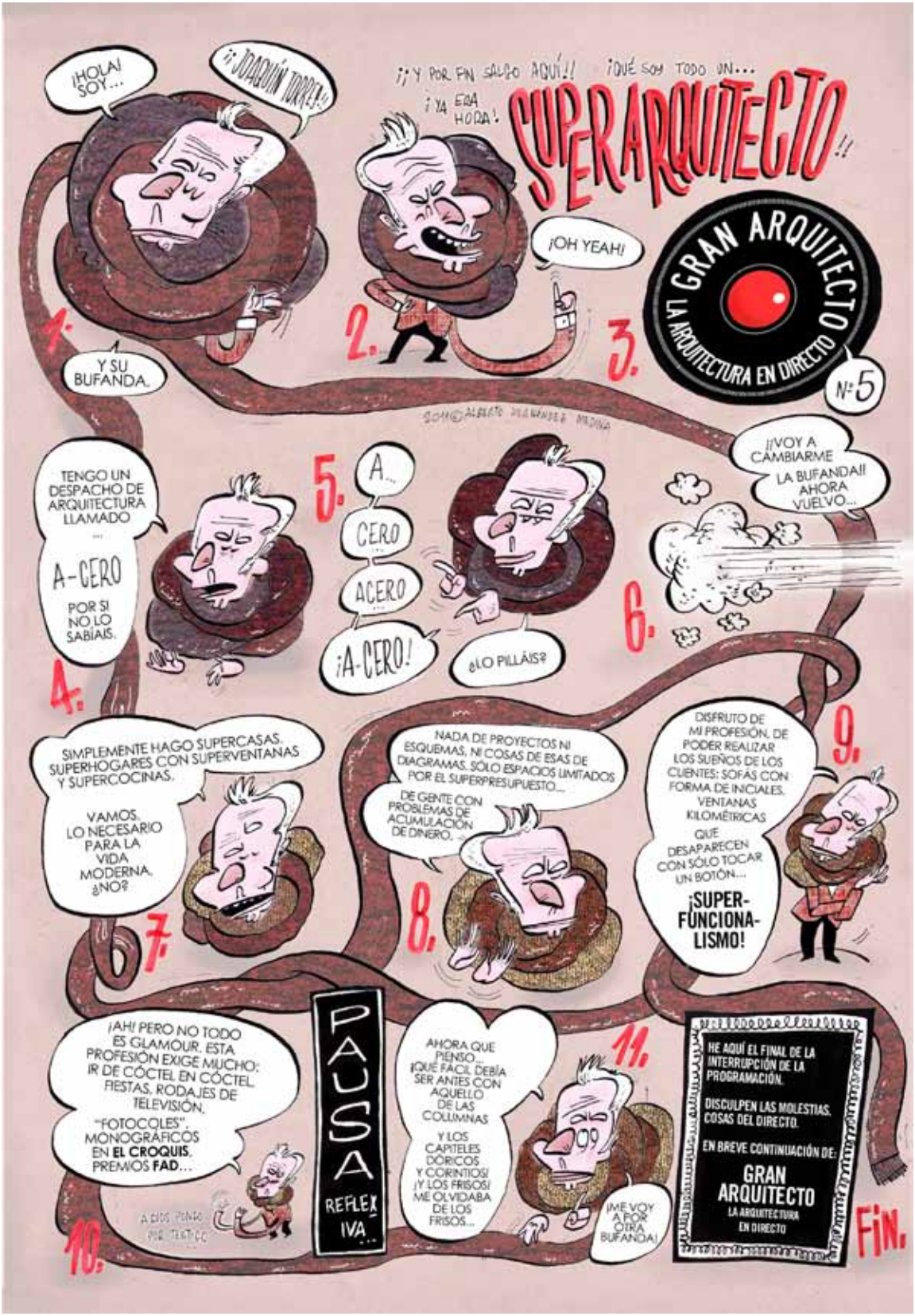
¿Qué cambió en tu percepción de la profesión de arquitecto la colaboración con este despacho?

Se me fue de la cabeza la concepción del arquitecto como un artista inspirado, que dibuja hermosas ideas que luego convierte en realidad. Entendí que el arquitecto de hoy en día es una persona que debe gestionar un gran flujo de información y dedicar mucho tiempo al papeleo, y que el resultado final depende de un grupo muy amplio de personas y proveedores.

No obstante, aún tengo la esperanza de que un día esto cambie y el papel de arquitecto vuelva a semejarse al de épocas remotas, cuando un arquitecto era un "Master Builder", como en el caso de Antoni Gaudí.

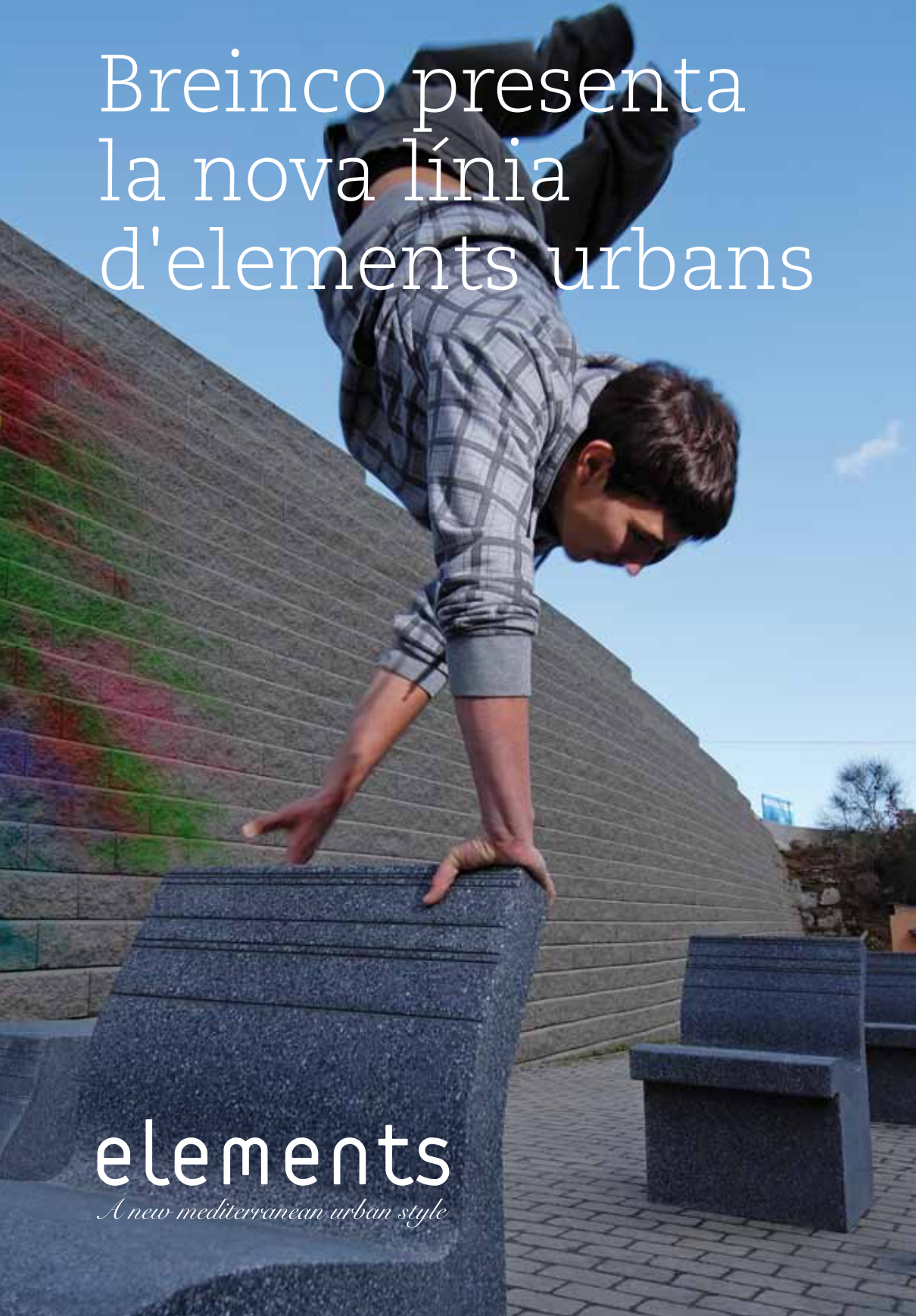
¿Repetirías?

No. Ahora me gustaría ser mi propio jefe y poder reflejar en mi trabajo aquello que considero más oportuno.



¡HOLA! SOY...
¡¡JOAQUÍN TORRE!!
1.
Y SU BUFANDA.
¡¡Y POR FIN SALGO AQUÍ!! ¡QUÉ SOY TODO UN...
¡YA ERA HORA!
SUPERARQUITECTO!!
¡OH YEAH!
2.
3.
GRAN ARQUITECTO
LA ARQUITECTURA EN DIRECTO
Nº 5
TENGO UN DESPACHO DE ARQUITECTURA LLAMADO ...
A-CERO
POR SI NO LO SABÍAIS.
4.
5.
A...
CERO...
ACERO...
¡A-CERO!
¿LO PILLÁIS?
¡¡VOY A CAMBIARME LA BUFANDA!! AHORA VUELVO...
6.
SIMPLEMENTE HAGO SUPERCASAS, SUPERHOGARES CON SUPERVENTANAS Y SUPERCOCINAS.
VAMOS, LO NECESARIO PARA LA VIDA MODERNA, ¿NO?
7.
NADA DE PROYECTOS NI ESQUEMAS, NI COSAS DE ESAS DE DIAGRAMAS. SÓLO ESPACIOS LIMITADOS POR EL SUPERPRESUPUESTO...
DE GENTE CON PROBLEMAS DE ACUMULACIÓN DE DINERO.
8.
DISFRUTO DE MI PROFESIÓN, DE PODER REALIZAR LOS SUEÑOS DE LOS CLIENTES: SOFÁS CON FORMA DE INICIALES, VENTANAS KILOMÉTRICAS
QUE DESAPARECEN CON SÓLO TOCAR UN BOTÓN...
¡SUPER-FUNCIONA-LISMO!
9.
¡AH! PERO NO TODO ES GLAMOUR. ESTA PROFESIÓN EXIGE MUCHO: IR DE CÓCTEL EN CÓCTEL, FIESTAS, RODAJES DE TELEVISIÓN,
"FOTOCOLES", MONOGRÁFICOS EN EL CROQUIS, PREMIOS FAD...
10.
PAUSA
REFLEX IVA...
AHORA QUE PIENSO... ¡QUÉ FÁCIL DEBÍA SER ANTES CON AQUELLO DE LAS COLUMNAS
Y LOS CAPITELES DÓRICOS Y CORINTIOS! ¡Y LOS FRISOS! ME OLVIDABA DE LOS FRISOS...
11.
¡ME VOY A POR OTRA BUFANDA!
HE AQUÍ EL FINAL DE LA INTERRUPCIÓN DE LA PROGRAMACIÓN.
DISCULPEN LAS MOLESTIAS, COSAS DEL DIRECTO.
EN BREVE CONTINUACIÓN DE:
GRAN ARQUITECTO
LA ARQUITECTURA EN DIRECTO
FIN.

Breinco presenta la nova línia d'elements urbans



elements

A new mediterranean urban style

Breinco ha llançat al mercat una nova línia d'elements urbans que s'ha batejat amb el nom d'Elements

ELEMENTS consta d'una extensa gamma d'objectes que es complementen, la funció principal dels quals és la creació d'espais. Bancs, cadires, pufs, jardineres, pilones, papereres i escossells amb un disseny innovador i sostenible. Una de les característiques de la gamma és que incorporen tecnologia LED amb tres possibilitats de colors, blanc càlid, blanc fred i cian, i materials complementaris reciclats i reciclables.

Els bancs, les cadires i els pufs són elements compactes i multifuncionals. Són modulables i els seus usos canvien en funció de la seva posició. Conviden al joc, al diàleg i a la relaxació..., i la manera de combinar-los definirà la relació organitzativa i l'espai social.

Les papereres són de boca oberta, de 50 l de capacitat, de simplicitat projectual i de gran economia de mitjans, per tal de fer més sostenible el producte. Les jardineres neixen com a recipients de grans dimensions per garantir el funcionament radicular de les plantes. Estratègicament instal·lades, s'utilitzen com a guia de flux de vianants per limitar l'accés a vehicles o per prevenir que es produeixi una col·lisió. Tots els Elements responen a les renovades exigències identificatives i respectuoses amb el medi ambient que configuren nous espais emocionals efectius i de comunicació.

Els objectius de Breinco han estat crear una nova opció de compra amb un producte nou, amb disseny ecològic, amb capacitat d'exportació i amb un preu ajustat al mercat.

La presentació, que es va fer el dijous dia 27 de gener, va anar a càrrec del director general de la companyia, el Sr. Àngel Sitjà, a l'Hotel Ciutat de Granollers, i posteriorment al nou centre de fabricació de Breinco de Llinars. La directora tècnica i de comunicació, Gemma Pagès, va explicar les característiques de la nova línia d'elements urbans: gran varietat de textures i colors de formigó que aporten un gran ventall de possibilitats al tècnic. A aquest acte de presentació, hi van assistir 130 professionals, entre els quals hi havia arquitectes i tècnics municipals, a més d'autoritats com els alcaldes de Cardedeu i Llinars del Vallès.

Breinco us convida a les seves instal·lacions de Llinars del Vallès, on podreu veure aquests elements en una exposició exterior de més de 5.000 m^2.

LENA JARDINERA

DISEÑO: MANUEL RUISANCHEZ,ARQUITECTOS
LUGAR: PLAZA ANTONIO MACHADO,BADALONA. BARCELONA
FOTOGRAFÍA: ANNA PERICAS

www.escofet.com

Escofet®

diagonal.

Oriol Nel·lo
Alvar Aalto
Eduardo de Miguel
Miguel Milá
Territori metropolità

Revista diagonal. 26 Desembre 2010

distribució gratuïta

Portada:

Homenatge a Lesseps.

Fotografia de la portada: **Alvar Gagarin.**

Revista Diagonal. ISSN 2013-651X

Edita:

Associació Revista Diagonal.

revistadiagonal@gmail.com

Avda. Diagonal 649, 3r pis. 08028 Barcelona.

Direcció i redacció:

Roger Blasco, Ricard Gratacòs, Carles Bárcena.

Col·laboradors:

Albert Albareda, David Bravo, Nil Brullet, Cristóbal Bryjowski, Isabel Carreras, Dani Carrero, Guim Espelt, Joan Florit, Eulàlia Gómez, Alberto Hernández, Oscar Linares, Maria Picassó, Maria Sisternas, María del Mar Tomás.

Agraïments:

Anne Antomarchi, Manuel Delgado, Rosina Bonada, Mia Hipeli (Alvar Aalto Museum), Rubén Jódar, Raul Lix, Maria Elvira Madriñan, Duccio Malagamba, Ángel Martín Ramos, Eduardo de Miguel, Miguel Milá, Clara Nadal, Oriol Nel•lo, Cesar Plata, Leopoldo Pomés, Anna Prat, Karin Sothmann, Roger Vallès, Jukka Vesanen (National Library of Finland), Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Correcció de textos:

Maria Badia, Joanaina Font.

Disseny gràfic i maquetació:

Guim Espelt i Estopà

Fotografia:

Alvar Gagarin

Agenda web:

Marc Chela

Versió digital:

www.revistadiagonal.com

Impressió:

IMGESA. 3.000 exemplars.

Dip. leg.: B-50.836-2009.

© 2010 Associació Revista Diagonal.

© Dels textos, els seus autors.

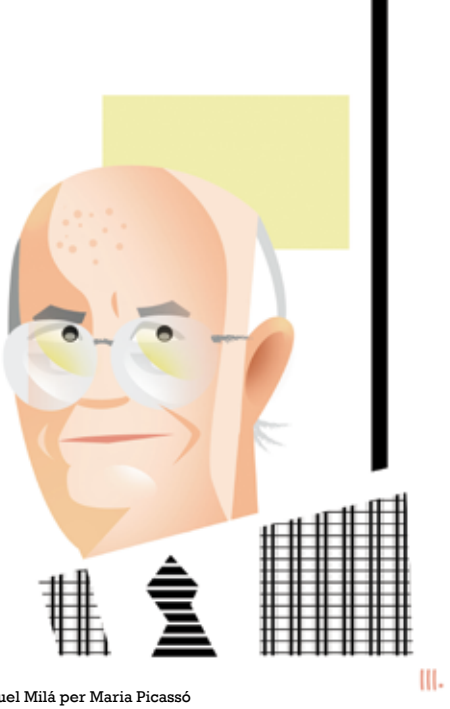
© De les imatges, els seus autors.

Amb el suport de:

Generalitat de Catalunya

Consell Nacional de la Cultura i de les Arts

CdE Consell de l'Estudiantat de la UPC



III.

Miguel Milá per Maria Picassó

4 ORIOL NEL·LO Hem de parlar

12 El espacio urbano como reto científico

13 Taller T'ETSAB 2010. Cosir el 22@

18 Una imagen y mil palabras

20 ALVAR AALTO La cultura de la calle

22 La luz es el tema EDUARDO DE MIGUEL

28 I per vostè, exactament, què vol dir la ciutat mediterrània?

32 MIGUEL MILÁ lo dejó

39 Aprenent de l'eficiència estructural

44 La naturalesa de l'espai no ocupat

49 Vuela, vuela, vuela, vuela, vuela, vuela...

54 Excessoris [sic.]

55 Trabajé para... Peter Zumthor

58 Sentado en un rincón

60 L'espai i la política: governança metropolitana

63 Gran Arquitecto

Les opinions expressades en els diversos articles d'aquest número són responsabilitat exclusiva dels seus autors, i no reflecteixen necessàriament l'opinió dels editors de la revista.
Els editors no es responsabilitzen de l'exactitud i possibles omissions en els continguts dels articles. En alguns casos ha estat impossible identificar els autors d'algunes imatges. S'ha considerat que aquestes són de propietat lliure. En cas que algú identifiqui alguna d'elles com a pròpia, agrairem que es posi en contacte amb la redacció per fer les correccions pertinents.

Fe d'errates D25: La fotografia de portada era el pavelló espanyol de l'exposició universal de Shanghai i no l'anglès. L'autora del projecte és Benedetta Tagliabue.

Editorial

En aquest número és portada la grua pont instal·lada per executar les obres de la nova estació de metro de la plaça Lesseps. Més enllà de la força i la potència plàstica de l'objecte, aquesta grua ens recorda la importància i la transcendència que tenen el planejament urbà, l'arquitectura i la construcció sobre la vida quotidiana dels ciutadans.

Aquesta grua emergeix com l'únic element que ens parla de la centralitat metropolitana d'aquest espai de la ciutat. És la peça que atorga l'escala a la plaça, tant per la seva dimensió com pel seu contingut implícit. És curiós que es trobi al costat d'una altra ferralla que convida a la comparació: el "canal de Suez" *versus* la grua. L'ornament de l'arquitecte, contra la necessitat de l'enginyeria. Segurament, en la seva funcionalitat més radical, el veritable homenatge a Lesseps el representa aquesta grua, i no pas la sobrecàrrega d'elements simbòlics però buits de contingut de l'arquitectura d'autor.

Un cop hagi acabat la seva tasca, la grua desapareixerà sense deixar rastre del seu pas, com la ciutat metropolitana que s'amagarà al fons de la plaça.

La qualitat de la ciutat i del territori es juga a múltiples escales, totes elles indispensables i necessàries. Tan important és l'estratègia en el traçat de la línia de metro com l'encertada ubicació de l'estació en el teixit urbà, o el material i el detall dels graons o el passamà d'accés. Tot suma o resta.

La ciutat és el resultat del treball de la societat sobre si mateixa i les idees sobre ella són fruit d'un gran nombre d'actors: ciutadans, polítics, economistes, advocats, enginyers, constructors, geògrafs, dissenyadors, arquitectes... Cadascú hi juga el seu rol.

És d'aquesta ciutat a múltiples nivells que hem volgut parlar, entre d'altres coses, en aquest nou número.

En este número es portada la grúa-puente instalada para ejecutar las obras de la nueva estación de metro de la plaza Lesseps. Más allá de la fuerza y la potencia plástica del objeto, esta grúa nos recuerda la importancia y la transcendencia que tienen el planeamiento urbano, la arquitectura y la construcción sobre la vida cotidiana de los ciudadanos.

Esta grúa emerge como el único elemento que nos habla de la centralidad metropolitana de este espacio de la ciudad. Es la pieza la que otorga la escala a la plaza, tanto por su dimensión como por su contenido implícito. Es curioso que se encuentre al lado de otros objetos de hierro que invitan a la comparación: el "canal de Suez" *versus* la grúa. El adorno del arquitecto contra la necesidad de la ingeniería. Seguramente, en su funcionalidad más radical, el verdadero homenaje a Lesseps lo representa esta grúa y no la sobrecarga de elementos simbólicos pero vacíos de contenido de la arquitectura de autor.

Una vez haya cumplido su función, la grúa desaparecerá sin dejar rastro de su paso, como la ciudad metropolitana que se esconderá al fondo de la plaza.

La calidad de la ciudad y del territorio se juega a múltiples escalas, todas ellas indispensables y necesarias. Tan importante es la estrategia en el trazado de la línea de metro como la acertada ubicación de la estación en el tejido urbano, o el material y el detalle de los escalones o el pasamano de acceso. Todo suma o resta.

La ciudad es el resultado del trabajo de la sociedad sobre si misma y las ideas sobre ella son fruto de un gran número de actores: ciudadanos, políticos, economistas, abogados, ingenieros, constructores, geógrafos, diseñadores, arquitectos… Cada uno juega en ella su rol.

Es sobre esta ciudad a múltiples niveles sobre la que hemos querido hablar, entre otras cosas, en este nuevo número.

ORIOL NEL·LO

HEM DE PARLAR

Oriol Nel·lo (Barcelona, 1957) és geògraf especialitzat en estudis urbans i un dels referents al nostre país en matèria de planejament urbanístic, estratègic i territorial. Ha estat director de l'Institut d'Estudis Metropolitans de Barcelona i professor i investigador a diverses universitats arreu del món. Ha escrit nombrosos articles i llibres centrats en l'organització territorial de Catalunya i les transformacions urbanes de Barcelona, entre els quals destaquem *Ciutat de ciutats* (Empúries 2001).

Actualment és Secretari per a la Planificació Territorial del Departament de Política Territorial i Obres Públiques de la Generalitat de Catalunya. L'entrevistem al seu despatx del Departament setmanes abans de les eleccions al Parlament de Catalunya per fer balanç de l'obra del Govern durant els últims set anys.

Carles Bárcena, Ricard Gratacòs
Fotografia: **Alvar Gagarin**

Una de les tasques del govern d'esquerres que ha donat més fruits aquests últims anys ha estat la de la planificació territorial. Amb quin territori es va trobar el Govern quan va començar a treballar?
Partíem d'una diagnosi del territori complexa i matisada ja que pensàvem que la seva evolució havia tingut llums i ombres. La dinàmica dominant del territori català després de la restauració de la democràcia ha estat la de la integració del territori. És a dir, l'espai s'ha anat fent cada vegada més interdependent mogut per una força de fons. És el que anomenem procés de metropolització, que va començar a prendre força a partir dels anys seixanta. D'aquesta manera, les relacions quotidianes associades a les activitats urbanes s'han anat estenent sobre tot el territori. Aquest procés de metropolització del territori català ha pres una rellevància molt gran i ha tingut tres grans avantatges: el territori guanyava una massa amb capacitat d'atreure inversions i activitat que un territori fragmentat i desgavellat no tenia; també s'ha unificat el mercat de treball; i els serveis són avui més accessibles sobre el conjunt del territori que mai en el passat. Mai abans hi havia hagut tanta igualtat territorial (que no social) en l'accés a la renda, a les formes de vida i als serveis.

I a part d'aquests efectes positius, quins problemes ha provocat aquest procés de metropolització?
El principal problema és que aquest procés ha estat mancat d'una guia efectiva per part d'instruments de caràcter supramunicipal. Aquesta manca d'eixos clars per a l'ordenació del territori va comportar que els avantatges que suposava el procés de metropolització anessin acompanyats de problemes importants com, per exemple, l'escampadissa d'urbanitzacions sobre el territori i el consum accelerat de sòl. Aquests fenòmens no es van poder (o voler) reconduir i tallar d'una manera determinant i s'ha produït un esclat de la urbanització de baixa densitat, entenent-la com el creixement de municipis petits i de població dispersa amb densitats baixes.

A això, s'hi ha associat un esclat de les necessitats de mobilitat. Perquè és clar, si el territori està integrat i es fan més extensos els àmbits que podem considerar urbans i, a més, sobre aquest espai hi dispersem població i activitat, cadascun dels llocs passa a veure condicionat el seu ús pel joc de les rendes del sòl generals. Aquestes rendes tendeixen a especialitzar certs espais a usos determinats. És per aquesta raó que, cada cop més sovint, hem vist llocs especialitzats en espais de la residència, del treball, del comerç, etc. D'aquí ha derivat un augment de les necessitats de mobilitat. Avui, per satisfer necessitats que abans assolíem en un territori petit, necessitem un territori més gran.

"Vindicàvem la necessitat de convertir Catalunya en un espai integrat i vertebrat per un conjunt de ciutats"

Encara tenim un tercer problema: aquest joc en l'especialització associada a les rendes del sòl s'ha produït també al mercat d'habitatge. El mercat de l'habitatge s'ha unificat i els ciutadans, quan prenen opció residencial, escullen sobre territoris més amplis. Això s'ha produït en un moment en què el mercat estava en tensió i el preu mitjà de l'habitatge era inaccessible per a una part creixent de la població. Els que menys poder adquisitiu tenien es veien relegats allà on els preus també eren més barats i es van concentrar en llocs determinants.

Quines polítiques volia tirar endavant el nou govern? Quines eren les noves idees que aportava?
El model al qual volíem aproximar-nos tenia i té dos aspectes: sistema urbà i morfologia urbana.

Pel que fa als temes de sistema urbà partíem de la noció que el procés de metropolització era un component estructural en l'evolució de la societat catalana. Qualsevol vel·leïtat antiurbana o antimetropolitana resultava reaccionària en el sentit que tractava de fer tornar la història endarrere i suposava una pèrdua per als qui menys tenen. Davant la retòrica antiurbana que,

de vegades, havia il·luminat el pensament territorial a Catalunya –des de les viles espirituals de Gaziel dels anys 20 fins a alguns aspectes del Pla Territorial General de 1995– i que es preocupava pel creixement urbà excessiu, nosaltres partíem de la idea que calia assumir el procés de metropolització i que, en tot cas, se n'havien de corregir els aspectes negatius. Calia reorientar-lo, però no revertir-lo. També consideràvem que el pes de la regió metropolitana de Barcelona sobre el conjunt de Catalunya era essencial per garantir la supervivència de Catalunya com a territori integrat i, fins i tot, com a projecte col·lectiu.

I com crèieu que Catalunya havia d'estructurar el creixement?

Des del punt de vista de la morfologia urbana, enteníem que calien tres orientacions precises per estructurar aquesta ciutat de ciutats, que pot ser Catalunya. Aquestes orientacions estaven relacionades amb les mancances que havia tingut el territori en el període anterior.

Davant dels creixements dispersos, del consum exagerat del sòl, de les densitats extremadament baixes i del malbaratament de l'espai, nosaltres apostàvem per les densitats relativament altes, pels creixements en contigüitat i per la separació clara entre l'espai urbà i l'espai obert.

Davant la dispersió, nosaltres apostàvem per la compacitat dels nuclis urbans.

Davant la separació funcional que buida de vida les nostres ciutats i que obliga a necessitats de mobilitat, nosaltres apostàvem per la mixtió d'usos, la barreja d'activitats diverses, que és el que dóna riquesa a la vida urbana. Per tant, davant l'especialització, complexitat.

I davant els riscos de separació dels ciutadans sobre el territori en funció de la seva capacitat d'accedir al mercat del sòl i a l'habitatge, nosaltres apostàvem per la convivència de grups socials diferents en un mateix espai. És una manera de qualificar la ciutat des de la justícia social. Entenem que una ciutat equilibrada socialment és més atractiva per a tots els qui hi viuen. Per tant, davant la segregació social: cohesió social.

També entenien Catalunya com una ciutat de ciutats...

Que no vol dir que volguéssim un espai del tot urbanitzat! Vindicàvem la necessitat de convertir Catalunya en un espai integrat i vertebrat per un conjunt de ciutats caracteritzades per la compacitat física, la complexitat funcional i la cohesió social. Així, el territori podria ser un espai menys urbanitzat, ja que cadascuna de les ciutats tindria la capacitat d'irradiar activitat, serveis... sense la necessitat d'ocupar tant de sòl.

Com es porta a terme aquest model teòric de territori?

Hem desenvolupat instruments de caràcter legislatiu i de planejament.

Pel que fa als instruments de caràcter legislatiu s'han desenvolupat instruments que tenen a veure amb cinc aspectes: la producció de la nova ciutat, la gestió de la ciutat construïda, la gestió del paisatge, el coneixement del territori i la millora de les urbanitzacions de baixa densitat.

Per a la producció de la nova ciutat vam impulsar l'aprovació de la Llei d'urbanisme que vetllava per un desenvolupament urbanístic que utilitzava el territori d'una manera racional, protegia el sòl no urbanitzable i configurava models d'ocupació del sòl que evitessin la dispersió en el territori i afavorissin la cohesió social –reserves obligades d'habitatge social.

Però la producció de nova ciutat i el fre de consum del sòl només era versemblant si al mateix temps es disposava d'instruments per a la gestió i per a la rehabilitació de les ciutats existents. Per això vam aprovar la Llei de barris que volia concentrar recursos i inversions en espais de l'interior de les ciutats que corrien el risc de degradar-se.

Ens preocupava també l'espai obert i per això vam aprovar la Llei del paisatge que tracta de donar protecció jurídica al paisatge i instruments per tal de gestionar-lo. Fixeu-vos que no dic, "conservar-lo". No es tracta de congelar l'aparença del paisatge sinó de fer que en properes transformacions –que de ben segur es donaran– els valors del paisatge no es vegin disminuïts, sinó incrementats.

També hem treballat per tenir instruments per al coneixement del territori (Llei d'informació geogràfica) i per intervenir en aquells espais que, deixant de ser camp, no han arribat a ser ciutat (Llei de regulació i millora d'urbanitzacions amb dèficits urbanístics).

I des del punt de vista del planejament, què s'ha realitzat?

Enteníem que la mancança principal es trobava en l'absència d'instruments de caràcter supramunicipal. Es donava una paradoxa molt gran: mentre la força dominant havia estat la de la integració del territori, els instruments urbanístics romanien ancorats en una fragmentació enorme.

Existeixen tants plans com municipis...

Sí, i no es poden resoldre problemes generals –de transport, de paisatge, d'habitatge, etc. – a través de plans locals d'abast municipal. Això ens va portar a impulsar el programa de planejament territorial que donava compliment, finalment, a la previsió legislativa que existia des de 1983, segons la qual a Catalunya hi havia d'haver un Pla territorial general i un conjunt de plans parcials.

Es pot fer una petita objecció a aquesta aposta del Govern i és que, si això es preveia des de 1983 i l'any 2003 encara no s'havia realitzat i el país no s'havia enfonsat... potser el que s'equivocava era el legislador que ho preveia i no el govern que no ho havia complert. Jo no comparteixo aquesta objecció. El país va créixer molt en aquest període, però segurament, d'haver existit un planejament global, aquest creixement s'hauria pogut produir sense tants costos ambientals, territorials i socials, d'una manera més ordenada i pel benefici col·lectiu.

Quin és l'objectiu d'aquests plans?

A dia d'avui ja hem aprovat els set plans territorials[1]. Tots ells són instruments que regulen allò que volem protegir, els sòls que no volem urbanitzar, les estratègies que fixen el desenvolupament dels assentaments urbans i la prestació de les principals infraestructures. Aquests planejaments tenen una peculiaritat i és que són vinculants per al planejament municipal, li donen unes directrius.

A més a més, hem fet una sèrie de plans directors urbanístics per a espais amb una problemàtica molt homogènia o per a àrees singulars. Aquests busquen la coordinació entre planejaments municipals.

Tan sols s'ha actuat en el planejament territorial?

També s'ha fet un esforç molt gran per a la renovació del planejament municipal. Fa pocs dies vam aconseguir que tots els municipis de Catalunya tinguessin un instrument de planejament general. Quedaven 140 municipis sense pla que sumaven el 0,7% de la població. Ara bé, la seva superfície sumava una cinquena part de Catalunya i calia dotar de seguretat jurídica tot aquest espai.

El repte ara és veure com aquest model ideal es porta a la pràctica.

El resultat, l'èxit o desgràcia d'aquests instruments el veurem d'aquí a vint anys.

Malgrat que sembla que la major part dels planejaments estan molt meditats i contrastats, d'altres elements semblen fets amb certa urgència per tal de donar resposta immediata a problemàtiques concretes. Ens referim a les ARES (Àrees Residencials Estratègiques). No està clara la seva viabilitat en el context en què ens trobem ni la seva qualitat a nivell urbà. S'han fet massa ràpid, les ARES?

L'única cosa que diria és que s'han fet massa tard! Les ARES tracten d'establir unes obligacions pel

[1] Pla territorial metropolità i plans territorials parcials: de les Comarques Gironines, de les Terres de l'Ebre, del Camp de Tarragona, de les Comarques Centrals, de Ponent, de l'Alt Pirineu i d'Aran.

que fa a la producció de nova ciutat que fan que hi hagi unes reserves obligatòries d'habitatge protegit. Aquestes reserves, però, tenen certa lentitud en el seu desenvolupament, ja que en certa mesures van lligades al desenvolupament del mercat.

Al costat d'això sabíem que hi havia àmbits que el planejament municipal establia com a urbà o urbanitzable i que estaven aturats. Vam identificar una sèrie d'espais estratègics amb unes condicions determinades (accessibilitat en transport públic, respecte ambiental, diversitat d'usos a l'interior, continuïtat amb trama urbana, densitat, etc.) per tal de reservar-los per a ús residencial amb molt de pes de l'habitatge protegit, sense que cap altra instància administrativa el pugui aturar, fins al projecte d'urbanització. A continuació es constituirà un consorci entre l'Administració, l'Incasol i els ajuntaments per a desenvolupar-lo.

Per què s'impulsen en un moment en què hi ha un gran estoc d'habitatge que té dificultats per ser absorbit?

El que passa és que la política d'ARES no és una política d'habitatge sinó una política de sòl per habitatge. Aquí hi ha una diferència molt important. Es tracta d'evitar allò que ens ha passat en altres períodes de crisi, en què la propietat de la terra ha tendit a concentrar-se i després aquest sòl s'ha anat alliberant en llesques fines fent pujar de manera artificial els preus del mercat. La nova llei pretén evitar la pujada artificial de preus protegint-los dels embats del mercat, i disposar de sòl urbanitzat en bones condicions del qual més de la meitat és en règim protegit. La superfície abraçada per les ARES aprovades actualment és de 1200ha. amb espai per a 70.000 habitatges per a una població de 200.000 persones. És, per tant, una operació molt important.

Quines dificultats es poden trobar a l'hora d'aplicar tot el nou instrumental jurídic i de planejament? Se'ns acut, per exemple, la presència dels *minifundis urbanístics*, resultat de la gran fragmentació administrativa.

De moment, no tenim més remei que acceptar la fragmentació del mapa administratiu. Em sembla molt difícil que hi hagi una reorganització del mapa municipal, perquè aniria en contra de la tendència, cada cop més forta a tota Europa, del creixement de la importància dels factors locals. Vivim en un món cada vegada més interdependent on la vida de cada dia està condicionada per fluxos que no entenem ni controlem. En aquesta circumstància, el lloc de residència apareix com a refugi i com a identitat. És veritat que d'aquesta fragmentació se'n deriven gran quantitat d'ineficiències administratives, però ningú està disposat a renunciar al seu municipi.

I en casos com el de l'Àrea Metropolitana, a causa d' aquest fenomen hem de renunciar a la seva existència?

D'una banda, és molt difícil d'imaginar que se suprimeixin municipis. Tot i que, a nivell tècnic, pot haver-hi arguments a favor, des del punt de vista polític i social seria molt difícil d'acceptar. En canvi, el que es podria fer i, de fet, s'està fomentant és establir mecanismes de cooperació administrativa entre els municipis i alhora d'aquests amb la Generalitat. En el cas de l'Àrea Metropolitana hi ha una tradició de cooperació intermunicipal des de l'any 1953. Ara se li ha donat expressió a través de la Llei de l'àrea metropolitana, que en alguns aspectes resulta satisfactòria i, en d'altres, mostra limitacions. En d'altres països com França s'ha avançat molt en els mecanismes d'associacionisme municipal per prestar alguns serveis plegats. Per posar un

exemple, què hem de fer amb els sòls d'activitat econòmica? En principi, per raons de finançament tots els municipis volen tenir el seu polígon industrial. Però si a un territori determinat fem dotze polígons diferents, aquests seran molt ineficients, amb una despesa de sòl molt gran per a poc sòl nét, amb problemes funcionals d'accessibilitat, amb perjudicis paisatgístics, etc. Però, i si en lloc de fer dotze polígons, en fem un de gros i repartim els seus guanys i càrregues a través d'un consorci que inclogui els diferents municipis i els faci partícips de la seva gestió? És per aquest camí per on haurí-em d'avançar. Així són els casos del Polígon de Móra la Nova, el de la Fatarella, etc.

Un altra dificultat pot ser la no-correspondència del model de planejament territorial amb la distribució política existent. El planejament s'ha desenvolupat en base a una nova distribució territorial (en vegueries) que ha estat impossible d'aprovar. Pot suposar un problema?

La relació entre els plans territorials i les vegueries és un tema d'interès i d'importància que no tenim resolt. Els plans territorials són projectes d'ordenació d'un territori determinat. I a tot projecte li cal un *subjecte* per tirar endavant. Li cal un subjecte polític que se'l faci seu. Actualment ja existeix aquest subjecte, la Generalitat. Però només si n'hi ha un de territorial que el suporti, els projectes aniran endavant i bé. Fins que no s'acabi de resoldre l'articulació administrativa del territori català serà difícil encaixar bé l'ordenació del territori.

Sobre la Llei de barris. La intervenció sobre teixits deteriorats i barris amb problemes socials, més enllà de les evidents millores sobre el parc edificat, pot suposar en alguns casos fenòmens de *gentrificació*. Quines estratègies o mesures legislatives s'apliquen per evitar aquests fenòmens?

El problema de degradació d'algunes àrees rau en l'existència de la renda diferencial del sòl. És el mecanisme de preus el que porta a concentrar una problemàtica social en uns àmbits determinats. Si, a més, en aquestes àrees ens trobem amb un dèficit urbanístic, aquesta diferència s'agreuja. El que la Llei de barris pretén és concentrar, en aquestes zones, una forta quantitat d'inversió per millorar les condicions de vida de la població. Això té un efecte sobre els preus per tal de sostenir-los, per evitar que caiguin. Si caiguessin, aquest barri ja no l'aixecaries. Nosaltres no tenim capacitat per rehabilitar els habitatges, un per un, de 700.000 persones, però sí que podem establir les condicions per a que aquesta població tingui interès en rehabilitar, quedar-s'hi i fer que el barri vagi cap amunt. Això podria portar processos de *gentrificació*? No dic que no. Però quan penses en els 143 barris de la Llei de barris, la noció de *gentrificació* resulta tan llunyana que sembla un sarcasme.

Potser ha existit aquest fenomen en dos barris de Ciutat Vella de Barcelona, en unes condicions molt peculiars i especials. En dos de cent quaranta! La retòrica de *gentrificació* ve del fet d'haver-se mirat poc els processos reals i el que està passant realment als barris. Cal conèixer el context immobiliari en què vivim. A Catalunya, i en aquests barris també, el 86% de les famílies és propietari de l'habitatge on viu. Això és completament dife-

rent dels contextos en què la gran majoria viu de lloguer on, efectivament, l'increment de la renda diferencial es transmet als lloguers i s'expulsa al llogater.

Des de la ciutadania sovint es perceben amb desconfiança i recel les transformacions urbanístiques i territorials. Com es pot revertir aquesta percepció?

En el nostre país hi ha una forta conflictivitat territorial. Si agafes el diari, cada dia hi trobaràs una notícia sobre conflictes en el territori. Això té relació amb el que comentàvem abans sobre el renaixement dels temes locals i la noció de refugi i d'identitat. Però també perquè els factors de localització són cada vegada més determinants, ja que hi ha una mobilitat molt més alta, tant de

"La relació entre els plans territorials i les vegueries és un tema no resolt"

persones com d'empreses i, per tant, l'avantatge comparatiu que cada lloc pot oferir passa a ser més rellevant que abans. Això fa augmentar la conflictivitat ja que hom es preocupa per atraure les qüestions que considera positives i evitar les que considera negatives. I d'aquí sorgeixen tants moviments territorials com hi ha. Aquests moviments tenen uns trets característics: són fonamentalment reactius, reaccionen enfront a una iniciativa percebuda com a una amenaça. Són defensius per protegir cert estatus. Sovint les plataformes les encapçala un "salvem..." o un "defensem...". Són també moviments monotemàtics, lligats a un tema concret i a un sol lloc. A més, són pretesament apolítics. "Nosaltres no fem política..." . "Defensem la terra...". "No enganyem com els polítics...". I, finalment, són *ainstitucionals*. No s'expressen a través dels canals de què formalment ens havíem dotat per expressar-nos.

Són plataformes completament diferents dels moviments veïnals que teníem als anys 60 o 70. Aquests eren del tipus "volem...", "reivindiquem...". Eren moviments a l'atac, propositius. Tot això és comprensible i respon a raons de fons.

Com es pot incorporar la població en els mecanismes de planificació i gestió de manera fructífera?

Per a una millor gestió del territori calen canvis a dos nivells. Calen canvis profunds a l'Administració. Només si l'Administració té capacitat per explicar allò que fa, tindrà legitimitat per fer-ho. També cal que tingui una major capacitat per dialogar i que entengui que els processos de relació amb la ciutadania són deliberatius i no només d'elecció.

D'altra banda també calen canvis en l'organització de la ciutadania. Si tenim moviments de caràcter reactiu, els hauríem de tenir de caràcter proactiu. Si aquests moviments són defensius, haurien de ser propositius. En lloc de locals, haurien de ser multiescalars. Si són monotemàtics, haurien d'entendre que han de ser sistèmics. I si es defineixen com apolítics, haurien d'entendre que el que fan és política amb majúscules.

Si aconseguim aquests canvis, aquesta conflictivitat territorial donarà resultats més creatius. En qualsevol cas, el pitjor que podem fer és suprimir-la o amagar-la.

Tot el conjunt d'instruments que he explicat a la primera part ha d'anar acompanyat d'un canvi cultural. Hi ha d'haver una hegemonia social sobre la prevalença d'uns determinats valors socials en la gestió del territori. No només avançarem amb vincles. Calen valors que determinin que certes coses són inacceptables i altres positives. És d'això que parlem quan es parla d'una nova cultura del territori. I per això cal formació per part de la ciutadana i debat disciplinar.

Com preveu que un possible nou govern de Convergència i Unió aprofiti tot el treball desenvolupat tots aquests anys?

Crec que s'han creat unes bases i unes línies sòlides per a la gestió del territori. La seva utilització dependrà de fins a quin punt la ciutadania se senti identificada amb els valors que aquests instruments tracten de vehicular. I dependrà també, és clar, de la voluntat i l'orientació política dels futurs governs als quals hem de desitjar, pel bé del país, tants encerts i èxits com sigui possible en aquest període de dificultats que travessem.

El espacio urbano como reto científico

Manuel Delgado

¿Cómo superar la perplejidad que despierta ese puro acontecer que traspasa y constituye los espacios públicos? ¿Cómo captar y plasmar luego las formalidades sociales inéditas, las improvisaciones sobrevenidas, las reglas o códigos reinterpretados de una forma inagotablemente creativa, el amontonamiento de acontecimientos, previsibles unos, improbables los otros? ¿Cómo sacar a flote las lógicas implícitas que se agazapan bajo tal confusión, modelándola? Son esos asuntos los que han hecho del abordaje de la sociedad pública una de las cuestiones que más problemas ha planteado a las ciencias sociales, que han encontrado en ese ámbito uno de esos típicos desequilibrios entre modelos explicativos idealizados y nuestra competencia real a la hora de representar –léase reducir– determinadas parcelas de la vida social, sobre todo aquellas en que, como es el caso de la actividad social que vemos desarrollarse en las aceras de cualquier ciudad, pueden detectarse altos niveles de complejidad lejos del equilibrio.

Ello no debería querer decir que no es posible llevar a cabo observaciones, ni elaborar hipótesis plausibles que atribuyan a lo observado una estructura, ni tampoco que no sea viable seguir los pasos que nos permitirían actuar como científicos sociales en condiciones de formular proposiciones descriptivas, relativas a acontecimientos que tienen lugar en un tiempo y un espacio determinados, y, a partir de ellas, extraer generalizaciones tanto empíricas como teóricas que nos llevan a constatar –directa e indirectamente, en cada caso– la existencia de series de fenómenos asociados entre sí. Lo que se sostiene aquí es que son particularmente agudos los problemas suscitados a la hora de identificar, definir, clasificar, describir, comparar y analizar una especie de hechos sociales como los que tienen lugar en espacios públicos. Ahí tenemos lo que, siguiendo a Pierre Bourdieu, cabe reconocer sin duda como un *campo social*, como una red o configuración de relaciones sociales objetivas –polémicas o no– sometidas a regulaciones tácitas, pactos prácticos y estrategias diferenciadoras. Lo que ocurre es que las proposiciones y las generalizaciones deben ser aquí, por fuerza, mucho más modestas y provisionales, pero no como consecuencia de lo que las tradiciones idealistas han sostenido como una singularidad de la naturaleza humana, sino porque las organizaciones sociales cuya lógica deberíamos establecer están sometidas a sacudidas constantes y presentan una formidable tendencia a la fractalidad.

Curiosamente, esa condición alterada de la vida urbana –que confirma radicalmente la apertura a lo impredecible de las conductas sociales humanas en general–, lejos de apartarnos del modelo que nos prestan las ciencias llamadas naturales, hace todavía más pertinente la adopción de paradigmas heurísticos a ellas asociados, sobre todo a partir de la atención que los estudiosos de los sistemas activos en general han venido prestando a las dinámicas disipativas presentes en la naturaleza. Lo que se da en llamar ciencias duras han sido las que han percibido la importancia de atender y adaptarse a unidades de análisis que, como las sociedades humanas en momentos de tránsito o umbral, tienden a conducirse de manera discontinua, acentral. En la calle, en efecto, *siempre pasan cosas*, y cada una de esas cosas equivale a un accidente que desmiente –a veces

“son particularmente agudos los problemas suscitados a la hora de identificar, definir, clasificar, describir, comparar y analizar una especie de hechos sociales como los que tienen lugar en espacios públicos”

irrevocablemente– la univocidad de cualquier forma de convivencia humana, cuando su fragilidad aparece más evidente que de común. A merced de una exuberancia informativa poco menos que ilimitada y a la incansable tarea de zapa de los continuos avatares, esa complejidad acelerada de la comunicación que conoce la actividad en las calles se comporta como un atractor/imán que está siempre a punto de convertir lo social en un auténtico agujero negro. A pesar de ello, a pesar de la proliferación de encuentros superficiales y fugaces de que está constituida la vida urbana, podemos –y debemos en tanto que antropólogos sociales– hacer por reconocer la actividad teleológica de determinadas formas de relación social en busca de unos mínimos de cohesión. Sólo que esa cohesión tiene poco que ver con la coherencia y permite reconocer lo que les cuesta a los seres humanos salvar lo que les une de ese enemigo perpetuo que siempre conspira y que no es otro que el acaecer.

El asunto central para una antropología de las calles lo constituiría entonces una animación social en buena medida automática, compuesta mayoritariamente por lo que el interaccionismo llama *los avatares de la vida pública*, es decir, el conjunto de agregaciones casuales que se forman y se diluyen continuamente, reguladas por normas conscientes o inconscientes, con frecuencia no premeditadas, niveles normativos que se entrecruzan y se interponen, traspasando distinciones sociales u órdenes culturales más tradicionales. Un objeto de conocimiento como ese plantea problemas ciertamente importantes en orden a su formalización, precisamente por estar constituido por entidades que mantienen entre sí una relación que es, por definición, endeble. Es más, que parecen encontrar en ese temblor que las afecta el eje paradójico en torno al cual organizarse, por mucho que siempre sea en precario, provisionalmente. En su pretensión de constituirse en la ciencia comparativa de un tipo determinado de sistema vivo –el constituido por las relaciones sociales entre seres humanos–, la

Fotografia: Alvar Gagarin

antropología ha seguido de manera preferente un modelo que se ha reconocido competente para analizar configuraciones socioculturales estables o comprometidas en dinámicas más o menos discernibles de cambio social, realidades humanas cuajadas o que protagonizan movimientos teleológicos más bien lentos entre estados de relativo equilibrio. La antropología y el grueso de las demás ciencias sociales han venido asumiendo la tarea de analizar, así pues, estructuras, funciones o procesos que de modo alguno podían desmentir la naturaleza orgánica, integrada y consecuente que se les atribuía.

Las implicaciones epistemológicas del espacio urbano como objeto de observación, descripción y análisis antropológicos deben partir de que la actividad que en él se produce

se asimila a las formas de adaptación externa e interna que Radcliffe-Brown, en su clásico *Estructura y función en la sociedad primitiva*, atribuía a todo sistema social total. La matriz teórica del viejo programa estructural-funcionalista no pierde vigencia y debería poder ramificar su propia tradición hacia el estudio de las coaliciones peatonales, es decir la asociación que emprenden de manera pasajera individuos desconocidos entre sí que es probable que nunca más vuelvan a reencontrarse. El tipo de sociedad que resulta de la actividad humana en espacios urbanos cumple, en cualquier caso, los requisitos que, según Radcliffe-Brown, deberían permitir reconocer la presencia de una forma social. Tenemos ahí, sin duda, una *ecología*, un nicho o entorno físico al que amoldarse, no sólo constituido por los elementos morfológicos más permanentes –las fachadas de los edificios, los elementos del mobiliario urbano, los monumentos, etcétera–, sino también por otros factores mudables, como la hora, las condiciones climáticas, si el día es festivo o laboral y, además, por la infinidad de acontecimientos que suscitan la versatilidad inmensa de los usos –con frecuencia inopinados– de los propios viandantes, que conforman un medio ambiente cambiante, que funciona como una pregnancia de formas sensibles: visiones instantáneas, sonidos que irrumpen de pronto o que son como un murmullo de fondo, olores, colores..., que se organizan en configuraciones que parecen condenadas a pasarse el tiempo haciéndose y deshaciéndose.

También hay ahí una *estructura social*, pero no es una estructura finalizada, sino una estructura rugosa, estriada y, ante todo, en *construcción*. Nos es dado contemplarla sólo en el momento inacabable en que se teje y se desteje y, por tanto, nos invita a primar la dimensión dinámica de la coexistencia social sobre la estática, por emplear los términos que el propio Radcliffe-Brown nos proponía. En esa simbiosis constante puede encontrarse, en efecto, normas, reglas y patrones, pero estos son constantemente negociados y adaptados a contingencias situacionales de muy diverso tipo. Vemos producirse aquí una auténtica institucionalización del azar, al que se le otorga un papel que las relaciones sociales plenamente estructuradas asignan en mucha menor medida. Existen principios de control y definición, como los que nos permitirían localizar una estructura social, sólo que, a diferencia de los ejemplos que Radcliffe-Brown sugería –la relación entre el rey y su súbdito o entre los esposos–, el control es débil y la definición escasa. Podríamos decir que la vida social en espacios públicos se caracteriza no tanto por estar ordenada, como por estar permanentemente ordenándose, en una labor de Sísifo de la que no es posible conocer ni el resultado ni la finalidad, porque no le es dado cristalizar jamás, a no ser que lo haga dejando de ser lo que hasta entonces era: específicamente *urbana*.

Por último, y para acabar de cumplir el repertorio de cualidades propuesto por Radcliffe-Brown a la hora de abordar científicamente lo social, tenemos ahí una *cultura*, en el sentido del conjunto de formas *aprendidas* que adoptan las relaciones sociales, en este caso marcadas por las reglas de pertinencia, asociadas a su vez a los principios de cortesía o urbanidad que indican lo que debe y lo que no debe hacerse para ser reconocido como concertante, es decir, sociable. Ello se traduce, es cierto, en valores sociales y presiones institucionales. Ahora bien, esos valores y esas presiones se fundan en el distanciamiento, el derecho al anonimato y la reserva, al mismo tiempo que, porque los interactuantes no se conocen o se conocen apenas, los intercambios están basados en gran medida en las apariencias, por lo que los malentendidos y las confusiones son frecuentes.

Lo que uno encuentra al salir a la calle es una sociedad, pero no una sociedad acabada, sino un universo multiforme en el que lo que se despliega es más una producción que un producto, más un trabajo que una estructura finalizada: el espectáculo apasionante –y todavía por conocer– de la constante e interminable labor de lo social sobre sí mismo.

T'ETSAB 2010

Cosir el 22@ Eulàlia Gómez

El T'ETSAB d'enguany ha volgut sumar-se als homenatges pel 150 aniversari de l'aprovació del projecte del pla d'Eixample de Barcelona de Cerdà.

Ho ha fet focalitzant la discussió dels participants en un àmbit en què, amb una mirada ràpida al plànol de la ciutat, els conflictes urbans passen desapercebuts. A llevant de la Meridiana, allà on l'Eixample i el Poblenou es troben, molts carrers forcen els seus pendents, i alguns altres, que en planta semblen ininterromputs, són en realitat una suma de trams inconnexos amb desnivells no resolts.

Plànol de la ciutat de Barcelona dels anys 1930-1940 (fragment). Elaborat pel Servei municipal dirigit per Vicenç Martorell i Portas. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

El teixit industrial del Poblenou se superposa a la petjada esbiaixada de la trama agrícola original, amb parcel·les més menudes que als terrenys de secà de l'oest de l'Eixample. Al damunt, les vies de tren que arriben a l'Estació de França parteixen les mansanes de la malla i generen un tall que dificulta la connexió del barri amb el centre de la ciutat.

A ponent, la Meridiana uneix en aquest tram el Parc de la Ciutadella amb la Plaça de les Glòries, però se li ha negat qualsevol condició urbana. Els extrems no es resolen amb dignitat: en la seva arribada a Glòries es troba amb una plaça encara per construir i, en el seu encontre amb el parc, el mur que l'encinta no s'obre, cosa que impedeix que l'avinguda pugui entendre's com una prolongació de l'espai públic de la Ciutadella. La Meridiana no mostra en aquest tros de recorregut traces d'intensitat d'activitat: els edificis que la flanquegen estan lluny i el tramvia distancia encara més un costat de l'altre del carrer. El desnivell topogràfic entre la cota d'una avinguda que amaga túnels de metro i ferrocarril i la d'un Poblenou que hi arriba sense acabar d'aferrar-s'hi és el problema a resoldre. El 22@ es recolza en la Diagonal, reconeix la Rambla del Poblenou com a espina articuladora del teixit residencial consolidat, respecta la singularitat de Pere IV dins la trama, i pot mirar al sud cap al mar. Soluciona amb els projectes de Diagonal mar i Fòrum l'arribada al Besòs, però no té treballada la seva unió amb la ciutat: la frontissa de la Meridiana no acaba d'estar greixada.

Amb el títol *Cosir el 22@*, el taller ens obliga a proposar alternatives per aconseguir travar aquest àmbit del Poblenou amb la *resta* d'Eixample.

L'estructura del taller es repeteix a cada edició: cinc escoles convidades que aporten cada una cinc estudiants i un tutor. L'ETSAB (i l'ETSAV) contribueixen amb cinc estudiants i cinc

tutors més. Aquest és el punt de partida: cada equip el componen un alumne català, un italià, un brasiler, un irlandès, un xinès, un nord-americà i dos tutors de diferents escoles.

El primer equip opta per una aproximació sensorial al lloc, intentant trobar-ne l'escala més domèstica. "Raking the site" proposa una suma d'operacions de cirurgia que alliberen les plantes baixes i els soterranis d'algunes parcel·les per tal d'obrir la trinxera del tren a la ciutat. Les vies passen a ser ocupades pel tramvia, que desapareix de la Meridiana, i en els nous buits urbans en contacte amb el pla del carrer s'escampen barreges d'usos i d'intensitats d'usos: comerç de proximitat i equipaments socials per al barri, estacions d'intercanvi entre modes de transport públic i accessos per als edificis reocupats.

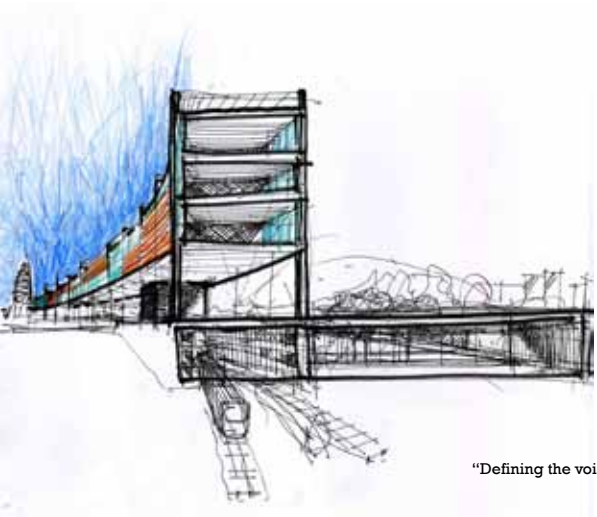
A les taules del costat, un altre equip insisteix a reforçar el caràcter d'infraestructura de la via i la converteix també en rail per al tramvia. Ells, però, preserven intactes els edificis existents i els complementen amb nous espais públics i petites construccions que generen activitat a les parcel·les avui vacants, tot entorn aquesta línia de transport públic que conceben com a nova espina dorsal de l'àmbit.

Més enllà, el tercer equip obre més el focus de la seva mirada i construeix el buit per cosir entre si els teixits preexistents. Es fixa en la trama de la dreta de l'Eixample i en les altres grans avingudes que conflueixen en l'emplaçament, la Diagonal i la Gran Via, per extreure'n lliçons que aplica a la Meridiana. Allarga l'atenció fins a l'Arc de Triomf, i planteja així la revisió de l'Eixample als voltants de l'Estació del Nord i del seu parc.

Uns altres reivindiquen la geometria de la infraestructura per a la ciutat, cobrint-la i forjant-la en diferents graus amb una estructura translúcida que, il·luminada de nit, servirà de contrapunt lineal a la Torre Agbar. Un projecte que es densificarà en activitats i programes en l'interior d'aquesta traça a mesura que ens apropem a la plaça de les Glòries.

L'últim equip fa una clara aposta per resoldre el projecte des de la Meridiana i, amb el lema "Hanging the curtains" (Adolf Loos), dibuixa uns edificis que segueixen l'alineació de l'avinguda i basteixen la façana a llevant que li falta, alhora que es fixa en els millors punts del recorregut en què la cota de l'avinguda pot connectar-se amb la del Poblenou. Aprofita aquesta diferència de nivell entre la Meridiana i el 22@ per potenciar el mirador de l'una sobre l'altre, i genera noves topografies a través de les cobertes dels equipaments a l'illa compresa entre Tànger i Bolívia. Mira també endins del tall de les vies i, de nou, aixeca façana contra aquelles mitgeres que avui desertitzen l'espai del tren (que continuarà fent servir aquesta via) i reforça les connexions per a vianants a una banda i a l'altra del tall.

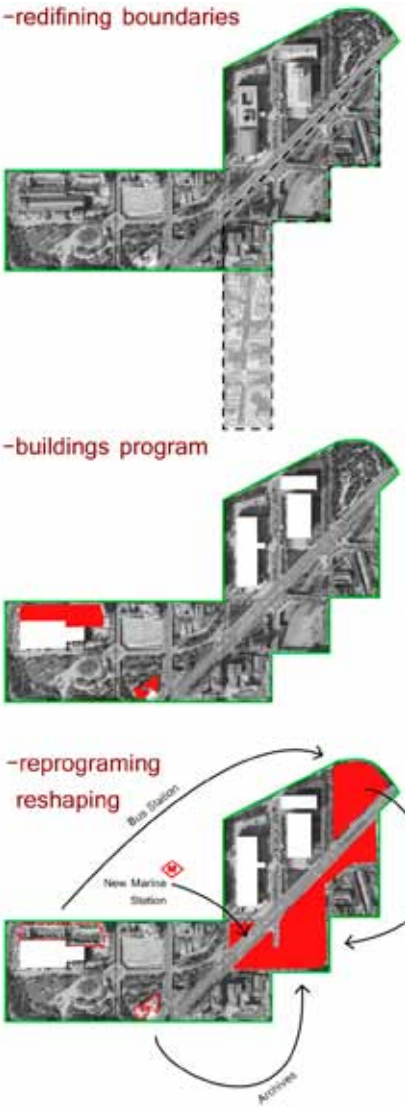
Les discussions al llarg del camí són intenses, les escales d'aproximació ben diferents i els resultats molt diversos. Cosir el 22@ a l'Eixample pot fer-se densificant amb sostre, intensificant amb activitat o reforçant-ne les infraestructures i el sistema de connexions i espais lliures públics, diem. Però més enllà dels materials que ens deixen aquestes dues setmanes de treball, l'experiència d'enfrontar el nostre discurs i la nostra manera de fer ciutat i arquitectura amb la d'altra gent, de més lluny o de més a prop però amb un bagatge molt diferent al nostre, ens ha de servir per enriquir la nostra capacitat crítica i per reforçar la nostra convicció en el deure professional envers una ciutat que caminem i que és plena de racons que freturen de la nostra atenció.



"Defining the void". Imatge de la proposta de l'equip 4

"Raking the site". Imatge de la proposta de l'equip 1

"Hanging the curtains"
Imatge de la proposta de l'equip 5



"Construyendo la Meridiana"
Imatge de la proposta de l'equip 3

Imatge de la proposta de l'equip 2

Una imagen y mil palabras

Coartada David Bravo

Una foto de mercado en un mercado de foto. Lamentablemente, no estamos ante una redundancia. Se trata, más bien, de una metonimia donde el continente pretende confundirse con su contenido. Cuando el Mercado de Santa Caterina exhibe esta fotografía (Xavier Miserachs, *El Born*, 1962), parece querer impregnarse de un aroma que no es capaz de desprender por sí mismo. Es el aroma de un mundo colmado por el trajín frenético de mercancías, por el reclamo polifónico de los tenderos, por la exuberancia imbricada del género expuesto. Inmortalizado por Zola en *El vientre de París*, este mundo ha pervivido excepcionalmente en Barcelona mientras desaparecía en otras ciudades europeas. Es apropiado llamarlo "mundo" porque el mercado, tal y como hemos tenido la fortuna de llegar a conocerlo, es un sistema complejo, dinámico y envolvente, un cosmos que solo nos es posible aprehender desde su interior.

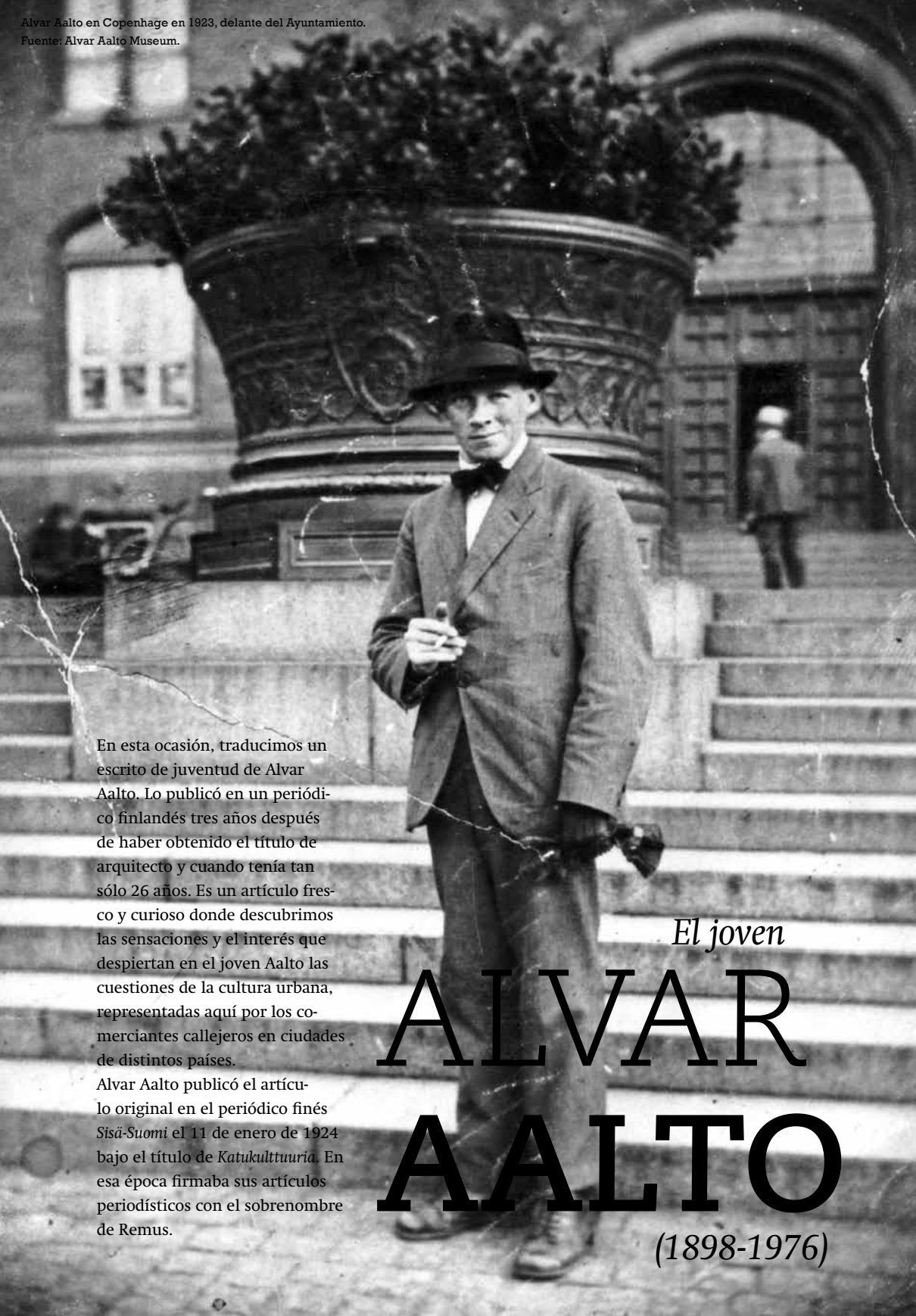
Del mismo modo en que el Quijote está contenido en el Quijote o las Meninas lo están en las Meninas, el mercado es una ciudad dentro de la ciudad. Sus pasillos, entretejidos como calles, y sus puestos, organizados en parcelas que conforman manzanas, tienen la estructura de la trama urbana. Y, tanto como una *urbs*, es también una *civitas*, un espacio denso e intenso, ámbito de lucha consensuada, catalizador de la conciencia colectiva, telar del tejido social. Por algún motivo lo visitarán los políticos durante la campaña electoral. Por alguna razón se lo llamará con frecuencia "plaza". Además, al mismo tiempo que es una ciudad dentro de la ciudad, ésta es un mercado alrededor del mercado. En efecto, la razón de ser del hecho urbano, la causa por la cual tanta gente está dispuesta a sufrir las inconveniencias de la aglomeración, reside en las ventajas que ofrece el intercambio mercantil frente a la economía de subsistencia. Como continente y como contenido de la urbanidad, el mercado tiene interés público. Por ello es lícito ocupar la plaza, de forma más o menos provisional, con los puestos de pequeños comerciantes. Por ello es legítimo cubrirla permanentemente con un techo cívico que los ampare del sol y la lluvia. Ocupado o cubierto, sigue siendo una plaza, continúa siendo un espacio público.

Lejos de ser nostálgica, la defensa del mercado es hoy en día más pertinente que nunca. Mientras el lucrativo negocio de las grandes superficies comerciales devasta las costumbres alimentarias de las clases medias, el mercado consolida y difunde la verdadera cultura gastronómica. No la de aquellos michelines estelares que la convierten en un lujo de autor, sino la anónima, la que nos pertenece a todos. La que transmite entre generaciones sabias estrategias para sacar el máximo provecho de los recursos locales y de temporada. La que dilata en el tiempo y en el espacio alimentos perecederos y escasos, consiguiendo que el sabor del jabugo supere al del cerdo fresco o que el del arroz negro deje en ridículo al de una sepia solitaria. Y sin embargo, con el pretexto de que los hábitos de consumo han cambiado, hoy se acusa al mercado de ser algo anacrónico. En lugar de defenderlo de los poderosos intereses que lo amenazan, en vez de dejarlo al menos en paz, la administración pública actúa (aquí sí, el Estado se digna a intervenir en el mercado) para transformarlo. Tras un diagnóstico que confunde el deterioro del edificio con la decadencia de su uso, el nuevo mercado renace acomplejado, obsesionado por parecerse a su propio competidor. Entonces, el trajín de mercancías es desterrado a un carísimo sótano y el reclamo de los tenderos se disuelve en un ambiente climatizado, confinado dentro de una costosa envolvente que le impide mezclarse con el barrio. El consiguiente sobrecoste de esta adulteración lleva a la

administración a contar con la participación de operadores privados. Es ilustrativo el caso del Mercado de la Concepció (más apropiado sería llamarlo “de la Concessió”), donde el operador, dedicado entre otras cosas a algo tan impropio del contexto como la venta de electrodomésticos, parasita más de la mitad de la superficie reformada.

Lo que habíamos descrito como una plaza justificadamente cubierta y ocupada deja de ser un espacio público para convertirse en un caballo de Troya. Insatisfecho con haber conseguido una céntrica porción de suelo público, el operador todavía impone la construcción de aparcamientos subterráneos, la instalación de escaleras mecánicas, la adecuación de los pasillos al ancho de los carros de supermercado o la dilatación de los horarios comerciales. Cuanto más se encarece la intervención, más necesario deviene el parásito y más absurdo el anfitrión. Es entonces cuando, pretendiendo que el hábito haga al monje, la administración pública utiliza la arquitectura como coartada. Unas veces esconde sus desmanes bajo una reforma resultona pero discreta; otras, echa mano de la más deslumbrante pirotecnia arquitectónica. El resultado final no necesita más que la lucidez de un Magritte sentenciando "esto no es un mercado". Porque, en realidad, es solo la representación de un mercado.

Volviendo a la fotografía, el hombre inmortalizado por Miserachs no está exhibiendo el montón de cajas que acarrea. Ocupado en su trabajo, no se preocupa por el efecto que pueda causar en el observador, sino por optimizar el número de cajas que puede transportar en un solo viaje de carretilla. Es el fotógrafo quien, a *posteriori*, como un antropólogo que arroja una mirada extraordinaria sobre algo ordinario, convierte el montón de cajas en algo espectacular. El Mercado de Santa Caterina, en cambio, está posando. Su celebrada cubierta no se hincha para contener, sino para presumir. En una actitud típicamente *guggenheimiana*, está pendiente de proclamar su carísima belleza, mientras se mantiene indiferente a la de su contenido. Es así como la arquitectura renuncia a la capacidad (de contener) para convertirse ella misma en contenido. Así pierde la condición de cosmos para reducirla a la de un simple objeto. Por muy voluptuosa que sea su figura, su forma es plana. Ha perdido la recurrencia del Quijote y la profundidad de las Meninas. Pero este ya sería otro artículo.



Alvar Aalto en Copenhage en 1923, delante del Ayuntamiento.
Fuente: Alvar Aalto Museum.

En esta ocasión, traducimos un escrito de juventud de Alvar Aalto. Lo publicó en un periódico finlandés tres años después de haber obtenido el título de arquitecto y cuando tenía tan sólo 26 años. Es un artículo fresco y curioso donde descubrimos las sensaciones y el interés que despiertan en el joven Aalto las cuestiones de la cultura urbana, representadas aquí por los comerciantes callejeros en ciudades de distintos países.

Alvar Aalto publicó el artículo original en el periódico finés *Sisä-Suomi* el 11 de enero de 1924 bajo el título de *Katukulttuuria*. En esa época firmaba sus artículos periodísticos con el sobrenombre de Remus.

El joven

ALVAR AALTO

(1898-1976)

La cultura de la calle

Remus

Selección y revisión: **Ángel Martín Ramos.**

Traducción: **Karin Sothmann.**

¿Quién no ha oído hablar del comercio callejero en los países sureños? Cuando un nórdico viaja al sur, normalmente pasa por la aburrida ciudad de Stettin. ¿Y el viajero inteligente? Pasa por Copenhague. Allí, en el pueblo del rey, el viajero percibe las primeras señales del floreciente comercio callejero que nosotros desconocemos. La anciana que vende en la esquina el periódico *Berlingske Tidende* seguramente es la primera persona que recibe oficialmente al viajero. Incluso su sombrero tan antiguo y desharrapado despierta respeto. Quizás, aún más, porque esa antigüedad está llena del conservadurismo danés que representa, es decir, el del periódico *Berlingske Tidende*. La vieja va completamente vestida en "Berlingske". Y su habla (en su boca no hay ningún ejemplar de ese periódico semioficial) es dulce como la miel.

La abuela encuentra competencia, no os preocupéis. Algunos gritan "Berlingske", como ella, otros "plátanos", "broches", "pañuelos", etc. Si tienes sentido del humor, compras. Si no, te excusas con un "no tengo ni un duro".

Alemania es más seca, aunque hoy en día también tiene su diversión incluso en este campo: el comercio de divisas.

Después vete al sur, allí empieza el jaleo. No estoy hablando de Suiza, donde los quesos viejos son los únicos seres realmente vivos, sino de Francia.

¡París, ya sabéis! En sus bulevares se vende cualquier cosa. Y sus comerciantes de la calle dominan el lenguaje. Además, ¡se trata de la lengua francesa! Voltaire, por Dios, no es nada comparado con uno de ellos.

Así son las cosas en otros países, y no hablo de Italia, ni de Túnez, donde ni siquiera está permitido comerciar en otro lugar que no sea la calle; pasa lo mismo en las escuelas americanas, donde a los chicos sólo se les permite hacer los deberes durante las pausas.

En nuestro país no está permitido comerciar en las calles, porque Finlandia es… miedosa, como dice una canción. Y tiene miedo a la policía.

El mercado de Jyväskylä siempre ha sido *primus inter pares* comparado con otros mercados, ya desde los tiempos poéticos cuando el Circo Bohno y Reimers, a veces simultáneamente, eran los centros espléndidos de su vida de mercado. Belle Jöns de Bohno hoy en día se llama Jalmari Ruokokoski, creo.

También había buhoneros. Y parece que todavía los hay. De hecho, me da la impresión de que su oficio ha evolucionado y su número ha aumentado.

El mercado de Jyväskylä también tenía sus buhoneros.

-"¡Escuchad los sanos y los lisiados, los tontos y los sabios! Yo soy el buhonero Jussi, El Copioso. Vendo cosas como nadie. Lo único que no vendo es pan."

"Pero seguro que la abuela puede necesitar papel de escribir. ¡Esto es papel fino de primera calidad! De Forssa."

"Usted es de Saarijärvi, ¿no? Esto es papel de escribir, ¡y sólo cuesta cinco marcos! ¿No le convence? Pues también le pongo un puñado de horquillas. ¡Una muchacha espectacular tiene que tener un pelo espectacular! ¿Verdad?"

"Pues ¡más cosas! Le pongo un auténtico jabón perfumado de Londres. ¡Todo por cinco marcos! Y esto no es todo, ¡aún puedo más! Aquí tiene una cuchara de metal blanco, aquí un espejo de bolsillo y un cepillo para los zapatos. ¡Todo por cinco marcos!"

A esas alturas tenía que comprar. El comerciante me daba lástima. Por lo visto era un desgraciado benefactor de su pueblo.

Aún oigo el eco "jabón perfumado", "peine", "espejo de bolsillo de París", "un auténtico cucharón alemán"…

Finlandia empieza a tener cultura de la calle. Y yo comienzo a tener horquillas.

Teatro El Musical, Valencia.
Fotografía: Duccio Malagamba

EDUARDO DE MIGUEL

LA LUZ ES EL TEMA

Oscar Linares de la Torre

Eduardo de Miguel Arbonés es arquitecto por la Universidad de Navarra con Premio extraordinario fin de carrera y Doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid. Amplía estudios en la Real Academia de España en Roma, en el Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio de Vicenza y en la School of Architecture de la Universidad de Princeton.

Ha desempeñado actividades docentes como profesor asociado de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad de Navarra y en la Universidad Politécnica de Madrid. En el año 1994 se traslada a Valencia y en la actualidad es profesor titular en la Universidad Politécnica de Valencia.

Su obra ha recibido numerosos premios entre los que cabría destacar la III Bienal de Arquitectura Española por el Centro de Salud de Azpilagaña en Pamplona, la V Bienal de Arquitectura Española por las 8 Viviendas de Realojo en el barrio del Carmen de Valencia y la VII Bienal de Arquitectura Española por la ampliación del Palau de la Música de Valencia. El Centro Cultural El Musical, en el barrio del Cabanyal, ha sido finalista en los premios FAD 2004, en los Klippan Award 2008 y seleccionado para la IX Biennale di Architettura di Venezia 2004; el Proyecto de Integración Paisajística del Tram en la Serra Grossa de Alicante, finalizado recientemente, ha obtenido el Premio FAD de la opinión 2009, ha sido finalista en el Premio Europeo de Espacio Público 2010 y ha sido seleccionado para la VII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo en Medellín en 2010. Junto a estos reconocimientos su obra ha sido reflejada en numerosas revistas y publicaciones entre las que cabría mencionar *El Croquis*, *A&V*, *Architectural Record*, *Architecture d'Aujourd'hui* y *The Phaidon Atlas of 21st Century World Architecture*.

¿Qué importancia tiene la luz en la arquitectura?
Ésta es una de esas preguntas que, en mi opinión, son incontestables. Me recuerda a la pregunta que, al comienzo de cada curso, les hago a mis alumnos "¿qué es la arquitectura?" De repente se quedan sin respuesta porque la sencillez de su formulación plantea lo inabarcable. Pero, si tuviera que responder algo, te diría que es la arquitectura misma y lo que sorprende es que todavía no se haya escrito su historia.

Tu Tesis Doctoral *La luz en la configuración del espacio* podría entenderse como una aproximación a la importancia de la luz en la arquitectura…
Tiene que ver con eso. Siendo estudiante algo intuía, pero nadie supo hacernos entender la trascendencia de ese material inmaterial; cualquier referencia era muy general o acababa en lugares comunes: "qué importante es la luz en la definición del espacio, qué bien trata la luz determinado arquitecto…", pero sin decir exactamente por qué, probablemente debido a su complejidad. En cambio, es a partir de mis primeras experiencias como arquitecto cuando fui progresivamente consciente de que las decisiones importantes que se adoptan a lo largo del proceso del proyecto son en función de ésta.

Supongo que te refieres al amplio y pormenorizado estudio lumínico que hiciste del Panteón en tu tesis…
Mi tesis tiende a confundirse con una tesis sobre el Panteón y simplemente me serví de él por ser un referente inevitable a la hora de abordar el estudio de la luz en la configuración del espacio. Se trata de un espacio ejemplar, inalterable en el fundamento y refractario a la acción del tiempo, concebido para acoger en su interior la luz procedente del sol. Esta característica facilita enormemente averiguar en qué momento se producen transformaciones conscientes en las condiciones de luz, y nos permite descubrir que la precisión con que se producen determinadas relaciones no son por casualidad sino que responden a un plan preconcebido.

"la luz en la arquitectura no se representa, se manifiesta"

Ahora que eres profesor de proyectos arquitectónicos, ¿cómo intentas transmitir a tus alumnos el interés que para ti tiene la luz en la arquitectura?
A lo largo del curso procuro encontrar un momento en el que abordar de forma específica este tema, intentando hacer el esfuerzo de explicar, con la máxima sencillez, aquellas cuestiones determinantes en la configuración del espacio y que tienen que ver con la luz y su control, pero también dejando claro que, por fundamental que sea, no es ante la luz a la que se debe dar respuesta, salvo en aquellas arquitecturas en las que se convierte en el soporte simbólico de sus propuestas. En cambio, en los cursos de doctorado se desarrolla un estudio más intenso y lo que sorprende es comprobar cómo los trabajos de investigación que analizan el tratamiento de la luz en un proyecto determinado, lo hacen exclusivamente a través de la palabra apoyada con imágenes, poniendo de manifiesto que, aunque el dibujo es nuestro medio de expresión, existe una tremenda dificultad para plasmar gráficamente su presencia. A lo mejor es imposible, no lo sé; yo intenté hacer este esfuerzo en la tesis.

En el fondo, lo que subyace en tu labor proyectual, investigadora y docente es la idea de que la luz se tiene que trabajar de un modo consciente.
Cuando comencé con el trabajo de investigación, el primer problema con el que me encontré fue la inexistencia de conceptos específicos que, como era de esperar, dificultaba enormemente abordar el análisis y la interpretación del espacio arquitectónico en su relación con la luz. Uno de los momentos más gratificantes de este comienzo fue el día que descubrí el ensayo *La luz en sus manifestaciones artísticas*, escrito por Hans Sedlmayr, y en el que se sugería que, en primer lugar, deberíamos distinguir entre las

Palau de la Música, Valencia.
Fotografía: Duccio Malagamba

actitudes que establecen una relación consciente y cómplice de la obra de arte con la luz, de aquellas que ignoran esta relación o lo hacen de una manera inconsciente. Es verdad que a través de las relaciones inconscientes logramos determinar parte de los vínculos que se pueden llegar a realizar con la luz, pero esta manera intuitiva de aproximarse es claramente insuficiente para aquellas proposiciones que sí surgen con la intención de establecer vínculos muy precisos y en la que se echa en falta una metodología específica que nos permita descifrar su significado. En otras manifestaciones artísticas, como en la pintura o en la escultura, existe un concepto previo sobre la luz antes de su representación, que es susceptible de ser modificado en función de la respuesta que, en cada momento, se produce entre la obra y el artista. Por el contrario, la luz en la arquitectura no se representa, se manifiesta, y la elección consciente del tipo de luz que debe configurar el espacio, durante el proceso del proyecto, es una especulación intelectual que sólo es posible verificar, con mínimas posibilidades de corrección, una vez construido.

Has mencionado la importancia de la posición que ocupamos en el mundo en relación a la luz. Es habitual, por ejemplo, comparar y contraponer esa difusa luz nórdica, propia de algunos maestros modernos, con la sólida luz mediterránea.
Ya Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, con mucha perspicacia se refería a los hombres del norte como "prudentes y de tez blanca como la nieve" y a los del sur como "salvajes y quemados por el calor de la proximidad del sol". En cambio en el mediterráneo, por la sana combinación de los dos extremos "las proporciones físicas son de un marcado término medio, las costumbres moderadas, los sentidos son finos y el talento fecundo". Está claro que tenía una clara predilección por el lugar donde él vivía, que en aquel momento constituía el mundo civilizado y, aunque hoy en día nos resulte ingenua esta visión, impresiona comprobar cómo la posición que se ocupa en el mundo ha determinado nuestra condición física y origina una forma de entender la vida. Esto es muy fácil de comprobar a través de la arquitectura popular que, con economía de medios y sentido común, ha respondido a exigencias tan elementales como protegerse de la luz o abrirse a ella.

Todos estos temas que nos has ido explicando en lo que llevamos de entrevista aparecen ampliamente desarrollados en tu tesis. ¿La has publicado?
No, no la he publicado y reconozco que es una asignatura pendiente que algún día resolveré.

Bar Totó
Fotografía: E. de Miguel

Pertenezco a una generación en la que nuestro compromiso con la docencia en proyectos arquitectónicos está completamente vinculado al de la práctica profesional, que es donde se desarrolla nuestra verdadera investigación. Sorprende que, a estas alturas, nos veamos en la necesidad de tener que defender que nuestro trabajo es consecuencia de una investigación rigurosa, tan importante como la que hace cualquier científico, y que asumamos que, aun realizando arquitectura de un nivel extraordinario en nuestro país, la calidad media de lo que se construye deja mucho que desear y, por tanto, se hace necesario determinar cuándo los resultados obtenidos en un proyecto concreto son consecuencia de una sólida investigación.

Espero que, en cierto modo, esta entrevista sirva de estímulo y contribuya también a difundir algunas de las ideas que desarrollas en tu tesis, una tesis que contó con un espléndido Director, el Catedrático de Proyectos de Madrid Juan Navarro Baldeweg.

En un principio, que Juan dirigiera la tesis era una aspiración inalcanzable, pero que al mismo tiempo estaba obligado a intentarlo y, cuál fue mi sorpresa que, al proponérselo, se mostró muy interesado. Me atrae mucho lo que hace; está claro que es uno de los pocos arquitectos que sitúa la luz en el núcleo de su discurso intelectual y de sus propuestas y, por tanto, la persona idónea para dirigirme la tesis. Pronto descubrí, probablemente debido a su doble condición de artista y arquitecto, que tenía una visión extraordinariamente amplia y un bagaje intelectual abrumador, pero que al mismo tiempo poseía la maravillosa facultad de hacerte creer que estabas a su nivel, produciéndose encuentros muy intensos y fecundos por el permanente estímulo recibido de sus lúcidos comentarios.

Hemos estado hablando de las reflexiones derivadas de tu obra escrita, pero vayamos a tu obra proyectada y construida. Siempre pensando en la luz, ¿con cuál de tus obras te sientes especialmente satisfecho?

Citaría dos obras: la ampliación del Palau de la Música y el teatro El Musical, ambas en Valencia. Se proyectaron en momentos distintos y responden a estrategias muy diferentes, pero que al confluir sus ejecuciones en el tiempo, se tomaron muchas decisiones y se adoptaron soluciones constructivas similares para atender a la configuración del espacio en su relación con la luz, buscando dar una respuesta contemporánea a una luz tan sugerente como la que poseemos en el levante y a algo tan abstracto como “lo mediterráneo”.

Metiéndonos un poco dentro de tu estudio, ¿cómo trabajas los proyectos desde el punto de vista de la luz? ¿Prefieres trabajar con maquetas, utilizar el análisis geométrico a través del dibujo como hiciste en el Panteón, servirte de medios informáticos…?
Creo que todas ellas son necesarias y en muchos casos complementarias. En las primeras fases del proyecto utilizamos medios de expresión abiertos que nos permitan transformaciones con agilidad, trabajamos con dibujos y maquetas y nos concentramos en averiguar la calidad de la luz que se pretende conseguir, a partir de ahí, verificamos con medios más precisos cómo funcionan los mecanismos ideados para controlarla o las superficies que se exponen o se protegen del sol a lo largo de un ciclo solar completo. Siempre nos queda la duda de cómo se comportará, ya que nos encontramos ante algo inasible, que varia en cada momento, cada día del año y en función de las condiciones atmosféricas, pero mi experiencia es que, afortunadamente, la realidad te devuelve con creces ese esfuerzo.

¿Nos puedes decir un proyecto de un arquitecto extranjero, actualmente en activo, que te parezca especialmente sugerente por su modo de trabajar con la luz?
Me interesa especialmente SANAA. Entiendo que la luz que está presente en sus proyectos representa una actitud de máxima coherencia con el mundo en el que vivimos. En el Museo de arte de Toledo, en Ohio, han desmaterializado los elementos que configuran el espacio compartimentado, no ya por la extraordinaria delgadez de los paramentos, que también, sino por su extremada transparencia; o en la marquesina de la Serpentine Gallery de Londres que con una manipulación radical del reflejo hacen desaparecer la cubierta. Me parecen dos proyectos de un refinamiento asombroso que consiguen diluir por completo los límites y reconozco que es francamente dificil ir más allá. Abordan cuestiones que realmente se corresponden con nuestra cultura, que utilizan respuestas parecidas en lugares muy distintos, que construyen espacios que no están determinados por la luz de un lugar concreto sino que tienen algo que nos resulta próximo, que ya hemos visto o experimentado sin saber muy bien dónde, una luz abstracta que puede estar presente en cualquier lugar, en definitiva, una luz que pertenece al mundo global en el que estamos inmersos.

Me gustaría acabar esta entrevista con las mismas palabras con que Eduardo de Miguel concluye el primer tomo de su tesis: "La arquitectura tiene el privilegio y la responsabilidad de acompañar a la luz en su último trayecto, le ayuda a morir dignamente. En ese preciso instante la luz se desvanece y surge la oscuridad".

Mercado de Tlacolula
Fotografía: E. de Miguel

I per vostè, exactament, què vol dir la ciutat mediterrània?

Maria Sisternas

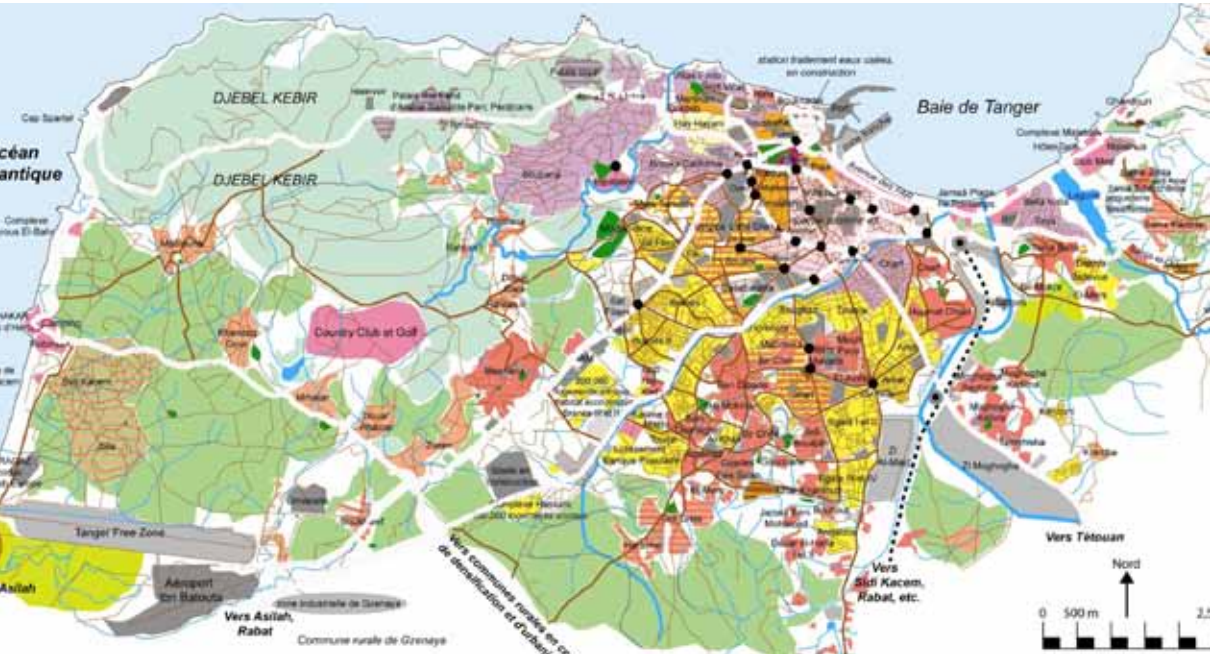
El Mediterrani en crisi

Coneixem les virtuts de la ciutat mediterrània, en sabem de memòria els beneficis de la densitat, de la compacitat i dels usos mixtos, ens omplim la boca de la necessitat de barrejar tots els estrats socials a la ciutat, de tenir bons serveis públics i transport comú... Però les ciutats que proliferen avui al Mediterrani no estan creixent en la mateixa direcció. Què falla entre la teoria i la pràctica?

Avui, tot el que envolta el mar Medi-terrani, "al-bahr al-abyiad al-muttauasit" o "el mar blanc central" com l'anomenen els àrabs, és concentració i densitat: alta pressió dels assentaments humans, concentració de ports i d'infraestructures, edificació i turisme, activitat econòmica, segones residències... Però no sempre ha estat així. Fa uns segles el Mediterrani era equilibri: amb ciutats intermèdies molt actives, amb comerç interportuari, amb boscos litorals que controlaven l'erosió i amb àrees fèrtils per a l'agricultura.

La globalització i les dinàmiques comercials transnacionals han canviat absolutament la configuració i fins i tot la gestió de les ciutats mediterrànies. Al nord, l'expansió incontrolada de l'ús del cotxe, el mercat de la segona residència i el sòl malgastat per un turisme intermitent, són fenòmens associats als canvis en l'estil de vida i que impacten amb duresa en el territori. Al sud i a l'est són la proliferació de l'habitatge informal i les promocions de comunitats aïllades per a rics, els fenòmens que amenacen les virtuts tradicionalment associades a la ciutat mediterrània.

El creixement incontrolat de les ciutats reverteix negativament en els ciutadans, augmenta les desigualtats socials i la segregació espacial. Aquí el paper dels arquitectes és fonamental: el fet d'intervenir sobre les polítiques de sòl, promoure la ciutat densa i accessible a peu, intercedir per mesclar gent de poders adquisitius diferents, promoure el creixement de gra petit i per continuïtat, pot marcar la diferència entre fer créixer les ciutats del Mediterrani o contribuir a l'expansió incontrolada de les aglomeracions urbanes.



Vista de la medina de Tànger des del port de pescadors. Fotografia: Anne Antomarchi

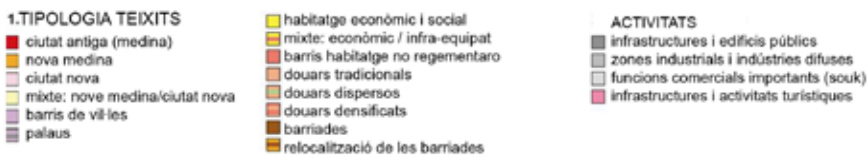
A les ciutats europees tenim poc marge d'intervenció: la major part del procés d'urbanització ja s'ha produït i no s'espera que hi hagi grans augments de població. Podem treballar per millorar l'existent, però no ho podem projectar de nou. Al sud i a l'est del Mediterrani, en canvi, sembla que sí que caldrà intervenir decididament en l'expansió de la ciutat. En el context d'uns estats molt centralitzats, les ciutats, especialment aquelles que no són capitals, tenen molt pocs recursos per unes demandes creixents de serveis, d'eradicació de la pobresa, de congestió, d'atur juvenil i de preus de l'habitatge. A l'any 1960 la població urbana de les ciutats del nord d'Àfrica era del 30%; es calcula que ara ja és de més del 50% i que la mitjana d'edat és de 23 anys. Això per si sol ja representa una especificitat: com han de ser les ciutats amb població jove i a l'atur o treballant des del sector informal? Necessàriament el model de ciutat ha de diferir del model europeu on la població envelleix i els "estàndards" són de luxe.

Tànger, paradigma del canvi

Lonely Planet recomana Tànger com la segona millor ciutat del món per visitar el 2011 (en un rànquing en què Nova York va primera i València, cinquena) per la seva condició de frontissa entre Àfrica i Europa i pel seu estil dinàmic que concentra tota una comunitat artística, edificis renovats i "great shopping and new chic restaurants". La revista *Monocle* la va triar com a escenari per a les fotografies de roba de lli per a la temporada de primavera. Tànger no és Estambul però en comparteix la condició de ciutat de pas, de creuament de cultures i d'urbs amb patrimoni antic i valors canviants.

Al Marroc, la població urbana s'ha multiplicat per set en cinquanta anys. I en els darrers trenta anys, el PIB per habitant s'ha multiplicat per sis. Tot plegat s'ha traduït en uns canvis profunds i visibles sobre l'entorn construït. La població de Tànger s'ha multiplicat per cinc des del 1923, però no ha estat fins als últims anys que la ciutat ha entrat al mapa del desenvolupament econòmic del Marroc, coincidint amb l'inici del regnat de Mohammed VI. Ara, el Marroc bascula cap al Mediterrani a través de Tànger i després de molts anys de marginació s'han canalitzat inversions estatals que passen pel finançament de carreteres i autopistes,

Anàlisi de l'expansió urbana de Tànger, a partir de "Morfologia Urbana de Tànger, 2002", a LeTellier, J. et alt. a *La mobilité urbaine dans l'agglomération de Tanger: évolutions et perspectives* (2009)



zones franques i turístiques i la futura connexió de Tànger a la xarxa del TAV. De Tànger, en surten molts marroquins que resideixen a l'estranger, així com es reposen els senegalesos que inicien l'aventura cap a Europa. També és port (renovat) de mercaderies i plataforma logística entre els dos continents gràcies al nou port Tanger Med finançat amb capital públic (del Rei) i privat (dels inversors que confien que Tànger es convertirà en el gran port del Mediterrani).

En el context de la globalització, les ciutats competeixen per atreure empreses oferint mà d'obra barata, preus del sòl baixos i incentius com reduccions de taxes. I el sector immobiliari segueix el rastre dels moviments globals amb interès, pendent del que els nous directius demandin en serveis i "qualitat de vida". Amb decisions similars a la de Renault d'obrir planta a Tanger Med es generen llocs de treball i s'estimula un mercat residencial alimentat pel diner negre i una forta especulació. La inversió estrangera als països en desenvolupament s'ha multiplicat per 10 en els últims 10 anys.

Si les ciutats europees han digerit malament les intervencions dels arquitectes estrella, al sud del Mediterrani els projectes de l's*tar system* tenen un impacte nefast, perquè aquí el tamany de les inversions i l'envergadura dels projectes són molt més grans. Els megaprojectes en marxa a Tànger inclouen el port Tanger Med, dissenyat per Jean Nouvel; Tanger City Center, a càrrec de Perelló Arquitectos; i Tinja EMAAR, amb inversions de Qatar[1].

Malgrat tot, els projectes impulsats per la promoció privada representen només el 13% de les construccions. El ritme de la urbanització i el creixent poder adquisitiu dels que hi treballen han disparat els preus de l'habitatge (s'estima que el cost de vida a Tànger s'ha multiplicat per dos en el període comprès entre el 1990 i el 2008). L'expansió urbana de Tànger ha estat incontrolada en els últims anys cap a la façana litoral estimulada pel port Tanger Med al nord, la ruta amb Tetuan a l'est i la connexió amb Rabat al sud. Malgrat que hi ha facilitats des dels bancs estatals per accedir a les hipoteques, la majoria de famílies ha de recórrer al finançament per parts en el sector no legal: compra del terreny, construcció d'una primera unitat, creixement de la unitat en alçada. Això ha fet que el 86% del parc d'habitatges actual a Tànger provingui de l'autoconstrucció.

L'autoconstrucció a Tànger no és sinònim de barraquisme o d'infrahabitatge. La gestió del sòl al nord d'Àfrica està fortament influenciada per la jurisprudència islàmica i, al final, ser propietari o no del sòl depèn de mecanismes complicats. Els barris d'habitatge no reglamentari compten amb infraestructura de base i serveis essencials i, gràcies als programes d'integració, en alguns casos hi ha subvencions per al manteniment de les façanes o per als projectes de millora per a urgències, com la xarxa de sanejament.

Però la degeneració de l'entorn urbà a Tànger no ve tant per l'habitatge informal com per la qualitat d'allò produït des del sector públic. En els entorns autoconstruïts es manté el gra petit, la condició laberíntica dels carrers, l'activitat en planta baixa i les alçades assimilables a les de les vil·les aïllades de les classes benestants (3-4 plantes). El problema arriba quan el Marroc s'assimila a la Xina. Hi ha barris promocionats pels operadors públics que són literalment "copy-paste" d'un mateix bloc de 12 i 13 plantes per tot el terreny. El panorama és desolador: blocs de façanes llarguíssimes sense activitat en planta baixa malgrat que està ple de locals comercials buits, finestres sense balcons i façanes sense relleus.

El repte és que tothom participi igual dels beneficis de la globalització. Amb els canvis sobre la morfologia de Tànger, però, les qualitats de la ciutat antiga s'esvaeixen. Són l'excepció les cases aïllades amb jardins plens de buguenvíl·lies i d'hibiscus, aquella tipologia compacta que permetia densitat sense congestió. Les medines es buiden o es gentrifiquen si no hi ha una forta inversió pública per pagar els costos perquè la població local rehabiliti i s'hi quedi. És contradictori perquè al sud del Mediterrani, on la vida passa al carrer, hi ha les

[1] Per a més informació, veure: http://www.tangercitycentre.com; http://www.perelloarquitectos.com; http://www.emaar.com

condicions perquè hi hagi “life between buildings”, aquelles dinàmiques tan fràgils que les ciutats nòrdiques busquen desesperadament. El sud importa del nord promocions exclusives o models de promoció pública que ni generen ciutat ni tenen les qualitats de l’equilibri social mediterrani.

Números grossos

Segons estimacions del Sindicat d’Arquitectes, en l’informe presentat al novembre, un 26,28% dels arquitectes catalans es troba a l’atur (sobre una enquesta realitzada a 1.800 professionals a tota Espanya que omplien voluntàriament les dades d’un formulari). D’altra banda, a Espanya hi ha 31 escoles d’arquitectura, de les quals 7 són a Catalunya. Cada any surten de les escoles alumnes competents que han invertit temps i diners per acabar una carrera llarga. Tot indica que el número d’arquitectes col·legiats a nivell espanyol superarà els 55.000 en poc temps.

La contradicció és que en un món que s’urbanitza a ritme frenètic i on gran part de la població viu a faveles i a barris autoconstruïts, a Catalunya sobren arquitectes i al món hi falten tècnics. I paradoxalment també, això passa malgrat que Barcelona i l’arquitectura catalana s’han projectat des de fa temps a l’exterior per la seva qualitat i són un referent a escala mundial.

Calen idees i mesures per corregir la tendència imperfecta dels mercats i, sobretot, cal gent amb coneixements transversals per fer de pont entre la teoria i la pràctica. Teoria que, de pas, s’ha de reformular per al context de les ciutats del sud i la tradició de les ciutats islàmiques perquè, de moment, tots els fonaments dels estudis urbans estan basats en la perspectiva d’un món occidental.

A Catalunya s’han invertit molts diners i molt talent de professors diversos (no només de projectes, també de composició, de gestió empresarial, d’història, de construcció, de legislació i de qüestions legals...) per formar estudiants d’arquitectura que, un cop titulats, han de tenir prou eines i recursos com per fer que les ciutats, al nord i al sud, es facin millor. Caldria capitalitzar tot aquest coneixement, obrir línies d’investigació que derivin en projectes i vies de diàleg amb el sud. Potser l’experiència de la destrucció de la costa espanyola per part de promotors amb molt poca vista a llarg termini pot servir per conscienciar una nova generació de promotors il·lustrats que inverteixin en idees i en qualitat urbana. Això passa necessàriament per obrir ponts entre la teoria i la pràctica: cal que els professionals parlin un llenguatge més obert i siguin receptius al que la gent demana. Però per crear un entorn urbà de qualitat necessitem que tothom entengui què vol dir “qualitat” quan parlem de ciutat. L’urbanisme de la Costa del Sol no és de qualitat i el temps ha demostrat que tampoc no era una bona inversió. Té sentit econòmic planificar bé les ciutats i cal convèncer els promotors i els agents públics que és rendible invertir en cultura urbana, de la mateixa manera que cal que els ciutadans estiguin ben preparats i ben informats per argumentar davant els que prenen decisions quin tipus de ciutats volen.

Imatge del projecte Tanger City Center

MIGUEL MILÁ LO DEJÓ

Miguel Milá empezó estudiando Arquitectura, pero cambió de escala para acabar convirtiéndose en uno de los diseñadores más importantes de nuestro país.
Tenemos el placer de encontrarnos con él en su estudio de la plaza Sant Jaume de Barcelona, donde conversamos sobre diseño a la vez que repasamos su larga trayectoria.

Guim Espelt i Ricard Gratacòs

Usted empezó estudiando arquitectura…
Sí, yo hacía arquitectura, con todas las dificultades que tiene un mal estudiante para hacer arquitectura, y más en aquella época.

¿Por qué la escogió?
La escogí porque dibujaba bien y mi hermano dijo: "Si dibujas bien y las matemáticas las aguantas, ¿porqué no haces arquitectura?" Pues… ¿por qué no?

¿Cuándo la dejó?
Fue al cabo de mucho tiempo. Tuve una ventaja en esto: era tan mal estudiante y estuve tantos años que conocía a prácticamente todos los arquitectos que estaban entonces en activo. Hubo una época en la que era amigo y compañero de curso de todos. Yo me quedaba en el mismo sitio mientras todos iban continuando. Me encallé en el cálculo integral. ¡No entendía nada! ¡Me aburría mucho!

De repente, decidí irme. Fue uno de los días más felices de mi vida. Estaba en la escuela y dije: "¿Y si lo dejaras? Pues no estaría mal". Cogí el portante y me fui. Al pasar por la secretaría dije: "Hombre, tendrías que decirlo". Pero continué andando… y hasta hoy. ¡Qué bien, qué felicidad!

Entonces empezó a trabajar en el despacho de Federico Correa y Alfonso Milá. ¿Cuáles eran sus tareas?
Hacía interiorismo. Tuve la suerte de que José Antonio Coderch me cotizaba mucho, y esto me dio una seguridad y una autoestima tremenda. El primer interiorismo que hice fuera del estudio fue para la Casa Paricio de Coderch. Imagínate: para un estudiante que Coderch le encargue el interior de una casa… Fue fantástico. Esto me dio empuje.

¿Lo tuvo como profesor?
No, lo tuve de *maestro*. Federico y Alfonso estuvieron trabajando en su despacho y con este motivo yo participaba de las conversaciones y las discusiones de proyecto. Seguía los consejos de mi padre, que me decía: "Sé útil y te utilizarán". Pues yo me dedicaba a ser útil.

¿Colaboró mucho tiempo en el despacho?
Unos cuatro o cinco años.

…Hasta que empezó a dedicarse al diseño.
Sí. Las tareas de interiorismo en el despacho estaban dedicadas prácticamente a crear prototipos, objetos, muebles y lámparas que se necesitaban para los interiores, porque entonces no había productos en el mercado con dignidad suficiente. Y esto fue para mi muy bueno, porque creamos cosas, ya que la necesidad empujaba. Esto es una gran ventaja en una época de crisis. Yo siempre he agradecido que mi despegue profesional se produjese en una etapa de escasez.

Luego, como nadie me encargaba nada, porque la gente no sabía lo que era el diseño ni lo que era la necesidad del diseño, monté mi propia empresa[1]. Esto te daba la posibilidad de realizar cosas y venderlas a la familia, a los amigos, o a arquitectos que las necesitaban para sus interiores. Esto en Italia se hacía mucho. Muchos de los que entonces eran mis ídolos –Franco Albini, Ignazio Gardela, Ernesto Rogers o Luigi Caccia Dominioni– empezaron así, haciendo su propia pequeña industria.

¿Qué otros referentes tenía, a parte de los italianos? ¿Eran conocidos, aquí? ¿Cómo llegaba a España su trabajo?
Aquí llegaban por el interés de personas como Antoni de Moragas u Oriol Bohigas. Se invitaba a reconocidos arquitectos extranjeros para dar conferencias. El conocimiento de estos personajes fue lo que introdujo el diseño en España. Había mucha relación internacional. Así como Moragas fue el que trajo el diseño a través de estos ídolos nuestros, André Ricard fue el que lo lanzó fuera, porque era el único de nosotros que hablaba inglés y francés, y esto nos daba un contacto internacional que nos permitió participar en varios congresos.

Por aquella época se fundó el ADI-FAD. ¿Ayudó a la comunicación con el exterior?
Fue precisamente André Ricard junto con Moragas, Bohigas y Marinel·lo quienes fundaron el ADI-FAD. Yo me incorporé al cabo de un año de existir. Entonces empezamos a organizar los Premios Delta que contaban con un jurado internacional que cambiaba cada año. Con esto perseguíamos un contacto internacional que nos

[1] *Tramo*, contracción de "Trabajos Molestos"

permitiese el diálogo con la cultura del diseño y la cultura internacional.

¿Tuvieron dificultades a la hora de montar el ADI-FAD?

Nuestra intención era que ADI (Associació de Disseny Industrial) naciera sin apellido, pero no tuvimos más remedio que juntarnos al FAD (entonces Foment de les Arts Decoratives). Parece mentira, pero en la época de Franco no estaba permitido crear asociaciones. Entonces nos arrimamos al FAD y lo transformamos, hasta tal punto que ahora se ha acabado llamando Foment de les Arts i el Disseny. Este es un cambio reciente, de hace unos tres años. Lo veo muy acertado y a mi me llena de satisfacción.

Institucionalmente, el diseño está cambiando últimamente: la aparición del Disseny HUB…

Yo no soy nada partidario de agrupar todo el diseño y llamarle DHUB porque mezclan el diseño de moda con el industrial o de producto. La moda es un fenómeno socialmente interesantísimo, pero sus bases no tienen nada que ver con las bases en las que se fundamenta el diseño, igual que la arquitectura, a pesar de sus devaneos formales.

Al contrario de lo que debería ser un producto, el diseño de moda resulta en algo efímero…

Moda es aquello que pasa de moda, como dijo un sabio del tema: *inventemos algo para que mañana tengamos que hacer otro*. Yo me fui de la empresa que fundé (a parte de que no soy empresario y nunca he pretendido serlo) en el fondo porque mis socios me decían que tenía que hacer más lámparas de pie. "¿Yo tengo que hacer otra lámpara de pie? ¡Ya he hecho una!" Ya veremos si sale otra. Si se me ocurre una idea mejor que la que he hecho haré otra, y si no, no.

Hace un momento hablaba de André Ricard. Según ha comentado usted alguna vez, tienen las mismas bases, las mismas referencias, pero sus resultados son diferentes.

Él tiene otra forma de plantearse las cosas. Es más cerebral. Escribe sobre diseño, lo que le

Fotografía: Leopoldo Pomés

permite ordenar sus pensamientos. Le admiro en todo lo que yo no tengo. Y por eso te haces amigo de una persona que tiene lo que tú no tienes.

¿Y usted, "qué tiene"?

Yo soy muy intuitivo. Todo lo he hecho intuitivamente. Lo que pasa es que la intuición hay que ir alimentándola: vas fijándote en cosas, oyendo, viendo, mirando, leyendo. Vas recogiendo datos y la intuición se va enriqueciendo y cuando la necesitas sale.

A parte de utilizar la intuición, ¿sigue algún método de trabajo?

No, ninguno en concreto. Diseño constantemente, no paro: cuando voy en moto o por la calle, andando. Veo cosas y digo: "¡Anda, mira, esto se puede hacer!" Cada vez te das cuenta que puedes hacer algo mejor.

Me gusta citar una frase del torero Rafael Gómez *El Gallo*. Uno de su cuadrilla le preguntó: "Maestro, ¿qué es lo clásico?" "Lo clásico es aquello que no se puede hacer mejor". Esto es fantástico. Nunca había oído una definición más acertada. La gente lo ha tratado como un estilo. ¡No, no! Lo clásico no es ningún estilo. Lo clásico es lo clásico, no me venga con historias. Yo solo intento hacer cosas clásicas, aunque no siempre lo consigo.

Miguel Milá en su taller
Fotografía: Clara Nadal

Usted busca los mínimos elementos, la mínima expresión… ¿Cuándo se da cuenta de que ha llegado a ese mínimo?

Sucede en un momento dado. Tú persigues algo y cuando lo consigues… [*chasquea los dedos*] te das cuenta. Hay quien le da una utilidad más mística, más intelectual, poética, emocionante, pero esto no es lo mío. Yo no sé hacer cosas inútiles. Para mí lo emocionante es conseguir algo con lo mínimo. Cuando consigo esto siento casi un orgasmo.

Sus lámparas *Previa*, *TMC* y *TMM* son una evolución del mismo concepto de lámpara. Una vez acabada una, ¿qué le lleva a mejorarla?

La *TMM* fue posterior a la lámpara metálica (*TMC*), que fue la primera que hice. Surgió de la participación en un concurso de mueble económico, organizado por HogarHotel, en el que se tenía que amueblar toda una vivienda (sin contar la cocina) con 50.000 pesetas. Me esmeré en encontrar piezas baratas y, gracias también a que los carpinteros entonces eran baratos, conseguí hacer una lámpara económica. Ahora es más cara esta que la otra, pero esto no tiene nada que ver. ¿Sabéis como funciona la *TMM*, no? Cuando la explico siempre digo: "¿Qué lámpara podéis desmontar con la velocidad que puedo desmontar esta?" Solo tiene una parte eléctrica, la pantalla y el pie. Y ya está. [*Mientras lo cuenta, le ha dado tiempo de desmontarla y volverla a montar*]. Se traslada, no pesa nada. Esto es lo que me empujó a hacerla. Conseguí una lámpara mejor que la *TMC*.

¿En qué sentido?

Esta es más pura, más sintética. La demostración de que ha sido un acierto, a parte de que se haya producido y vendido, es que no me la ha copiado nadie. Una cosa así no es copiable, porque tendría que ser idéntica.

Alguna vez le han llegado a decir que sus diseños tienen poco diseño.

Me encanta cuando me dicen esto. "¡Qué bien!" Gracias. Aquí tengo un chiste de Forges: muestra un tío que se está probando un chaleco junto al dependiente. "¿Y algo sin tanto diseño?" "En chaleco sin mangas, no".

[Nos enseña el chiste en cuestión, que tiene colgado en la pared junto a otros recortes e ilustraciones. Hay también una fotografía que aquí reproducimos, que muestra sus lámparas *Previa*, *TMC* y *TMM*].

Esta fotografía maravillosa es de Leopoldo Pomés. La *Previa*, por ejemplo, no tuvo éxito en mí. Siempre me impresionó una anécdota que me contaron de Picasso, cuando enseñaba dibujo a los hijos de Luis Miguel Dominguín. Les dijo: "Lo primero que tenéis que aprender es a romper los dibujos malos".

Usted mismo fue profesor durante algún tiempo… ¿Qué intentaba transmitir a los alumnos?

Lo mismo que os estoy contando ahora: mis pasiones por las cosas. Tenéis que sacar todo vuestro entusiasmo y toda vuestra pasión, captar lo máximo y dar lo máximo. Esto es lo que siempre me ha gustado decirles. A mi no me gusta demasiado enseñar. Me cansé. Aunque había gente que valía, gente estupenda,

no había una gran respuesta por parte de los alumnos: venían tarde… Y ahora ya es el colmo la desidia que hay.

No sólo en los estudiantes…

Ahora, por ejemplo, me he comprado un coche. ¿No consideráis un pecado de diseño que sea tan complicado entrar y salir? Todo el mundo se fija en los caballos que da y estas cosas. Yo lo infrautilizo, porque está lleno de cosas que no se le piden. A mi, que gaste poco, por supuesto me interesa, pero sobretodo que sea fácil de entrar y de salir. He comprado un coche que tiene las puertas que se abren como antiguamente [*lo muestra con las manos: las puertas traseras se abren al revés de lo que estamos acostumbrados, con el eje en la parte posterior*]. Los de detrás no sabes lo fácil que entran. Se agarran, ponen el trasero en el asiento y ya están dentro.

Los taxis de Londres son así, ¿no? Además son altos…

Sí. Puedes entrar casi de pie. La gente entra tan cómodamente que no se da cuenta del porqué. Hasta que entran en uno que es incómodo y dicen: "¿Qué pasa, por qué este coche es tan incómodo?".

El buen diseño es, pues, el que no te das cuenta de que está, pero te ayuda.

Claro. Como decía el célebre diseñador Tomás Maldonado: "El buen diseño es el que se comporta como aquellos buenos criados que no te enteras que están." Te ponen vino y no te has dado cuenta. Esto es lo que tiene que ser un buen diseño: silencioso.

¿Se ha encontrado con algún diseño especialmente bueno últimamente?

Por ejemplo, ahora me he cambiado el cuarto de baño. A la hora de comprarlo me he fijado más que nada en el precio y en la forma un poco, y que no abulte demasiado. Que sea discreto, de ideal standard. Pero cuando lo he tenido en casa he visto que era un Delta de Oro. El otro día advertí que tenía algo que yo no había visto nunca: se me cayó la tapa, pero de golpe… [*Nos indica con las manos que la tapa se frena sola al caer*]. Esto es un detalle como muchos otros, que parecen tontos pero son los que contribuyen a darte un bienestar. Cada vez que voy al cuarto de baño… Lo constato.

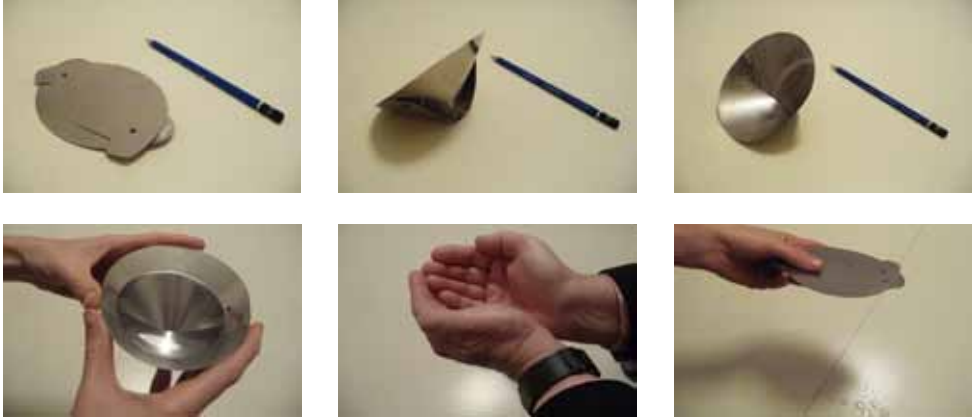
"Un buen diseño tiene que ser silencioso"

El bienestar es una suma de pequeños detalles. Cuando diseñé los bancos que hice para la calle [*Neoromántico*], me preocupé principalmente de quién utiliza los bancos. Los bancos los utiliza mayoritariamente la gente mayor. Y la gente mayor lo que quiere es encontrar un asiento más bien alto. Y sobretodo que le permita levantarse con dignidad.

¿Hay algún objeto que le hubiera gustado diseñar?

Por ejemplo me extasío delante de un objeto que me regaló Achille Castiglioni, de su colección de objetos que iba encontrando. Es un vaso de campaña del ejército americano. Eran dos láminas de acero inoxidable, con una articulación con un agujerito y un tornillo. Se desplegaba y no perdía una gota. Lo doblabas y te lo metías en el bolsillo. Genial. Por este camino puedes hacer tanto bienestar…

Banco *Neoromántico* (1995)
Fotografía: Guim Espelt



Vaso plegable de campaña del ejército americano. Forma parte de la colección de Castiglioni.

Es un poco como Robinson Crusoe. Ese libro me lo había leído yo con fruición. En el fondo somos unos *robinsones*, por la forma en la que vamos solucionando los pequeños problemas…

Como un artesano…

He tenido la oportunidad de conocer artesanos e industriales pequeños de todo tipo: carpinteros buenísimos, artesanos de la caña de Manila, etc. Pero han ido desapareciendo. Muchos ya no tienen sitio, los han absorbido fábricas importantes. Y es una verdadera lástima, porque el diseño industrial, antes de ser industrial, es artesano. Para que un producto nazca, necesita esta etapa artesanal, y si esto se pierde, se pierde mucho.

"El bienestar es una suma de pequeños detalles"

¿Cuáles son sus preocupaciones actuales?

Me interesa mucho el tema de la energía solar. Yo la tengo en mi casa desde hace 40 años y me funciona. Te da una sensación de autonomía fantástica. Creo mucho en esto. A mi me gustaría que el mundo se organizase de otra forma de la que está, por supuesto. Y supongo que no soy el único con este deseo. Yo confiaba que con esto de la crisis se consiguiera algo, pero mucho me temo que no.

¿El diseño puede ayudar de alguna forma?

Podría. Podría ayudar mucho, porque si todo el mundo tuviera este concepto del diseño de "con lo mínimo hacer lo máximo" cambiarían muchísimas cosas. Se necesitarían menos cosas, habría menos estrés, y el confort se tendría con otras cosas, no con estos lujos asiáticos de ahora… Lo que hay que hacer es andar un camino distinto. No ir como vamos y si nos equivocamos parar e ir cambiando constantemente. Por eso yo creo en la artesanía, porque te permite corregir. Lo malo es que para que una cosa sea barata tienes que hacer 10.000 unidades.

¿Usted sigue haciendo sus manualidades?

¡Ah! Esto sí. Yo tengo mi taller –desordenado como todos– y cuando me permite el tiempo me meto allí. Me descansa profundamente meterme en manualidades. No tiro nada, lo guardo todo. Las cosas que nadie quiere me las dejan en mi tallercito… y me entretengo. Me divierte resolver cosas chapuceramente utilizando las cosas que tengo al alcance.

¿En qué trabaja actualmente?

Estoy haciendo otro banco junto con mi hijo Gonzalo, que también es diseñador, y estamos intentando hacer cosas conjuntamente. Con él me entiendo muy bien, porque tiene las mismas exigencias que yo. Nos parecemos en la manera de ser… También estoy trabajando en un modelo más autónomo de la lámpara *Cesta*, aprovechando la tecnología de los LED, pero hay como una especie de catarata de oferta tecnológica que me aturde un poco. Es tremendo, ahora se puede hacer todo. Pero en mi caso el ritmo de trabajo ha bajado. ¡Tengo casi 80 años!

Y sigue sin jubilarse…

Me he jubilado, pero sigo haciendo cosas. A un ritmo más lento, menos estresante. No atiendo encargos. Atiendo sugerencias, eso sí. Ahora más que nunca hago lo que me da la gana.

Aprenent de l'eficiència estructural

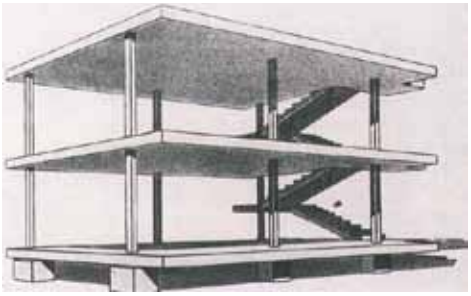
Albert Albareda i Valls

Aquests darrers anys, l'arquitectura ha fet seves les noves possibilitats tecnològiques dels materials; i la implementació de potentíssimes eines de càlcul ha permès realitzar projectes que, fa només cinquanta anys, haurien estat una vertadera utopia. El camí iniciat per Le Corbusier amb la introducció de la planta lliure a base de pilotis ha acabat aquesta darrera dècada amb el convenciment i la percepció que res ja no és impossible, i ha convertit la gravetat en només una lleugera trava per a les propostes més trencadores. Ens hem oblidat per complet que el progrés, per sobre de tot, ha de ser sostenible. Sostenible des d'un punt de vista material, però també des d'un punt de vista econòmic.

El món de les idees s'ha desvinculat totalment del món tecnològic. És a dir, quan Le Corbusier plantejava la planta lliure era perquè ja s'estava utilitzant el formigó armat com a material estructural; per tant, la implementació d'aquesta tecnologia al disseny arquitectònic, va ser una aportació ferma i sense precedents perquè ho va fer amb coneixement de causa i proposant una nova tipologia fins a les seves últimes conseqüències. Aquest procés és el que ha faltat en les arquitectures icòniques dels darrers temps; els projectistes han plantejat reiteradament desafiaments tècnics que no sabien com ni amb quin cost s'haurien de resoldre. És evident que en arquitectura el fet conceptual ha d'anar sempre un pas per endavant del fet constructiu, però hi ha quelcom que segur que no contribueix al seu progrés, i aquest quelcom és una absoluta desvinculació mútua.

En aquest sentit, grans arquitectes han destacat de forma positiva gràcies, precisament, als seus plantejaments argumentats des d'un punt de vista tectònic i a un profund coneixement tècnic de les seves solucions constructives. És el cas, entre d'altres, de Sir Norman Foster o de Richard Rogers: els seus projectes s'han estat plantejant constantment des del prisma de la millora de les idees i dels espais a base de la implementació de conceptes estructurals fonamentals o d'estudiar profundament solucions tecnològiques concretes. Aquesta manera de projectar pot ser que esdevingui, a dia d'avui, la més pròxima a les exigències del món present i immediatament futur.

La desvinculació entre les solucions tecnològiques i les projectuals s'ha vist accentuada per una despreocupació generalitzada i històrica de l'arquitectura pel rendiment i l'eficiència de les seves propostes. És cert que, en el fet de projectar, s'hi sumen multitud de responsabilitats: formal, funcional, econòmica, etc. Però és precisament per aquest motiu que el disseny no hauria mai de posar-se d'esquena a tots aquells móns especialitzats que poden contribuir activament a millorar-lo i, en certa mesura, a posicionar-lo per assolir els seus objectius. Els arquitectes no podem controlar tot allò que impliquen els nostres edificis i, lluny d'obviar-ne el seu funcionament, la nostra tasca, veritablement difícil, hauria de ser la de fer possible que totes aquestes solucions acabessin conformant espais cada dia més òptims, estèticament i funcional.



Maison Domino de Le Corbusier

Cal recordar que a Le Corbusier li fascinava el món aeronàutic, admirava els vaixells i aprenia en general de tot allò vinculat a la tecnolo-

gia del transport. Va descobrir que els dissenys industrials eren perfectes perquè obeïen a uns requeriments estrictament funcionals. En el disseny d'una aeronau res és superflu, qualssevol de les seves parts està pensada i optimitzada perquè tot el seu conjunt respongui a unes determinades necessitats i que, per sobre de tot, funcioni. L'arquitectura, lluny de només respondre a necessitats funcionals, té l'obligació de respondre a requeriments formals, socials i del seu entorn; Le Corbusier, malgrat tot, sent atracció pels avions i així ho reflecteix en el seu llibre, *Aircraft*.

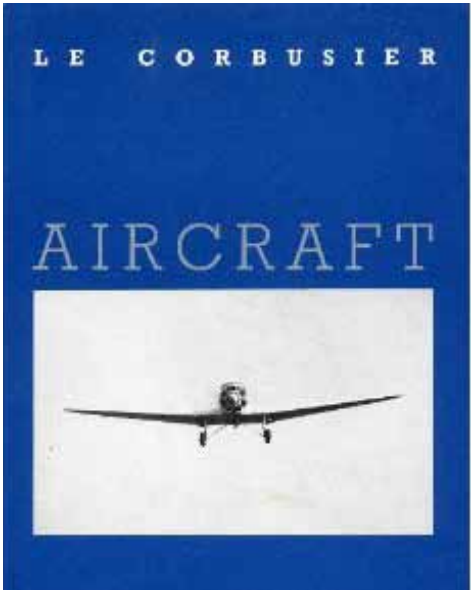
Sembla que aquests criteris de funcionalitat i de racionalitat que va introduir amb força el moviment modern s'han relativitzat, com deia, en els darrers temps. L'arquitectura es troba avui en dia a la prehistòria d'altres disciplines que, com a conseqüencia de veure's pressionades per multitud de requeriments funcionals i econòmics fortament exigents, han liderat el camí de l'optimització formal, estructural i propositiva.

Certament, el món aeronàutic és el punt de mira d'aquest procés. Com pot ser que sigui possible construir avions sotmesos a estats de càrregues terriblement complexos i variables, amb solucions estructurals deu vegades més lleugeres que amb les que s'estan construint la majoria dels edificis actuals? Una de les causes d'aquest fenomen és, sense cap dubte, les garanties de construcció de què disposa cadascuna de les disciplines. Mentre la indústria aeronàutica pot concebre els seus avions en tallers mecanitzats i amb una forta especialització de les parts implicades, en la construcció d'edificis es parteix d'unes garanties molt baixes; això contribueix notablement a assumir, en el disseny, solucions constructives i estructurals deficitàries econòmicament i ambiental.

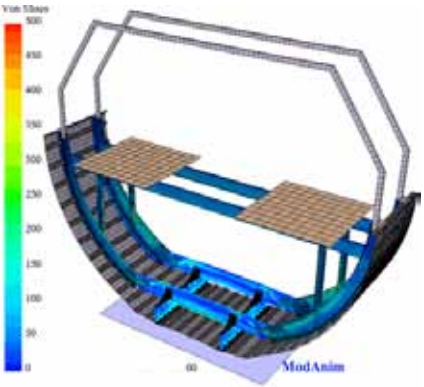
En l'arquitectura encara no hem canviat de xip des de les propostes de Le Corbusier; mentre el món avança imparable cap a noves solucions i nous conceptes cada cop més òptims, encara s'estan plantejant de forma rutinària estructures desvinculades dels tancaments, tot duplicant les prestacions resistents de molts edificis. Fixem-nos, si no, en com resol la indústria aeronàutica les seves estructures per una qüestió ni més ni menys que d'estricta necessitat funcional: els esforços que ha de resistir un avió els assumeix el conjunt del seu fusellatge. És a dir, en el procés de disseny es realitza l'admirable esforç de considerar tots i cadascun dels elements per a la seva resposta estructural conjunta.

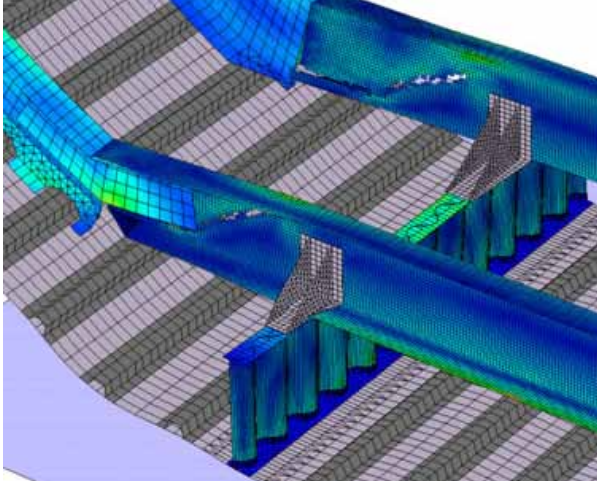
El fusellatge de les aeronaus es construeix a base d'una retícula de barres de geometria

Aircraft, de Le Corbusier



Estructura del fusellatge d'un Airbus





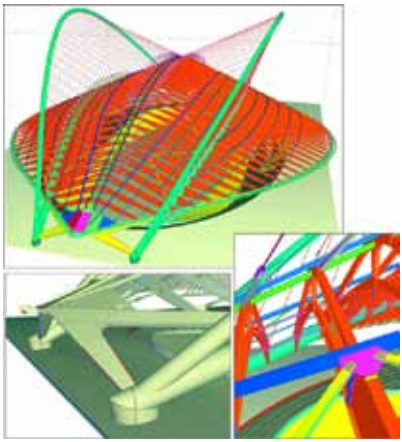
Anàlisi en elements finits del fusellatge

cilíndrica constituïda per aliatges metàl·lics lleugers, a la qual s'hi cargolen planxes de *composites* (materials compostos). Tot el conjunt treballa de forma solidària per suportar adequadament les sol·licitacions màximes a les quals està sotmès l'aparell.

Fins i tot l'última xapa de tancament col·labora en la resposta estructural del conjunt. Això permet de reduir considerablement el pes de l'aeronau i de rendibilitzar la totalitat del material que s'utilitza. Lògicament, aquest fet només és possible gràcies a un gran control i a una especialització estratificada en la seva construcció, però també gràcies a un disseny plenament integrat amb una comprovació estructural globalitzada. Existeixen en l'actualitat multitud de marques comercials que ofereixen recursos informàtics de modelització amb elements finits que permeten analitzar de forma molt real el comportament d'una estructura. Cada cop més, aquests recursos deixen de ser eines habituals de reduïts grups elitistes industrials per extendre's en un món professional, cada vegada més especialitzat. Malgrat que aquest camí ja s'ha iniciat gràcies a la millora constant del *hardware* disponible, és veritat que avança més ràpid l'oferta tecnològica que la pròpia mentalitat del sector. D'aquesta manera, s'opta reiteradament per uns dissenys arquitectònics que veritablement són únics per a cada cas, però que resulten molt cars i ineficients perquè no s'hi han destinat els medis i el pressupost suficients per a optimitzar-ne el funcionament.

La resposta a aquesta qüestió sembla òbvia: es tracta d'un problema de quantitat. El disseny d'un model aeronàutic pot optimitzar-se fins a les últimes conseqüències, perquè es repetirà moltes vegades en un procés industrial. En canvi en el millor dels casos, un edifici només es construirà una vegada en un sol emplaçament. És veritat. Podran, però, ser competitius en el futur dissenys arquitectònics únics –però poc eficients– per a tots i cadascun dels solars del món? En l'arquitectura, en aquest sentit, li queda molt camí per recórrer i, malgrat ubicar-se sempre en l'avantguarda conceptual, pot ser que arribi un moment en què sigui víctima d'una forta auditoria tecnològica per tal d'adequar-se a les exigències medioambientals i socials d'un futur imminent.

Múltiples cases comercials ofereixen aplicacions informàtiques com *Etabs* o *Ansys*, que ja permeten aproximar-se amb gran fidelitat a la complexitat real de resposta d'una estructura, i en considera el seu funcionament global. Són aplicacions que requereixen, òbviament, coneixements estructurals avançats i maquinària informàtica de certa potencialitat. Amb aquests programes és possible, entre moltes altres prestacions, la comprovació estructural d'elements laminars i contactes entre superfícies, fet que augmenta moltíssim el potencial resistent de determinades solucions. És simplement curiós de comprovar que, disposant d'aquestes eines tan increïblement potents, el disseny arquitectònic –o en el seu defecte, el món de la construcció– no hagi pres encara prou consciència



Modelització del velòdrom olímpic d'Atenes
Màxima resposta estructural de cada element. Santiago Calatrava

de quin seria l'impacte d'optimitzar l'eficiència de determinats dissenys constructius. La qüestió és que aquest fet ja es té en consideració per a grans edificis, on els requeriments funcionals –en aquest cas, reduir per exemple el pes– adquireixen una importància vital. Pensem, entre d'altres, en el disseny de determinades cobertes per a llums enormes.

El cas és que aquest procés només s'aplica –per estricta necessitat– en aquells projectes de ressò internacional que, malgrat tenir molt impacte, ocupen només un petit percentatge de la totalitat.

També és cert que aquestes modelitzacions globals poden resultar sovint inoperatives per a edificis de petites dimensions, fet que provoca la consideració de solucions estructurals concebudes amb elements totalment prefabricats.

Existeix una queixa permanent instaurada en l'opinió pública i fonamentada en la mala praxis recurrent que es produeix en el disseny i el fet constructiu; no sempre infundada, aquesta queixa es justificaria fonamentalment pel profund desconeixement que existeix envers els beneficis d'un disseny pensat bàsicament en termes d'eficiència. El món de la construcció està –encara a dia d'avui– molt arrelat a uns costums i vicis inercials que costen molt de superar; i els arquitectes, lluny de ser considerats com una peça clau en la determinació d'un disseny equilibrat entre funcionalitat, estètica i cost, som vistos com uns agents maníacs que imposen els seus valors estètics i que no aporten cap més valor afegit als seus projectes que el pròpiament artístic.

La realitat és que l'arquitectura està supeditada a un emplaçament i, mentre que cada edifici sigui únic –fet que la converteix també en una gran riquesa cultural dels pobles– es requerirà de molts més medis per optimitzar-ne tecnològicament el disseny. Lluny d'arribar a la perfecció del món automobilístic o aeronàutic, on els productes que surten al mercat són literalment impecables, el disseny arquitectònic es veurà obligat a descobrir una fórmula ajustada que li permeti d'oferir també millors productes (edificis), disposant de molts menys recursos tècnics i econòmics. Tot un vertader repte per a les properes dècades. Existeixen ja algunes propostes en aquesta direcció; parlo, per exemple de *Compact Habit*, una empresa catalana que ha apostat per dissenyar un prototipus industrial de mòdul d'habitatge i fabricar-lo repetidament. Un mòdul que ofereix certes garanties i que pot adaptar-se i agrupar-se en funció de l'emplaçament. En aquest sentit, *Compact Habit* és una possible visió d'allò que podria ser la futura racionalització del fet constructiu en arquitectura.

És, amb aquest mateix ideal, que han aparegut també multitud d'empreses d'arreu que apunten a solucions concretes per a un nou tipus de construcció d'impacte molt més sospesat. És el cas de *Deluxe Building Systems*, una corporació que ha llençat al mercat un sistema constructiu global a base de perfileries metàlliques i panells, molt més pròxim precisament al món aeronàutic que als sistemes als quals estem habitualment acostumats. Aquesta proposta pretén resoldre tant els elements de

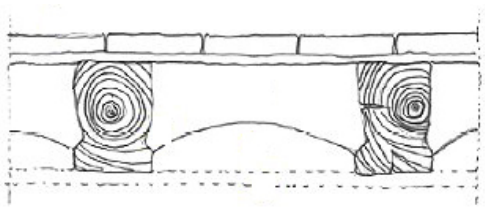
sustentació verticals, com també els horitzontals, i optimitzar al màxim les seves prestacions resistents.

Sense que aquesta solució aporti unes majors prestacions o confort a les solucions convencionals, sí que és veritat que en redueix considerablement el pes i, en conseqüència, n'augmenta el rendiment. En aquest tipus de seccions constructives, res sembla ser redundant; tot adquireix, a més de la pròpia funció, algun altre valor afegit que ho justifica. Encara que totes aquestes solucions en concret puguin presentar moltes deficiències –per altra banda, legítimes–, és veritat que apunten a un nou concepte constructiu estructural molt més integrat. Un sistema concebut també per a una major industrialització. I no oblidem que en moltes àrees de nou creixement s'està apostant fort per nous mètodes d'estructures en sec, com en l'*Ark Hotel*, a la República Popular xinesa, en el qual es van elevar 15 plantes en 24 hores.

Malgrat tot, sembla com si aquesta desvinculació entre el disseny i la tècnica que apuntava abans sigui un problema més propi del nostre passat més recent que no pas de principis de segle. És fascinant de comprovar com moltes de les solucions estructurals proposades antigament, dins les seves possibilitats materials i tecnològiques, consideraven una major optimització dels recursos. Fent una analogia amb les estructures aeronàutiques, on es contempla la contribució estructural de tots els seus elements, en els forjats antics de revoltó sense capa de compressió que es construïen a principis de segle moltes vegades el paviment contribuïa activament en la resistència global del forjat. Sovint no es pot retirar el paviment d'edificis en rehabilitació pel veritable temor que s'esfondri el forjat existent. Sembla doncs estrany com aquells projectistes, sense cap més medi que la seva pròpia experiència, podien afinar tant en els seus dissenys que han perdurat fins a dia d'avui. Potser hauríem de pensar que aquelles solucions s'acostaven més que les actuals a la idea d'optimització a la qual ens hem estat referint.

No existia cap instrument de modelització, tampoc els elements finits. No existien els materials de què disposem avui, ni els controls de qualitat que s'estan realitzant. I malgrat tot, es considerava un model més global que l'actual per a la resposta final del disseny arquitectònic; els murs desenvolupaven la funció de tancament i de suport, el paviment treballava moltes vegades activament amb el forjat... I a dia d'avui, ens trobem que la majoria d'edificis tenen aquestes tasques totalment segregades per sistemes independents entre ells amb l'excusa de millorar les prestacions i el confort dels edificis. El fet és que considerar un disseny global amb els materials i els requeriments actuals suposaria un esforç projectual enorme per al qual, malgrat haver-hi tots els medis i coneixements disponibles, no hi ha consciència social ni mentalitat per a destinar-hi els medis necessaris. Ni els promotors dels projectes ni els propis arquitectes estan preparats per assumir aquesta possibilitat, però potser seran les pròpies exigències de l'entorn que convertiran solucions com *Compact Habit* en quelcom de més exitós del que sembla a dia d'avui.

Solució constructiva Deluxe Building Systems



Solució de forjat sense capa de compressió

La naturalesa de l'espai no ocupat Forma, qualitats i potencial de l'espai lliure d'edificació en un sector de l'Àrea Metropolitana de Lisboa

Joan Florit i Ricard Gratacòs

És habitual afrontar la investigació o l'anàlisi urbanística dels territoris urbans a través de la mirada cap a allò construït. La recerca de formes, repeticions, ritmes i, en definitiva, d'ordres, pautes o regles entre els materials urbans, és un mètode a bastament utilitzat per al desentrellat de la forma de realitats urbanes ben diverses.

La metròpolis contemporània, com a nova realitat urbana diferent de la ciutat moderna, demana per a la seva comprensió eines d'anàlisi també diferents a les habitualment usades. És per això que, durant dos anys, un grup d'investigadors dels departaments d'urbanisme de la UPC i de l'Escola Tècnica de Lisboa ens hem aproximat a la ciutat contemporània per tal d'assajar una anàlisi de l'Àrea Metropolitana de Lisboa (AML) a través de l'estudi de l'espai no ocupat.

L'espai obert lliure d'edificació sempre ha tingut un paper principal en la imatge i la constitució de les nostres ciutats. Les places van ser, i continuen sent, els llocs on formalment es concentraven part dels sentiments col·lectius més forts. Però van ser els carrers, en la seva infinita varietat, els espais oberts més comuns a totes les aglomeracions humanes del món, segurament per la seva vessant funcional de referir entre sí els espais privats. Més enllà dels carrers i de les places, altres espais lliures d'edificació col·laboraven a formalitzar l'expressió i la caracterització de la forma urbana: patis i jardins privats, passeigs arbrats, gran varietat d'elements geogràfics han estat components habituals del paisatge de les nostres ciutats.

Evidentment, la ciutat va deixar de ser, fa temps, aquella realitat construïda per continuïtats, que aplegava dins dels seus límits, més o menys definits, totes les necessitats dels seus habitants. Avui hem passat a una nova realitat en què tot el territori conté, o és capaç de contenir, atributs urbans a través d'un intens procés de "metropolització". De la ciutat de la continuïtat, la concentració i l'equilibri es passa al territori de la discontinuïtat, la dispersió, la descentralització i els desequilibris.

En aquest context en què l'espai de les nostres ciutats es fa cada cop més heterogeni i complex, la rellevància de la forma de l'edificació perd importància com a recurs per analitzar, interpretar i projectar la ciutat. En canvi, la presència del buit és fa més i més notable. Si bé els formats d'espai buit de la ciutat tradicional són coneguts i ha estat assajada llur combinatòria en la recerca d'una estructura de l'espai públic, no succeeix el mateix amb l'espai no ocupat metropolità, que se'ns presenta més incert. La seva diversitat de mesura, de valor ambiental, de valor posicional, de règim de propietat, i la manca de definició de les seves vores, o del seu ús, provoquen la necessitat d'estudiar-lo com a entitat susceptible d'esdevenir part estructurant del territori.

És evident que no tots els espais buit són iguals, però, què els diferencia? Quins són els atributs de cadascun dels espais? Aquesta és una primera pregunta que durant dos anys hem intentat de respondre. Fruit d'aquesta intenció es va procedir a la tipificació de l'espai buit en una àrea acotada entre Loures i Odivelas. Segurament es pot entrar a discernir sobre l'espai no ocupat metropolità i les seves diferències internes a partir de vàries mirades, centrades en atributs diversos. Les qualitats ambientals, la forma del suport geogràfic o la capacitat o resistència per associar-se amb altres espais oberts, van ser algunes de les quals va assajar la investigació.

Si hi ha una condició dels espais no ocupats en territoris metropolitans que els comença a diferenciar uns dels altres a primer cop d'ull és la presència, més o menys intensa, de la mà de l'home en la seva forma. Si bé en aquestes altures del desenvolupament i en metròpolis capda-

A la imatge de l'esquerra podem veure com l'espai lliure d'edificació és dominant en l'àrea d'estudi. A la imatge de la dreta veiem una representació qualificada del mateix espai un cop analitzat amb detall. Ambdues imatges són un fragment dels plànols realitzats per a la investigació

vanteres sembla no haver-hi lloc per a l'espai no humanitzat, sí que són molt evidents algunes diferències d'intensitat de l'empremta humana.

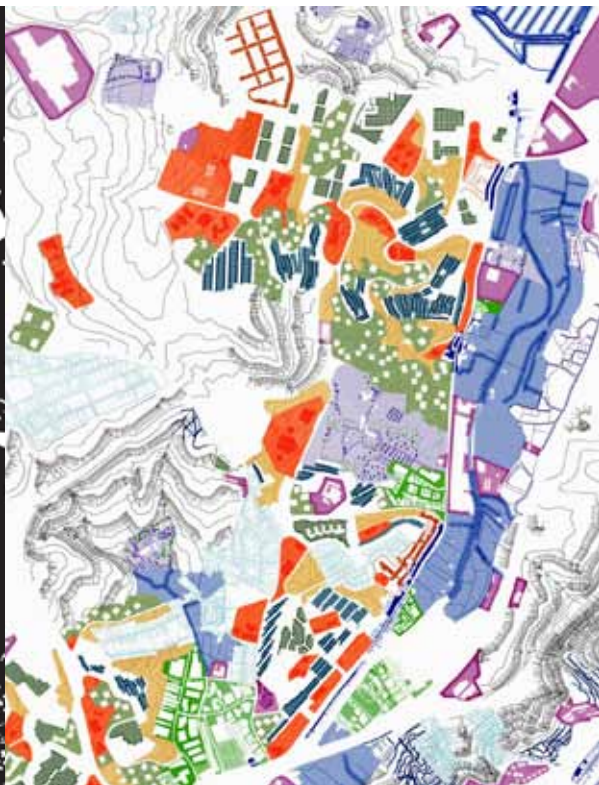
Així, trobem a la perifèria de Lisboa espais oberts escassament antropitzats, ja siguin aquells que per incidència directa de la forma (geogràfica) del territori s'han descartat per a la seva explotació urbana o agrícola, o altres que per motius derivats de la seva posició respecte a les infraestructures i el desenvolupament urbà existent, per exemple, resten pendents del seu torn per entrar a formar part de processos urbanitzadors futurs. És en aquests espais on més valor tenen les qüestions ambientals i de la biodiversitat, ja que de la lectura d'aquestes, se'n poden diferenciar qualitats dins de la gran taca de sòls erms.

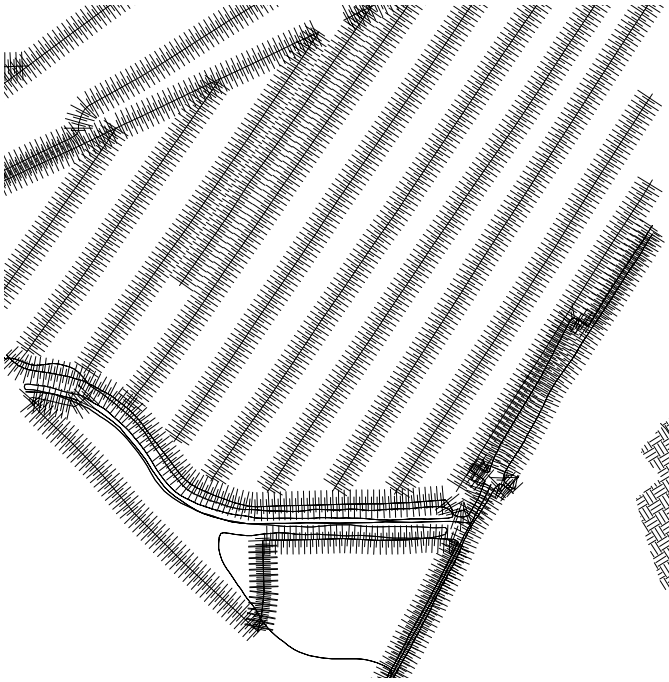
Potser aquests són els espais que més resistència oposen a la internacionalització de les grans ciutats, i sovint diferencien molt clarament unes metròpolis de les altres gràcies, en part, a la forta influència de la geografia en la seva forma i disposició.

Trobem també altres espais oberts no urbanitzats (N.U.) que, d'altra banda, presenten traces d'explotació, generalment agrícola. És especialment característica en aquest indret proper a l'estuari del riu Tajo, i de gran valor agrícola i ecològic, la gran planura inundable de terres al·luvials que en portuguès anomenen *leziria* (N.U.1). Com també ho és la constel·lació de jardins i sòls d'explotació a grans parcel·les de residència individual anomenades *quinta* (N.U.3). Trobem també parcel·lacions agrícoles al llarg de les lleres del riu (N.U.2).

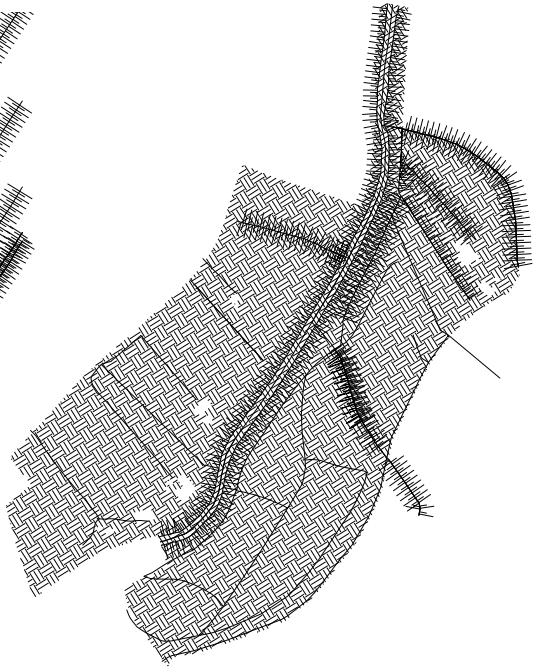
Entre els espais no ocupats formats per la mà de l'home hi ha aquells que resulten com a producte de processos urbanitzadors (U). A nivell quantitatiu no és un tipus determinant, però sí que ofereix una gran variabilitat de formes i tipus d'origen. Es pot fer, per exemple, una diferenciació pels tipus de processos que els han generat.

Uns espais són resultat de la construcció urbana per continuïtats (U.1 i U.2): places, passejos i carrers a nuclis antics o espais en banda per adició de parcel·les al llarg d'una carretera, per exemple. Altres resulten de la construcció dispersa tot i recolzant-se i enriquint les xarxes capil·lars del territori (de U.3 a U.7). Trobem,

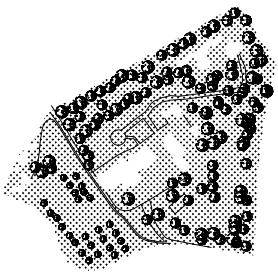




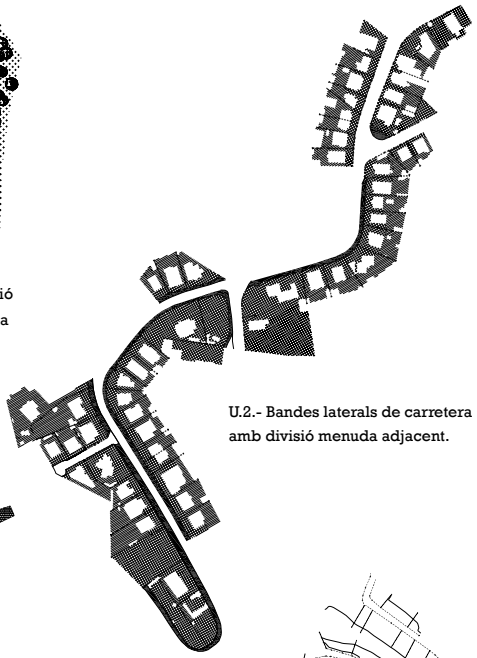
N.U.1.- Fragment de la gran planura mareal, *leziria*.



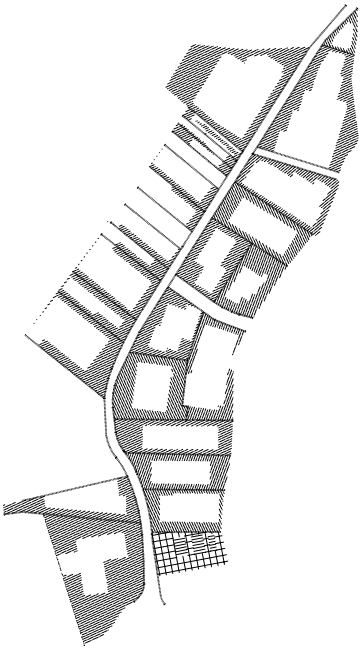
N.U.2.- Parcel·les mitjanes per a l'explotació agrícola.



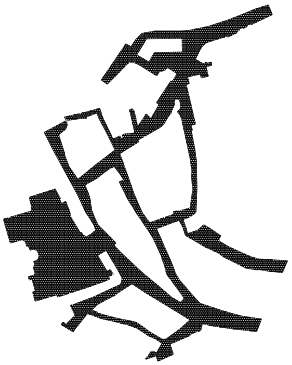
N.U.3.- Jardins i sòls d'explotació a grans parcel·les de residència individual (***Quinta***).



U.2.- Bandes laterals de carretera amb divisió menuda adjacent.



U.4.- Resultant de divisions mitjanes per a l'activitat econòmica vinculades a camí

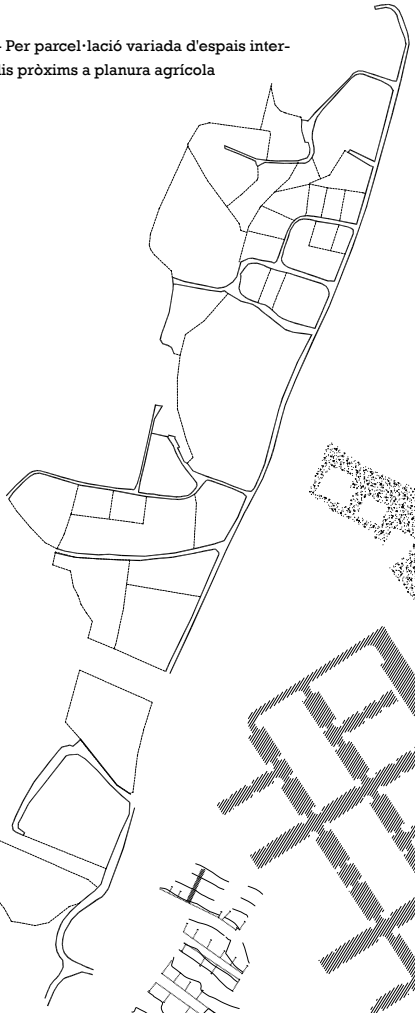


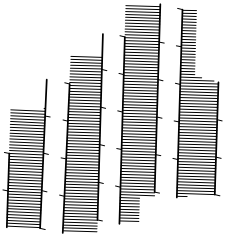
U.1.- Places, passejos i carrers a nuclis urbans heretats.

U.3.- Resultant de divisions menudes nucleades vinculades a camí

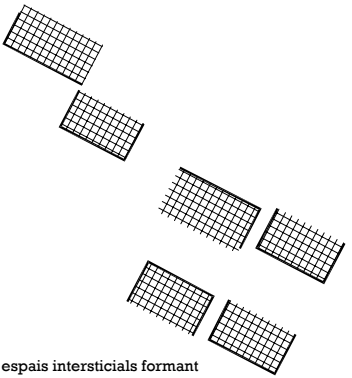
U.5.- Resultant de divisions mitjanes de residència col·lectiva vinculades a camí

U.6.- Per parcel·lació variada d'espais intermedis pròxims a planura agrícola

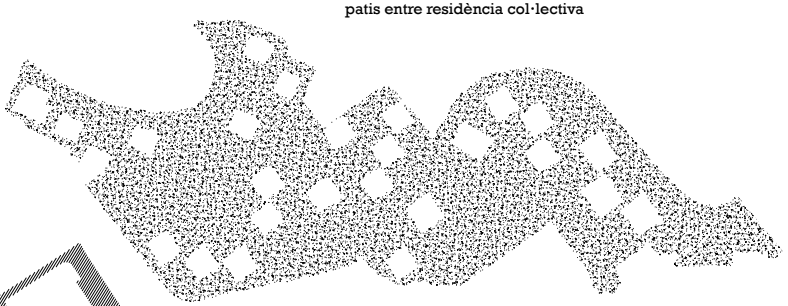




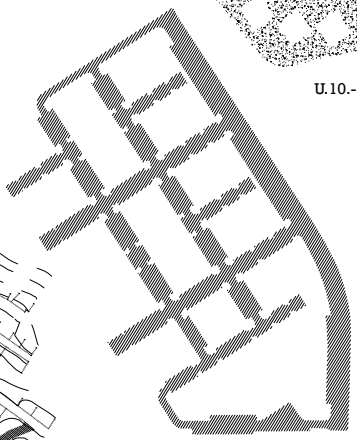
U.8.- Grup d'espais intersticials filiformes entre residència col·lectiva



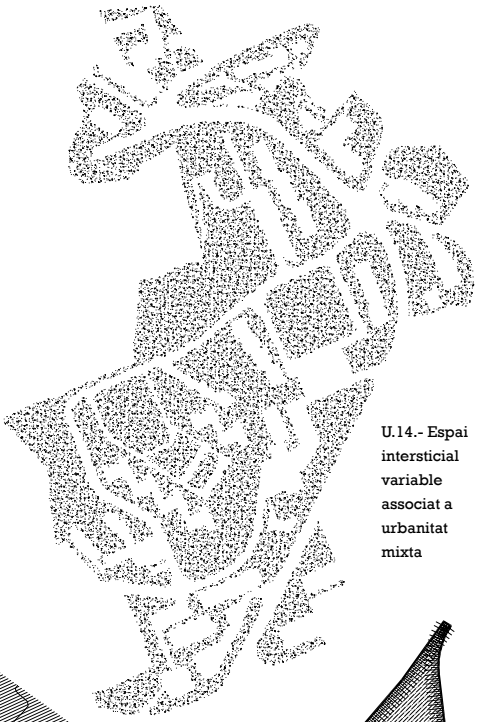
U.9.- Sèrie d'espais intersticials formant patis entre residència col·lectiva



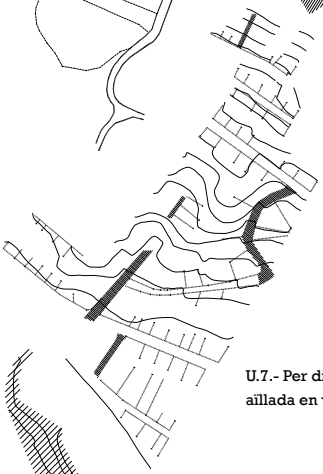
U.10.- Bossa variable d'espai intersticial obert entre residència col·lectiva



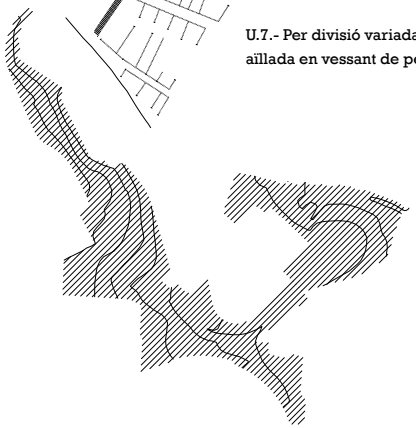
U.13.- Carrers corredor en desenvolupaments urbans mixtes



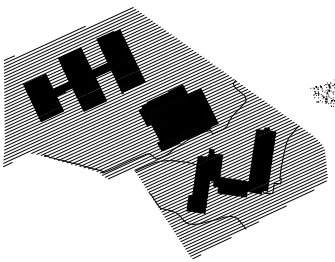
U.14.- Espai intersticial variable associat a urbanitat mixta



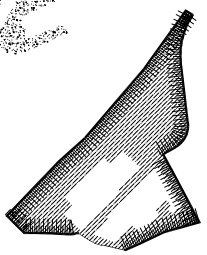
U.7.- Per divisió variada de bossa de sòl aïllada en vessant de pendent mitjana



U.11.- Espais intersticials de mida mitjana-gran entre promocions



U.12.- Espais entre promocions dedicats a equipament o espai lliure urbanitzat



U.15.- Producte d'assentament excloent

també, diversos tipus d'espais que es defineixen a través de la distància entre les coses, entre les masses edificades (de U.8 a U.10): espais filiformes entre barres, patis entre blocs o espais més oberts entre torres. N'hi ha d'altres que són producte de cessions de cada unitat de desenvolupament (U.11 i U.12): alguns han quedat com a intersticis, i d'altres han estat aprofitats posteriorment per ubicar-hi equipaments. Podem diferenciar també espais de la mixtió, carrers corredor i altres espais no ocupats de diversos desenvolupaments urbans mixtes (U.13 i U.14). I, finalment, l'espai no ocupat que deixen diversos assentaments excloents que responen a fenòmens contemporanis de polarització al territori (U.15).

Si bé hem vist com hi ha espais no ocupats sense empremtes de l'home, i hem diferenciat els espais antropitzats entre aquells que són no urbanitzats dels que són producte de processos urbans, podem diferenciar un altre tipus d'espais sense edificació: aquells que tenen com a condició necessària la seva pavimentació per complir amb els seus requisits com a infraestructura de transport. De forma filamentosa, tendeixen a generar malles amb diferent jerarquia. Vies ràpides interurbanes –i els seus enllaços–, carreteres interurbanes i la fina xarxa de camins rurals són el suport de la colonització del territori.

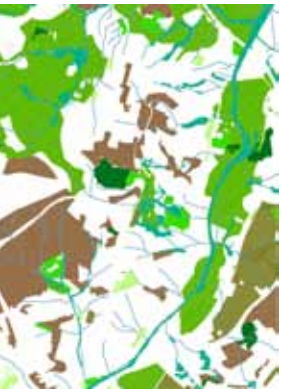
Un cop coneguts els tipus d'espai no ocupat identificats en aquest sector de l'AML, l'orografia sobre la qual descansen i el valor i la riquesa ecològica dels seus sòls, es va prendre consciència de la importància que podia arribar a tenir el coneixement d'aquest tipus d'espai de cara a un projecte de futur per un context com aquest, allunyat de l'àrea central de la ciutat.

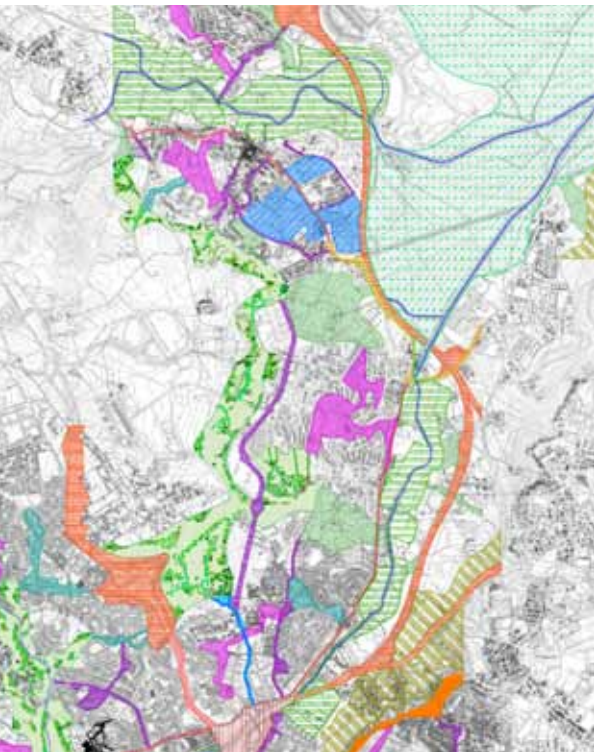
I és que el consum del sòl en aquestes àrees s'ha realitzat a través de l'ocupació fragmentada de l'espai, conseqüència de molts processos inconnexos que fan que les diverses operacions no guardin relació entre sí. D'això en resulta un territori on és difícil percebre una estructura de conjunt.

Durant tot el procés d'investigació, ens hem preguntat si es podia fer una relectura de la ciutat a través dels espais que estudiàvem. Per això l'estudi sobre aquesta àrea entre Loures i Odivelas acaba amb una part propositiva que intenta establir un conjunt d'estratègies que donin certa coherència i tinguin una vocació col·lectiva per a la ciutat. La ciutat ha de ser més que el resultat d'operacions de particulars, i un seguit de pautes d'actuació sobre l'espai no ocupat poden ser vàlides a l'hora de definir un futur per a aquest territori.

Investigadors del DUOT-UPC: Angel Martín Ramos i Carles Crosas Armengol. **Becaris:** Elio Bendicho Roldán, José Cocchiararo Mármol, Samuel Llovet Montardit.

Qualitats ambientals dels sòls no urbanitzats (esquerra)
Grau d'associabilitat de l'espai no ocupat (dreta)





Proposta d'estratègies per a una estructura metropolitana des de l'espai no ocupat

Vuela, vuela, vuela, vuela, vuela, vuela...[1]

Nil Brullet

"Los higos caen de los árboles, son buenos y dulces; y conforme caen, su roja piel se abre. Un viento del norte soy yo para higos maduros (…) Nos rodea el otoño y el cielo es puro, y la tarde. ¡Ved qué plenitud hay en torno a nosotros! Y es bello mirar, desde la sobreabundancia, hacia mares lejanos"[2].

La literatura, nos dice Italo Calvino, tiene como misión "la búsqueda de la levedad como reacción al peso del vivir[3]. Ya en las primeras formas de literatura oral, en los antiquísimos ritos contra "la precariedad de la existencia de la tribu –sequías, enfermedades, influjos malignos– el chamán respondía anulando el peso de su cuerpo, transportándose en vuelo a otro mundo, a otro nivel de percepción, donde podía encontrar fuerzas para modificar la realidad[3].

Ahí están también las antiguas leyendas sobre brujas: "en las aldeas donde la mujer soportaba el peso mayor de una vida de constricciones, las brujas volaban de noche en el palo de la escoba o en vehículos más livianos, como espigas o briznas de paja. Antes de ser codificadas por los inquisidores, estas visiones formaban parte de lo imaginario popular y digamos también de lo vivido". Hay que estar atentos a esta última frase donde Calvino revela el gran potencial de lo literario: los mundos imaginarios que crea la literatura no son sólo una fábula que acaba cuando terminamos la lectura, sino que traspasan al mundo real al inspirarnos sobre cómo debemos guiar nuestra vida. La literatura ha servido desde siempre para elevar la existencia del hombre contando historias que nos muestran que las privaciones, encaradas con la actitud adecuada, se deshacen como nubes livianas en el cielo.

El deseo de aligerar el espíritu se puede encontrar también en otras artes, como la arquitectura, donde la voluntad de levedad ha estado presente en distintos momentos de la historia.

Imaginemos la sensación experimentada por un habitante de la Barcelona del s.XII al entrar en la recién acabada Sta. Maria del Mar. Acostumbrado a la robustez chata de las iglesias románicas, la configuración que adoptaba la piedra en la nueva basílica debió parecerle increíblemente liviana. Columnas de una esbeltez impensable hasta aquel momento elevaban el techo a una altura colosal como si el peso de la cubierta fuese insignificante. Los pesados muros de carga del románico con raquíticas ventanillas de alabastro se habían transformado en delgadas paredes de piedra, ampliamente perforadas por grandes vitrales. La luz entraba a raudales disolviendo la masividad de las paredes. El templo de Dios ya no era un sitio lúgubre y misterioso donde rezar en la penumbra, ahora toda su magnificencia se nos mostraba de forma clara y evidente.

Uno de los motivos que puede explicar el paso del pesado románico al ligero gótico es el profundo cambio ideológico que se produjo durante el s.XII. La sociedad se apartó del misticismo de los siglos anteriores. El mundo ya no era visto como algo misterioso creado por una inaprensible mente divina, sino que se consideraba que Dios lo había generado mediante leyes racionales que el hombre podía llegar a conocer. De este modo, se revalorizó el trabajo intelectivo lo cual conllevó una transformación de la existencia humana: de una vida basada en el enigma de lo corpóreo se pasó a una vida gobernada por el liviano transcurrir de lo mental. Una desmaterialización de la experiencia que se tradujo en una arquitectura más liviana como la gótica.

Ahora bien, aunque podemos coincidir en que durante la transición del gótico al románico se produjo un aligeramiento de la arquitectura, una construcción gótica como Sta. Maria del

[1] De una conversación entre Hannibal Lecter y Clarice Starling en *El silencio de los corderos.*

[2] *Así habló Zaratustra*, Nietzsche.

[3] *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino.

mar jamás podrá ser calificada de ligera en la actualidad. Donde un habitante del s.XII veía esbeltos pilares o muros delgados, nosotros vemos anchas columnas de piedra y espesos envolventes; donde él sentía la luz entrando a raudales, nosotros percibimos una inquietante penumbra a la que hemos combatido con la instalación de luz eléctrica, etc.

Esto no significa que el habitante del s.XII estuviera equivocado sino que la percepción de la levedad arquitectónica es temporal. Algo que en el s.XII nos parecía liviano, ahora nos puede parecer pesado. Dicho con más precisión: la mayoría de las estrategias arquitectónicas, que en el gótico remitían a lo ligero, ahora nos parecen pesadas; y aquellas estrategias que aún conservan su levedad –como por ejemplo las entradas de luz a través de los vitrales– aparecen en el presente en contraposición a los elementos que han devenido pesados.

La inexorable pérdida de ligereza que, con el paso del tiempo, sufre la percepción arquitectónica, me recuerda a la enigmática conclusión de la novela de Kundera *La insoportable levedad del ser*, según la cual, en la vida, todo lo que elegimos y apreciamos por su levedad no tardará en revelar su peso insostenible. No podemos mantenernos para siempre en la mágica inocencia del placer irresponsable de lo liviano. Debemos asumir que levedad y peso son las dos caras de una misma moneda. Por lo tanto, sólo la aceptación de una cierta dosis de peso en nuestras vidas nos concede el derecho de disfrutar de los encantos de la levedad.

Las tesis kunderianas, trasladadas al terreno arquitectónico, nos llevan a Mies van der Rohe, que defendió a lo largo de toda su carrera que la buena arquitectura se basa en una correcta proporción entre lo pesado y lo ligero.

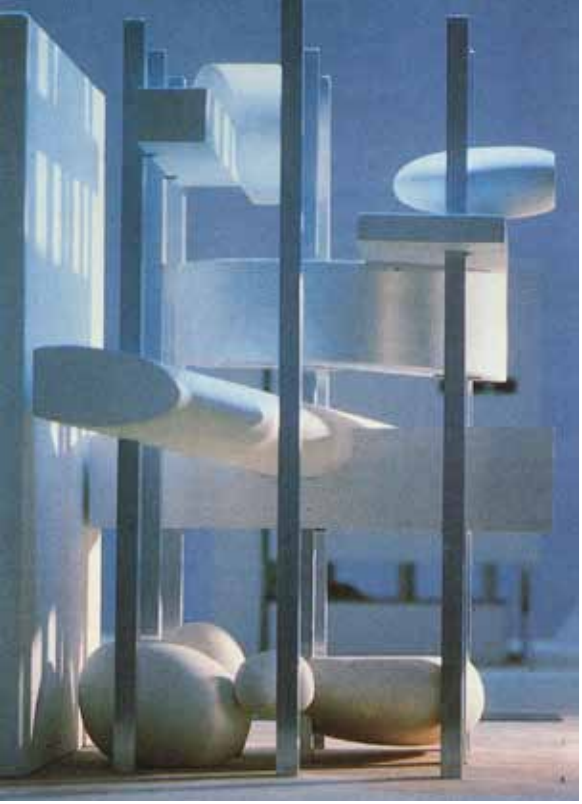
Mies supo aprovechar como nadie los avances técnicos para generar brillantes estrategias de aligeramiento. Recurrió al material liviano por excelencia, el vidrio, del que apreciaba su inmaterialidad transparente y su misteriosa capacidad reflectante. Una superficie que refleja lo que la rodea se convierte en etérea y ligera. Siguiendo este principio, además del vidrio, Mies utilizó otros materiales reflejantes –como el mármol pulido, el acero pulido o el agua estancada– para disolver la presencia de sus edificios.

La potenciación de lo planario es otra estrategia de aligeramiento usada por Mies. Un plano, al carecer de profundidad, nos parece más liviano que un volumen. Mies juega en diversas ocasiones a descomponer los volúmenes de modo que aparezcan como un juego de planos. Es el caso de los exquisitos pilares cruciformes del Pabellón de Barcelona o del minucioso detalle de la esquina de la IIT, donde la descomposición del pilar permite entender la pared de ladrillo como un plano que "flota" por delante de la estructura.

Como gran maestro que es, Mies sabe cuando sacrificar un recurso si hay otro más apropiado. Es lo que ocurre en los Lake Shore Apartments, donde renuncia a la planitud de la fachada al proyectar unos montantes de acero que sobresalen de ella. De este modo, se acentúa la verticalidad del edificio y se consigue que adquiera una apariencia más esbelta y ligera.

Ahora bien, como dije, para Mies el buen edificio debe combinar proporcionadamente ligereza y peso, así que, todas sus estrategias de aligeramiento aparecen siempre junto a recursos que aportan peso. En su época europea, será la pesada apariencia de los materiales pétreos lo elegido para conseguir la solidez necesaria.

Más adelante, después de emigrar a EEUU, los materiales pétreos serán reemplazados por el protagonismo de una estructura de acero potente y uniforme. Una exhibicionista estructura portante que proporcionará la sólida estabilidad dentro de la que se producirá el juego de lo liviano. La preponderancia de la homogeneidad estructural aleja a Mies de una cierta inclinación –manifestada durante su período europeo– hacia la fluidez espacial, conseguida mediante la colocación exenta y asimétrica de las paredes. Una forma inestable y ligera de concebir el espacio, que se ve relegada en su período americano donde la potente estructura genera un espacio lento, pesado, de una fuerte estaticidad.



Proyecto para la Biblioteca de Francia, Rem Koolhaas

La confianza de Mies en la contraposición peso-ligereza como base para su arquitectura proviene de la lectura que hizo del libro de Nietzsche *El origen de la tragedia*. En esta obra de juventud, Nietzsche defiende que la obra de arte aparece en el equilibrio entre el espíritu apolíneo –representante de la estabilidad propia de lo pesado– y el espíritu dionisíaco –representante de la desorientante fugacidad de lo ligero–.

Pero las tesis de *El Origen de la tragedia* serán reformuladas en las obras de madurez de Nietzsche, donde la oposición entre lo pesado y lo ligero se rompe en favor de la ligereza. En este sentido, Nietzsche nos presenta al superhombre como aquel capaz de enfrentar la vida creando en cada instante su propia perspectiva sobre el mundo. La realidad ya no es una acumulación pesada de acontecimientos, sino que se transforma en función de cómo el hombre la quiere ver. Lo pesado se disuelve ante la capacidad que el superhombre tiene de generar su propio mundo.

En términos arquitectónicos, la capacidad del superhombre de modificar la realidad en función de su perspectiva implica que no tiene sentido pensar el espacio de forma homogénea y estática –como lo hace el Mies americano–. Todo lo contrario, para el superhombre, el espacio fluctúa de forma ligera, se vuelve dispersivo, ilimitado. Ya no existe una posición fija. El orden estructural es sacrificado. El vector gravedad, fiel aliado de todo lo pesado a lo largo de la historia, puede burlarse. Como ocurre en el proyecto de Koolhaas de la Biblioteca nacional de Francia (1989), donde los volúmenes flotan libremente dentro del espacio y generan una percepción asimétrica, una sensación de ingravidez de la materia, y a su vez, permiten un movimiento más libre en las plantas bajas.

Todo figura estática se disuelve, como en las cubiertas diseñadas por Frei Otto y Shigeru Ban, que muestran hasta donde un techo puede parecerse a una liviana tela ondulada por el viento. Aunque la contribución más decisiva a favor de este nuevo impulso hacia lo ligero hay que atribuirla a los últimos ganadores del Pritzker, SANAA. Sejima y Nishizawa han hecho del culto a la levedad el *leitmotiv* de su obra. Su material predilecto es el vidrio. Con él consiguen unas transparencias que van más allá del aspecto puramente visual: mediante la desaparición de la noción de paramento interior se generan visuales que concatenan espacios, y abren el edificio hacia todas direcciones.

Los SANNA son también maestros en el aligeramiento de la presencia de lo estructural. La estrategia que siguen es inteligente: en lugar de concentrar las cargas en pocos puntos tratando de reducir el número de apoyos, atomizan la estructura en muchos soportes, y así consiguen reducir la importancia relativa de cada uno de ellos. De este modo pueden reducir notablemente la sección de los pilares y los hacen casi imperceptibles. Además, ésta dispersión de la estructura, rompe la necesidad de una malla homogénea y posibilita una distribución irregular de los pilares según intereses espaciales. El orden se ha invertido: lo estructural se subordina a lo espacial. Buena muestra de ello es el genial pabellón de Toledo. Lo interesante es que el ejemplo ha cundido; sólo hay que ver los Talle-

Talleres del KAIT, Junya Ishigami

res del KAIT de Junya Ishigami donde un bosque de pilares finísimos dispuestos desordenadamente conforman las distintas áreas de trabajo.

En una de las últimas obras de SANAA, el Rolex Center en Lausanne, la disolución de lo estructural va más allá de la malla de pilares y afecta al mismísimo forjado. El suelo se ondula generando una topografía continua que elimina la discontinuidad de alturas típica de la arquitectura. La estática horizontalidad del forjado se ha fluidificado.

En definitiva, lo que SANAA produce con sus estrategias proyectuales es una desaparición de la presencia física de la arquitectura, ejecutada mediante la disolución perceptiva de los límites físicos que coartan el espacio. Sus edificios no son más que atmósferas de aire climatizadas donde toma fuerza la presencia del cuerpo humano. El individuo pasa a ser el único protagonista. Viendo sus edificios a uno le surge la pregunta: ¿Puede la arquitectura llegar a desaparecer completamente? ¿Existe la posibilidad de un edificio absolutamente ligero?

Estas cuestiones nos conducen a indagar en el significado más literal que el concepto de ligereza tiene en arquitectura, a saber, lo ligero como lo que pesa pocos kilogramos. A lo largo de la historia de la arquitectura se puede observar una clara tendencia hacia la disminución del peso de los edificios. Y es que, al fin y al cabo, construir es mover peso y por lo tanto una arquitectura que pese menos kilogramos supone un menor gasto energético. En el presente, múltiples estrategias (hormigón aligerado, aluminio espumado…) avanzan hacia esta dirección.

Pero para llegar a la levedad absoluta no es suficiente con restar algunos kilogramos. De hecho, ninguna de las estrategias de aligeramiento descritas en este artículo (disminución de la presencia de lo estructural, utilización de materiales transparentes, espacios dinámicos, potenciación de lo planario, etc.) alcanzan la ligereza completamente. Todas ellas sólo nos sirven para hacer los edificios *un poco más* ligeros, pero no nos proporcionan una desmaterialización total. Quizás los que más cerca han estado de conseguir algo parecido sean Diller & Scofidio con su Blur Building, realizado utilizando una nube de vapor de agua como material constructivo. Aunque, si somos estrictos, también el estado gaseo-

so es un estado de la materia y, mientras haya materia, habrá una u otra forma de pesadez.

En realidad, pensándolo bien, sólo se me ocurre un edificio que pueda considerarse absolutamente ligero: aquel que no existe. Sólo la nada es completamente liviana. Y esto me traslada a Ruskin, que recomendaba a los arquitectos lo que podemos considerar el principio supremo de la ligereza: no construir, cuando puedan evitarlo. En otras palabras: construir sólo cuando haya una buena razón para hacerlo.

Pero ¿qué tipo de razones aceptamos para justificar una forma construida? El problema es que la noción de razón en arquitectura es muy escurridiza. En primer lugar porque muchas veces los arquitectos nos basamos en razones puramente intuitivas o subjetivas difícilmente expresables de modo comprensible. Pero además, incluso cuando tratamos de expresar racionalmente el motivo de nuestras decisiones, solemos elaborar una argumentación poco clara, llena de contradicciones. Nos movemos en distintos ámbitos del saber y diferentes niveles de argumentación.

Podemos esgrimir razones dentro del ámbito de lo formal, como por ejemplo, cuando en este mismo artículo decía que la construcción de pilares finos sin un orden homogéneo -que propone SANAA-, toma como razón la disolución de la presencia de lo estructural. Pero no deberíamos reducir la arquitectura a una cuestión meramente formal. Para integrar las formas construidas en la realidad que las rodea, parece necesario buscar también razones no formales –filosóficas, poéticas, económicas, sociológicas,…– que las justifiquen. En este artículo, por ejemplo, argumentaba que el aligeramiento del gótico está relacionado con la revalorización de lo intelectual acontecida en el s.XII; que Mies toma como base al Nietzsche de *El origen de la tragedia*; o que la flotabilidad de la Biblioteca de Francia remite a las reflexiones de Nietzsche acera del superhombre. Pero ¿son esto razones que justifiquen una forma? ¿Cómo debe ser un tránsito válido desde la reflexión no formal a la forma arquitectónica? Y más en general: ¿Tienen sentido estas preguntas? ¿Existe alguna lógica cuando hablamos de arquitectura?

Rolex learning center en Laussane, SANAA

Poka-yoke Guim Espelt i Estopà

Els humans, per naturalesa, cometem errors. No contents amb això, sovint intentem trobar un culpable que no sigui un mateix. El fet que no tinguin capacitat de contrarrestar l'atac fa que els objectes siguin un blanc força comú (sovint merescut) i, d'aquesta manera, intentem transformar els errors humans en defectes dels productes.

Això suposa un problema en la relació entre els objectes i els humans, que en són els principals perjudicats. Tal com apunta Bruno Munari, "un problema no es resol per si mateix, però en canvi conté tots els elements per a la seva solució; s'han de conèixer i utilitzar-los en el projecte de solució"[1]. A l'hora de dissenyar un producte —o servei— doncs, no ens hem de preguntar "si funciona", sinó portar la casuística al límit per intentar que falli.

Aquesta és la filosofia del *poka-yoke*[2], un sistema d'anàlisi de qualitat ideat per Shigeo Shingo als anys seixanta que té per objectiu principal bloquejar l'error humà, i en el cas que aquest s'acabi produint, ressaltar-lo de tal manera que sigui obvi per a l'usuari que l'ha comès.

El mètode pedagògic de Maria Montessori, amb orígens a principis del segle xx, contemplava que els infants, a partir de l'experimentació, descobríssin els seus propis errors. I que juntament amb la motivació per prendre decisions, aquests infants fossin capaços de resoldre problemes i d'escollir les alternatives apropiades.

Podríem considerar un *poka-yoke* un dels jocs que Montessori va plantejar per a l'educació de la geometria: peces de diferents formes que han d'encaixar al seu corresponent forat. Només hi ha una manera de resoldre el problema, i l'usuari del joc, amb deduccions simples i educatives, troba inequívocament la solució.

Si el problema està ben analitzat, la solució hauria de ser vàlida per a qualsevol edat i cultura. Actualment això no passa. Tot i la globalització, no hem acabat d'aconseguir certes unificacions que ens ajudarien a conviure millor amb els objectes. Per què encara necessitem adaptadors per endollar un aparell a la corrent quan anem a un altre país? Per què es parla d'objectes intuïtius quan si el poses en mans d'una persona gran és incapaç de fer-lo servir?

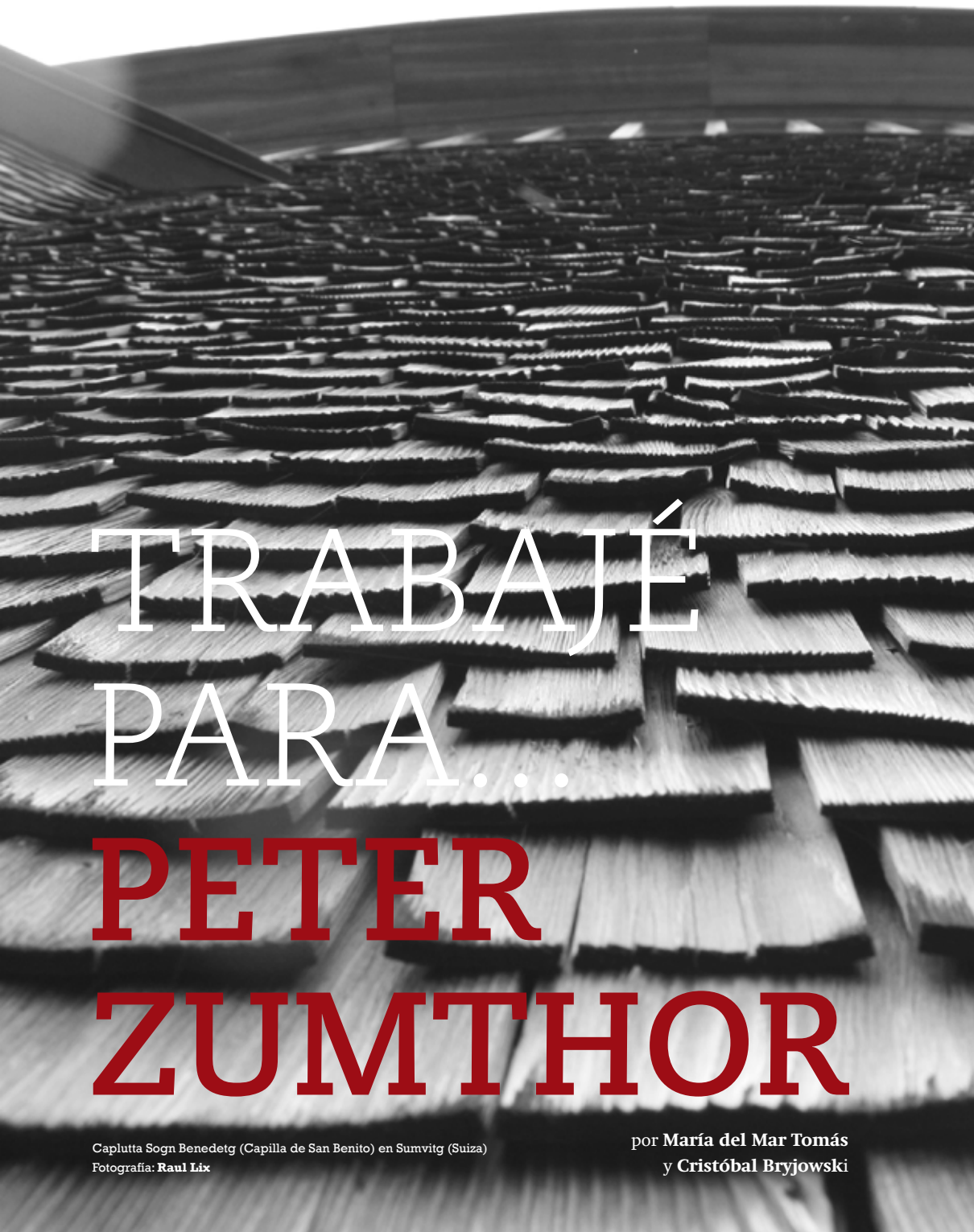
Tot i que ens intenten convèncer que el disseny actual –cada cop més condicionat per les aplicacions informàtiques- està fent molt en pro del benestar de l'ésser humà modern, seguim necessitant massa fulls d'instruccions.

[1] Munari, Bruno (1983) *¿Cómo nacen los objetos?*. Gustavo Gili, Barcelona.

[2] [En japonès ポカヨケ. *Poka* es tradueix com "error" i *yoke* ve del verb *yokeru* que, literalment, vol dir "evitar".]. Hi ha molts tipus de *poka-yoke*, des d'un port USB –evita la connexió errònia amb la forma del dispositiu– fins al forat que hi ha als rentamans per evitar que vessi l'aigua en cas d'oblidar-nos-la oberta –solució a un error humà ja comès. El terme també és aplicable a sistemes no materials.

Fotografia: Maria Montessori amb una alumna.

Hablamos con Rubén Jódar, arquitecto licenciado por la ETSAB en 2006. Como estudiante trabajó en la oficina de Josep Llinàs en los proyectos de la Biblioteca de Gràcia y la manzana de Fort Pienc. Tras un año de Erasmus en la Accademia di Architettura di Mendrisio en el *atelier* de Peter Zumthor, empezó a trabajar con él como estudiante, desde 2001 hasta 2003 y, posteriormente, como arquitecto desde 2006 hasta 2008. Desde 2008 vive y trabaja en Berlín.



TRABAJÉ PARA... PETER ZUMTHOR

Caplutta Sogn Benedetg (Capilla de San Benito) en Sumvitg (Suiza)
Fotografía: **Raul Lix**

por **María del Mar Tomás**
y **Cristóbal Bryjowski**

Antes de entrar al despacho

¿Qué sabías del despacho?

Al principio casi nada, el edificio mismo está construido tras ese hermetismo que hace imposible saber lo que pasa allí dentro.

¿Por qué decidiste colaborar con este despacho?

Su modo de pensar, construir y enseñar arquitectura. Me siguen emocionando e inspirando.

¿Cómo conseguiste formar parte del equipo?

En el primer año de carrera el MACBA organizó la exposición Light Construction. El proyecto para Bregenz estaba expuesto, pero ni siquiera lo vi. Fue con los años, tras ver una foto de las Termas de Vals que me emocionó, que fui recordando todos aquellos lugares donde había visto la obra de Zumthor: en publicaciones, en exposiciones, libros… Entonces empecé a indagar sobre sus edificios y estaba en ello cuando le concedieron el Premio Mies van de Rohe y tuve la oportunidad de asistir a la conferencia que dio sobre el proyecto del Pabellón suizo para Hannover. Tras la conferencia conversamos y me invitó a pasar por el despacho. Ese verano pasé las vacaciones en Suiza. En su despacho me hablaron de la Accademia di Architettura di Mendrisio en Tesino, donde Peter daba clases y podría estudiar con él. Y todo se fue desarrollando así, como por casualidad. Cursé mi año de Erasmus en esta academia como estudiante en su *atelier* y, tras el primer semestre, me invitó a colaborar en el despacho como aprendiz en prácticas en la pausa de invierno. Al finalizar el curso me propuso mudarme a los Grisones y pasar un año en la oficina. Partí tras ese año para acabar mis estudios en Barcelona y realizar el Proyecto de Fin de Carrera. Después de la graduación volví a contactar con el "Architekturbüro Zumthor" para colaborar, esta vez, como arquitecto.

A la hora de conseguir el puesto, ¿qué papel jugó tu experiencia previa?

Lo más importante a la hora de conseguir el puesto es la comunicación y la conexión con Peter, se trata de trabajar juntos. Naturalmente tu experiencia forma parte de ti.

¿Cuáles eran/son tus puntos fuertes?

Creatividad, honestidad y, claro, pasión.

Toma de contacto

Cuéntanos cómo fue la primera entrevista. ¿Qué te sorprendió en aquella charla?

En las primeras correcciones en el semestre en Mendrisio, él anunció, a modo de broma, que buscaría entre todas las propuestas un nuevo colaborador para su oficina. Tras ver mi propuesta comunicó a la clase que lo había encontrado... En aquel tiempo mi inglés era pésimo y alguien me tradujo su comentario y me explicó porque todos reían y me felicitaban una hora después.

¿Desde el principio tenías claro qué era lo que se esperaba de ti?

Está claro que se espera lo mejor de ti.

¿Con qué oferta económica empezaste tu colaboración?

2.000 francos suizos mensuales.

Inicio

¿Con qué proyecto empezaste tu aventura?

Empecé en las vacaciones de invierno, tras el primer semestre de Erasmus. Con otro estudiante construimos una maqueta de situación para un proyecto en Jyväskylä, Finlandia. Era una maqueta 1:200 de hormigón. Durante días hicimos pruebas para encontrar los tonos y las dosificaciones correctas para cada pieza. A continuación, la entrega del proyecto básico de Bodegas Pingus en Valbuena del Duero; concurso para la Meelfabriek en Leiden, Holanda; y exposición de Kolumba en la Bienal de Venecia… Maquetas, planos, fotografía, presentación, coordinación… Todo antes de que acabara el verano.

¿En qué tareas participaste?

Se colabora en todo. Tus tareas y responsabilidades van cambiando, desde una opinión a la autoría de algo.

¿Qué te llamó más la atención?

Fueron cuatro años en los que no dejé de maravillarme. Siempre hay algo que te inspira: un comentario de un compañero en la pausa del café, un clavo en el suelo, una muestra de material que se preparó para un proyecto, un esbozo, un breve texto que Peter deja en la pared, un nuevo encargo, aquella maqueta que viene desde el *keller*, la junta de esa puerta…

¿Te encontraste con alguna regla propia que cumplir de manera estricta?

Preguntar, preguntar hasta saberlo todo.

¿Cuántos trabajadores erais?
Variaba pero nunca más de 20. Arquitectos, aprendices, delineantes, secretarias y siempre colaboradores de otras disciplinas: carpinteros, fotógrafos…

¿Cuál es la estructura del despacho?
Todos trabajan con Peter de un modo muy cercano aunque no íntimo, como una banda de solistas que se reúnen para tocar juntos.

Día a día

¿Cómo se desarrolla un proyecto?
En esa oficina se construye, se piensa arquitectura de autor. No se prueban conceptos o teorías, no se ensayan variantes. Peter, en estrecha colaboración con clientes y empleados y en un ambiente de paciencia y respeto por lo que se realiza, progresa pausadamente en una aproximación que, a veces, se antoja infinita hacia la perfección.

¿Tuviste la posibilidad de influir en el desarrollo de los proyectos?
Naturalmente, cómo no hacerlo.

¿En un despacho propio, seguirías este sistema de trabajo?
Sí. La intensidad con la que se trabaja es muy reconfortante.

¿Con qué herramientas se trabaja?
Las principales son las manos y el corazón, en esta oficina las cosas se manufacturan… Se dibuja con lápiz y en papel, con acuarelas, con pasteles, a veces a tamaño real; se construyen maquetas a diferentes escalas, con aproximaciones a los materiales definitivos, para proyectar atmósferas y solucionar los aspectos técnicos. Los documentos informáticos se realizan de la misma manera y con el mismo sentido de la precisión, se dibujan planos a ordenador, y se retocan digitalmente las fotos.

¿Cuál es el horario de trabajo?
De 9h a 12h y de 14h a 19h.

¿Se cumple bien o hace falta pasar alguna noche en la oficina?
Los horarios se cumplen, pero todo recibe el tiempo que necesita para estar listo, y eso quiere decir que a veces…

¿Pausa para el café?
A las diez y a las cuatro, los momentos más importantes del día. Siempre que se puede se sale al jardín, todos están allí…

¿Cómo describirías las relaciones personales dentro del despacho?
Son muy importantes. Nadie es de Haldenstein, la mayoría no es ni siquiera de los Grisones. Lo que quiero decir es que todos están lejos de casa y los compañeros de la oficina son las personas con las que compartes tu vida.

Reflexiones-balance

¿Qué tipo de contacto tuviste con el arquitecto principal?
Sin abandonar nunca el marco académico y profesional, he tenido un contacto muy amplio y variado, desde momentos muy distendidos a otros que fueron de alta tensión.

¿Tuviste la oportunidad de progresar dentro de la estructura del despacho?
La oficina no tiene una estructura que se base en una idea de progreso. Peter sabe muy bien de lo que son capaces sus colaboradores y eso es lo que se espera de ti. Aumentan tus responsabilidades, tu sueldo, varía el idioma del proyecto…

¿Qué aprendiste de esta colaboración?
Aunque se olvida con facilidad, aprendí a hacer las cosas con cuidado y respeto, a ser yo mismo, a intentar solucionar los problemas, a concentrarme en la esencia de mi tarea, a no hacer lo que otros esperan de ti…

¿Qué aspecto valoras más positivamente?
La intensidad con la que se hace todo.

¿Qué aspecto valoras más negativamente?
El lugar es minúsculo y el *tempo* apaciguado, sosegado. Esta combinación desemboca a menudo en un sentimiento de frustración, de no avanzar y de estar atrapado… A veces el sentimiento ni siquiera es propio, puede ser de un compañero, pero lo sientes y lo haces tuyo.

¿Qué cambió en tu percepción de la profesión de arquitecto la colaboración con este despacho?
Todo, para bien y para mal.

¿Repetirías?
Lo echo de menos, pero tuve la sensación que era hora de partir, probar lo aprendido en otros lugares y descubrir otras maneras.

Sentado en un rincón

“Debemos realizar arquitectura de nuestro tiempo” afirmaba tajante el profesor Dani Carrero

Siempre me he preguntado qué significa esta afirmación que defendían a ultranza la gran mayoría de profesores de la Escuela de Arquitectura. Me parece una afirmación tan llena de contradicciones que, en mi opinión, se realiza para esconder muchos complejos.

Son muchas la líneas que abre este debate, pero supongo que debiéramos comenzar definiendo cuál es la arquitectura de nuestro tiempo. En un breve repaso por las clases de Historia del arte y de la Relatividad einsteniana nos debería hacer ver que el tiempo no es acotable, y menos linealmente. Entonces, –pregunta– si construyo un edificio de sillería de piedra con formas sencillas, muros de 70 cm y arco de medio punto (más o menos románico), ¿no estoy construyendo “hoy” el edificio? ¿Es de otro tiempo? ¿Cuál es el problema? ¿Puedo estar fragmentando el campo de iones espacio-temporal y causar una brecha cósmica en el condensador de flujo, con la consiguiente aproximación del fin del mundo?

No entiendo este asunto. Los muros, los arcos y las ventanas, son elementos perfectamente utilizables a pesar de que posteriormente se hayan “inventado” el pilar, la viga y el muro cortina. La piedra, la mampostería y el ladrillo, también se pueden utilizar por mucho que ya existan los prefabricados de Prodema.

Cuando diseñamos edificios miesianos, tal y como nuestro fanático catedrático prodiga… pronto los originales tendrán cien años. ¿Cuándo dejarán de ser de nuestro tiempo? ¿O es que seguimos utilizando los Ford T? Creo que probablemente se encuentren anclados en un pseudopasado-moderno, ya que, siguiendo su discurso, lo actualmente contemporáneo son Koolhaas, Hadid y H&M. Creo que acaban siendo presa de su misma afirmación.

En mi opinión, no debería existir un tabú con respecto a qué época corresponde un edificio. Existen patios en Cartagena de Indias que son infinitamente mejor arquitectura que modernos edificios y, no porque tengan 200 años, nos encontramos impedidos para construir actualmente otro más. Verdad es que para que tengan un valor arquitectónico deberían transmitir alguna idea que aporte los avances de arquitectura. Pero centrándonos sólo en innovar, a veces empeoramos y hacemos peor arquitectura. Por lo tanto no nos obsesionemos.

Así que tomar la sabiduría de tiempos pasados es una virtud de sabios. Reinterpretar y captar la esencia puede estar sólo a la altura de maestros, pero tampoco es un error intentarlo directamente, construir como antiguamente. Como, por ejemplo, una masía de mampostería, madera y muros con bóvedas en un edificio corporativo.

Me pregunto si Brunelleschi intentaba realizar, o no, arquitectura lo más similar a la romana de los trece siglos anteriores. Supon-

Fotografías: Maria Elvira Madriñan

Casa de Gloria. Fotografía: Dani Carrero

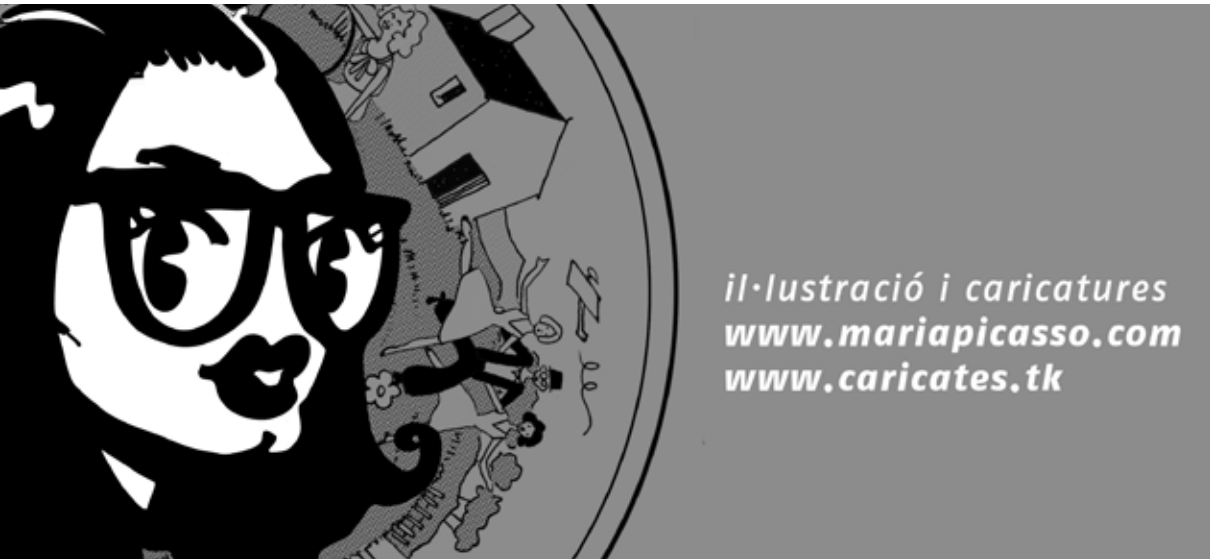
go que muchos afirmarán que reinterpretaba adaptando a sus tiempos. La verdad es que existen destilaciones exquisitas como las de Moneo en el Museo romano de Mérida o el Archivo de Pamplona. O voluntades universo-temporales como las de Kahn.

Por mi parte, me venían a la mente todos estos pensamientos, cuando he visitado la inigualable obra del arquitecto colombiano Rogelio Salmona. Y he podido observar lo que ninguna fotografía ha podido expresar de su arquitectura: como es vivirla, pasearla tocando el ladrillo y –mirad que descubrimiento– asomándome por las ventanas de sus muros. Sus edificios retoman de muchos tiempos atrás. Románico, la Alhambra, colonial… pero tiene los mejores espacios que he visitado, infinitamente mejores que mucha "arquitectura de nuestro tiempo".

Y entonces he recapacitado sobre cuál es la razón por la cual hacemos arquitectura. Las bases de nuestro oficio. Tan obsesionado por salir en las revistas. Por una foto. Y probablemente la mayoría de personas prefieren la solemnidad de una catedral gótica o el murmullo de un patio árabe. ¿Qué estamos haciendo? Os sugiero que visitéis a Rogelio. En vivo, porque ningún libro ha conseguido expresar sus espacios, su dimensión-tiempo.

Creo que el complejo de la frase inicial viene del pánico de los "modernos" a la moda del postmodernismo. Pero repeler una imitación estética decorativa no tiene que implicar negar la carga que existe en los edificios de toda la historia, su sabiduría.

Hay maravillas al mirar a través de la ventana de un muro. Jambas, dintel y alfeizar.



L'espai i la política: governança metropolitana

Isabel Carreras

La intervenció de l'arquitecte en el món construït ve majoritàriament dirigida per l'existència d'un fet polític que planeja per damunt seu. Per tant, preguntar-se com l'acció de govern encaixa en el fet físic de la ciutat és bàsic per entendre en quin marc polític acabarà treballant un arquitecte.

Aquest últim estiu hem assistit a l'aprovació de la Llei de l'Àrea Metropolitana de Barcelona (AMB) en la qual es defineix un nou govern metropolità que engloba 36 municipis de la Regió Metropolitana i en la qual es modifica la manera de pensar el territori i, per tant, la manera de construir-lo i de projectar-lo. Però, per què aquest nou govern es considera necessari? Com s'organitzarà? I quin serà el seu impacte?

L'objectiu d'aquest breu article serà el de poder comprendre les característiques destacades del nou model de govern metropolità català a través del model existent des del 2000 a Londres. Centrarem, doncs, l'atenció en els canvis d'estructura de governança i com aquests poden o no afavorir canvis en polítiques urbanes.

"London is in a mess", afirmava Andy Thornley a principis dels anys noranta[1]. I, efectivament, amb aquestes paraules deixava clar que el funcionament caòtic de la metròpolis estava intrínsecament relacionat amb el sistema polític que la governava. Des de l'arribada de la "donzella de ferro" l'any 1979 i l'abolició del Greater London Council el 1986, l'estructura de govern urbà es va aprimar fins a extrems insospitats. El desenvolupament de Londres va quedar en mans del govern central –Whitehall– i una miríada d'organitzacions amb fortes arrels al sector privat. En definitiva, la ciutat quedava dirigida per la "mà invisible" del mercat.

La *City* va començar a créixer en alçada, l'espai per oficines es va multiplicar, l'habitatge protegit es va minimitzar i segregar, el trànsit es va accentuar i el transport públic es va degradar, però malgrat tot, Londres escalava posicions en el rànquing de "Ciutats Globals" discutides per Saskia Sassen el 1991[2]. Efectivament, l'abundància tant d'espai físic com legal per acollir nous negocis la catapulta a ser capital financera mundial. Però la fragmentació de l'espai de decisió i el total abandó d'una idea de govern a escala metropolitana porta a una competència entre "boroughs" (o municipis) ferotge, una descoordinació considerable i una duplicació d'esforços extrema, tal com discuteix en Tony Travers[3].

No serà fins l'arribada dels laboristes i de la "Tercera Via", d'aires liberals però amb forta component social, que es comença a pensar en la construcció d'una nova arquitectura de govern metropolitana. A més, després d'un referèndum a finals dels anys noranta, queda clar que els londinencs no en tenen prou amb la "mà invisible" del mercat i que reclamen ulls, orelles i braços ben visibles. L'any 2000, després de dècades d'anarquia, s'inaugura la Greater London Authority (GLA): un organisme format per l'alcalde i l'assemblea que intenta agrupar els actors principals de la ciutat i que s'encarrega de traçar un full de ruta pel seu desenvolupament. Un govern, doncs, dirigit per un alcalde que, com a tret destacat, va ser elegit directament pels vuit milions de ciutadans que habiten l'àrea d'influència de la GLA.

Des d'aleshores, s'han aconseguit èxits rotunds com la candidatura als Jocs Olímpics del 2012; un sistema d'autobusos més eficient; una millora de l'antiquíssim "Underground" anglès, no només amb el famós "mind the gap" sinó amb sistemes tarifaris innovadors i un pla d'habitatge protegit inexistent en dècades anteriors. S'ha introduït també la revolucionària "Congestion Charge" que, malgrat les crítiques, intenta disminuir el volum de trànsit al centre de la metròpoli a través d'una petita prima que paga cada cotxe que entra i, recentment, s'ha inaugurat la versió londinenca del "bicing", el "Barclays Cycle Hire".

[1] Thornley, Andy (ed.) (1992) *The Crisis of London*. Routledge, London.

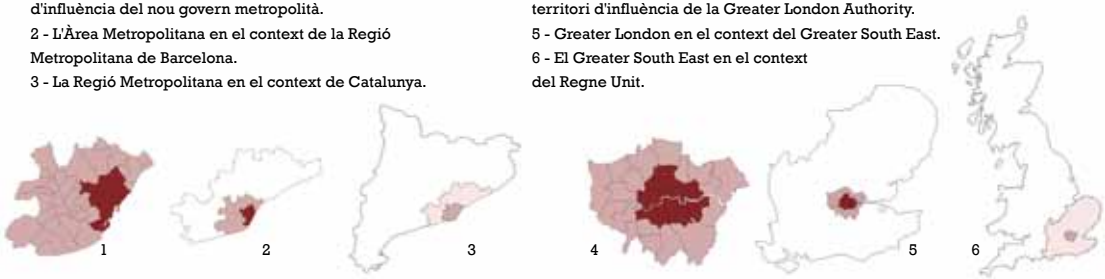
[2] Sassen, Saskia (1991) *The Global City. New York, London. Tokyo*. Princeton University Press, Princeton.

[3] Travers, Tony (2004) *The politics of London: governing an ungovernable city*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, UK.

Amb deu anys, la GLA ha aconseguit acomplir fites importants. És cert que la fragmentació encara és considerable, però s'ha millorat la gestió d'un territori dens i complex. Moltes de les crítiques consideren que l'alcalde, tot i tenir el suport directe dels ciutadans, no té prou llibertat d'acció. Altres consideren que la força centrípeta de Londres pel que fa a mercats laborals, d'habitatge, de lleure, etc. és tan potent que la seva influència va molt més enllà dels límits que ara marquen la frontera de la GLA i que, per tant, aquesta institució es troba limitada. A Barcelona podríem trobar-nos amb problemes similars, però primer observarem amb una mica més de detall la seva història recent.

ESTRUCTURA DEL TERRITORI A CATALUNYA
1 - Barcelona dins de l'Àrea Metropolitana: el territori d'influència del nou govern metropolità.
2 - L'Àrea Metropolitana en el context de la Regió Metropolitana de Barcelona.
3 - La Regió Metropolitana en el context de Catalunya.

ESTRUCTURA DEL TERRITORI AL REGNE UNIT
4 - Inner i Outer london estructurant Greater London: el territori d'influència de la Greater London Authority.
5 - Greater London en el context del Greater South East.
6 - El Greater South East en el context del Regne Unit.



Des de l'abolició de la Corporació Metropolitana, el 1987, l'Àrea Metropolitana de Barcelona ha estat governada per la Generalitat, pels propis municipis i per tres entitats encarregades de la gestió de serveis bàsics: l'Entitat Metropolitana del Transport, l'Entitat Metropolitana del Medi Ambient i la Mancomunitat de Municipis. La influència de totes elles s'estén per grups de municipis diferents i, per tant, es fa quasi impossible l'encaix territorial entre els diferents actors del territori.

Això ha diluït la figura del govern metropolità i ha permès traspassar els poders a nivells superiors o inferiors. Aquesta situació de governança multinivell i de desencaixament físic, igual que a Londres, ha limitat la capacitat d'actuació, coordinació i visió conjunta. De fet, es detecten clarament problemes de duplicació d'esforços quan s'observa la proliferació de parcs tecnològics a tots i cada un dels municipis. Cada municipi ha estat molt gelós de la seva pròpia identitat i ha lluitat per destacar respecte el del costat en lloc de col·laborar.

Amb l'arribada d'en Pasqual Maragall i del Tripartit, de manera similar a l'arribada de Tony Blair i la "Third Way", es van moure les peces per replantejar un govern d'abast metropolità que englobés les tres entitats esmentades en una de sola i equilibrés el poder de decisió que actualment tenen la Generalitat i els municipis. Efectivament, el govern de l'AMB adoptarà finalment competències molt rellevants en matèria d'urbanisme, transport, aigües, residus, desenvolupament econòmic i social, cohesió social i territorial, medi ambient i altres infraestructures, tal com indica el Títol II de la Llei de l'AMB (PdC, 2010)[4]. El conegut Pla Estratègic Metropolità, que fins ara representava una entitat independent, quedarà sota el paraigua de l'AMB per tal de "promoure un Pla estratègic metropolità que, amb la participació dels agents econòmics, socials i institucionals, afavoreixi la modernització, la recerca i la innovació" (PdC, 2010 p.10) i entrarà en un diàleg més actiu amb les polítiques econòmiques del nou govern. Queda clar, doncs, que temes com els de promoció econòmica, immigració o urbanisme no poden tractar-se des de cada municipi independentment o directament des de la Generalitat, tal com s'ha fet fins ara. O bé els recursos són insuficients, o bé falta una visió conjunta i acurada per a cada

[4] Parlament de Catalunya (2010) 'Llei de l'Àrea Metropolitana de Barcelona Barcelona (tram.200-00084/08, Aprovació)'. *Butlletí Oficial del Parlament de Catalunya*, núm. 785, pp.50-68, 30 de Juliol de 2010 (podeu consultar-la a: http://www.parlament.cat/web/activitat-parlamentaria/lleis)

zona d'influència. Tot això implicarà una simplificació administrativa i l'explotació de les economies d'escala. Es dissenyaran parcs tecnològics, centres de recerca o sistemes de manteniment de costa que recullin un volum de demanda més gran i, per tant, redueixin l'ocupació del territori i la contractació de serveis cosa que comporta un estalvi tant territorial com econòmic. En definitiva, l'AMB passa a tenir un rol fonamental.

Però aquest govern s'organitzarà de manera totalment oposada al model anglès. El president serà fruit d'una votació de tercer ordre. O sigui, els ciutadans votaran els seus alcaldes i regidors, aquests configuraran un consell de govern metropolità i el consell serà el que escollirà el president de l'àrea metropolitana. Per tant, queda clar que la preocupació principal del nou govern metropolità se centra en la millora de la gestió i en la millora administrativa. Contràriament, a Londres, no hi ha la necessitat de personificar una metròpolis en carn i ossos. D'aquesta manera s'aconsegueix que, tot i tenir un líder clar com ho és Barcelona, la resta de municipis no es vegin menystinguts i no es cometi l'error de considerar Barcelona com a únic referent. Tal com es comentava anteriorment i tal com suggereix un dels regidors de l'Ajuntament de Barcelona, això succeeix perquè a l'Àrea Metropolitana de Barcelona existeix un sistema confederal ben arrelat on cada municipi té molta identitat. De fet, no es pot entendre l'Àrea Metropolitana de Barcelona sense Barcelona, però Barcelona no funciona sense el territori que li presten els municipis de l'entorn, segons les afirmacions de l'actual vicepresident del Parlament.

A més, cal destacar el consens que hi ha hagut entre tots els partits envers a l'adjudicació de competències a l'AMB, ja que la necessitat d'una entitat d'aquestes característiques es veia indispensable des de totes les posicions polítiques. Les recances del passat han sigut, doncs, oblidades i la Llei de l'AMB, contràriament a la Llei de vegueries, s'ha aprovat per unanimitat absoluta.

Ara bé, a curt termini, l'impacte que el ciutadà pot esperar percebre serà reduït. Les transformacions dràstiques del paisatge seran minses. Polítiques que intentin promoure la millora del transport, que han estat claus per consolidar el rol de la GLA a Londres, també seran escasses. Tot i ser un tema fonamental, tal com diversos experts apunten, ja tenim ara mateix molts projectes començats, com la línia 9 i la d'alta velocitat, que han xuclat la major part dels recursos. Ara bé, totes aquelles polítiques socioeconòmiques, no espacials, que pretenguin lidiar amb la crisi actual tindran major cabuda. En canvi, a llarg termini, la nova governança metropolitana deixarà les bases per ordenar el territori de manera més coordinada. Es crearà, doncs, una àgora per entaular discussions amb tots els nivells de govern i emprendre així decisions més consensuades, coordinades i més pensades des de la globalitat.

Tant a Londres com a Barcelona els governs metropolitans han estat i són necessaris. Les ciutats són cada cop més rellevants com el motor econòmic i social d'un país i necessiten sistemes de govern propis, innovadors, àgils i flexibles. Potser, al igual que a Londres, el nou govern no aconseguirà englobar la unitat funcional territorial que representa la regió metropolitana de Barcelona. L'encaix govern-territori serà, doncs, imperfecte. Ara bé, aquest pas legal i polític i el consens que s'ha forjat entre tots els partits polítics augura un bon començament. Tal com suggereix Jordi Borja en el seu últim llibre[5], s'ha arribat al final d'un cicle i d'un periple intellectual marcat per la sortida de la dictadura, l'entrada a Europa, els Jocs Olímpics, la transformació del 22@, entre d'altres. Ara cal buscar nous horitzons. La gestació i aplicació de la Llei de l'AMB posarà les bases pel començament d'aquesta nova etapa i les eleccions municipals d'aquesta primavera oferiran als ciutadans la clau de volta per estructurar la formació del nou govern metropolità.

[5] Borja, Jordi (2010) *Llums i Ombres de l'urbanisme de Barcelona*. Editorial Empúries, Barcelona.

Agraïments a una desena d'entrevistats: regidors de l'Ajuntament de Barcelona, diputats del Parlament de Catalunya i altres actors urbans externs a la política.

GRAN ARQUITECT

LA ARQUITECTURA EN DIRECTO

nº 4

HOY: LA PRUEBA del FALSO AUTÓNOMO-

¿Bohigas podrá convencer de su disparatada idea a sus compañeros?
¿El falso autónomo aceptará las condiciones? ¿Zaha y Nouvel están liados?

PROXIMO CAPITULO: EL DESENLACE Y APARICIÓN ESTELAR.

2010 © ALBERTO H. MEDINA

ISLERO

DISEÑO: EDUARDO ARROYO
LUGAR: BARENDRECHT. HOLANDA
FOTOGRAFÍA: SAMSON URBAN ELEMENTS BV

www.escofet.com

Escofet®

Mendes da Rocha
Carlos Ferrater
Xangai 2010
Cabo San Roque
A&P Smithson

Revista diagonal. 25 Setembre 2010

diagonal.

distribució gratuïta

Portada:

Pavelló espanyol, Expo Xangai. EMBT.

Fotografia de la portada: **Zachary Franklin.**

Revista Diagonal. ISSN 2013-651X

Edita:

Associació Revista Diagonal.

revistadiagonal@gmail.com

Avda. Diagonal 649, 3r pis. 08028 Barcelona.

Direcció i redacció:

Roger Blasco, Ricard Gratacòs, Carles Bárcena.

Col·laboradors:

Albert Albareda, Joan Argemí, Joel Bages, David Bravo, Cristóbal Bryjowski, Dani Carrero, Guim Espelt, Laia Gordi, Alberto Hernández, Xavier Irigoyen, Oscar Linares, Daniel López-Dòriga, Jaume Molins, Melisa Pesoa, Jorge Rovira, Maria Sisternas, María del Mar Tomás, Jordi Torà, Alvaro Valcarce.

Agraïments:

Manuel Bailo, Cabo San Roque, Carlos Ferrater, Zachary Franklin, Eduardo Gutiérrez, Ángel Martín, Francisco Nogueira, Helio Piñón, Paulo Mendes da Rocha, Roger Vallès, Ariadna Vicente. Univers, Consell de l'estudiantat de la UPC i CoNCA (Generalitat de Catalunya).

Correcció de textos:

Maria Badia, Joanaina Font.

Disseny gràfic i maquetació:

Guim Espelt

Fotografia:

Alvar Gagarin

Agenda web:

Marc Chela

Versió digital:

www.revistadiagonal.com

Impressió:

IMGESA. 3.000 exemplars.

Dip. leg.: B-50.836-2009.

© 2010 Associació Revista Diagonal.

© Dels textos, els seus autors.

© De les imatges, els seus autors.

Amb el suport de:

Generalitat de Catalunya

CoNCA Consell Nacional de la Cultura i de les Arts

CdE Consell de l'Estudiantat de la UPC

Carlos Ferrater
per Maria Picassó

4 MENDES DA ROCHA Hem de parlar
9 Extreme City
13 Una imagen y mil palabras
14 CARLOS FERRATER La luz es el tema
19 Expo Xangai 2010
24 Centenari del Teatre Metropol
28 Hong Kong
31 Pero hoy coleccionamos anuncios: SMITHSON
34 CABO SAN ROQUE ho van deixar
40 Reflexions postcongrés
44 Peking Shuffle
49 Excessoris [sic.]
50 En record de JOSÉ SARAMAGO
51 Gomets
52 La puerta de Rashomon de los Metabolistas
54 No en tens ni idea
56 Cosas del futuro inmediato
57 Trabajé para... Jean Nouvel
60 Arquitunning
62 Gran Arquitecto

Les opinions expressades en els diversos articles d'aquest número són responsabilitat exclusiva dels seus autors, i no reflecteixen necessàriament l'opinió dels editors de la revista.
Els editors no es responsabilitzen de l'exactitud i possibles omissions en els continguts dels articles.
En alguns casos ha estat impossible identificar els autors d'algunes imatges. S'ha considerat que aquestes són de propietat lliure. En cas que algú identifiqui alguna d'elles com a pròpia, agrairem que es posi en contacte amb la redacció per fer les correccions pertinents.

Fe d'errates D24: L'autora del *Plànol d'apropiacions a la Praça do Rossio* (pàg. 46) és Maria Pons Renom.

Editorial

Estimats lectors, és un plaer compartir amb vosaltres aquest nou exemplar que teniu a les mans. Després de 25 números ens sentim satisfets de la feina realitzada, però no ens hi conformem, i esperem millorar dia rere dia. És realment d'agrair veure com molta més gent vol col·laborar amb nosaltres des que hem estrenat la nova edició aquest any 2010.

Aquest cop hem anat al Brasil, a Itàlia, a Londres, a Barcelona... i a la Xina, per conèixer Pequín, els gratacels de Hong Kong i el que es cou dins els pavellons de l'Expo de Xangai.

Mentre la revista va endavant, moltes altres coses van enrere. Us recomanem que llegiu la carta que Jordi Ludevid, president del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, ha enviat als arquitectes col·legiats per tal d'explicar els últims canvis normatius que afecten l'exercici de la nostra professió. D'aquesta, se'n desprèn que han fracassat tots els esforços per aconseguir una formació unitària i l'existència d'un títol únic que ens habiliti com a arquitectes. A partir d'ara serem, primer, Graduats en Arquitectura, i en una segona fase, Màsters en Arquitectura. Serà en aquesta segona fase que podrem exercir com a arquitectes. Hem perdut pel camí el nom històric de la nostra titulació: Arquitecte.

Cal repensar la professió sencera. Per a què podem servir en moments que no es construeix? Els Col·legis d'Arquitectes haurien de ser l'avantguarda d'aquest *brainstorming* col·lectiu que requereix la disciplina. Però estan capficats en la manera de subsistir econòmicament i a pensar com carai gestionar allò que antany els va reportar tants beneficis: el VISAT.

Les institucions no ens faran cap favor i la feina no ens la donaran, l'hem d'inventar nosaltres!

Queridos lectores, es un placer compartir con vosotros este nuevo ejemplar que tenéis en las manos. Después de 25 números nos sentimos satisfechos del trabajo realizado, pero no nos conformamos, y esperamos mejorar a día tras día. Es realmente de agradecer ver como mucha más gente quiere colaborar con nosotros desde que hemos estrenado la nueva edición, este año 2010.

En esta ocasión hemos ido a Brasil, Italia, Londres, Barcelona... y a China, para conocer Pekín, los rascacielos de Hong Kong y lo que se cuece dentro de los pabellones de la Expo de Shanghai.

Mientras la revista va hacia adelante, muchas otras cosas van hacia atrás. Os recomendamos que leáis la carta que Jordi Ludevid, presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, ha enviado a los arquitectos colegiados para explicar los últimos cambios normativos que afectan al ejercicio de nuestra profesión. De ella se desprende que han fracasado todos los esfuerzos para conseguir una formación unitaria y la existencia de un título único que nos habilite como arquitectos. A partir de ahora seremos, primero, Graduados en Arquitectura, y en una segunda fase, Másters en Arquitectura. Será en esta segunda fase en la que podremos ejercer como arquitectos. Hemos perdido, por el camino, el nombre histórico de nuestra titulación: Arquitecto.

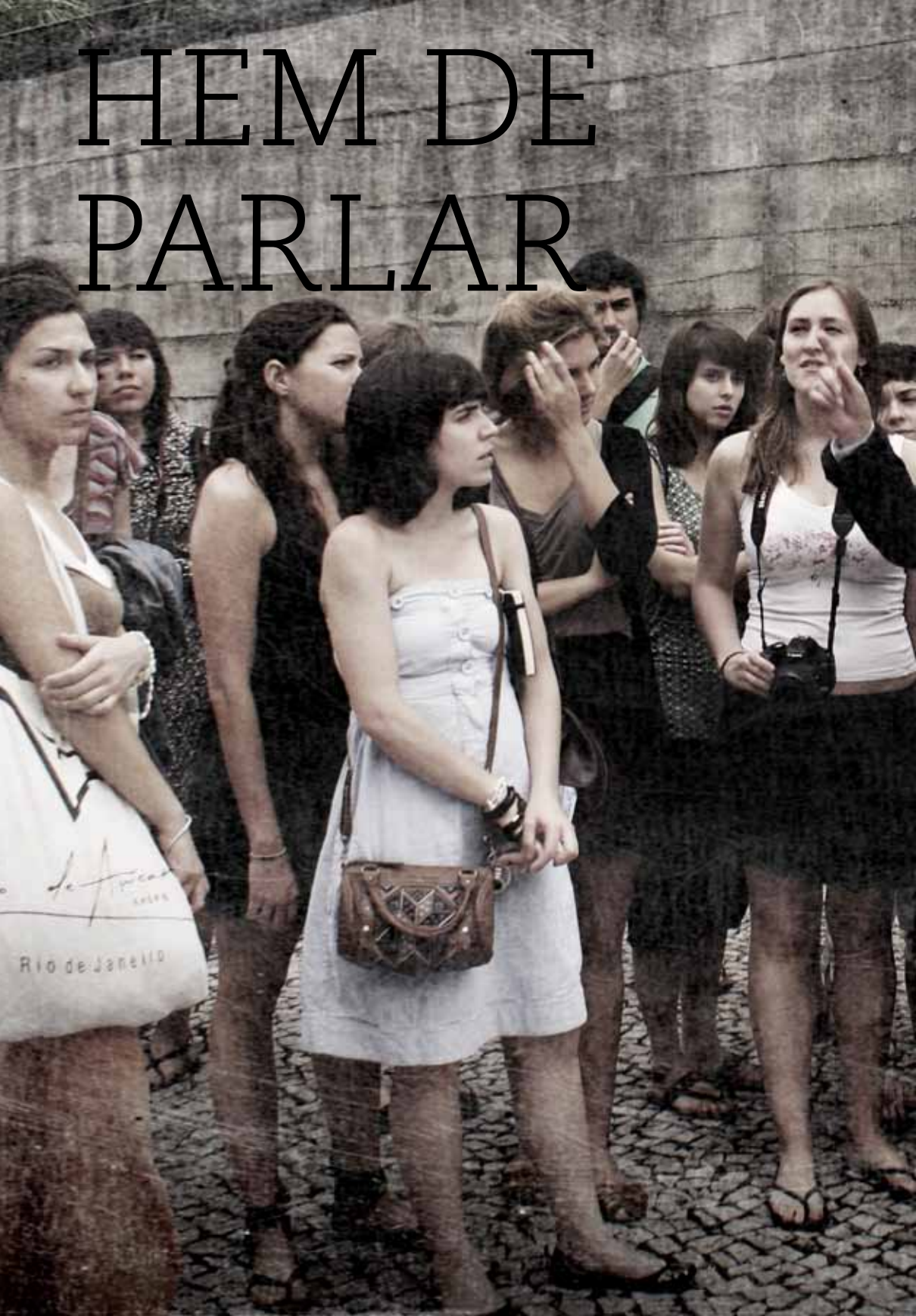
Hay que repensar la profesión entera. ¿Para qué podemos servir en momentos en los que no se construye? Los Colegios de Arquitectos deberían ser la vanguardia de este *brainstorming* colectivo que requiere la disciplina. Pero están empeñados en encontrar la manera de subsistir económicamente y en pensar cómo gestionar lo que antaño les reportó tantos beneficios: el VISADO.

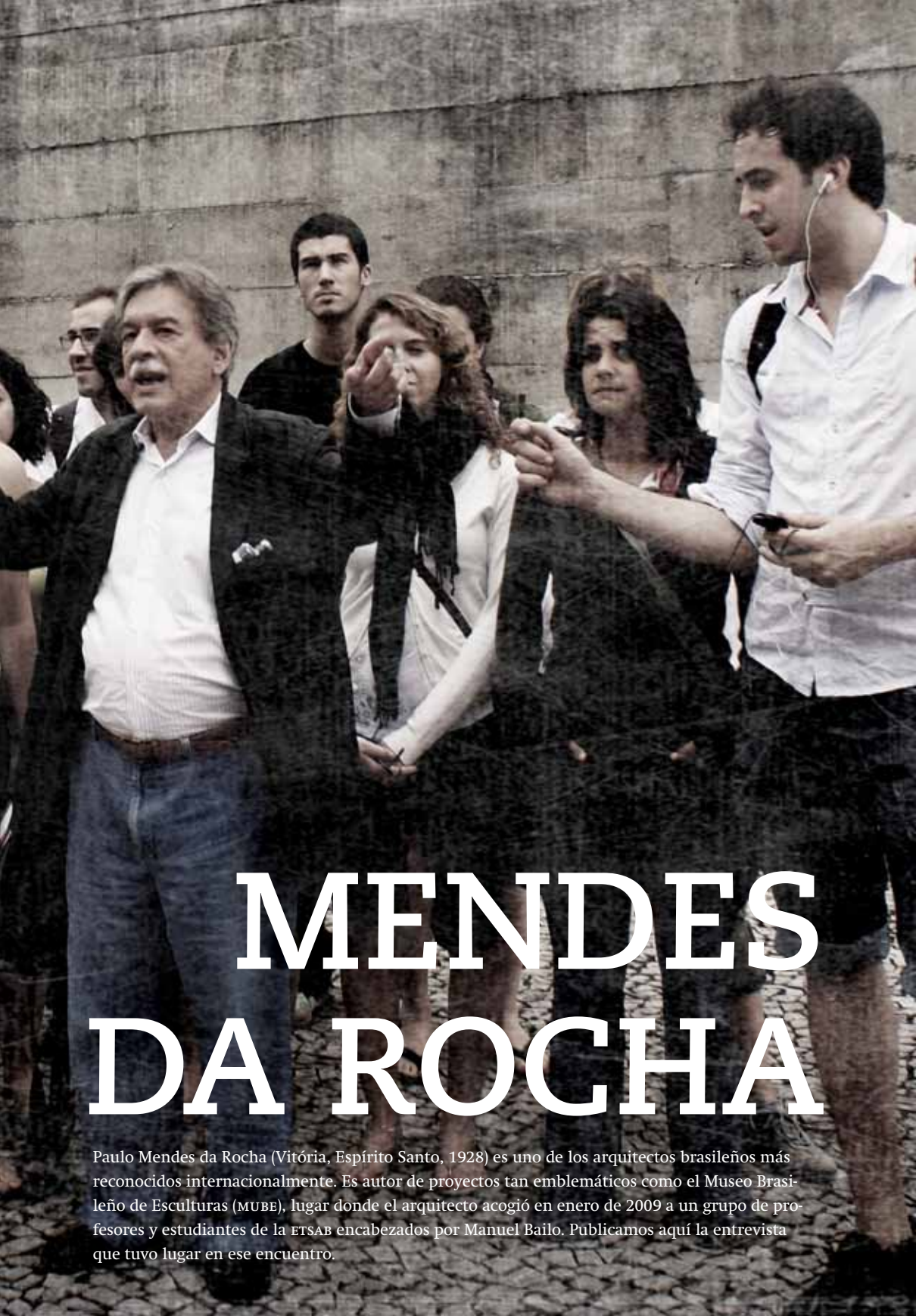
Las instituciones no nos harán ningún favor y el trabajo no nos lo darán, ¡lo tenemos que inventar nosotros!

revistadiagonal@gmail.com

www.revistadiagonal.com

HEM DE PARLAR





MENDES DA ROCHA

Paulo Mendes da Rocha (Vitória, Espírito Santo, 1928) es uno de los arquitectos brasileños más reconocidos internacionalmente. Es autor de proyectos tan emblemáticos como el Museo Brasileño de Esculturas (MUBE), lugar donde el arquitecto acogió en enero de 2009 a un grupo de profesores y estudiantes de la ETSAB encabezados por Manuel Bailo. Publicamos aquí la entrevista que tuvo lugar en ese encuentro.

Museo Brasileño de Escultura
Fotografías: Helio Piñón

Mendes da Rocha ens esperava al Museu d'Escultures MUBE a Sao Paulo. Nosaltres, una trentena d'alumnes i diversos professors de l'assignatura *De Brasília a Rocinha*, portàvem un cistell ple de regals pel senyor da Rocha. Cadascun dels regals era fet i pensat per cadascun dels alumnes. I cada regal que el senyor Mendes triés, equivaldria a una pregunta que li podríem formular. Es tractava d'un joc. Ell triava el regal a canvi d'una pregunta. I així va ser com, acompanyats d'un autocar i suportant la intensa humitat de la *Terra da Garoa* en ple mes de febrer, vam arribar a un museu que no va deixar de sorprendre'ns: no hi havia museu. De primer cop d'ull, vam entendre que el programa estava soterrat. Només es veia un gran volum de formigó que provocava una ombra que poc li faltava per arribar al centenar de metres sense un pilar. "No fos cas que els pilars es confonguessin amb un Giacometti", encetava entre riures un Mendes da Rocha que ens rebia amb més somriures que anys aparentava...

Daniel López-Dòriga

Una roca

La pregunta hace referencia a su apellido –de la Roca, en castellano–. (Ríe) **Es una roca volcánica de las Islas Canarias…**

…¿De la propia isla? ¡Es un pedazo de la isla!

¿Usted tiene en cuenta los materiales del entorno y del lugar para elegir cuáles va a utilizar en el proyecto?

Nunca pensé que un territorio necesitara este tipo de monumentalidad. Nosotros construimos con dos materiales: hierro y hormigón armado. No acredito que se pueda imaginar una construcción que acabe recubierta. Nunca pienso en un revestimiento. No lo puedo concebir.

¿Y no deja de ser revestimiento aquello que es de nuestros tiempos?

Una simple pintura es un revestimiento químico, sin duda. La naturaleza es mucho más que un trozo de material. No veo interesante esa mímesis con la naturaleza. Me parece una tontería revestir un edificio. La arquitectura debe expresarse desde su naturaleza.

Un sombrero de mimbre

Así como el mimbre actúa en el sombrero, ¿de qué manera la estructura define sus proyectos?

Nunca quise hacer "una estructura". La estructura es un instrumento del proyecto. Por ejemplo, en el MUBE, pensé que no debía haber pilares. En un museo de escultura, si pones un pilar, alguien se puede equivocar y pensar que es un ¡Giacometti!

Un porrón y un libro sobre Jujol

El arquitecto catalán Jujol puso un porrón en la cubierta de la casa Planells. ¿Cuando usted piensa, por ejemplo, una casa o una cosa más pequeña, lo hace de un modo distinto a cuando piensa un estadio o una cosa mucho más grande? ¿O son intercambiables? ¿Podría una de sus casas convertirse en un museo o en algo distinto?

A mí no me gustan las metáforas en arquitectura. Esta pieza de arquitectura es esto y aquella es aquello... ¡De ningún modo! Los sentimientos que tenemos en un estadio de fútbol no son los mismos que tenemos en casa. Pero, a veces, nos marchamos de casa pensando en un problema que persiste en el estadio… ¿Dónde está esa persona? ¿En casa o en el estadio?

Un libro de poesía

Es un libro de Joan Margarit, arquitecto y uno de los mejores poetas de Cataluña. A propósito de la literatura… ¿Cómo le gustaría a usted que explicasen su arquitectura?

¡Me gustaría mucho oír que se habla de ella! Pero a propósito del libro… la poesía está

Fotografía: Helio Piñón

en cualquier lugar mientras sepamos sorprendernos. El otro día asistí a una aula de matemáticas de altísimo nivel. Eran algunos matemáticos de aquí que desarrollaban largas ecuaciones… ¡No podía comprender nada! Pero me di cuenta de que es una escritura como cualquier otra. ¡Puedes hacer poseía con funciones matemáticas! Pero imaginad la calle…todo ese movimiento, los semáforos, las señales de color rojo, verde y amarillo… El hombre es capaz de sorprender a la realidad y transformarla en poesía.

"La arquitectura tiene que ser precisa y sin excesos"

Usted es de una época en que la mujer no estaba vinculada profesionalmente a la arquitectura. Pero en nuestro grupo somos mayoritariamente mujeres. ¿Qué cree que la mujer aportará a la arquitectura?

El hombre es muy distinto a la mujer. Física y biológicamente. La mejor contribución masculina al conocimiento humano debería tener un lado femenino. Y la mayor manifestación de conocimiento femenino debería tener un lado masculino. Todos deberíamos tener un poco de masculino y de femenino.

Una cajita de música

¡Ah! ¿Sabéis que yo tengo pasión por esto? Tuve una como esta durante muchos años. Hace unos días que una señora, madre de un joven que hizo un stage en el despacho, vino a visitarme con una niña pequeña. Yo no la conocía. Conversábamos y, mientras la niña hacía unos dibujos, le regalé la cajita de música. ¡Esta la reemplazará hasta que venga la próxima niña!

Es un objeto muy arquitectónico, muy constructivo, se monta a partir de piezas: una manivela, que gira un cilindro, tiene unos salientes que chocan contra unas piezas de acero de distintos gruesos. Pero, ¿cuántas de estas piezas son importantes? ¿Cuál de ellas sería dispensable?

Para mí, la suprema obra de arquitectura es la que si le quitaras 250 gramos, caería entera al suelo. Las catedrales de piedra son así. Todo encaja, funciona y es estable. Al principio, la fuerza de la gravedad era un contratiempo. Entonces el hombre cortó la piedra a partir de la geometría e hizo un arco. Si sacas una piedra de ahí, todo cae.

Aquí, en este auditorio, hice una estructura de muros con una repetición de la jácena transversal. Aquí también, si sacaras una jácena, toda la arquitectura se vendría al suelo. La arquitectura tiene que ser así, precisa y sin excesos.

Fotografía: Helio Piñón

Extreme city, el cambio climático y la transformación del *waterscape*.

Joan Argemí, Joel Bages y Melisa Pesoa

Dentro del European Master in Urbanism (EMU), que integran cuatro universidades europeas (UPC Barcelona, TU Delft, KU Leuven y IUAV Venezia), en marzo de 2010 se realizó el *workshop* Extreme City en la ciudad de Venecia. El objetivo era afrontar la problemática del futuro cambio climático ligada al consumo depredador del territorio en la región del Véneto, proponiendo distintas estrategias de intervención urbana y paisajística en el territorio que integrasen las estructuras urbanas y productivas a la forma y funcionamiento particulares de cada paisaje.

Durante siglos, la conformación del territorio del Véneto ha estado vinculada al uso y al manejo del agua como un bien colectivo. Sin embargo, en los últimos 50 años, el desarrollo de la *città diffusa* ha alcanzado un punto crítico. La definición de una nueva escala de aproximación, las disyuntivas entre resiliencia y resistencia, y la reconceptualización de los escenarios definen los principales planteamientos del *workshop* Extreme City.

Las propuestas para este territorio se realizan sobre tres áreas de distinta naturaleza, divididas según las características que otorga el agua a cada sector. El aprovechamiento de este recurso es el principal elemento de trabajo en estas intervenciones.

Sección del curso fluvial descrito, que explica el comportamiento del agua en cada sector.

Coast line

La línea de costa es la región del territorio más expuesta a las condiciones extremas. La primera problemática radica en la presencia de zonas por debajo del nivel del mar que se enfrentan a su futura crecida de un metro en los próximos cien años. La estrategia de resistencia utilizada hasta ahora de incrementar los diques parece no ser la solución más adecuada.

La segunda problemática tiene que ver con las aguas de los ríos: la construcción de presas y el uso de las aguas fluviales para la agricultura hacen que las aguas lleguen a la desembocadura sin sedimentos, con el consiguiente desgaste de la línea de costa, que ha entrado en recesión.

La propuesta se centra en el diálogo entre la línea de costa existente y una hipotética línea de costa futura, que deberían generar una nueva estructura del territorio, pero también se centra en el proyecto del espacio y el tiempo de la transición. Se acepta esa inminente subida del nivel del mar, que permite inundar ciertas áreas que están por debajo de su nivel, y se reservan sistemas de protección específicos, de resistencia puntual, en lugares donde existen crecimientos urbanos consolidados o bien patrimonio cultural (Venecia).

Esta actitud extrema supone un importante replanteo a nivel social y económico del área, que pasaría de la agricultura a la "agua-cultura", con un replanteo del transporte que potenciaría el acuático.

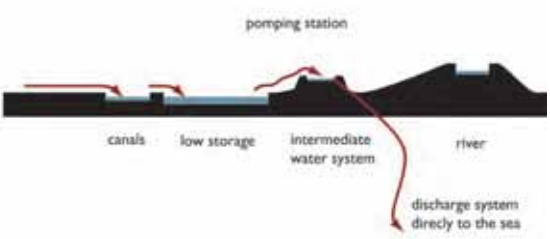
Imagen que muestra la nueva laguna, dónde se explican la nueva posición de la línea de costa, así como las nuevas infraestructuras de navegación, antiguos cursos fluviales.

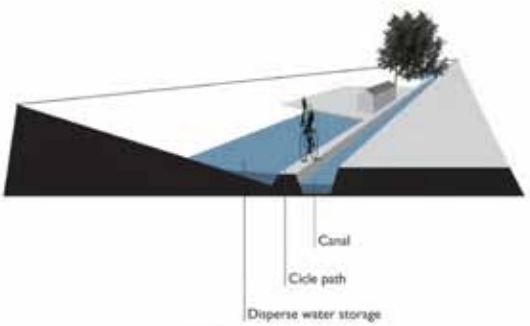
Wet plain

La llanura húmeda es una región de suelo impermeable cuyo paisaje es fruto del uso de tierras ganadas a una antigua laguna. La gestión del agua se caracteriza por el uso del agua del subsuelo (que provocará problemas de salinidad en breve), y por un sistema de drenaje que debe verter el agua sobrante al mar. En momentos de riesgo, se agregan, a los anteriores, dos problemas: la falta de capacidad del río actual y la presión del sistema de drenaje en la zona próxima al mar.

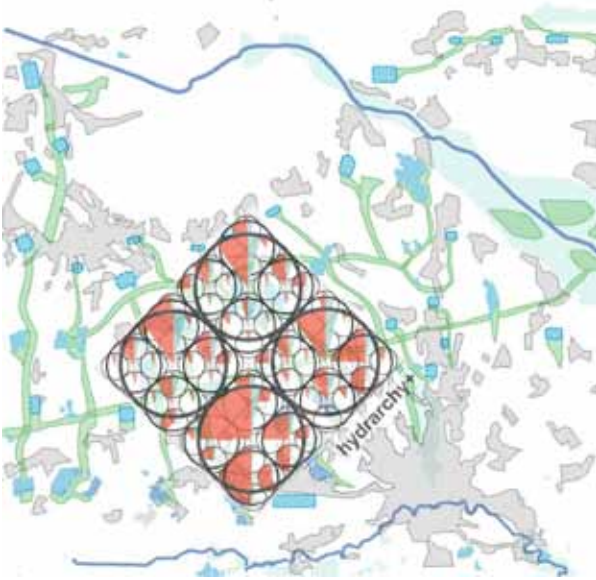
Las propuestas plantean un escenario que combina el nuevo uso del agua y los efectos de salinidad que puede conllevar el cambio climático, que se focalizan primero sobre el sistema productivo, con un proceso gradual de adaptación que implicaría el uso de cultivos salinos y cultivos de irrigación combinados con el actual.

La intervención en las infraestructuras del agua representa el mayor reto de la propuesta: se elimina la utilización de pozos y, para controlar las inundaciones, se prevén espacios que puedan ser inundados en momentos de crecida en dos escalas: en el entorno de zonas urbanas compactas y, de modo disperso, en las zonas agrícolas. Además, para combatir la salinidad se crea un corredor ecológico que contendrá un sistema natural de filtración y actuará como un área de oportunidad para nuevos usos.





El concepto Hidrarchy ("hidrarquía"), que pretende optimizar la retención de las aguas en la Cittá Diffusa.



Dry plain

La llanura seca recibe las aguas de las montañas cuyo caudal, se supone, irá en aumento como consecuencia del cambio climático; las otras problemáticas del área derivan de la impermeabilización de la llanura, debido a la canalización ("artificialización") de los cursos de agua naturales, rellenos de zonas inundables y de un entubado de cursos fluviales. El principal dilema del sector es cómo aprovechar esas aguas y evitar su paso hacia las zonas más bajas.

La propuesta se centra en aprovechar las potencialidades de la ciudad difusa e integrarla al sistema de aguas para generar una "hidrarquía", un sistema donde la jerarquía territorial venga dada por el sistema de agua. Los objetivos principales son dos: maximizar la superficie de retención de agua para afrontar la estación seca (almacenamiento) y la húmeda (control); y la gestión sustentable del sistema.

A nivel territorial se proponen dos grandes reservorios de agua al pie de la montaña y otras dos áreas *buffer* conformadas por agrupaciones de canteras de tierra que pueden retener y tratar el agua, además de corredores verdes que siguen las líneas de drenaje. A nivel local, en la ciudad difusa los sistemas de movilidad y sus áreas de influencia establecen diferentes jerarquías de transporte y de tratamientos del agua.

Distintas secciones explican el tipo de intervención que se hace con las aguas que discurren por el Wet plain, si se trabaja principalmente en las infraestructuras.

La aproximación transescalar ha permitido una nueva visión de la gestión de los recursos existentes. Los nuevos retos a los que se enfrenta la *città diffusa* frente al cambio climático abren nuevas oportunidades, no sólo a una mejor optimización de la gestión del agua sino también a una nueva perspectiva económica, que permite pensar en nuevas formas de agricultura, nuevos recursos energéticos y, además, reconsiderar la forma de los corredores ambientales, así como la creación de nuevos espacios de ocio territoriales que potencien el valor añadido de la actividad turística reconducida.

El escenario para las propuestas del *workshop* Extreme City ha permitido hacer esta reflexión cuya aplicación entendemos que comportará ciertos refuerzos y cambios en el sistema existente para hacerlo viable. Gracias a experiencias como esta, la actitud frente al cambio climático del planeamiento urbano de nuestras ciudades se está volviendo más resiliente que resitente. Eso supone una visión mucho más realista del futuro de nuestras ciudades, que necesitan actuar con y no contra los cambios que experimenta la naturaleza del territorio.

Integrantes del workshop (ETSAB)
Joan Argemí, Joel Bages, María Fernanda Escayola, Eli Gronn, Kris Huysmans, Rebeca Pérez, Melisa Pesoa, Gabriela Secco.
Docentes (ETSAB)
Tòfol Arbona, Pablo Elinbaum, Biel Horrach.

Asombro Una imagen y mil palabras

David Bravo

Dos docenas de personas asombradas por una arquitectura de cuyo autor desconocen el nombre. Vamos por el camino de que esta escena resulte insólita, digna de figurar en los titulares de cualquier revista de arquitectura. Véasela aquí, como prueba de ello, presidiendo este artículo. Más que anónima, la arquitectura de la fotografía es discreta, casi secreta, puesto que rehúye el encuadre ocultando su aspecto y su materia, que frecuentemente son el único objeto de la fotografía arquitectónica. Extraña inversión del platónico mito de la caverna, donde el objeto se revela a través de su sombra, que lo representa con claridad aislando sus cualidades esenciales. Por un lado, la sombra representa la forma del objeto que la proyecta, entendida no como figura aparente sino como estructura fundamental cuya geometría se ve reproducida sobre la arena en verdadera magnitud y despojada de atributos circunstanciales. Por el otro, da testimonio de su razón de ser, que consiste en proveer un ámbito resguardado de los rayos del sol.

La sombra sobre la arena nos facilita el trabajo de aislar las cualidades fundamentales de esta construcción para considerarla en su pura esencia. Mediante la abstracción destila el tipo universal que reside en el caso concreto. Lamentablemente, la aproximación lógica al objeto arquitectónico no goza hoy de mucha popularidad. Tanto los autores como los usuarios de la arquitectura son, mayoritariamente, más propensos a una aproximación mitológica. Los prestidigitadores del estrellato y sus secuaces políticos cautivan a las masas con obras espectaculares, carísimas y supuestamente originales que se amparan en la ley críptica del “si no gusta es porque no se entiende”. Nunca se cansan de describir sus artificios como “espacios que fluyen” ni de compararlos absurdamente con objetos que aluden a su figura y no a su forma, como una vela o una bala.

Quizá por ello no resulte fácil designar la construcción de la fotografía. El primer impulso de llamarla 'porche' topa de frente con la RAE, que define este concepto como un "espacio alto y por lo común enlosado que hay delante de algunos templos y palacios". Asistidos sin duda por un arquitecto mitológico, los académicos no hacen ninguna mención a la condición de techo que resguarda, ya sea de la lluvia, ya sea del sol. Sólo mencionan peculiaridades circunstanciales y ajenas a la esencia del porche. Si nos aventuramos a tirar del hilo del hipertexto, al que tan aficionados son los diccionarios, una definición alternativa nos remite a las entradas 'soportal' y 'cobertizo'. Dejando de lado la enigmática razón por la cual 'porche' remite a 'soportal' y a 'cobertizo' sin ser correspondido, estas entradas ya son, por lo menos, un "espacio cubierto" y un "sitio cubierto", aunque insisten en ser subsidiarios de otra edificación yuxtapuesta. La retahíla de peculiaridades innecesarias no tiene fin en el diccionario: la 'pérgola' es una "armazón para sostener una planta"; el 'pórtico' debe tener "arcadas" o "columnas" y pertenecer a "templos u otros edificios suntuosos"; el 'zaguán' tiene que servir de "entrada" a una "casa" y "ser inmediato a la puerta de la calle"; la 'marquesina' será de "cristal y metal" y estará destinada a las "paradas de transportes"; la 'logia' es exclusiva de "asambleas de francmasones"; el 'palio' se reserva al "Santísimo Sacramento" o a "los jefes de Estado, el Papa y algunos prelados".

La abstracción neutraliza el embriagador efecto de las peculiaridades. Hace que el objeto sea críticamente comprensible y que se le pueda dar un nombre que va a compartir con otros objetos análogos. Al desentrañar su esencia mediante el análisis lógico podemos establecer relaciones analógicas con un tipo universal. A este ascenso desde lo sintagmático

hasta lo paradigmático le sucede un descenso a otros muchos posibles casos concretos. Así, el techo de la fotografía puede trascender sus peculiaridades constructivas, geométricas o escalares para codearse, por ejemplo, con el monumental techo fotovoltaico que Lapeña y Torres levantaron en el extremo oriental de la Diagonal. Aparte de sus diferencias de escala y resolución, ambas construcciones comparten tipo y razón de ser. El análisis lógico del segundo caso, sin embargo, no puede pasar por alto la inclinación del techo. Con un solo gesto, esta inclinación alcanza dos grandes logros. El paramento inferior del techo aumenta la superficie de sombra arrojada sobre el suelo, mientras que el paramento superior optimiza la insolación de las placas fotovoltaicas. La comprensión lógica de esta doble estrategia sirve incluso para desplazarnos entre tipos. La icónica cubierta a dos aguas de la casa nórdica primitiva, por ejemplo, utilizaba una táctica similar para matar dos pájaros de un tiro. La convexidad de su paramento superior desaguaba la lluvia que recibía, mientras que la concavidad de su paramento inferior concentraba el humo del hogar para expulsarlo como la campana de una cocina. Por si fuera poco, el hollín del humo impermeabilizaba la paja de la cubierta.

Volviendo a la fotografía, las personas de la escena no parecen admirar la arquitectura que las asombra. Más de una estará echando de menos el aire acondicionado que, en casa, en el coche, en la oficina o en el supermercado, nos convierte en fiambres enlatados y propensos a los resfriados veraniegos. Este despilfarrador sistema de refrigeración, que ha provocado que el consumo eléctrico en verano sea superior al de invierno, ningunea la milenaria estrategia de eludir el calor al amparo de la sombra y supone un retroceso en el esfuerzo de la arquitectura moderna por diluir la frontera entre el interior y el exterior. Prueba de ello es la devastadora reforma que están sufriendo los mercados de Barcelona. Salvo en la honrosa excepción de la Boqueria, lo que habían sido plazas públicas cubiertas por un techo alto que interrumpía los rayos solares y mantenía el aire caliente y ascendente alejado de los alimentos, se ha convertido, en manos de desaprensivos taxidermistas que no comprendían su razón de ser, en un tristísimo repertorio de recintos climatizados, *caprabizados*, y enajenados de los barrios que los rodean. Pero este ya sería otro artículo.

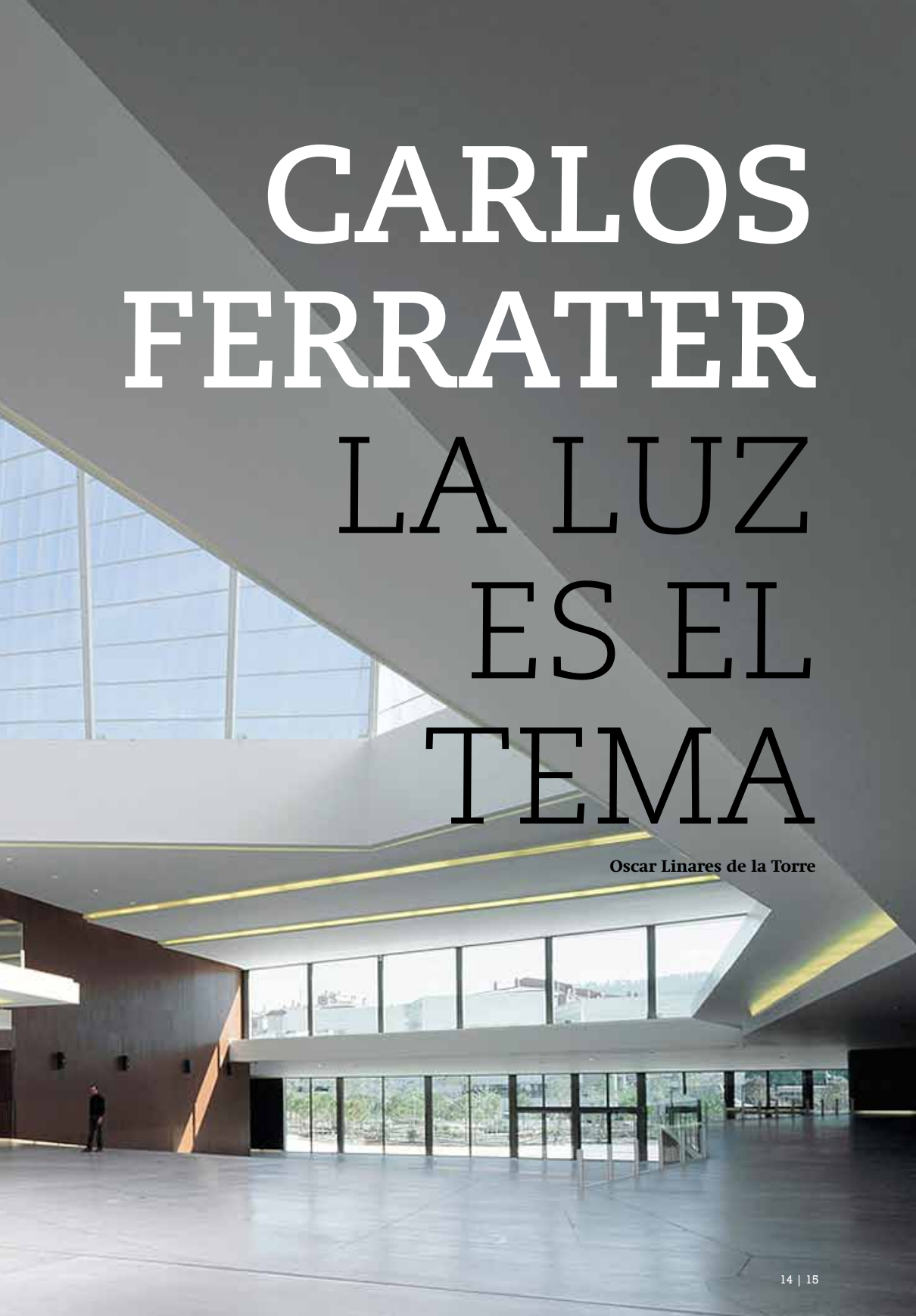
Dedicado con gratitud a
Cristina Mañas, Fernando Iglesias y Antonio Armesto.

Carlos Ferrater nació en Barcelona en 1944. En 1971 obtuvo el título de Arquitecto y, en 1987, el Doctorado en Arquitectura. Es Catedrático de Proyectos Arquitectónicos de la U.P.C. y Director de la Cátedra Blanca de Barcelona. También es académico electo de la Real Academia de Belles Arts de Sant Jordi y fue envestido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Trieste.

De entre su inmenso historial de premios y menciones, cabe destacar que ha recibido cuatro premios FAD desde el año 2000 y el Premio Ciudad de Barcelona en sus ediciones de 1999 y 2008, y que ha sido finalista del Premio Mies van der Rohe en dos ocasiones. También ha sido invitado a exponer su obra, entre otros, en el MOMA de Nueva York y en el Crown Hall de la IIT de Chicago. Y recientemente ha sido galardonado con el Premio Nacional de Arquitectura 2009, otorgado por el Ministerio de Vivienda, por su trayectoria y por devenir en referente para varias generaciones de arquitectos dentro y fuera de España.

Con estudio propio desde 1971, en el año 2006 constituye con Xavier Martí, Lucía Ferrater y Borja Ferrater la sociedad Office of Architecture in Barcelona (OAB).

Parque de las Ciencias de Granada.
Fotografías del artículo cedidas por OAB.



CARLOS FERRATER

LA LUZ ES EL TEMA

Oscar Linares de la Torre

Carlos Ferrater aborda en 1989, junto con J. L. Canosa e Isabel Figueras, el proyecto del jardín botánico de Barcelona, un proyecto muy diferente al que normalmente debe enfrentarse un arquitecto. Y es que, en general, los arquitectos demuestran cierta soltura en el manejo de unas herramientas de proyecto más o menos eficaces a la hora de abordar la creación de espacios interiores, y sienten que "juegan en casa" cuando se enfrentan a este tipo de proyectos, pero tienen la sensación de jugar "en campo contrario" cuando deben enfrentarse a la concepción de espacios exteriores de ciertas dimensiones.

"Frente a cada nueva experiencia, cuando la disciplina aprendida se muestra insuficiente y el instrumental adquirido escaso", Carlos Ferrater* propone *"proceder a la búsqueda de nuevas herramientas con las que experimentar"*. La GEOMETRÍA se constituye entonces como una "nueva" herramienta capaz de ser utilizada *"como medio de aproximación al paisaje y a la forma urbana"*, capaz de generar un orden intrínseco del proyecto.

Roca Gallery, Barcelona.

Después de la primera experimentación geométrica que supuso el jardín botánico, *"las exploraciones geométricas han ido enriqueciéndose y pasando del plano al espacio, adquiriendo tridimensionalidad, y permitiendo no sólo la manipulación en el espacio abierto sino la experimentación de espacios intermedios interior-exterior hasta alcanzar valor de profundidad, llegando a construir como un todo, paisaje, envolventes y espacio interior"*.

Para Carlos Ferrater *"el trabajo del arquitecto estaría entonces en ese trascurrir de la geometría al espacio"*, demostrando una cierta predilección por aquellos procedimientos geométricos que le permitan obtener formas geométricas complejas: *"No me refiero a la geometría elemental de sólidos puros, cajas y volúmenes sino a aquella otra que permite intervenir sobre la estereometría, trabajar en las intersecciones y en las articulaciones imaginando cómo actúa en ellas la luz."*

Carlos Ferrater no utiliza la geometría sólo como medio de aproximación al lugar, al programa o a la forma, sino que la utiliza también para ordenar la luz a través de la envolvente, ya sea cubierta o fachada, y construye así el espacio. Su interés por la luz es evidente ya en su Tesis Doctoral *'Obra Singular. Proceso Continuo'* (1987), donde afirma que *"el tratamiento de la luz podría ser uno de esos aspectos intangibles propios de la percepción, difíciles de encuadrar o clasificar, pero que marcan y personalizan la obra de un arquitecto"*. Así ocurre en los lucernarios de Zaragoza, los estudios lumínicos de la fachada del proyecto del Hotel de Córdoba, los pliegues de luz del Parque de las Ciencias de Granada, el plano doblemente quebrado a norte del vestíbulo del Hotel Rey Juan Carlos I, o el facetado vítreo del Roca Barcelona Gallery.

Estas obras, junto con muchas otras concebidas también desde 1989 hasta hoy, constituyen un periodo de tiempo que, para Carlos Ferrater, ha sido el *tiempo de la Geometría*.

* Todas las citas contenidas en este texto, a excepción de la referida a la Tesis Doctoral de Carlos Ferrater, proceden del libro SINCRONIZAR LA GEOMETRÍA, Paisaje Arquitectura & Construcción; Ferrater, Carlos. Barcelona: Actar, 2006

Palacio de Congresos de Cataluña, Barcelona.

¿Por qué la luz es tan importante para la arquitectura?
La luz es la materia prima con la que trabaja un arquitecto. Siempre me he preguntado por qué, siendo un material dúctil que construye espacialidad y de un coste cero, se emplea tan poco y tan mal.

Siempre que visito alguna obra de arquitectura lo que más permanece en el recuerdo es el comportamiento de la luz, los juegos de sombras. Creo que eso se acentúa aún más cuando la arquitectura se construye en base a un solo material. Por ejemplo el Partenón, un templo de Karnak, una mezquita en Marrakech, siempre recuerdo los claros oscuros que sobre la piedra o una pared estucada realzan la idea espacial y la tensión emocional.

¿Cómo y cuándo se dio cuenta de que la luz es el tema central de la arquitectura?
Desde el inicio de nuestro trabajo ha existido una preocupación por el empleo de la luz, el juego de las sombras, la temperatura de color, la luz cenital, etc. Quizás fue en el proyecto para el nuevo auditorio de la ciudad de Castellón, un edificio realizado totalmente en hormigón blanco, prácticamente opaco desde el exterior y que causa una gran sorpresa cuando penetras en sus espacios interiores iluminados a través de distintos fondos, como los telones de un teatro, graduando las diferentes intensidades de la luz sin permitir una incidencia solar directa.

¿Cómo trabaja con la luz cuando se enfrenta a un nuevo proyecto?
Para mí la luz es un material de proyecto y de obra. Su utilización debe sorprender, emocionar y provocar diferentes estados de ánimo en el habitante.

En ocasiones, recurrimos a especialistas que nos ayudan a contrastar, mediante modelos virtuales, el efecto de la luz en diferentes horas, días o estaciones del año. Por ejemplo, en

el lucernario del vestíbulo principal del Palacio de Congresos de Catalunya situado en la avenida Diagonal de Barcelona, el diafragma lumínico se fragmenta en cuatro piezas que atienden a las cuatro orientaciones. Mediante este mecanismo, luces de diferente intensidad y color se entremezclan y hacen perceptible la hora del día en el interior del hall; luz más azulada en el sector este, más dorada al mediodía, y rojiza hacia poniente, mientras que la luz que penetra por el sector norte es más fría y constante.

Siempre pensando en la luz ¿con cuál de sus obras se siente especialmente satisfecho? ¿Por qué?

Quizás la Roca Barcelona Gallery, realizada con Borja y Lucía Ferrater, sea hasta el momento la realización que condensa un proceso largo de investigación en el tema de la iluminación al conseguir que la propia fachada del edificio construya efectos de difracción, reflexión, refracción, descomposición del espectro lumínico, así como efectos arbitrarios gracias al espejado que se forma en los intersticios de los bloques de vidrio que componen la fachada.

La iluminación pertenece a la propia composición de la fachada al encontrarse en el interior del elemento vítreo.

Es evidente su interés por la luz en sus obras, pero también en sus escritos…

La luz en arquitectura es un a priori, pero después, en la realización, es un factor variable y que puede connotar sorpresa por su versatilidad. Generalmente, a través de las memorias de los distintos proyectos que hemos ido realizando a lo largo del tiempo, creo que ha ido creciendo el interés por explicar la influencia de la luz en la habitabilidad de los espacios que hemos ido proyectando y construyendo.

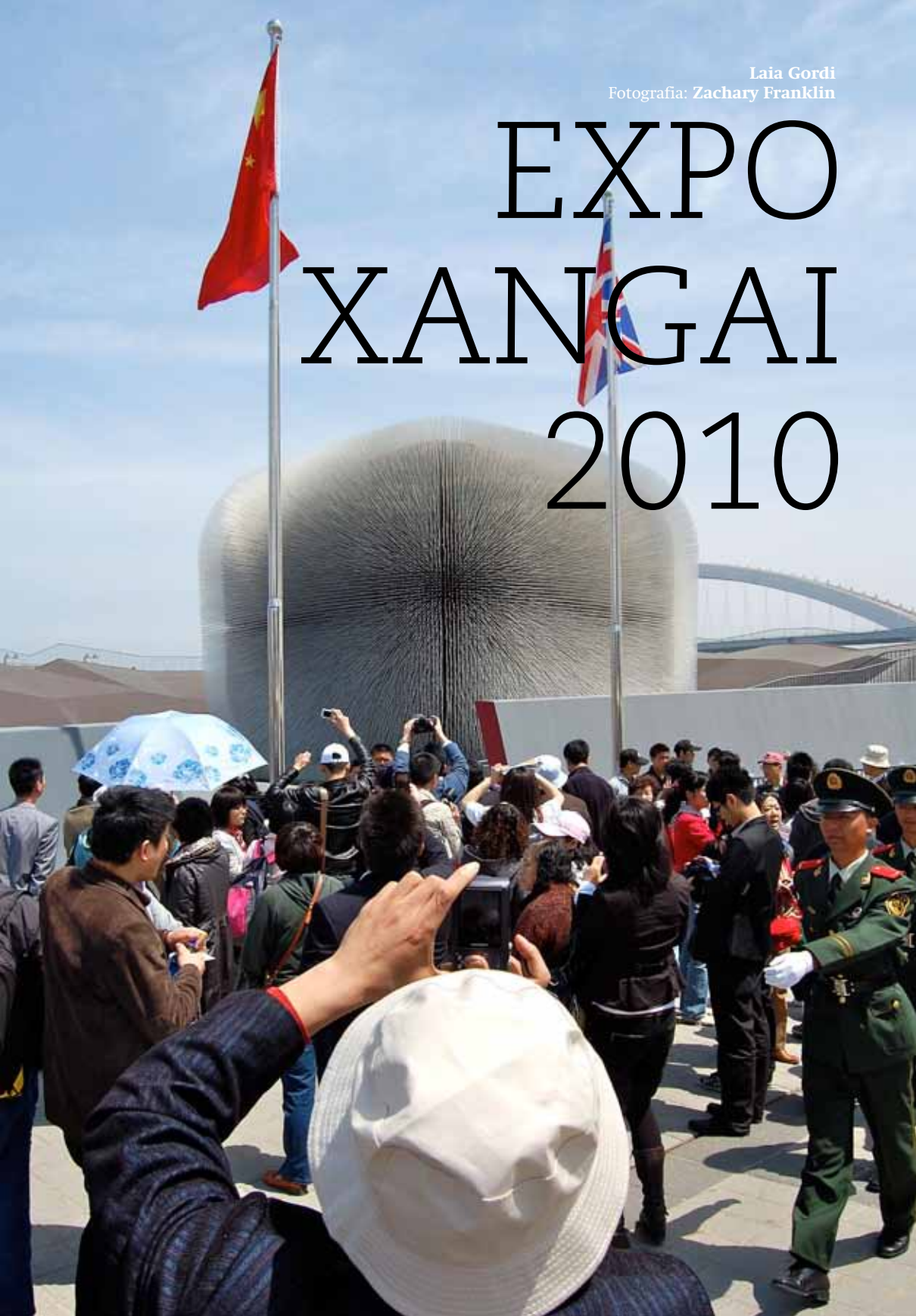
¿Nos puede decir un proyecto de un arquitecto, actualmente en activo, que le parezca especialmente sugerente por su modo de trabajar con la luz?

Creo que la arquitectura de Alberto Campo Baeza desde su inicio utiliza la luz como un elemento principal en toda su obra. El edificio de la Caja en Granada, sus diferentes viviendas unifamiliares o incluso espacios semiabiertos… en todos ellos siempre es la luz la principal protagonista.

Hotel Mandarin, Barcelona.

Laia Gordi
Fotografia: **Zachary Franklin**

EXPO XANGAI 2010



Expo Xangai 2010 o benvinguts al món de l'espectacle Anàlisi d'un joc d'ombres

Laia Gordi

L'1 de maig de 2010, a la Xina no se celebrava el Dia Internacional dels Treballadors, sinó que tot el país, la fàbrica del món, mirava amb ressaca cap a Xangai, que obria les portes de "l'esdeveniment de l'any". La nit del 31 de maig s'inaugurava l'Exposició Universal més gran de la història tant en número de participants com en extensió, la més llarga, la més cara, la *més* per definició. La CCTV, la cadena de televisió governamental i majoritària, preparava un especial d'hores i hores que es retransmetria també a les altres dues cadenes principals xineses. La televisió del continent esdevenia aquella nit un monogràfic ridícul i endolcit de la grandiloqüent festa d'inauguració. Una celebració de classe, en el país comunista més gran i poderós del món, on només uns quants privilegiats podien assistir, mentre la resta del país s'ho mirava embadalit des del sofà de casa. L'espectacle de colors; la crema infinita de pirotècnia; els milers d'actors, ballarins, cantants, equilibristes; i les llumetes diminutes de la pantalla de leds més gran del món van enamorar els ciutadans xinesos que, per una nit, se sentien realment els amos del món. No eren, però, els ciutadans de carrer, sinó les seves elits i el govern que finalment es demostraven més llestos que ningú davant els ulls de tota la comunitat internacional, que aplaudia hipnotitzada després d'haver pagat caríssima la seva participació a la fira.

L'Expo s'estén a l'estil pròpiament xinès, l'imperi mostra la seva grandesa en un ball de disfresses on ningú no ha volgut faltar. Tampoc el Camerun, Grècia o Cuba, entre tantes d'altres economies ferides o mortes, no han pogut permetre's no ser-hi. Els 192 països, organitzacions i multinacionals com la Coca Cola –que té pavelló propi– han invertit diners –els tinguin o no– per aconseguir el favor de la reina, el favor de "l'economia emergent més gran del món", una de les frases més repetides en les nombroses rodes de premsa del dia 1 de maig. La Xina és, de fet, ja a l'agost de 2010, la segona economia del món després de superar el Japó. A la fira, tots hi tenen la seva caixa de cartró pedra, un pavelló més o menys encertat, que diuen que els representa. L'Expo, com una gran llotja de peix, hauria de retornar a cada país la desmesurada inversió en forma de contractes entre empreses nacionals i xineses. Però, com en tot mercat, no tothom hi guanya i si una cosa saben fer els empresaris xinesos és negoci. Per tant, l'Expo de Xangai es mostra als visitants com un gran parc temàtic més aviat avorrit, i on toca fer hores i hores de cua mentre a les primeres plantes dels pavellons, a les sales VIP, l'efervescència de trobades entre polítics, agents econòmics i l'empresariat xinès, busca justificar el penós espectacle. Una cursa a l'aire lliure en què, primer, es tracta de veure

"L'imperi mostra la seva grandesa en un ball de disfresses on ningú no ha volgut faltar"

qui té el pavelló més bonic, el més gran, el més car, el que agrada més, el *més* per definició; per després, quasi a la desesperada, intentar justificar tal malbaratament caduc amb reunions, trobades, converses, fer negocis. Només l'agost, un mes que paralitza per vacances el món occidental, ha aconseguit frenar la bogeria d'actes i còctels –sobretot tancats al gran públic– de pavellons com el de la UE, dels Estats Units, Alemanya o França.

I per a què tant d'enrenou? Cal recordar qui és la Xina. Si la UE en el segon trimestre pot entreveure un mínim creixement en la seva

El pavelló espanyol acabat d'inaugurar

zona, és gràcies al creixement del 2,2% d'Alemanya. Un creixement a causa de l'exportació i, segons admet al Financial Times el Director del col·legi de fabricants de maquinària d'Alemanya, Hannes Hesse, bàsicament a la demanada xinesa.

La paradoxa de tot plegat és que l'Expo és, a la pràctica, una gran cimera econòmica internacional d'agents públics i privats que principalment afavoreix la Xina, però que ha estat pagada per tota la comunitat internacional –en plena crisi econòmica–. I encara que, per descomptat, la Xina és qui ha fet la inversió més forta (3.155 milions d'euros per part del govern i 44.000 milions per part de la ciutat), també és veritat que l'amfitriona és el centre de totes les mirades. A l'Expo el món es disputa els diners o iuans xinesos. El Perú i Colòmbia, per citar dos països participants a l'atzar, han fet un esforç gegant per participar-hi (Colòmbia en principi no hi havia de ser per falta de fons i el Perú té el pavelló més econòmic de la fira, de 2 milions de dòlars), i no han fet tal esforç per trobar-se de costat i de front amb el pavelló dels EUA i reunir-s'hi; sinó que l'objectiu és competir-hi pel preciós empresariat xinès. El que sembla passar és que, lògicament, les grans potències, els països més rics amb els pavellons més grans –com si es tractés d'una competició d'ostentació– tenen més possibilitats de firmar contractes favorables pels seus països, que no pas Colòmbia o el Perú. Colòmbia ha venut una concessió de 50 anys sobre les autopistes i els trens del país a una empresa xinesa que les construirà. El Perú està tot just estrenant un tractat de lliure comerç amb la Xina, que el pot beneficiar o el pot enfonsar en la misèria. Els números finals, els farà cadascú a casa seva quan a mitjans d'octubre tanquin les portes els sis mesos de festa, alegria i celebració. Les dades oficials xineses seran previsiblement magnífiques i els països que quedin en números vermells dubtosament sortiran a explicar-ho. Hi haurà, potser aleshores, assumptes més

Vista general de la part europea de l'Expo amb el pavelló d'Àfrica al fons.

importants a què atendre i una crisi econòmica ja vella, però no menys present.

D'altra banda, pel que fa als ciutadans xinesos, el públic a qui van dedicats els 5,28 –interminables– quilòmetres quadrats d'exposició, sembla que està content amb el regal que els ha fet el govern. Molts expliquen que és la seva única possibilitat de veure món, encara que el món se'ls representi en forma de *souvenirs* cars. Així que, tot i que no s'arribarà a la desmesurada xifra prevista de 70 milions de visitants durant els sis mesos de fira, sí que probablement s'arribi als 50 milions. Un número gens menyspreable però que no s'explica tant per l'interès dels xinesos a visitar el parc, com perquè el govern ha regalat una entrada a cada família. Ja que, de fet, les entrades no són precisament econòmiques per un ciutadà de classe mitjana xinesa.

L'entrada per un dia a l'Expo costa 20 euros aproximadament, diners amb què a Xangai es pot menjar en un restaurant mitjà uns quatre cops, i és força més del sou mensual dels treballadors de les fàbriques d'automoció del sud del país. Un cop a dins del recinte, on no es poden entrar begudes ni menjar, tot és més costós que a la ciutat. A més, a causa de les llargues cues, de mitjana el visitant veu entre 3 i 5 pavellons, per tant, per fer una visita completa es necessiten al menys 3 dies. I cal tenir en compte també que, malgrat les línies d'autobusos gratuïts dins del recinte, les distàncies són a la xinesa, inacabables. Per canviar d'àrea, per anar d'Europa a Àsia, que estan de costat, es triga aproximadament 20 minuts caminant; per creuar tot el parc de punta a punta es camina una hora. L'Expo més gran de la història creix sobre una planificació urbanística dilatada on els carrers o les avingudes són de sis carrils, amb grans voreres i grans espais públics previstos per acollir una mitjana de 400 mil espectadors al dia.

"Better city, better life"

Sota un eslògan verd i dibuixos de la mascota abraçant un arbre a les tanques de l'Expo, s'hi amaga una altra de les particularitats de

l'esdeveniment, que són tant òbvies com inadvertides als ulls del món. El monstre de l'Expo produeix 190 tones d'escombraries cada dia i només el pavelló de Finlàndia és completament reciclable. A finals d'octubre, l'espectacle es desmuntarà com un castell de cartes tot deixant enrere un panorama desolador de runa i material constructiu que "podria ser perfectament reutilitzable", segons explica un dels arquitectes tècnics del pavelló de Bèlgica i de la UE, "però que ningú comprarà, perquè resulta difícil adaptar ascensors, escales, sanitaris, portes, finestres i un llarg etcètera dels petits pavellons a un nou edifici divers. Al final és més barat posar-ho tot nou, per tant tot això no té mercat".

Se salvaran només els 7 pavellons més visitats, que restaran immortalitzats, més l'imponent pavelló de la Xina i d'altres edificis multifuncionals, que es convertiran en equipaments. I entre els pavellons més preciosos, les grans avingudes i les places dures on ara bull l'Expo, s'hi construirà un nou barri de luxe –de pedigrí Expo– que se sumarà a la bombolla especulativa que ja somriu perillosament a la Xina i molt especialment a Xangai i a Pequín. La recol·locació dels qui vivien a l'ara anomenada zona Expo, classe baixa xinesa, i a la urbanització de la *macroàrea*, després de tirar a terra les petites construccions tradicionals que poguessin haver-hi, és una altra part molt important del pastís xinès.

Amnistia Internacional va denunciar al mes d'abril que 18.000 famílies havien estat desallotjades de casa seva per construir el parc de l'Expo. Els desallotjaments van generalitzar-se a la zona a partir de l'any 2000 i des d'aleshores hi ha hagut nombroses detencions

"L'Expo és una gran cimera econòmica que afavoreix a la Xina, però pagada per la comunitat internacional"

d'aquells que s'hi han oposat. Jin, una dona de 50 anys, s'ha fet famosa per encapçalar un grup de dones d'entre 50 i 60 anys que lluiten contra els desallotjaments. Han estat detingudes diverses vegades i assetjades psíquica i físicament per la policia i els cossos de seguretat privats contractats especialment per l'Expo. Segons explica AI, el somni de la Jin d'enviar el fill a la universitat es va desfer amb el desallotjament i l'enderrocament de la seva petita botiga d'electrodomèstics. Paguen el preu del miracle econòmic xinès, pretext pel qual ja ningú se'n recorda d'elles, encisats per l'Exposició Universal més gran de la història.

Interior del pavelló britànic

Escuma, onades, veles esquinçades...

Centenari del teatre Metropol.

Roger Blasco Badia
Fotografia: **Alvar Gagarin**

Després d'un fred hivern i d'una primavera no menys dura, trobar un dia entre setmana assolellat seria motiu més que suficient per gaudir de qualsevol terrassa o per passejar per la ciutat de Tarragona.

Per contra, ens endinsarem en un espai més aviat fosc en què la llum es filtra només a través d'un dels seus laterals i es tenyeix de colors vermellosos i blavosos segons les superfícies sobre les quals s'amortitza de manera suau.

La gran sala del teatre Metropol, anomenada per molts la "Nau de somnis", compleix aquest 2010 el centenari de la seva inauguració. Per aquest motiu s'hi han programat diversos actes, entre els quals hi ha una singular taula rodona que comparteixen l'actor John Malkovich, l'artista plàstic Perejaume i l'arquitecte responsable de la restauració del teatre (1995) Josep Llinàs, tots ells admiradors i experts de l'obra de Josep Maria Jujol.

Prenem seient alhora que ho fan els tres conferenciants i el moderador de la tertúlia, el professor de la URV Antonio Salcedo, qui no dubta a iniciar el torn de paraula amb el convidat més mediàtic i pel qual s' han arreplegat tots els mitjans de comunicació estatals, que ens fan sentir partícips d'una mena de *remake* de "Bienvenido Mister Marshall".

Mentre l'actor nord-americà destapa una petita ampolla d'aigua, la primera ràfega de flaixos es dispara. Aliè a tot aquest rebombori mediàtic, Malkovich inicia la descripció de l'espai jujolià com a home de teatre. I ho fa amb una exasperant lentitud, busca les paraules adequades i, sobretot, la mirada dels seus dos companys de taula per tal de reafirmar les seves explicacions en una disciplina que no es la seva, tot i que es delecta estudiant-la.

El teatre ha de ser una experiència col·lectiva en què tothom té un rol. Per mi és un honor fantàstic poder interpretar la meva última obra al Metropol, l'únic teatre que va construir el mestre Jujol.

Les dimensions d'aquest teatre són les que em permeten créixer sobre l'escenari. M'agrada aquesta mida!

Estic molt sorprès amb la seva obra. La imaginació i l'atenció al detall.

Quan som dins del teatre, caminant pel balcó, tenim la sensació que caiem a l'aigua. Molt poca gent pot crear un edifici que sigui capaç de tocarte i penso que, com a teatre, això és fantàstic.

"Everything is on details" (no para de repetir Malkovich).

La diferència entre una gran idea i una de dolenta sempre rau en l'atenció als detalls.

L'element més crític és la llibertat per expressarse i és necessari que hom agafi aquesta llibertat.

Penso que la gent ve al teatre per veure aquesta "cosa" que està viva. La majoria del treball de Jujol sembla estar flotant.

“No saps si ets tu que camines o és el propi edifici el que processa i va passant”

L'actor presta molta atenció a les paraules de Perejaume i de Llinàs. Sembla que no vulgui ser a la taula com a conferenciant sinó com a oient, per tal de gaudir de totes les anècdotes i històries que expliquen els dos experts jujolians. A poc a poc, la participació a la taula d'en Malkovich es limita a desferse en elogis cap a la figura de l'arquitecte i deixeble de Gaudí. Es destaca la sort que ha estat una figura mantinguda a l'ombra per contra del seu propi mestre Gaudí i d'internacionals com Loos. De fet, de vegades són aquests personatges desconeguts els més

Malkovich, Perejaume i Llinàs

interessants i carregats de l'espiritualitat que d'altres han perdut.

Finalment, l'actor ens descobreix que va ser gràcies a la casa Planells de Barcelona que es va introduir a la figura de Jujol i ens recomana visitar l'església de Vistabella.

L'arquitecte encarregat de la restauració del teatre, Josep Llinàs, inicia el seu torn quan li pregunten quan va sentir-se atret per la figura de Jujol.

Feia molts anys que no hi tornava. Estic molt a gust aquí. Pel que fa al meu interès per l'obra de Jujol, tinc un record d'anys anteriors al meu primer article sobre ell (1984). Tampoc no sé ben bé explicar la raó d'aquest interès. Penso que simplement caus en "la xarxa de Jujol".

L'arquitecte del Metropol uneix al seu voltant gent o grups que no necessàriament han de ser arquitectes.

Amb referència al seu article "Un porro és un porro", Llinàs parla de la dificultat amb què un s'enfronta en fer aquest tipus d'obres a causa de l'educació que ha rebut la seva generació (Moviment Modern).

No veu referències historicistes en l'obra jujoliana i considera que no empra instruments pròpiament d'arquitecte per solucionar problemes d'arquitectura.

La coberta de la Casa Bofarull sembla una taula parada per ser vista des del cel.

Els instruments jujolians provenen de la infància de l'arquitecte i els ha conservat sempre (recorda el gest dels nens que, il·lusionats, posen galetes i llet pels Reis Mags).

Jujol va escollir seguir una línia enfrontada en la qual va triomfar (des del punt de vista històric) que va ser la del Moviment Modern.

Però penso que l'excés de difusió és perillós, de vegades. No es pot convertir tot en espectacle!

Jujol feia una obra en constant moviment i, curiosament, realitzava aquesta obra quan descansava i no pas quan treballava. D'aquesta manera, gaudia (cal ressaltar el treball nocturn que feia Jujol).

Quan es pregunta a Josep Llinàs sobre quina és la seva obra preferida de l'arquitecte tarragoní, aquest destaca el santuari de Montferri (després del desastre).

"…per la innocència, l'estima del territori, pel fet de treballar sense diners i fer una celebració del món".

Les intervencions de Perejaume van ser més prolongades i emfatitzades pel do de parla de l'artista, que no dubtava a emprar tot tipus de metàfores i comparacions.

Un teatre és com un cap. Però aquest...no és així... (senyalant l'espai de la sala amb les mans) *no conec cap teatre igual. On és el teatre? No està centralitzat!*

Això Jujol ho fa molt , ell fa gestos, itineraris. No saps si ets tu que camines o és el propi edifici el que processa i va passant. *La seva obra és molt complexa. No te l'acabes mai perquè es belluga!*

Quant a la restauració executada per Josep Llinàs, l'artista elogia el treball realitzat.

Aquesta obra és molt feble i delicada, exigeix que la cuidin molt. A Catalunya hi ha molts arquitectes paràsits! Hi ha un gest molt savi en el treball d'en Pepe! (exclama tot emfatitzant el fet que la respectuosa intervenció hagi conservat l'essència original del teatre Metropol sense haver tingut la necessitat de deixar alguna impremta pròpia, gest comú en la nostra professió).

Tot seguit, Perejaume remarca la dilatació en el temps que es prenia Jujol en cada obra.

Cita l'arquitecte Ignasi Mas (arquitecte de l'edifici David, al carrer Aribau) que era, d'acord amb l'artista, totalment oposat a Jujol.

L'arquitecte Ignasi Mas canvia segons el seu client. Jujol, per contra, fa un cant, una celebració al LLOC.

La casa Bofarull té una vibració extraordinària, la torre que puja, l'escala que es cargola al terra.

Jujol ve del Barroc i alhora té un aire familiar per tots nosaltres.

Si veiem l'obra de Miró, de Mir, de Tàpies, de Gaudí, en tots hi ha elements comuns (com l'oval). Tot i que Miró no coneixia Jujol, sembla que tinguessin una vida paral·lela.

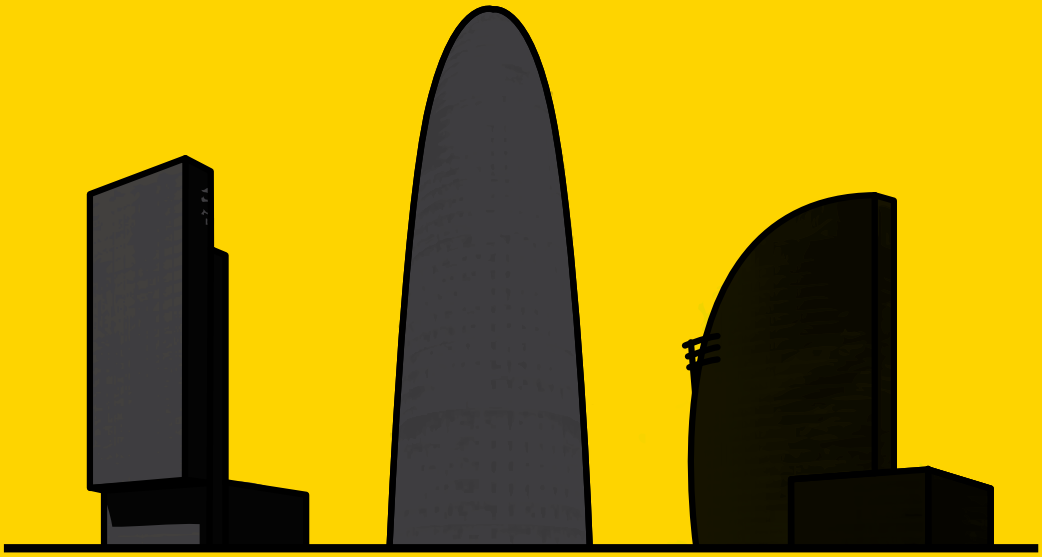
L'obra jujoliana esdevé una acció de compartir intimitat.

Les obres es gasten i Jujol té una vida esplèndida perquè demana temps, respecte i atenció.

Per saber més sobre la restauració del teatre:
"Josep Maria Jujol, arquitecte. 1879-1949"
Revista QUADERNS 179-180 (1988-1989)
Publicació del Col.legi d'Arquitectes de Catalunya.

Agraïment especial **Ariadna Vicente**

A BARCELONA TOT HI CAP PERÒ NO TOT S'HI VAL



LES MULTES PER PROJECTAR INCÍVICAMENT A L'ESPAI PÚBLIC VAN DE L'ENDERROC AL PREMI PRITZKER

Hong Kong: urbanisme i estructura per a una ciutat vertical

Text i fotografies: **Albert Albareda i Valls**

Al bell mig de la costa meridional xinesa, a pocs quilòmetres de l'enorme metròpoli de Guangzhou (Canton), s'erigeix una de les ciutats més decisives en l'horitzó econòmic mundial passat i present: Hong Kong. En realitat, es tracta d'un (ara ja) antic reducte britànic a l'orient llunyà, bressol del creuament de l'estàndard occidental en una cultura de pensament fonamentalment oriental.

El territori que ocupa la regió administrativa de Hong Kong, el componen una petita península sinuosament retallada al mar i un arxipèlag dispers de topografia sincerament abrupta. La latitud de la ciutat comporta un clima i una vegetació eminentment tropicals, cosa que converteix el conjunt en un indret de gran bellesa paisatgística. No només el verd frondós del relleu muntanyós, sinó la forta humitat que es condensa en uns núvols boirosos fan de la badia de Hong Kong un enclavament natural únic.

Un enclavament únic amb un microclima únic, conseqüència de la seva orografia; els núvols procedents de les calentes aigües de l'oceà discorren a gran velocitat per sobre dels turons insulars i conformen una atmosfera profundament canviant a qualsevol hora del dia. Tant és així, que moltes de les tempestes tropicals procedents de Filipines desemboquen violentament a les seves costes i provoquen forts estralls de vent i d'onatge sobre una de les ciutats més poblades i decisives d'Orient.

La ciutat de Hong Kong, doncs, fruit de les seves característiques polítiques, geogràfiques i meteorològiques s'ha vist obligada, al llarg dels anys, a desenvolupar un urbanisme tan particular que pot considerar-se gairebé únic. Un urbanisme fortament lligat de la mà estructural, i és que en pocs llocs del món s'ha portat a terme de forma tan estricta el concepte de ciutat vertical com a la ciutat de Hong Kong.

Segons les estadístiques publicades pel govern de la regió autònoma, actualment la ciutat i entorns disposen d'una població que sobrepassa els set milions d'habitants (aproximadament com Catalunya) en un territori d'uns 1100 km2 del qual ben poques àrees poden considerar-se fàcilment edificables per les seves condicions topogràfiques. Fins fa uns deu anys, el territori era independent de Xina i es regia per les directrius britàniques, cosa que multiplicava encara més el valor d'un sòl que es va convertir en el bé més escàs de la regió.

L'escassetat de sòl combinada amb la gran riquesa del paisatge de la regió han estat els dos elements determinants perquè la ciutat es plantegés des d'un inici amb una filosofia moderna de *ciutat vertical*. Moltes ciutats han desenvolupat recentment aquest tipus d'urbanisme en zones cèntriques (*dowtowns* financers) i fins i tot perifèriques (barris residencials), però hi ha pocs casos en què aquesta filosofia hagi imperat en el 100% de la trama urbana d'una ciutat.

A Hong Kong pràcticament no existeix el gra unifamiliar ni plurifamiliar de petita escala que podem conèixer aquí. La majoria de la població experimenta una vida de concepció profundament moderna, i ocupa un dels minúsculs apartaments a l'enèsima planta d'una de les moltes *unités d'habitation* que composen la ciutat. Senzillament increïble.

Just d'aquests edificis residencials, en volen parlar les línies d'aquest article. Que als centres financers de les grans ciutats s'hi desenvolupin edificis alts, hi estem relativament acostumats; que s'apliquin les tècniques high-rise (de construcció seqüencial ràpida) en aquest tipus d'edificis, també. Ens hi ha conduït l'expansió econòmica dels darrers anys. Però que

tot això s'apliqui a gran escala per a edificis residencials i per a edificis d'apartaments públics socials, és certament exòtic.

El preu del metre quadrat de sòl a la ciutat de Hong Kong ha estat sempre tan desorbitat que ha forçat els promotors, constructors, enginyers i arquitectes a amortitzar el seu cost a partir de la construcció en vertical. Un tipus de construcció que ha obligat tot el ram a millorar-se constantment i a aplicar noves metodologies per a rendibilitzar-ne el procés. Un dels factors decisius en aquest èxit ha estat que molts dels constructors que hi ha hagut a la ciutat han estat alhora els promotors dels seus edificis, i això ha permès que les millores tecnològiques i els nous processos industrials es veiessin amb bons ulls.

Hong Kong és un dels bressols de la construcció *high-rise*, és a dir, construcció seqüencial amb l'objectiu de reduir el temps d'execució, i reduir així també els interessos sobre capital que les promotores demanen a les entitats financeres. Tot plegat, és una posada en pràctica de l'aplicació de criteris industrials basats en la productivitat i en el rendiment en el món de la construcció. Aquests processos de construcció seqüencial han comportat alhora un plantejament i millora de noves tipologies estructurals i de noves tècniques d'encofrats.

Fora dels centres financers de la ciutat, els barris perifèrics es componen de multitud de conjunts residencials enormes d'una altura semblant, la majoria d'aquests de PB+40. Edificis alts i increïblement esvelts, molts d'ells *apantallats* de cara al mar; un fet sorprenent tractant-se d'una zona de gran afluència de tifons tropicals. Uns edificis que poden arribar a contenir fins a 1000 apartaments i que disposen d'unes zones comunitàries de serveis pròpies destinades a espais comercials i altres usos. Certament, l'essència de Le Corbu feta realitat.

Els edificis d'apartaments majoritàriament presenten la planta baixa lliure i arriben a terra puntualment només per garantir-ne l'accessibilitat; per si no n'hi havia prou desafiant els forts vents tropicals amb uns edificis *apantallats* davant del mar, resulta que a més la seva estructura permet alliberar la cota de carrer. Tota una exhibició de proesa estructural que es resumeix en una gran placa de transició que recull totes les càrregues procedents de les plantes superiors i les transmet a la fonamentació a partir d'unes enormes piles de formigó.

Les plantes superiors a la llosa de transició es distribueixen tot seguint una pauta estructural molt estricta de murs de formigó, que garanteixen així la resistència a l'embat de les forces horitzontals sobre les grans pantalles, com no podia ser d'altra manera. La placa de transició entre els murs superiors i les piles de planta baixa, sovint alleugerida, és on es disposen els serveis comunitaris. Un element estructural diferencial i imprescindible per a un ús arquitectònic diferencial i imprescindible; sense cap dubte, una sinceritat modèlica entre arquitectura i estructura.

És sorprenent fins a quin punt una tipologia estructural cara i complexa pot arribar a ser

Vista general de l'illa de Lantau

rendible per a una ciutat de gran densitat de població i inserida en un marc natural únic. La tècnica estructural està al servei del disseny arquitectònic de la ciutat i, alhora, la rigidesa de la seva pauta en defineix, sense cap dubte,l'arquitectura. Una simbiosi prou sana.

Una tipologia cara per a uns edificis d'habitatges de naturalesa social; un cost que es

Planta tipus

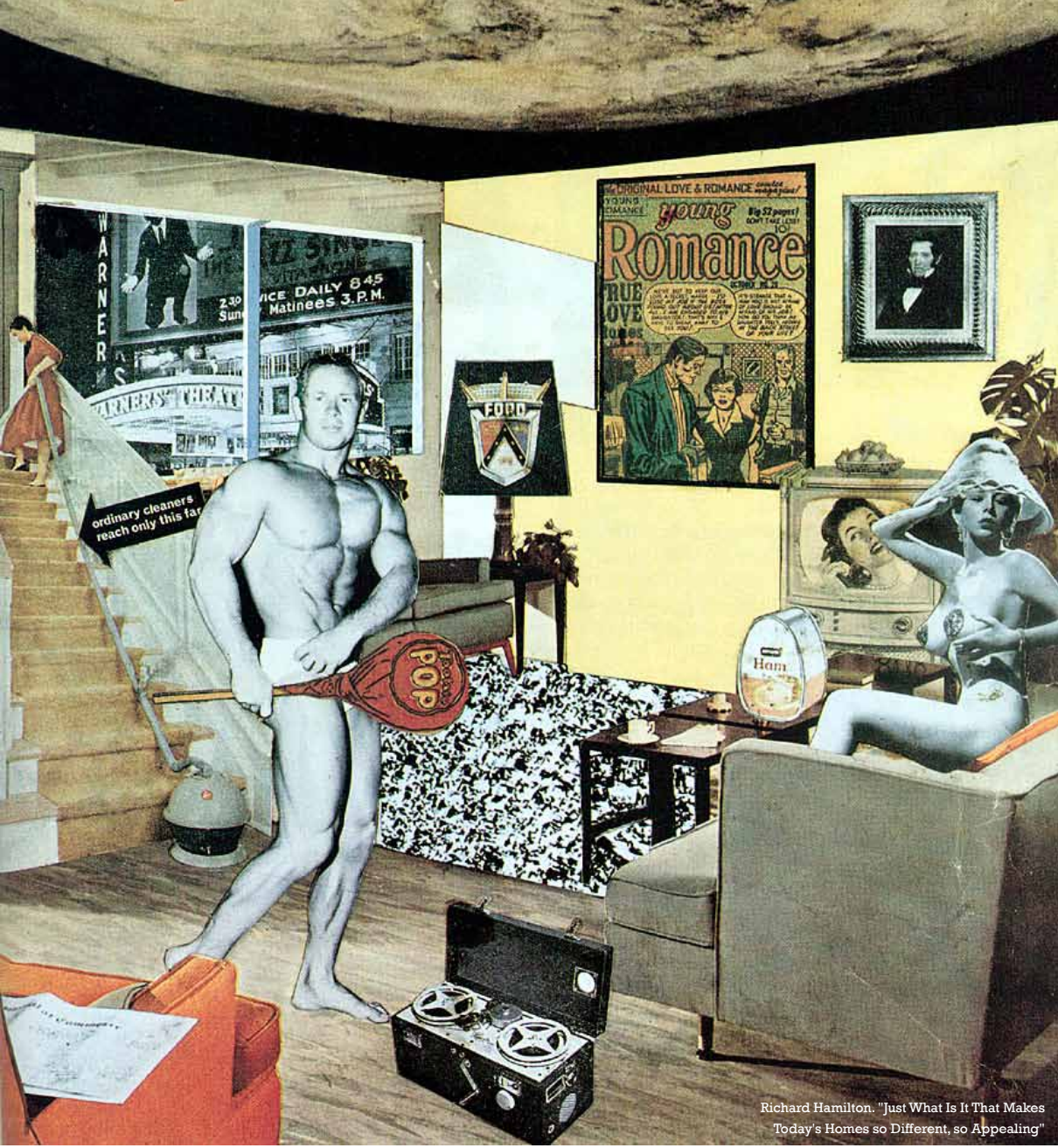
Edificis sobre pilotis a Tung Chung

contraresta a base de l'optimització constant del procés constructiu i de l'amortització del sòl construït en altura. Les necessitats d'un urbanisme coaccionat per un creixement demogràfic desorbitat en un territori reduït de topografia abrupta, han portat a desenvolupar, a la ciutat de Hong Kong, una escola tecnològica pròpia i l'han convertit en un referent mundial quant a optimització i a disseny de nous sistemes estructurals per a edificis en altura.

Les constructores de la ciutat han sabut integrar els nous avenços tecnològics referents al rendiment del procés constructiu amb el seu caràcter propi. Així, no és gens estrany veure edificis de més de cent metres d'altura en construcció, embolcallats en un sistema de bastides a base de canyes de bambú. La pròpia administració ha regulat amb una instrucció específica la construcció d'aquest tipus de bastides, i sembla que no és incompatible el fet de proposar noves metodologies amb el de conservar les més antigues que ja funcionen. La raó fonamental que fa que es continuïn realitzant bastides de bambú és el seu cost en comparació amb les d'acer.

Tot plegat, fa de Hong Kong una ciutat amb persona-litat pròpia i de gran bellesa estètica; una bellesa a-conseguida no només pel seu increïble entorn natu-ral, sinó també per la repetició ordenada d'una de-terminada tipologia arquitectònica. Una tipologia d'edificis alts i esbelts i molt pròxims entre ells, que ressalten encara més aquests forts contrastos.

Sembla, però, que una solució que seria inviable en altres llocs del planeta ha tingut èxit a la ciutat de Hong Kong i malgrat que la densitat de població és extremadament alta, els espais de la ciutat a peu de carrer es perceben amplis i l'entorn natural ha persistit totalment verge a l'expansió urbanística. La densitat extrema en vertical de les *unité d'habitation* que dibuixen *l'skyline* de la ciutat contrasta fortament amb la tranquil·litat inalterada i verge dels boscos tropicals que rodegen els nuclis construïts. Pot ser Hong Kong un presagi d'allò que hauran de ser les ciutats del futur?



Richard Hamilton. "Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing"

A&P

Pero hoy coleccionamos anuncios

SMITHSON

Pero hoy coleccionamos anuncios

El presente artículo fue publicado en la revista finlandesa *Ark* en 1956 con el título "But today we collect ads".

Tradicionalmente, las artes populares han dotado de vitalidad a las bellas artes y éstas de legitimidad a las primeras. Se ha dicho que las cosas apenas "existen" antes de que el artista haya hecho uso de ellas, rescatándolas del universo material sin clasificar sobre el que desarrollamos nuestras vidas. La transformación del objeto cotidiano en una manifestación artística puede darse de distintas maneras: el objeto puede ser descubierto –es el *objet trouvé* o el *art brut*– y no experimentar ningún tipo de transformación; bien puede suscitar un mito literario o popular y quedarse asimismo igual; o bien puede usarse como trampolín hacia algo distinto, y verse transformado.

Le Corbusier, en el Volumen I de su *Oeuvre Complète* describe cómo evolucionó el "mecanismo arquitectónico" de la *Maison Citrohan* (1920). Dos técnicas artísticas populares se combinaron y transformaron para conseguir una estética artística: la instalación de una pequeña barra de cinc al fondo con un amplio ventanal del café a la calle, y el cierre vertical de vidrio típico de la fábrica suburbana.[1] El mismo mecanismo arquitectónico acabó produciendo la *Unité d'Habitation*.

La *Unité d'Habitation* demuestra la complejidad de la manifestación artística ya que, debido a su génesis, pasa por la inspiración del arte popular; por el arte histórico entendido como patrón de organización social y no como fuente de estilo (como se observa en la *Chartreuse d'Ema*, 1907); y por las ideas de reforma social y revolución técnica trabajadas pacientemente a lo largo de cuarenta años, tiempo durante el cual lo social y lo tecnológico se encontraron a medio camino en Le Corbusier, en parte como resultado de sus propias actividades.

No es fácil explicar por qué algunos objetos de arte popular, ciertos estilos históricos o ciertos artefactos y métodos industriales toman importancia en un momento determinado.

Gropius escribió un libro acerca de silos de grano.
Le Corbusier, otro sobre aviones.
Y Charlotte Perriand traía un nuevo objeto a la oficina cada mañana;
pero hoy coleccionamos anuncios.

La publicidad ha causado una revolución en el campo del arte popular. Ha adquirido legitimidad por derecho propio y está ganando terreno a las bellas artes en su eterna disputa. No podemos ignorar que una de las funciones tradicionales de las bellas artes, la definición de lo que es bello y conveniente para la clase dominante y en última instancia aquello que es deseado por toda la sociedad, ha sido tomada ahora por los publicistas.

Para entender los anuncios que aparecen en el *New Yorker* o en *Gentry* uno tiene que haber hecho un curso de literatura dublinesa, leer el artículo de divulgación sobre cibernética del *Time*, y haberse especializado en Alta filosofía china y en Cosmética. Tales anuncios están llenos de información, de datos sobre un estilo y una calidad de vida que inventan y documentan al mismo tiempo. Anuncios que solo intentan venderte el producto como un accesorio natural de un estilo de vida. Son buenas "imágenes" y su virtuosidad técnica es casi mágica. Muchas implican tanto esfuerzo para una página como el necesario para la construcción de una cafetería. Y esta realidad pasajera está aportando mayor contribución a nuestro clima visual que cualquiera de las tradicionales bellas artes.

El artista plástico suele ignorar que su mecenas o, más frecuentemente, la mujer de su mecenas, que es quien hojea las revistas, está viviendo en un mundo visual diferente al suyo. El pop-art actual, el equivalente a las naturalezas muertas de los maestros holandeses, los cuadros de segunda categoría de todas las escuelas del Renacimiento y los grabados

que presentaban por primera vez al público la “Maravillosa Era de la Máquina” y los “Nuevos Territorios”, se encuentra en las páginas satinadas de nuestras revistas ligado a los objetos de usar y tirar.

En lo que atañe a la arquitectura, la influencia de la publicidad sobre los estándares y aspiraciones de las masas es mucho más fuerte que los pasos dados por los arquitectos de vanguardia, y está asumiendo las funciones de reformistas sociales y políticos. Las industrias de producción masiva ya han revolucionado la mitad de la casa -cocina, baño, lavadero y garaje- sin la intervención del arquitecto, y el muro cortina y la construcción modular prefabricada nos están obligando a revisar nuestra actitud hacia la relación entre el arquitecto y la producción industrial.

Desde un punto de vista artístico, el edificio modular prefabricado, que por su naturaleza misma solo puede aproximarse a la forma ideal a la que aspira, es sin duda un mal edificio. Pero por regla general, escuelas y garajes que han sido construidos con sistemas prefabricados dejan con el culo al aire a los arquitectos que proyectan en ese campo. Están especialmente conseguidos en su modestia y en la facilidad con la cual se integran en la jerarquía edificada de un barrio.

Bajo este mismo punto de vista, el muro cortina tampoco puede tener éxito. Con este sistema el edificio está envuelto por una piel que tiene unas dimensiones sin relación alguna con su forma y organización. Sin embargo, resulta que el mejor edificio de oficinas de posguerra londinense está completamente formado con un muro cortina. Dado que la única cualidad de este edificio es el muro cortina, ¿cómo puede ser que eclipse a otros edificios que han sido laboriosamente trabajados por respetados arquitectos y por la Real Comisión de Bellas Artes?

[1] Le Corbusier encuentra en el café parisino una correspondencia con lo que puede ser la organización de la casa para el hombre. (N. del T.).

Para los arquitectos de los años veinte "Japón" significaba la casa japonesa de las estampas y las pinturas, la casa con su techo retirado, el plano delimitado por finas líneas negras. (Como decía Gropius “Todo el país parece un gran curso de iniciación al diseño”). En los años treinta Japón significaba jardines, el jardín que penetra en la casa, el tokonoma.

Para nosotros serían objetos en las playas, un pedazo de papel que sobrevuela la calle, un objeto de usar y tirar y su embalaje.

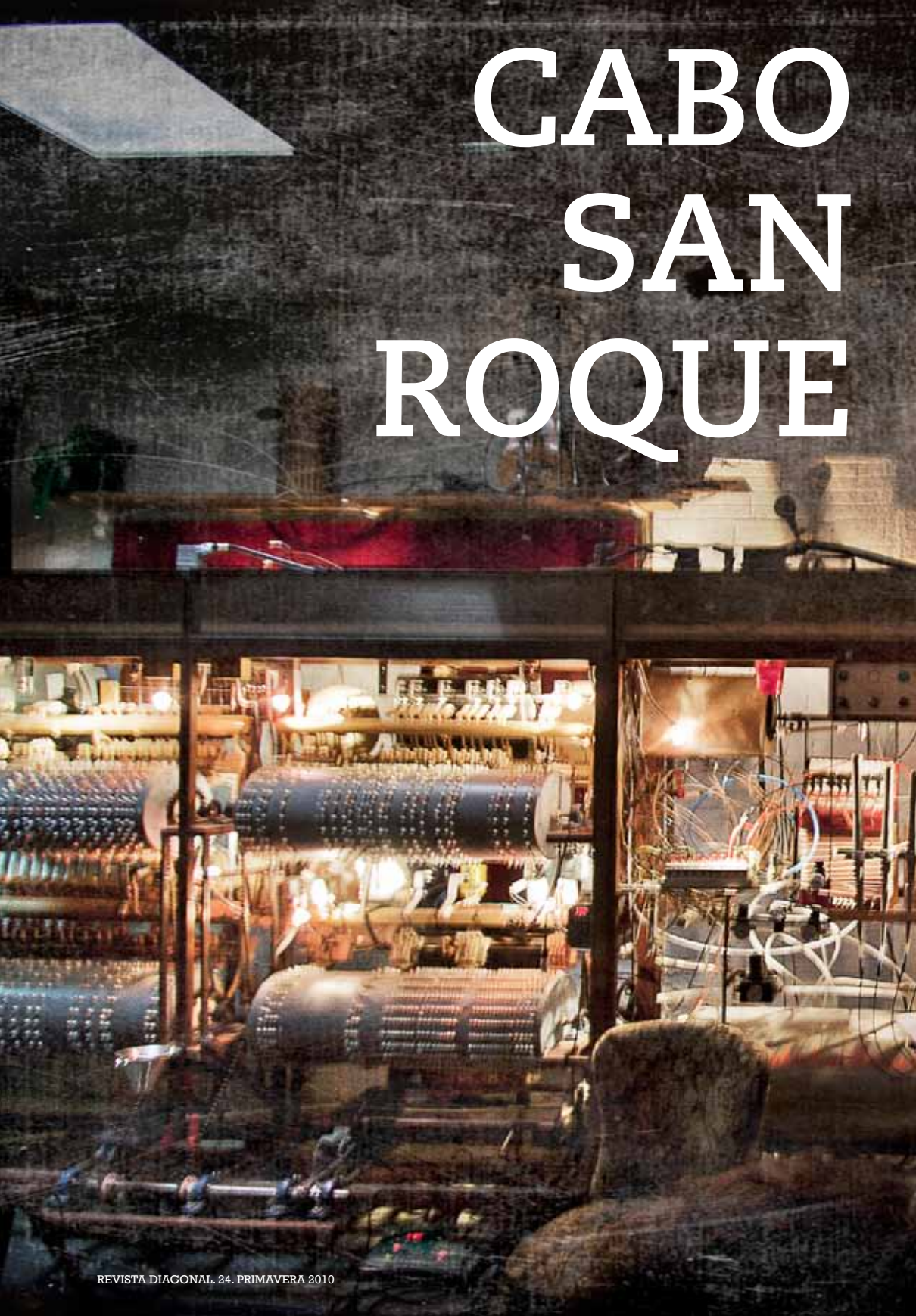
Aunque hoy coleccionamos anuncios.

La vida cotidiana está recibiendo potentes influencias de esta nueva tendencia. Mientras que hace treinta años los arquitectos encontraban en el campo de las artes populares técnicas e inspiración formal, hoy estamos siendo expulsados de nuestro rol tradicional por este nuevo fenómeno de las artes populares: la publicidad.

La publicidad de masas está marcando completamente nuestro patrón de vida: nuestros principios, nuestra moralidad, nuestros objetivos y aspiraciones, y nuestra calidad de vida. Por lo tanto, debemos, de algún modo, tomar la medida a esta intromisión si queremos unir sus poderosos y emocionantes estímulos con los que nosotros, los arquitectos, tenemos en nuestra mano.

Selección y revisión: **Ángel Martín Ramos.**
Traducción: **Maria Badia i Ricard Gratacòs.**

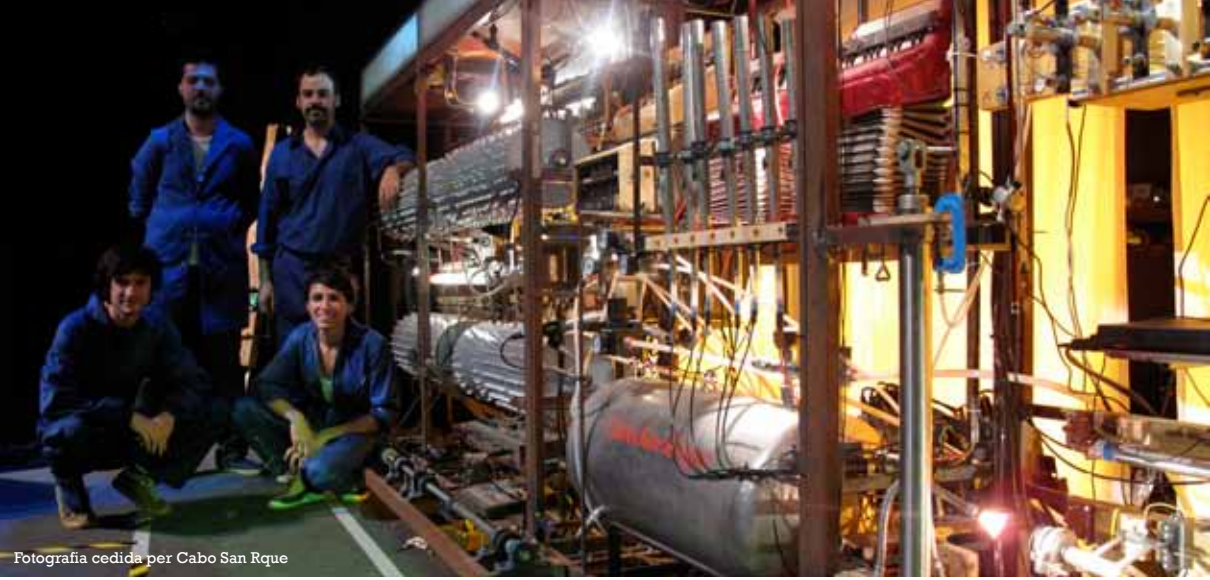
CABO SAN ROQUE



HO VAN DEIXAR

Ens trobem amb els CaboSanRoque al seu taller-estudi al Poble Sec, ple d'instruments impossibles penjats a la paret.
La Laia (enginyera) i en Roger (arquitecte) ens reben i ens expliquen el seu recorregut i la seva manera de fer.

Carles Bárcena, Guim Espelt, Ricard Gratacòs
Fotografia: **Alvar Gagarin**



Fotografia cedida per Cabo San Rque

Sota el nom Amb el nom d'un vell transatlàntic, *CaboSanRoque* neix l'any 2001 com a grup de música dedicat a l'experimentació més lúdica i evocadora, a partir d'instruments inventats que sorgeixen del reciclatge d'objectes quotidians tan diversos com màquines de cosir, rentadores, *scalextrics*, grapadores o peces de mobiliari en desús.

El seu últim projecte és l'*Orquestra Mecànica de la França Xica*, feta amb peces recuperades d'una fàbrica de galetes desmantellada. S'ha de veure per creure-ho!

Què fèieu abans de dedicar-vos a la música?

Laia- Quan vam començar, n'érem un munt, ja havíem acabat d'estudiar i cadascú tenia la seva vida professional.

A què us dedicàveu?

L- Jo vaig estudiar Enginyeria Industrial. Vaig treballar a diversos camps com la indústria alimentària, on feia de directora logística; a consultories ambientals; a l'Ajuntament de Barcelona... una mica de tot.

Roger- Jo feia d'arquitecte. Treballava per a l'Àrea Metropolitana en temes d'espai públic.

Teníeu formació musical prèvia?

L- L'Alberto, la Núria i jo sí que havíem estudiat música, però l'havíem abandonada. I els altres tenien formació autodidacta que havien adquirit a les bandes de rock típiques de quan ets adolescent, però feia anys que no tocaven.

De fet, tornant al món de la música amb Cabo San Roque, ens vam reciclar a nosaltres mateixos.

En quin moment deixeu de ser una banda convencional i comenceu aquest recorregut tan singular?

R- En algun moment del camí ens vam perdre... [*riures*]. Al principi, la banda ja era molt més lliure del que ho és un grup normal, però amb certes limitacions. Assajàvem al menjador de casa amb la idea que tothom portés els instruments que tingués oblidats a casa seva (*souvenirs*, cintes, el que fos...) i els fèiem servir anàrquicament, cadascú tocava l' instrument que li venia de gust.

L- Al principi, com a premissa, cap de nosaltres tocava el seu instrument d'origen. Els que venien de la guitarra tocaven el piano i viceversa. Tocàvem de pura intuïció. Tothom era lliure de tocar la melodia que volgués amb l'instrument que volgués... i el resultat era el que era! De mica en mica, vam anar concretant la manera de fer música.

Quan apareixen els instruments creats per vosaltres mateixos?

L- Per necessitat. Hi va haver un moment en què teníem bastants concerts i les feines ens limitaven força. Ens vam plantejar d'acceptar fer tots els concerts que ens oferien. Calia decidir si deixàvem o no les nostres feines. Aleshores vam passar de ser set membres a ser-ne quatre. Estàvem acostumats a sentir-ho tot molt ple perquè hi

havia molta gent fent música i, de sobte, hi va haver una mena de buit. Va ser aleshores quan en Roger va començar a substituir "Cabos San Roques" per petites màquines que ens feien els coixins rítmics, harmònics, etc.

R- Vam començar fent petits instruments, passant d'un instrument a un altre, fent reversions, evolucions... Fins que, un dia, ens vam trobar carretejant rentadores! I fins ara, que tenim tota una orquestra mecànica. Aquest d'aquí... *[ens mostra un instrument penjat de la paret]*, el *Xilomàtic*, és la mare de tot plegat. És una mena de joc de nens dels anys 70. D'aquí va sortir la pianola i després la rentadora.

L- El Roger es va anar engrescant i va anar complicant-ho mica en mica. Amb la rentadora ja eren set instruments en un i, ara, com no podíem pagar una secció de vents, el Roger ens l'ha feta [*riures*].

"Amb cada projecte hem après coses noves"

I totes aquestes bases rítmiques no les poden fer els *samplers*?

L- És clar que amb un *sampler* ho tens resolt. Però ens vam adonar que els instruments que fem tenen una manera de tocar especial, amb imperfeccions, amb sonoritat i textura pròpies i diferents de qualsevol altre instrument. Tot i ser màquines, són molt més "humanes" que els *samplers*. Tot i que, ara, als *samplers* hi hagi la tecla "humanitzar"!

Els instruments els projecteu amb antelació?

R- Sí. Però és un projecte que després s'ha d'anar modificant i corregint segons la realitat amb què et vas trobant. Les peces que t'arriben no són sempre iguals i s'han d'adaptar. La realitat fa que el resultat sempre canviï una mica respecte del que havies imaginat. Fins que no t'hi fiques pots tenir moltes sorpreses, amb una frontissa que vibra... o d'altres peculiaritats de l'objecte que no t'esperaves.

[A tall d'exemple ens mostren el so del seu últim instrument, francament indescriptible, fet amb una banyera, un tambor de rentadora i moltes barres de ferro. El toquen percudint-lo o fregant-lo amb un arc de violoncel].

Quan trobeu un objecte, ja imagineu com sonarà?

R- Amb el temps ja saps quins objectes et funcionen i quins no. Una maleta de fusta és evident que serveix com a caixa de ressonància. En canvi, una maleta normal amb feltre per dins no sona bé. Les tapes de les màquines de cosir també solen funcionar molt bé. Pel carrer veus objectes que ja saps que són caixes de ressonància o que serviran d'alguna manera.

La vostra formació tècnica us ha ajudat en el vostre recorregut musical?

L- A mi gens [*riures*].

R- Potser en la manera d'enfocar les coses sí, però tècnicament no. Quan vaig començar amb això no sabia ni penjar un quadre a la paret. Hem anat aprenent de cada pas que hem fet. Amb cada projecte hem après coses noves. Per exemple, en aquest darrer projecte hem treballat per primera vegada amb aire comprimit. No en teníem ni idea, però n'hem après amb l'ajuda dels mecànics de la fàbrica de galetes, d'amics, etc.

El Pepe (un altre membre del grup) sempre diu que sortirem d'aquí amb vuit oficis nous a les espatlles.

L- Potser ens ha influït l'educació que hem rebut a l'hora de treballar i d'enfocar els problemes. Per exemple, en Roger, arquitecte, és capaç de replantejar els problemes des de zero, i de tornar a començar. En Pepe, enginyer, és més d'anar avançant pas a pas, si el fas tornar enrere el mates. Però és molt diferent estudiar que treballar.

S'aprèn a força de treballar, de l'assaig i de l'error?

R- Sí. Però també intercanviem experiències i coneixement amb altra gent del món de la música o d'altres disciplines. Tenim comunicació transversal amb altra gent que està donant voltes a les mateixes coses o similars. Però les proves d'assaig i d'error no te les estalvia ningú. És la gràcia, de fet. És on més aprens.

Experimentàveu la mateixa confrontació amb la realitat treballant com a tècnics?
R- Jo treballava força a l'obra i ja tenia aquest contacte amb la realitat. Calia parar molta atenció a les coses físiques, a com la gent manipula els espais urbans, a què significa posar un banc en un lloc o en un altre, a què vol dir estar assegut, donar l'esquena a un altre, etc.

L- A la fàbrica, si les màquines s'espatllen i la producció no tira, estàs allà operant sobre la realitat.

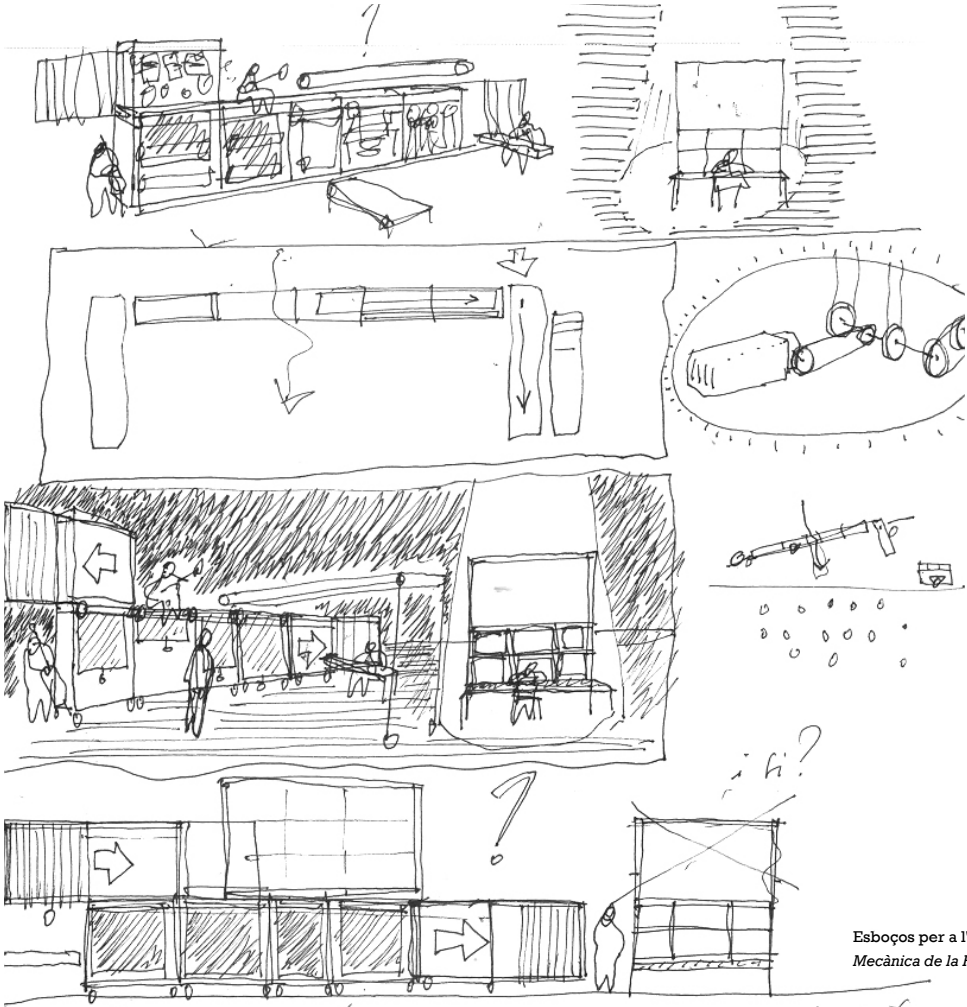
Quant de temps porteu amb l'últim projecte, l'*Orquestra Mecànica de la França Xica*?
L- Ara farà un any. Hem trigat molt temps a fer-la, ha donat molta feina. A més s'ha d'anar afinant cada dia.

Ara a l'estiu hem gravat el disc, que esperem que surti aviat.

[Ens fan una demostració de com funciona l'Orquestra Mecànica. Quedem impressionats. A www.revistadiagonal.com trobareu vídeos de l'Orquestra Mecànica i el seu procés de creació].

L- En un principi fèiem loops mecànics tancats com, per exemple, amb *La rentadora*. Posteriorment, hem intentat escapar-nos d'això i fer alguna cosa de més complex, ric i variable.

Com feu el pas del *loop* mecànic tancat a l'*Orquestra* amb capacitat compositiva oberta? Quina tecnologia us ho permet?
L- Vam començar amb un sistema de tipus mecànic per a la gestió del l'orquestra, els PLC. Són petits ordinadors programables que controlen les màquines en cadenes de producció i processos industrials. Són molt fiables, però molt senzills, ja que tenen un nombre limitat d'instruccions que poden gestionar, treballen per



Esboços per a l'*Orquestra Mecànica de la França Xica*

passos en un sistema discret. Això ens limitava molt pel que fa a la composició. A part, era extremadament complicat: la programació era numèrica i les cançons eren llistes infinites de números, on després calia buscar l'error. Fer el canvi d'una nota representava quatre hores de feina.

R- Posteriorment, vam passar a un sistema MIDI controlat per ordinador, aplicant equacions, coeficients de correcció... i vam fracassar.

"Ara la màquina ens ha superat... les limitacions són mentals i compositives"

I finalment vam canviar de sistema, col·locant electroimants i electrovàlvules, gestionades per ordinador. Actualment, ja no tenim limitació de memòria i podem collocar les notes on volem de manera senzilla. Ara la màquina ens ha superat i les limitacions ja no són de tipus tècnic, sinó de tipus mental i compositiu. En projectes anteriors vam arribar a esgotar els instruments,els vam treure tot el suc possible.

Queda lloc per a la improvisació?

L- Sí, sempre que et reservis un espai en el tema per fer-ho. Teòricament l'orquestra ja és com un instrument, que es pot anar tocant a voluntat, a través d'un teclat, etc.

Com us plantegeu els espectacles?

R- Procurem que els projectes que fem ens durin força, ja que dediquem molt de temps i hores de feina per realitzar-los, aproximadament un any i mig. Tampoc tindria sentit anar canviant constantment de projecte, ja que gastaríem moltes energies per no fer res de nou. A projectes com l'*Orquestra Mecànica*, procurem donar-los temps perquè puguin existir d'altres maneres, amb col·laboracions amb altres músics o artistes, per exemple.

L- Des que vam començar no sabem si fem arts escèniques, música, o res, o tot alhora. Al meu pare li sorprèn tant que no sap on ubicar-nos.

Com serà el proper projecte?

En el nostre recorregut, sempre hem partit dels projectes anteriors, reaccionant d'alguna manera al que hem fet immediatament abans. Vam començar amb *La caixeta*, que era "a lo grande", transportat en un camió, tot molt feixuc de muntar. *La rentadora*, que era més portàtil i més àgil, en una furgoneta. I ara, l'Orquestra, que és tot el contrari. Potser ara, per als propers, tenim ganes de fer espectacles en què cadascú pugui portar una sola maleta.

Reflexions Postcongrés

Maria Sisternas

Em vaig prendre el Congrés *Cerdà Postmetròpolis* com una oportunitat per conèixer les discussions en matèria urbana, que normalment són de difícil accés per dues raons: d'una banda, la Universitat arriba on arriba i sovint la rabiosa actualitat no és una prioritat; i en segon lloc, perquè les institucions públiques o *parapúbliques* que es dediquen a la gestió de la metròpoli tenen uns webs buits de contingut o molt desactualitzats. En concret, s'agraeix la creació del web que conté totes les ponències en format vídeo, així com la confecció d'una bibliografia *online*.

El congrés va reivindicar l'aplicació d'un "gest Cerdà" (estudiar les disfuncions de la ciutat existent per superar-les amb l'aplicació d'un paquet de mesures multidisciplinars tot fent un salt d'escala en el territori) a la realitat metropolitana d'avui. Els ajuntaments metropolitans han perdut ingressos per la davallada de l'activitat immobiliària i caldrà trobar formes més segures de fer ciutat, no tant a base d'excepcions, com d'intervencions coordinades per posar en valor el teixit urbà. Utilitzaré el cas d'un projecte d'una torre residencial a un suburbi de Londres, una ciutat reconegudament metropolitana des de fa 45 anys, per il·lustrar-ne les dificultats.

El "London Plan" promou un model de ciutat sostenible basat en la compactació i en la *policentricitat*. La imatge de la ciutat està connectada a un discurs polític molt concret que persegueix la "ciutat global" i que atreu inversors, les operacions dels quals han de revertir en el creixement econòmic de la ciutat. El "London Plan" designa àrees de creixement o d'intensificació per maximitzar el potencial dels emplaçaments i, en última instància, capitalitzar part dels beneficis per pal·liar uns pressupostos metropolitans molt ajustats. El cas que exposaré, tanmateix, pretén demostrar que els criteris generals per al territori poden ser contraproduents en un context local: d'una banda, treballar sobre la ciutat existent és més complex que planificar-ne una de nova; i d'altra banda, calen mecanismes de validació perquè les normatives, un cop aprovades, canalitzen inevitablement les aspiracions dels promotors que busquen "oportunitats", i es poden produir efectes inesperats.

Des de 1950, les polítiques municipals promouen la descentralització de persones i llocs de treball cap a fora de Londres. Les indústries més avançades es concentren prop de Heathrow, mentre que les oficines es col·loquen fora de l'Àrea Metropolitana. Els centres de la zona exterior al Green Belt atreuen activitat terciària i la regió del sud-est d'Anglaterra comença a funcionar com una regió policèntrica molt poblada. Una primera conclusió és que la designació d'un límit administratiu com Greater London no conté l'expansió urbana, que segueix colonitzant la nova perifèria seguint el creixement de les autopistes i estimulada pels preus més barats del sòl fora dels límits administratius.

El canvi d'escala funcional de la metròpoli constitueix un repte per als suburbis d'Outer London. Les empreses que havien acompanyat l'expansió residencial dels anys vint i trenta no han deixat d'allunyar-se del centre cap a l'Outer Metropolitan Area, fora dels límits de Greater London en busca de preus més assequibles i localitzacions més estratègiques prop de les autopistes. Avui els suburbis acullen només un terç dels treballadors que hi havia i la majoria ja no es dedica a la indústria manufacturera sinó al sector dels serveis. La resposta normativa de les autoritats locals ha estat promoure el canvi d'usos i s'han convertit antigues fàbriques en oficines, supermercats, centres comercials o multicines. Els suburbis residencials envelleixen: la motorització massiva deriva en entorns congestionats (encara que paradoxalment tinguin baixes densitats) i amb l'arribada d'immigrants ha canviat molt el seu espectre social, fins al punt que alguns suburbis s'han convertit en reductes ètnics. Molts dels centres comercials

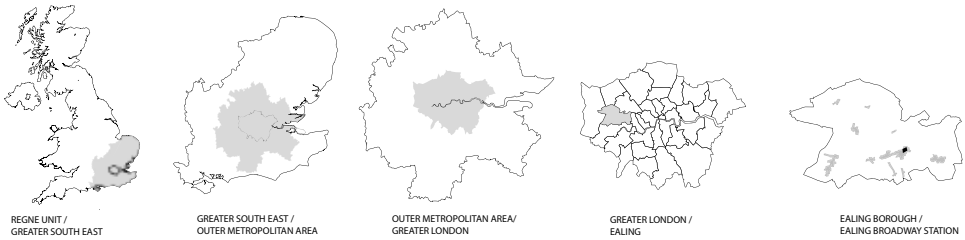
construïts per pal·liar el dèficit d'activitat industrial, al cap de pocs anys de ser construïts, acusen la competència d'altres centres més grans i més nous. El "London Plan" procura canviar la tendència dels suburbis tot designant-los com a "centres metropolitans": presentar-los com a àrees d'oportunitat per a inversors. I els promotors, atents lectors de la normativa, responen als incentius de compactació i d'estímul de la ciutat policèntrica concentrant edificabilitat allà on hi ha sòl disponible i bona accessibilitat.

Ealing es troba en una zona entre el nucli urbà dens i els *outer suburbs* més dispersos, i va ser una de les primeres *garden cities* de Londres. Entre el 23 de juny i el 9 de juliol de 2009, a l'ajuntament de Ealing, va tenir lloc la consulta pública per tal d'informar el Secretari d'Estat dels arguments a favor i en contra d'una torre de 26 pisos al costat de l'estació, per tal que aquest concedís o no llicència al projecte. La consulta va desenvolupar-se amb un to tens però cordial, en què les dues parts, representades pels corresponents advocats, cridaven a declarar els testimonis que defensaven la seva visió. La part *proprojecte* estava representada per l'equip dels promotors irlandesos Glenkerrin, propietaris del solar, i les autoritats locals del districte; l'oposició la constituïa l'associació de veïns "Save Ealing Centre (SEC)". Cal destacar que les intervencions no eren espontànies; tothom portava un discurs escrit molt articulat i cadascú opinava només sobre els temes en què era expert (un arquitecte, sobre la percepció que, de la torre, en tindrien els veïns des de cada punt de vista; un tècnic, sobre la normativa local; un veí músic, sobre els plans culturals que tenien pel districte...).

Sir Peter Hall, resident d'Ealing, segurament tenia raó quan va llegir, convidat pel SEC, un discurs en què argumentava que la torre (dissenyada per Foster and Partners, per cert) era errònia per la seva escala i pel seu volum, però la consulta no es va reduir a la qüestió del judici estètic: hi havia diferents discursos superposats.

El debat de fons era si els suburbis són una forma urbana sostenible o si més aviat cal activar polítiques públiques de densificació i compactació. El sector públic veu en els paisatges suburbans una forma d'expansió problemàtica (el que Fishman anomena la "transvaloració dels valors urbans"): segons aquesta visió, l'equilibri natural de les denses aglomeracions urbanes s'hauria trencat per una indústria residencial promoguda per una aliança d'enginyers, bancs, asseguradores i promotors que haurien acumulat grans beneficis econòmics, sense entendre els límits de la cultura del petroli. D'altres argumenten que, encara que és veritat que la dispersió urbana planteja disfuncions o externalitats negatives, l'alternativa de la "ciutat compacta" és només un mite. Per tant, continua

El paisatge urbà residencial anglès és extremadament homogeni amb petites variacions. Els experiments es deixen per a les oficines i l'habitatge social d'East London



Les diverses escales territorials: del Greater South East a Ealing

el seu argument, seria perillosament autoritari dictar com ha de viure la gent i ignorar les seves aspiracions. Acadèmics com Breheny i Hall sentencien que des d'un punt de vista econòmic, la contenció urbana no és factible: que les polítiques de reciclar solars només en la ciutat existent requeririen subsidis públics excessius i acabarien xocant sempre amb l'oposició veïnal afectada per la compactació a tocar de les seves propietats.

L'argument del "London Plan" és el del creixement econòmic: assenyala àrees específiques per a la intensificació, determina només densitats MÍNIMES i espera que el mercat trobarà els mecanismes òptims per respondre a les preferències personals. La utopia del mercat, però, acaba requerint una forta intervenció governamental que, en un context urbà, implica crear certeses per als inversors des del planejament. Des d'aquest punt de vista, es podria definir el "London Plan" com un full de ruta per canalitzar les inversions cap a una ciutat més policèntrica. Les autoritats locals d'Ealing, fidels a la lògica del "London Plan", veien en la torre una oportunitat per recol·locar el districte en el mapa comercial de Londres.

El discurs de les associacions d'Ealing presents a la consulta s'oposava a la torre amb un argument estètic bastant pervers. Aparentment, buscaven limitar el creixement només cap a edificis "respectuosos amb l'entorn", però limitant densitats i oposant-se a la compactació, perseguien protegir el valor de les seves propietats. Les associacions de residents a Ealing gaudeixen dels beneficis de la ciutat dispersa, però no toleren que altres facin el mateix.

Tanmateix, l'espectre social actual d'Ealing (amb més del 50% d'immigrants) no estava ben representat a la consulta, on només van participar els jubilats i els propietaris dels habitatges més preuats. Ealing, com la majoria de suburbis d'Outer London, ha canviat: la *charming rusticity* que els pamflets propagandístics de 1920 venien ha canviat per la presència de franquícies de cadenes comercials i no queda rastre dels passejos, clubs, hotels i equipaments cars. El que atreia d'Ealing (la qualitat de les seves escoles privades, baixos impostos i absència d'indústria contaminant) contrasta amb la realitat d'una ciutat dormitori actual amb dèficit d'equipaments i de serveis. La nova identitat del suburbi està en transició i potser els "colmados" regentats pels indis i pakistanesos són els únics elements que mantenen certa activitat a cota de carrer durant les 24 hores.

La consulta pública va derivar en un període de reflexió fins la decisió final del Secretari d'Estat de denegar el permís de planejament, el passat mes de desembre, al·legant l'impacte visual negatiu de la torre sobre l'entorn i la conservació del patrimoni.

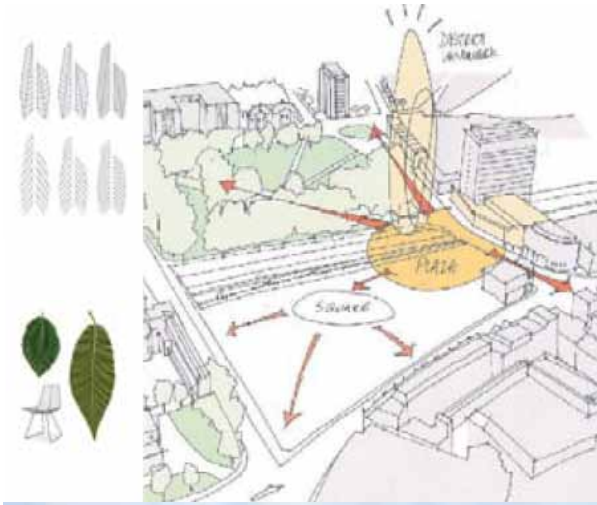
La participació ciutadana en els projectes de ciutat és un tema no resolt. El cas de la consulta pública a Londres és madur, obert, amb un component tècnic molt important, però amb dos inconvenients: d'una banda, la responsabilitat última de decidir recau en el Secretari d'Estat (d'Estat!); i de l'altra, en aquests processos, hi participa qui té temps i són consultes que no acaben de representar la totalitat dels interessats. Per contra, la part positiva és que hi ha un mecanisme extern per validar els efectes de la normativa. El "London Plan" intentant crear certeses per atreure promotors cap a una ciutat més policèntrica, va desig-

nar l'emplaçament com a "àrea d'oportunitat", però va crear un *contraefecte* que concentrava les inversions en un sol projecte i deixava la resta del suburbi intacte, sense millores estructurals. L'exposició pública dels arguments va permetre examinar tots els interessos superposats perquè el responsable polític informat prengués la decisió final, encara que fos contra els criteris normatius impulsats des del sector públic. El fet que els comptes de la promotora estiguessin a disposició del públic i que la socialització de les plusvàlues fos transparent a través de la norma "Secció 106" va permetre eludir les acusacions fàcils d'especulació i situar el debat en una discussió oberta i saludable.

El "London Plan" ha fracassat en donar la volta al procés de decadència dels suburbis (fins al punt que l'alcalde Livingstone va perdre les eleccions pel vot en contra dels residents a Outer London), en part perquè no ha entès quin és el rol dels suburbis al segle XXI. Pretén que deixin de ser SUB-urbis enlloc de reforçar-ne les seves qualitats i equipar-los amb llocs de treball, de petits serveis que complementin la qualitat de vida dels residents. A Ealing, però, hi ha marge per densificar: dels vuit ocupants/habitatge de mitjana al principi de segle s'ha passat a un o dos ocupants jubilats, amb una reducció de la densitat efectiva, malgrat que la densitat edificada es mantingui. D'altra banda, la percepció dels centres econòmics, comercials o de lleure a la ciutat varia d'acord amb l'origen ètnic o el grau de formació d'una persona; la ciutat té diferents centres segons qui els enumeri. No es pot pretendre que una àrea com Ealing esdevingui un centre perquè s'hi col·loca una torre o fita visual enmig del paisatge urbà. El repte és estimular els promotors perquè facin un tipus d'operació més del gota a gota, de densificació esglaonada a una multitud de racons. Si un cop el suburbi ha recuperat massa crítica, serveis i equipaments, i dinamisme econòmic, s'hi vol col·locar una torre, llavors segur que la percepció de la població és diferent.

És difícil, per no dir impossible, controlar els efectes d'una normativa a llarg termini a escala metropolitana. Per mi, el "gest Cerdà", no en va ser un, ni només de Cerdà. L'Eixample ha sobreviscut perquè s'ha anat modificant i pervertint des de la idea original (les seves regles són efímeres però el suport geomètric i la infraestructura perduren). La pregunta no és tant com ha de ser la nova forma urbana de l'àrea metropolitana sinó quins mecanismes implantem per corregir-ne a temps els efectes que no havíem previst. L'experiència de la consulta de la Diagonal és terrible perquè a tothom li han passat les ganes de debatre, quan en realitat potser sí que caldria, com a mínim, acostumar-nos a escoltar totes les parts implicades en la construcció dels racons de la metròpoli.

Agraïments: a Jeff Risom (Gehl Architects), que sense entendre el català, ha confiat en el meu criteri per resumir algunes conclusions de la nostra recerca.



Design concept de la primera versió de la torre, que es deia "LEAF" en honor a la seva forma partida amb nervis inclinats a la façana

*Peking Shuffle**

Alvaro Valcarce Romero

Pequín amanece entre brumas. La contaminación es algo que uno siente en los ojos y en la piel, donde el polvo y el hollín se depositan insistentemente. Caminando por la ciudad, uno siente la presencia de una atmósfera muy potente, quizá resultado de esta gran nube -apenas visible en ocasiones, pero siempre perceptible- que todo lo cubre, que todo lo unifica. A pesar de ello, la certeza de estar en un lugar con un ambiente y unas características determinadas se desvanece angustiosamente a medida que uno se aleja del centro histórico de la ciudad, donde los estrechos *hutong** y la arquitectura tradicional china dan un sentido de escala humana, y se pierden las referencias espaciales. La magnitud de la ciudad histórica china es, incluso en la magnificencia del Palacio Imperial, aprehensible por el sujeto que la recorre, en tanto que la medida de las cosas está referenciada a la del hombre. A causa de ello, uno se siente cómodo cuando recorre los enrevesados *hutong* –atiborrados de tenderetes, trastos y personas–, incluso cuando está perdido y no sabe en qué dirección ir, puesto que se encuentra en un medio acogedor hecho a su medida. Por el contrario, la desazón se apodera de uno cuando circula por la ciudad moderna entre enjambres de bloques de hormigón –agrupados por decenas en *gated communities**– y a través de unas descomunales avenidas repletas de coches, camiones, motos, bicicletas, triciclos y carretas, que separan como ríos de asfalto unas gigantescas manzanas de 700x700m, conectadas en su punto medio por pasos elevados que salpican el horizonte por doquier. En este tejido de proporciones desorbitadas y atestado de obstáculos visuales, uno no encuentra elementos de referencia para orientarse dentro de la ciudad y, a la desazón por el cambio de escala repentino, se le suma la angustiosa sensación de la hormiga que se ha perdido en el jardín y a la que los enormes tallos de césped no sólo le parecen todos idénticos, sino que no le dejan ver dónde se encuentra la casa. La escala del tejido urbano ha dejado de ser la del hombre, al menos la del hombre moderno. Ya ni siquiera es la del coche. Me atrevería a decir que es casi una escala de aeronave, una nueva escala sólo anticipada por los mundos virtuales de la ciencia-ficción.

En una urbe con 17 millones de habitantes, el cambio de escala es algo que viene por descontado. Con todo, dicho cambio no es el principal problema de Pequín, o no debería serlo. Con una densidad demográfica similar a la de Manhattan, la principal preocupación de los urbanistas chinos debería ser la morfología urbana y la percepción de la ciudad por sus habitantes, puesto que el problema de tales densidades ya se ha solventado en otros casos.

La ciudad que se está construyendo en Pequín actualmente es una ciudad de fragmentos, aislados por un sucesión infinita de barreras –avenidas, autopistas, puentes, comunidades valladas, canales, industria...– tanto físicas como visuales. Algunos han sabido descifrar esta idiosincrasia y se han atrevido a imaginar una nueva *ciudad fragmentada* con una serie de hitos –mega-objetos o mega-arquitecturas– reconocibles desde la distancia impuesta por la nueva escala, que redibujan la cartografía de la ciudad en la mente de sus ciudadanos con nuevos patrones. El caso más acertado de esta alternativa es, sin duda alguna, la torre de la televisión china (CCTV) proyectada por el estudio OMA de Rem Koolhaas. No sólo por su dimensión y belleza escultórica, sino también por su acertada colocación y orientación en el magma urbano pequinés, este proyecto logra erigirse como hito urbano de una nueva megápolis. Es un proyecto que asume la escala del nuevo Pequín y dialoga en sus mismos términos. Otros ejemplos más contundentes en su tamaño y monumentalidad, pero más uniformes en forma y diseño, son el aeropuerto de Norman Foster y la ópera de Paul

* Shuffle: (del inglés) mezclar, arrastrar (los pies), barajar (las cartas)...
* Hutong: nombre que reciben las calles tradicionales del casco antiguo de Pequín
* Gated communities: (del inglés) comunidades residenciales valladas, formadas por varios bloques, y con espacios verdes privados para uso comunitario; que suponen grandes islotes aislados dentro de la ciudad.

Andreu. El primero destaca por su eficiencia y corrección, ambas vestidas de un potente y simbólico rojo, en un intento de dotar de personalidad un espacio tan perfecto como inabarcable. El segundo supedita su éxito a la fuerza de su tamaño y a la pureza de su forma y materiales. Los espacios resultantes cautivan por la suntuosidad y la grandeza, más que por la sublimación de la materia y la luz. Sin embargo, la potencia de sus espacios es descomunal. No deja ni puede dejar indiferente.

La principal causa de la fragmentación a nivel urbanístico es, en mi opinión, la desaparición de la calle tal y como la conocemos en occidente. En Pequín, lo más parecido a las calles europeas o americanas son los pequeños *hutong* o la *Wangfuxing Road*, la primera calle peatonal comercial de Pequín, hecha a imagen y semejanza de tantas otras como, por ejemplo, nuestro Portal de l'Àngel. Únicamente en los pequeños callejones tradicionales y en la gran calle comercial, se puede percibir el rasgo principal de una calle, a saber, la relación entre dos fachadas que delimitan un espacio urbano público. En Pequín, el resto de vías no son calles, sino grandes avenidas o arterias con ocho o diez carriles para coches; seis para bicicletas, motos y carretas; y unos dos metros escasos de acera a cada lado para los peatones. Como puede apreciarse, este tipo de vía no permite ningún tipo de relación entre sus dos márgenes; máxime cuando, para cruzar de un lado a otro, uno debe recorrer centenares de metros hasta el paso de peatones y aventurarse a cruzar, esquivando a salvajes conductores que hacen caso omiso de los semáforos, o encaramarse a uno de los miles de pasos elevados que ensombrecen la ciudad y que obstaculizan las estrechas aceras, obligando a vadearlos por la calzada. Esta es la imagen que uno percibe del Pequín moderno: una tupida red de avenidas que separan los diversos islotes edificados y vallados a los que se accede por una pequeña puerta que suele estar, lógicamente, en el centro de la manzana, a unos 350m –más o menos– del paso de peatones más cercano.

La razón de ser de este potente tejido viario es dar cabida a un parque móvil de varios millones de vehículos, con un millar de incorporaciones diarias aproximadamente. El problema se hace patente únicamente en las horas punta y en las zonas conflictivas, cuando los atascos que se crean pueden durar horas. Sin embargo, fuera de estos momentos, las grandes avenidas se convierten en verdaderas autopistas para los *fitipaldis* chinos. El transporte de tantos millones de personas es un problema serio, pero, en una ciudad tan centralizada como Pequín, el problema es descomunal.

Originariamente, la ciudad de Pequín se fundó siguiendo los preceptos de la ciudad ideal del *Feng Shui**, bastante parecidos en resultado formal a los asentamientos romanos. Según esta corriente de pensamiento, la ciudad ideal debía ser un cuadrado perfecto –Pequín nunca pudo serlo por razones geográficas– con tres puertas en cada costado, sumando un total de nueve –número de propiedades mágicas presente en casi todas las construcciones chinas, sobre todo en los templos. Las puertas opuestas estaban unidas por calles que dividían la ciudad en doce cuadrantes. Los dos ejes centrales –los *cardus* y *decumanus*– marcan con su intersección el punto central donde se alzaba el palacio real. En el caso de Pequín, como capital del *Zhongguo**, la ciudad constituía el centro del imperio y del mundo conocido. El trono del emperador estaba

* Feng Shui: (del chino tradicional) literalmente 'viento y agua' y es un sistema ancestral de estética chino que pretende utilizar las leyes del Cielo (astronomía) y la Tierra (geografía) para ayudar a mejorar la vida recibiendo Qi positivo.
* Zhongguo: (del mandarín) literalmente, Imperio del Centro. Nombre con el que los chinos designan a su patria desde la dinastía Zhou (s.VI a.C.).

instalado en la intersección misma de los dos ejes, en el centro de su palacio. Se decía que su mirada podía abarcar los confines de su imperio y del mundo a lo largo de los cuatro ejes cardinales.

La ciudad histórica, por tanto, era una retícula ortogonal en la que, puesto que no se podía atravesar el Palacio, se obviaba su centro. El centralismo chino actual proviene de una época mucho posterior. Me atrevería a decir que del comunismo, cuando se acabaron de derribar las murallas de la ciudad histórica y lo único que quedó como referente fue el Palacio Imperial. El centro de la ciudad se desplazó hacia el sur como consecuencia de la creación de la Plaza de Tiananmen frente a la entrada del Palacio, constituyendo el nuevo eje este-oeste de la ciudad, donde se producen hoy en día las mayores concentraciones de coches para cruzar la ciudad. Las antiguas murallas se convirtieron en el segundo cinturón de circunvalación –el primero son los fosos que rodean las murallas de la Ciudad Prohibida– y se fueron creando cada vez cinturones concéntricos más alejados –ya van por el sexto, con 130km de longitud–, para descongestionar el centro. Estos cinturones son la auténtica esencia del sistema viario de Pequín. Verdaderas autopistas urbanas, dividen la ciudad en anillas cada vez más alejadas del centro y con vida y cualidades propias. La gente no habla del barrio en el que vive, sino de si vive entre el segundo y tercer *ring*, o entre el cuarto y quinto. La gente pobre vive más allá del cuarto *ring* y tiene que tomar varios autobuses y metro para llegar a su trabajo. Los que viven en las afueras tardan una media de dos horas en llegar a su trabajo, entre transbordos y atascos. Todo ello, con una red de metro impresionante que ya quisieran tener muchas ciudades. En diez años ha pasado de tener dos líneas a tener catorce, con dos líneas circulares descentradas.

La solución al problema del transporte en Pequín pasa por la reducción drástica de los desplazamientos de sus ciudadanos y eso sólo se logrará con la descentralización y la reactivación de la trama ortogonal. Ya se están dando pasos para la creación de nuevos polos de atracción en zonas alejadas del centro histórico, pero, hasta que no haya un cambio de mentalidad política, no será posible una auténtica descentralización funcional y administrativa. Del mismo modo, las autopistas radiales y circulares que atraviesan la ciudad y tan necesarias parecen, a causa del uso intensivo que tienen, no hacen sino fomentar la segregación del territorio y la perpetuación de un modelo basado en los desplazamientos de larga distancia a través de un territorio yermo e irrelevante. La reactivación de la trama ortogonal podría crear infinidad de nuevos recorridos que enriquecieran y revitalizaran partes de la ciudad abandonadas y aisladas por las infraestructuras gigantescas.

El último gran problema del urbanismo chino, en general, y de Pequín, en particular, es consecuencia –o causa, a fin de cuentas– de todos los anteriores: el espacio público. La falta de una conciencia colectiva del espacio público se puede palpar al pisar la calle: el espacio de todos es en China un espacio de nadie, donde todo está permitido y nada está protegido. Cualquiera puede hacer uso del espacio público como quiera y con impunidad. A pesar de los esfuerzos por mantener un nivel de urbanización occidental –hay pelotones de ancianos cuidando la jardinería en autopistas y avenidas–, los ciudadanos no cuidan su ciudad, sino que la estropean y la

La Ciudad Prohibida

Exterior de la Opera

embrutecen. Por el contrario, en el interior de las *gated communities* se pueden encontrar verdaderos parques y jardines, frescos y exuberantes, casi todos con algún estanque y peces de colores. Parece ser que los chinos han dejado de ser comunistas para volverse unos capitalistas acérrimos. La aparición de la propiedad privada hace unos años ha provocado que la gente pudiente se atrinchere en sus pequeños microcosmos de riqueza y felicidad occidentales, para salir únicamente en sus grandes coches de lujo y llegar rápidamente a su lugar de trabajo u ocio a través de la autopista. Con estas premisas es lógico que no se dé importancia al espacio público como espacio común y de intercambio donde la ciudad se manifiesta con mayor potencia. Es necesario un cambio de mentalidad, una reivindicación de los derechos y los deberes de todos los ciudadanos para lograr un espacio común rico y bello. Para ello, como para todo tipo de progreso civil, es necesario que las necesidades básicas estén resueltas o, como mínimo, que haya un horizonte en el que eso se vislumbre.

La forma de la ciudad es algo necesario que no puede ser soslayado por más tiempo. Pequín necesita dotarse de una imagen potente, legible y reconocible; del mismo modo que en su día lo hicieron ciudades como París, Nueva York o Barcelona. No hace falta que cambie su trama urbana, tan sólo hay que buscar mecanismos para activarla, para dotarla de vida urbana, para enriquecerla de algún modo compatible con su cultura. No se puede mantener el modelo actual de urbanización por islotes aislados y vallados que perpetúa la fragmentación de la ciudad y el consiguiente aislamiento de sus habitantes.

Las ciudades basadas en esquemas centralizados o radiales se han demostrado incapaces de asumir los retos de la nueva ciudad global. Los modelos que mejor resuelven la problemática de las grandes metrópolis son aquellos basados en la descentralización y en la uniformidad de una trama ortogonal que optimice y diversifique los recorridos. La potenciación de nuevas centralidades que operen autónomamente dentro de la ciudad, reduciendo las distancias y los desplazamientos, ha producido un aumento de la calidad de vida en muchas ciudades desarrolladas.

Por último, nada de esto tiene importancia si no es para lograr un espacio público agradable y funcional, donde poder llevar una vida plácida y tranquila. Por eso, la finalidad última del urbanismo y la arquitectura es el espacio. Todos los esfuerzos no sirven de nada si el resultado es un espacio público desagradable y hostil, donde la vida urbana no se pueda desarrollar con naturalidad.

El mejor indicador del éxito de una ciudad es la vida que hay en sus calles.

Referencias consultadas:
"A la ciutat Xinesa". Catálogo de la exposición. CCCB
iFOU Workshop "Learning from Beijing"

Mezzanine Excessoris [sic] Vol.3

Guim Espelt i Estopà

Never Leave Well Enough Alone[1] és l'autobiografia de Raymond Loewy, a qui molts consideren un dels pares del disseny industrial.

En un dels capítols explica com un periodista li proposa de col·laborar: "Això és el que vull fer: vull descriure un dia típic d'una persona corrent des del moment en què es desperta fins que se'n va a dormir. A mesura que anem avançant, esmentarem *tots* els productes, coses o serveis que utilitza […]. No ens en deixarem ni un. Els anomenarem tots. No creus que serà l'hòstia?". Loewy li respon: "Bé, probablement serà confús, i el tempo serà lent; de totes maneres, pots provar-ho"[2]. Quan la descripció arriba tot just a l'esmorzar, el periodista desisteix.

Una descripció com aquesta pot arribar a ser infinita i tediosa (tot i que, teòricament, molt interessant). Amb un canvi de plantejament, però, pot esdevenir una gran obra literària, com és el cas de *La entreplanta*[3], en què l'autor no pretén descriure els objectes per avançar en el temps, sinó que ens proposa perdre'ns en el temps per trobar els objectes.

Un fet tan simple com el trencament d'un cordó de la sabata d'un oficinista desencadena una meticulosa crítica analítica de la quotidianitat a partir d'enllaçar l'acció del present amb el record de l'experiència. Palletes de beguda, grapadores, poms de porta, lavabos públics (parant especial atenció als assecadors de mans), escales mecàniques... són objecte dels comentaris de Nicholson Baker que, amb un estil entre la ficció i l'assaig (amb notes a peu de pàgina quilomètriques), ens descobreix una altra manera de mirar els accessoris de la vida moderna.

Baker deixa veure que el principal nexe entre les professions d'escriptor i la de dissenyador no és altre que l'observació. Mentre el primer es serveix d'aquesta per construir textos, el segon ho fa per trobar solucions, tant siguin per al procés projectual com per a necessitats no resoltes.

Els objectes envolten Raymond Loewy

Perquè el disseny no es basa en la imaginació, sinó en l'observació. Mentre la imaginació provoca una invasió de nous productes, molts d'ells de dubtosa rendibilitat (funcional, econòmica...) a llarg termini, l'observació parteix de l'anàlisi de la quotidianitat, de les accions diàries de cadascú, dels objectes que ja tenim, que podem tocar, fer funcionar (o no), reflexionar sobre el seu cost, sobre el seu impacte en la societat... sobre aquests és on ha de participar el disseny. Abans d'intentar construir un futur, ens hauríem de dedicar a millorar el present.

Són moltes les fonts que ens inciten a l'observació i aquesta no ha de servir, però, de mer passatemps. S'ha de plasmar d'alguna manera. Nicholson Baker ho va fer en una novel·la. I els dissenyadors?

[1] The Johns Hopkins University Press; London, 2002. Publicat a Espanya com a *Lo feo no vende*, però actualment descatalogat.
[2] Invito al lector que ho provi!
[3] Baker, Nicholson. *La entreplanta*. Alfaguara: Madrid, 1990. (Títol original: *The Mezzanine*)

EN RECORD DE

JOSÉ *(1922-2010)* SARAMAGO

Text publicat per José Saramago a http://caderno.josesaramago.org el 15 de juliol del 2009. Selecció: **Ricard Gratacòs**. Traducció: **Xavier Irigoyen**.
Fotografia: **Francisco Nogueira** - Fundação Iberê Camargo - Alvaro Siza - Porto Alegre, Brasil - 2008

Siza Vieira

José Saramago

Tota l'arquitectura pressuposa una determinada relació entre l'opacitat natural de la majoria dels materials utilitzats i la llum exterior. Els gruixuts murs romànics s'obrien difícilment perquè la claror del dia mogués, en un espai que semblava rebutjar-les, les ombres que precisament li donarien sentit. L'ombra és el que permet fer la lectura de la llum. El Gòtic s'esquinçava verticalment en vitralls que, donant pas a la claror, alhora la matisaven per salvar, en l'últim instant, l'efecte misteriós de la penombra. Així mateix, en els temps moderns, quan la paret és, en gran part, substituïda per obertures que gairebé l'anul·len, que la fan desaparèixer en absurds revestiments de vidre que dilueixen els seus propis volums en un procés de caleidoscòpiques reflexions i projeccions, la necessitat de recolzament de la qual l'ull humà no en pot prescindir busca ansiosament un punt sòlid on poder descansar i contemplar. No conec, en l'arquitectura moderna, una expressió plàstica en què la primordialitat de la paret sigui tan important com a l'obra de Siza Vieira. Aquests murs llargs i cecs apareixen, a primera vista, com a enemics irreconciliables de la llum i, en deixar-se finalment perforar, ho fan com si obeïssin contrariats les apressants exigències de la funcionalitat de l'edifici. La veritat, però, segons el meu entendre, és una altra. La paret, a Siza Vieira, no és un obstacle de la llum, sinó un espai de contemplació on la claror exterior no s'atura a la superfície. Tenim la il·lusió que els materials s'han tornat porosos a la llum, que la mirada penetrarà la paret massissa i reunirà, en una mateixa consciència estètica i emocional, el que és a fora i el que és a dins. Aquí, l'opacitat es torna transparència. Només un geni seria capaç de fondre tan harmoniosament aquests dos irreductibles contraris. Siza Vieira és aquest taumaturg.

Gomets

Jordi Torà

discotequero

estem envoltats i regits per tot de coses que algú un bon dia va decidir, i que nosaltres acceptem de manera més o menys poc entusiasta. això no és cap novetat, com tampoc ho és que de totes les normatives feixugues però mitjanament necessàries que envolten tot allò que fem i construïm, jo vaig i em pregunto si un caixer automàtic necessita algun tipus d'aïllament sonor, per tal de protegir la senyora (que fa mitja a l'entresòl primera) de tots aquells pips a volum discotequero que sovint emeten aquestes màquines diabòliques quan polsem els botons.

setembre

Si fóssim un tràiler de cine, d'aquells que comencen suaument, explicant mínimament l'argument, i que de cop i volta apugen la música i apareixen constantment tot de flaixos visuals d'escenes importants de la pel·lícula i que quan has cregut enganxar-t'hi, es calma, i, sobre fons negre, apareix el títol de la pel·lícula, en quasi silenci; si fóssim un tràiler com aquest, dels de sempre, dels que es fabriquen com a xurros, setembre seria la calma final. Sí, quan et quedes amb cara de tonto i no saps gaire bé si enviar-los a tots a pastar fang o si val la pena pagar per veure una altra vegada la mateixa història.

La puerta de Rashomon de los Metabolistas

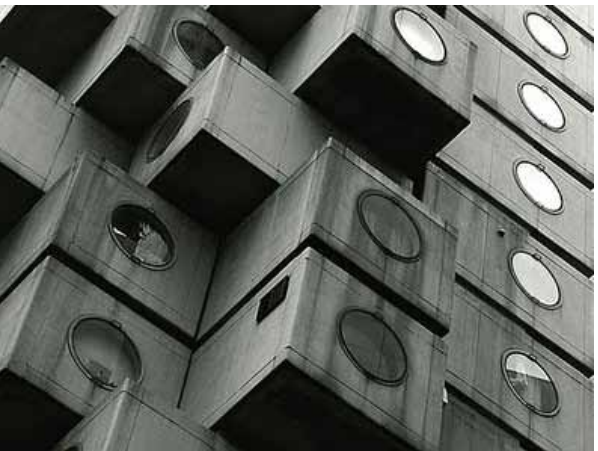
Dani Carrero

"En un frío atardecer de otoño un grito relampagueante cruza el cielo claroscuro de la ciudad de Kioto. El silencio de las hojas y un infinito instante congelan los corazones. Un crimen. Un hilo de sangre negra llega al alcorque del único árbol vivo que quedaba en la ciudad.

Los pasos del justiciero se acercan hasta la esquina donde una multitud cotilla se amontona alrededor del cadáver aun fresco. Dicen las voces que han atrapado al asesino en el vecino barrio de Shimogyo…", de esta manera Akira Kurosawa (con S) podría reescribir el brillante filme de *Rashomon* (1950) con la cuestión: ¿quién asesinó a la ciudad asiática?

Las cuatro versiones del *urbanicidio* pasarían por el juicio abierto del espectador. La mujer violada podría ser el paisaje; el asesino, un señor de traje con un maletín oscuro, ¡qué brillante giro de guión hacer testimoniar al asesinado a través de un hechicero-médium!; y el testigo, pongamos un viejo arquitecto que ha visto crecer el hormigón y acero cultivado en las urbes asiáticas desde principios del trágico siglo, Kisho Kurokawa (con K).

Cada uno cuenta su versión, y como en la película original, el testigo relata la historia resolutiva. ¿Qué teníamos que aprender del movimiento metabolista de los años 60? No podemos negar que la urbe es y será el punto clave de la organización humana en la tierra.



En el 2050 seremos 9.000 millones y el 70% habitará en ciudades. Como solución a esto podemos rescatar el brillante *Takara Beautillion*, de la Expo '70 en Osaka. Las propuestas utópicas de los primeros metabolistas hechas realidad mediante una estructura prefabricada, desmontable y ampliable. ¿Bio-estructuralismo?

Son una propuesta ideal para la inevitable ciudad difusa-confusa, impredecible, contradictoria, que puede crecer en la dirección que le plazca y que solapa programas de la manera más inmediata. Es el sueño pre-fetal de un Koolhaas que no cree en la ordenación de un programa, sino que promociona una caótica amalgama de funciones que se reordenan automáticamente y que encuentran en cada momento su ajuste adecuado. Permiten la flexibilidad de las constantes modificaciones y provocaciones, y fomentan el intercambio de información social potenciada por la *serendipia* de este caos permitido.

No es lo mismo desorden que caos. Ni estructurado que ordenado. El desorden busca una regla, el caos la niega. La estructura es un sistema, y el orden es lo que organiza los elementos en la estructura. Puede que la norma no exista, pero que se mantenga la estructura. Probablemente esta pueda ser la gran virtud que tenían las propuestas metabolistas, representadas en el edificio *Nakagin Capsule Tower* de Kurokawa y el *Yamanashi Press Center* de Kenzo Tange.

Los sueños de Archigram y la "Intrapolis" de W. Jonas son ya una realidad desbordante, pero aún no queremos creérnoslo. Nos da miedo enfrentarnos seriamente a ellas cuando los metabolistas ya estaban proponiéndolo desde hace 50 años, en propuestas como *Agricultural City Plan* o la *Floating City*. Necesitamos una respuesta al actual crecimiento de las ciudades, especialmente a las de los países que sufren un actual éxodo rural. Podemos repescar el debate *BroadAcre City* o el *Plano Obus*, pero debemos

Kisho Kurokawa
Nakagin Capsule

darnos prisa. Pronto serán Wuhan, Kinshasa, Madrás… África, Sudamérica, Filipinas se van a desbordar, y nosotros seguiremos filosofando de brazos cruzados en una hamaca en una playita de veraneo.

La pregunta, entonces, puede dar un paso atrás, como en la película: ¿Ha sido un asesinato voluntario? ¿Ha habido asesinato? El cineasta nos plantea: puede que todos tengamos parte de culpa, es que todos somos humanos, etc. Pero este relativismo difuso al que juegan políticos y hombres grises, me está matando. ¡Nos está matando! Ha pasado una crisis reveladora y… ¿Vamos a quedarnos igual? ¿No vamos a revelarnos, nada, a este sistema que nos han organizado? ¿Tiene algo que ver el consumismo con el urbanismo? ¿Cuál es el modelo urbano que corresponde a nuestro progreso social? ¿Y en Asia? ¿Y en Río de Janeiro? Somos NOSOTROS los responsables (yo, tú, él). Todos los agentes sociales deben contribuir a un necesario debate del futuro de la ciudad. Nosotros, como arquitectos y urbanistas, debemos mojarnos, comprometernos más.

En todo este jaleo, lo único que tengo claro de esta película es que hay un muerto, no sé si asesinado o dejado morir, pero mira que casualidad que la puerta de Rashomon (que se construyó en el 789, dice San Wikipedia) está situada en la japonesa ciudad de Kioto. Así pues, nuestro fiambre es un compadre local, pues tenemos el moribundo Protocolo de Kyoto, que probablemente era nuestro último tren para una corrección a tiempo, ¿qué tenemos que decir los urbanistas y arquitectos ante esto?… Adiós, bye, arrivederci, sayonara…

No en tens ni idea

Sobre la meva carrera

Jaumet

Sempre afligit, sempre espantat,
[mancat de seguretat

Quan jo era petit
m'agradava mirar el terra,
amagar el pit,
i els grans em deien
ajupint-se cap a mi: nen,
no en tens ni idea.

A l'escola jugava
i m'embrutava
amb els altres nens,
fent mil entremaliadures
la "senyo" em renyava: mer... de nen
no en tens idea de res.

Després vaig canviar
la cantonada de casa meva
per corredisses al metro
i per vies de tren
la multitud murmurava: tu!,
no en tens ni idea.

Entrant a l'altra escola
carregat d'adéus i de grans a la cara
però m'acompanyava
la inseguretat, el mestre
entre dents afirmà: xaval,
no en tens ni idea.

Vam començar llavors a fer camí
amb la motxilla carregada
d'empenta, hormones i nous amics
corrents sense saber cap a on anava
no deixaves de sentir: noi petit,
no en tens ni idea.

Cada any, quan canviaven
els pantalons llargs pels curts
de seguida la por
canviava també de pantalons
els meus amics em deien: tio, neng,
no en tens ni puta idea.

Al carrer i a les aules
odiant i aprenent
la injustícia i les seves formes
tantes maneres de no fer res
la tristor melòdica respira: ai...,
no en tens ni idea.

Encaixat dins d'una cadira qualsevol
servint en una convenció
ben preparat per al mercat
tan inútil com una menstruació
canviant el verb pensar per tipificar, camarada,
no en tens ni idea.

Vam patir
i vam seguir patint
quan tot va haver passat
tothom ho oblidà
jo, poruc, vaig seguir sentint:
no en tens ni idea.

Entre quatre parets
em van ensenyar a posar noms volàtils
va aparèixer una cosa
a la qual li diria crèdits
els granets havien desaparegut
però la tristor no, i em recordava: vostè,
no té ni idea.

Hi vam trobar bellesa,
també el paroxisme,
la passió, jo la vaig veure
quan passava,
va dir: petit,
no en tens ni idea.

Va venir després la desil·lusió,
els desenganys, la frustració
ens vam acostumar a viure amb el tedi
la frivolitat, la superficialitat, la banalitat
tot plegat em repetia: doncs sí,
no tens ni idea.

Una ventada d'hivern
va ensorrar-ho tot a terra,
un fort cop de vent
em va dir: ei,
que en no tens ni idea.

Un cop havien caigut
jo i els meus personatges de l'olimp
dins una boira amb olor a nihilisme i a realitat.
se seguia sentint, potser,
no en tens ni idea.

La il·lusió es mudava en descreença
i a l'inrevés, la descreença
en il·lusió
i a mig camí del foc
de contradicció, continuava sentint: carai,
no en tens ni idea.

De pèrdua en pèrdua
vaig caure per esglaons
de fum. Un dia entre riures
em van dir i era alegre: jejeje
no en tens ni idea.

Quan vaig entrar aquí
no sabia pas què em trobaria
quan surti, tampoc,
de vegades m'agrada dir-me:
no en tens ni idea, i així et va.

De vegades quan vaig net i ben pentinat
a les persones
que he inclòs a la meva vida
a vegades els hi dic
també amb alegria
no en tens ni idea.

Si una cosa comença
de la mateixa manera que acaba
potser és que està bé.

Cosas del futuro inmediato

Jorge Rovira

"*J'ai long-temps habité sous de vastes portiques*"
Charles Baudelaire, *La Vie Antérieure*.

El Rey Gradlon de Cornualles navegaba perdido por las oscuras y gélidas aguas del norte cuando se derrumbó hechizado ante la deslumbrante belleza de la bruja Malgven, soberana de las tierras hiperbóreas. Ella le dio una hija, la hermosa Dahut, pero poco después de dar a luz cayó enferma y murió. El rey, desconsolado por la pérdida de su amada, se encerró en su castillo para no salir nunca más.

Al cabo de unos años, la caprichosa princesa Dahut se había convertido una malévola bruja de hipnótico atractivo, y le pidió a su padre iniciar la construcción de una ciudad sin igual, la ciudad más hermosa que jamás contemplarían los hombres. El rey reclamó cientos de arquitectos, canteros, ebanistas y herreros para construir la ciudad de Ker-Ys, en el interior del océano. Las cúpulas y cubiertas de la deslumbrante ciudadela flotante emergían de las aguas, protegidas por un hercúleo muro de bronce perimetral. En el centro, una esbelta y magnífica catedral cuyas brillantes campanas eran escuchadas a decenas de millas de distancia. El órgano resonaba como si las trompetas y truenos celestiales descendiesen sobre las aguas y los cánticos de los monjes reconfortaban los corazones de los habitantes. Era la más bella ciudad de todos los tiempos, la fortaleza flotante de Ker-Ys.

Un noche tormentosa, un apuesto caballero vestido de púrpura y montado sobre un negro corcel llamó a las puertas de la fortificación. La princesa Dahut se apresuró a abrirle con intención de cortejarlo, como tenía la maléfica costumbre de hacer con marineros extraviados y visitantes. No sabía ella que estaba intentando seducir a la Muerte y al levantar los pesados cerrojos del portón, una ola gigantesca engulló la ciudad entera sumergiéndola en las negras y plutónicas profundidades oceánicas. Tan sólo el rey Gradlon pudo escapar, montado en un caballo de mar y ayudado por San Guénolé. Todos los demás se extinguieron, ahogados en la oscuridad.

Aún ahora, en las costas bretonas, durantes las noches tormentosas, las corrientes marinas agitan las aguas soplando los tubos del órgano de la sumergida catedral de Ker-Ys, que emerge entre las nieblas de nuevo, emitiendo profundos y misteriosos acordes. Si se presta atención, se pueden oír las voces de los fantasmales coros de los monjes asfixiados, cuyos cánticos entonan gélidas y demoníacas melodías y que culminan en el espantoso tañido de las rotas y húmedas campanas de la lúgubre ciudad engullida. El espectral silencio marino ahora tristemente roto por estos escalofriantes y olvidados ecos recuerda amargamente lo que fue una vez la más bella ciudad jamás contemplada siempre a la espera de resurgir de nuevo de las gélidas profundidades y elevar a la superficie fantásticos terrores jamás antes sentidos.

Solemos olvidarnos de la importancia del imaginario arquitectónico de la historia. Cegados por exigencias que, normalmente, se nos escapan de las manos, sacrificamos sin dudar ese mundo ilusorio que nos fascinó y nos sedujo en su tiempo. Habría que rebajar unos grados las ansias motoras del vertiginoso mundo global para acordarnos que muchas veces son las ciudades imaginarias las que inspiraron a poetas, pintores, compositores y arquitectos de antaño y que son esas ciudades las que han sobrevivido intactas al cruel paso del tiempo.

(La Catedral engullida…)

TRABAJÉ PARA... JEAN NOUVEL

Hablamos con Eduardo Gutiérrez Munné de 32 años, arquitecto licenciado por la ETSAB en el 2003 y que, en 2002, trabajó para Jean Nouvel. En 2005 fundó ON-A, junto a Jordi Fernández Río, donde trabaja actualmente.

por María del Mar Tomás y Cristóbal Bryjowski

Institut du Monde Arabe. Fotografía: Maria Badia

Antes de entrar

¿Qué sabías del despacho?

Estaba bastante al corriente de sus obras y de los últimos concursos que habían realizado, pero aparte eso poco más. Sabía que era un despacho muy grande dirigido por Jean Nouvel.

¿Por qué decidiste colaborar con este despacho?

Estaba de Erasmus en París y, a la vuelta de las vacaciones de Navidad, puse en duda la docencia de la universidad, veía que no me aportaba nada nuevo y que necesitaba un reto. Así que empecé a buscar sitios interesantes para trabajar y el primero de mi lista fue Nouvel.

¿Cómo conseguiste formar parte del equipo?

Una de mis compañeras de piso, que llevaba tiempo trabajando con él, me comentó que buscaban a gente para realizar algunos concursos. Entonces fui a llevarles mi CV y al poco tiempo me llamaron para hacer una entrevista.

A la hora de conseguir el puesto, ¿qué papel jugó tu experiencia previa?

Más que mi experiencia previa, me preguntaron qué es lo que sabía hacer y de cuánto tiempo disponía para trabajar. Por aquel entonces, ya había hecho todos los créditos en la universidad de la Villette, así que decidí dedicar todo mi tiempo a aprender en un despacho como aquél. Creo que eso fue lo que me ayudó a conseguir el puesto, demostrarles mi compromiso con el trabajo. También por esta razón fui a parar al equipo de concursos.

Primera toma de contacto

Cuéntanos como fue la primera entrevista. ¿Hubo algo que te sorprendiera de aquella charla?

La entrevista empezó en francés y acabó en inglés, ya que mi francés, por aquel entonces, era muy básico. Me sorprendió la buena sintonía que tuvimos. No sólo hablamos de arquitectura y aptitudes, sino también de ocio, deporte, París, etc. Fue muy amena y me sentí bien acogido.

¿Desde el principio tuviste claro qué era lo que se esperaba de ti?

Sí. Como ya he comentado empecé a trabajar en el equipo de concursos y mi tarea era modelizar en 3D el proyecto y hacer los renders, cosa que hoy en día es básica.

¿Empezaste tu colaboración como estudiante o como arquitecto titulado?

De ninguna de las dos maneras. Sólo me quedaba hacer el proyecto de final de carrera y teóricamente era estudiante, pero como decidí trabajar a jornada completa no podía hacer un convenio con la escuela y tampoco era arquitecto titulado, así que me hicieron un contrato de diseñador.

¿Con qué oferta económica empezaste tu colaboración?

Creo recordar que sobre unos 1.500 € mensuales aproximadamente.

El primer día

¿Con qué tarea y proyecto empezaste tu aventura?

Con el concurso de la sede central de BouyguesTelecom en París, analizando el programa del concurso y haciendo un brainstorming conjunto con todo el equipo.

¿En qué otros proyectos trabajaste?

En el proyecto básico de un centro geriátrico-sanitario y vivienda en Santiago de Compostela, y la ampliación y reforma del Museo Galo-Romano de Perigueux en Francia, que era una obra suya del año 1993.

¿Qué te llamó más la atención?

Que todos podíamos dar nuestra opinión y aportar ideas de proyecto. Aunque luego era Jean quien decidía.

¿Te encontraste con alguna regla propia que cumplir de manera estricta?

No hay excusas. El trabajo que se te asigna ha de cumplir los plazos.

¿Cuántos trabajadores erais?

Alrededor de 100 arquitectos, 40 administrativos y unos 20 estudiantes.

¿Cuál es la estructura del despacho a nivel personal-profesional?

Es muy piramidal, en la cúspide está Jean y, después, un jefe por cada proyecto. Éste, a su vez, tiene un asistente coordinador del equipo,

donde estábamos el resto. Dependiendo del proyecto el equipo era mayor o menor.

Día a día

¿Cómo se desarrolla un proyecto?

Por equipos. Cada uno está encargado de un proyecto y Jean los va revisando según la necesidad del momento. Es decir, dedicaba más tiempo a los concursos que a un ejecutivo, donde ya estaba todo decidido y sólo necesita horas de trabajo.

¿En un despacho propio, seguirías este sistema de trabajo?

Este sistema solo funciona en grandes despachos con grandes recursos. En despachos jóvenes la pirámide no existe o es de solo un nivel. Respecto a la metodología de trabajo, creo que, en esencia, todo el mundo trabaja igual. Análisis, brainstorming, primeros bocetos y comprobación de la idea.

¿Con qué herramientas-programas se trabaja?

Con Autocad, 3d Studio, Rhinoceros, Photoshop, , Illustrator, etc… más millones de maquetas.

¿Cuál es el horario de trabajo?

De 9 de la mañana a... depende de lo que tuvieras que acabar. Normalmente había una hora de entrada pero no de salida, pues la fecha de entrega no se retrasa. No siempre era así, pero cuando haces concursos ya se sabe. Oficialmente era de 9h a 13h y de 14h a 18h y si tu tarea te lo permitía, cumplías con el horario.

¿Se cumple bien o hace falta pasar alguna noche en la oficina?

Sin dormir, solo pasaba la noche anterior a las entregas de concursos, pero conforme se acercaba la entrega ibas intensificando el horario, y en mi caso dependía del horario del último metro para ir a dormir. Las dos últimas semanas antes de la entrega era bastante frecuente quedarse hasta tarde.

¿Pausa para el café?

No. Teníamos una cafetera y una máquina expendedora de cosas para comer dentro del despacho.

¿Cómo describirías las relaciones personales dentro del despacho?

Geniales, todos nos llevábamos muy bien, por lo menos con los que yo conocía.

Reflexiones

¿Qué tipo de contacto tuviste con el arquitecto principal?

Una vez por semana teníamos reunión con Jean. Yo simplemente me limitaba a observar ya que el jefe de proyecto era quien debía pasar el report de cómo iba todo.

¿Tuviste la oportunidad de progresar dentro de la estructura de personal del despacho?

Pues nunca me lo planteé ya que sabía que estaba de paso. Además, también tenía claro que quería probar otros despachos y ciudades.

¿Qué aprendiste de esta colaboración?

Que hay que trabajar mucho para conseguir un buen resultado, las ideas vienen en el proceso del proyecto.

¿Tuviste la posibilidad de influir en el desarrollo de los proyectos?

Mínimamente, ya que las directrices las ponían otros. Más que nada comprobaba las intuiciones y que todo encajara. Si no era así proponía una solución.

¿Qué cambió en tu percepción de la profesión la colaboración con este despacho?

Que para llegar a conseguir proyectos de gran envergadura como los que se hacían, has de ser algo más que arquitecto… Un relaciones públicas que vende una marca.

¿Volverías a repetir?

Cuando me fui, me dio pena y sí que me hubiera gustado quedarme más tiempo. Aparte del trabajo, me lo pasaba genial con mis compañeros. A día de hoy, diría que no. Desde que fundé mi propio despacho juntamente con Jordi Fernández podemos hacer la arquitectura que nos gusta.

Una anécdota…

Los inmensos puros que fumaba Jean en las reuniones y lo mucho que le gustaba su coche, un Porsche Carrera rojo. A quién no…

arquiTunning *(v2.0 - arquitunning històric)*

Carles Bárcena

Què uneix Gaudí, els ciutadans cubans i els programadors de *Linux*?

Doncs el que se'n diu reinventar, reutilitzar, *bricolage*, *rehabitar*[1], *jugaad*[2], reaprofitar… o *tunning*. Diferents maneres d'anomenar coses semblants.

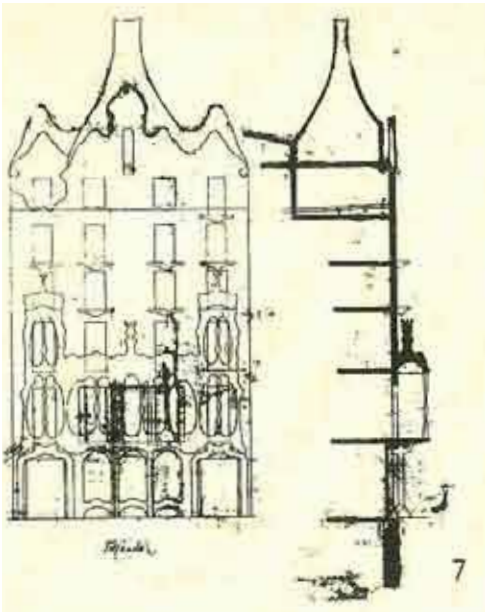
Ens referim a l'habilitat d'intervenir sobre elements preexistents (siguin edificis, màquines, *software*, etc.), de modificar-los i/o d'afegir-hi nous ingredients, per tal d'obtenir noves prestacions i propietats que s'adaptin a nous requeriments i necessitats. Es tracta d'una actitud operativa basada en una predisposició crítica que es manifesta a través del pensament paral·lel[3] i que, a la vegada, s'oposa a l'acció rutinària i als models preconcebuts homogeneïtzadors.

El *tunning* en arquitectura no és res de nou, tot i que gairebé mai ha rebut aquest nom. A tall d'exemple, un magnífic cas centenari: La *Casa Batlló* d'Antoni Gaudí. La cèlebre obra de Gaudí és una "remunta" sobre la *Casa Lluís Sala*, construïda el 1875 per l'arquitecte Emili Sala Cortés, per al qual Gaudí va treballar ocasionalment com a delineant. La *Lluís Sala* era la típica edificació a l'Eixample de l'època, de murs de càrrega i amb composició de façana convencional.

El promotor Josep Batlló, inicialment demanà permís a l'Ajuntament per enderrocar-la, ja que la considerava massa vulgar i avorrida respecte de les cases veïnes[4]. La que seria la seva residència havia de destacar i superar les cases de l'entorn. Finalment, presentà un projecte on es mantenia l'edifici. Batlló confià en Gaudí perquè sabia que, malgrat les restriccions que imposava mantenir l'edifici existent, sabria introduir millores i un nou caràcter a l'edifici. Després del pas de l'arquitecte i dels seus ajudants, l'edifici preexistent és gairebé irreconeixible! Gaudí va modificar-ne l'estructura, la volumetria, la façana, la distribució, els acabats, etc. Tan sols la posició ritmada i ordenada dels forats de façana de les plantes segona, tercera i quarta permeten identificar l'edificació de partida.

Més enllà del resultat, és interessant comprovar la manera com treballa Gaudí: els plànols presentats a l'Ajuntament són extremadament senzills, sense gaire detall, i amb prou feines es mulla pel que fa a l'aspecte i el perfil de l'edifici. Gaudí treballa a l'obra, projecta i decideix *in situ*, gràcies al seu enginy i a la capacitat tècnica dels seus artesans. En aquest cas i en d'altres, com la Catedral de Mallorca, Gaudí opera en un territori obert, en què les restriccions eventuals fan i desfan el projecte. On si cau una taca de tinta al paper, aquesta no s'esborra i s'utilitza per donar lloc a un nou dibuix... o on d'un tros de llauna en pot sorgir una medusa!

Aquesta actitud envers el projecte, encara la podem trobar a dia d'avui, malgrat que la ingent normativa i burocràcia ofeguen l'intel·lecte de qualsevol intent de respirar. Goso creure que Gaudí, Jujol, Rubió, etc. fruïen profundament mentre treballaven en aquelles condicions. Avui dia em costa d'imaginar el mateix amb els arqui-



Casa Batlló.Façana del projecte presentat a l'Ajuntament.

tectes tancats al despatx projectant un CEIP de GISA amb una mà al ratolí i l'altra al CTE.

A Cuba, a causa de les restriccions i l'escassetat de materials, el *tunning* (o *inventos*, com li diuen allà) és una necessitat imperiosa. Res no es llença i tot s'aprofita, suplint enginy per recursos per tal de satisfer les necessitats bàsiques. La part més insignificant de qualsevol andròmina és susceptible d'acoblar-se a qualsevol altre mecanisme per desenvolupar funcions inimaginables. Això ens ensenya que per fer un bon projecte, sovint no calen grans recursos tècnics ni materials.

D'altra banda, el *tunning* seria equiparable en informàtica al programari lliure de codi obert que caracteritza el sistema *Linux*. Aquest permet aprofitar el treball i l'experiència d'altres programadors per modificar-lo i desenvolupar noves aplicacions. El sistema permet que l'usuari en sigui partícip i deixa que la seva experiència prengui valor i que s'estableixi una relació satisfactòria i enriquidora. En canvi, en el cantó oposat, trobem el sistema dels aparells *Apple* (iPAD, iPOD,...). Aquests ens ofereixen productes molt llaminers, de disseny i de factura perfectes, de funcionament naïf (un sol botó i una rodeta!), però que, per implementar-hi qualsevol aplicació o millora, obliga a passar per un Store centralitzat. Tot això, sumat a la incapacitat de manipulació interna, ens converteix en clients analfabets, dependents i submisos de la Companyia.

I el mateix per a nosaltres. Mentre hi ha arquitectes que es dediquen a patentar arquitectura (sic), d'altres entenen la funció pública de l'ofici i segueixen la màxima d'*utilitzar*, *aprendre*, *modificar* i *compartir*. En aquesta època de penúries en què ens diuen que vivim ara[5] és l'hora del *tunning*. És hora d'acceptar el que tenim, d'adaptar-nos-hi i, conjuntament, d'aplicar l'enginy i tancar la bitlletera, tant en el parc edificat com en la nostra professió.

[1] web del projecte Rehabitar: http://rehabitar.blogspot.com/

[2] Jugaad: (de l'hindi जुगाड़; en Punjabi (gharuka): Improvisació creativa amb recursos limitats.

[3] *"Parallel thinking is a further development of the well known lateral thinking processes, focusing even more on explorations, looking for what can be rather than for what it is".* De Bono, Edward. *Parallel thinking: from Socratic thinking to De Bono thinking*. Viking 1994, p. 36-38.

[4] A l'edifici del costat, també trobem un altre notable exemple d'arquitunning sobre un edifici existent: La Casa Amatller de Puig i Cadafalch.

[5] Els que mai hem tingut res, ni tampoc despatx ni clients, no hem notat massa la diferència.

GRAN ARQUITECTO #3

LA ARQUITECTURA EN DIRECTO

HOY: FIN DE LA PRUEBA DEL PEPINO, NOMINACIONES Y EXPULSIONES

He aquí la maqueta después de 8.567 cortes a láser cuatridimensionales de una máquina futurista de hacer maquetas que sólo ella conoce.

ZAHA

Oriol: 789 páginas de digresión sobre el fin de la época de los pepinos.

TESIS
LOS PEPINOS, Y LA EXCELENCIA ARQUITECTÓNICA.
—O. BOHIGAS

BOHIGAS

NOUVEL

MADE BY AN ARCHITECT!!
J. NOUVEL

Y al 7º día, Jean hizo la maqueta a su imagen y semejanza

1

Zaha, la maqueta es muy bonita, pero no acaba de explicar bien el concepto... La puerta del baño del 4º piso **NO CUMPLE** el CTE ...

2

¡BRAVO! La brillantez y frescura de tu tesis va a hacer replantear al COAC...

... la posibilidad de elevar a **75 AÑOS** la categoría de **"arquitecte jove"**.

¡BIEN!

3

¡Excelente! Has hecho justo lo que tocaba...

... un pepino, ¿qué **SE NOTE** que lo ha hecho **UN ARQUITECTO!**

¡SOY FELIZ!

4

Chicos, aquí traigo una crema de pepinos muy refrescante. ¡Me ha quedado de **REQUETECHUPETE!** ¿Qué hacéis?

SILENCIO,
LUEGO CRÍTICA
Y FINALMENTE DELIBERACIÓN
MÁS LLOROS.

5

¡Qué es esto! Con esta actitud así no se puede ir a ningún lado... mejor vete a Económicas o **PEOR AÚN A ¡ARQUITECTURA TÉCNICA!**

6

Visto lo visto y con el poder que me otorga el flequillo de...

... **CARLES FERRATER**, Gran Arquitecto, Gran Profesor y Gran Premio Nacional de Arquitectura, nomino a Zaha Hadid y expulso de la casa de *Gran Arquitecto* a...

BENEDETTA

"Las casas valen como proyecto"

TAGLIABUE

7

- Jean, vente conmigo, cásate conmigo, forma despacho conmigo.

- No, Tagli. Que eres gafe, te vas a quedar con mis proyectos, con mi despacho... ¡y con mi pepino!

8

La próxima prueba será más complicada...

...tendréis que convivir con un **arquitecto falso autónomo** durante una entrega. ¡FOOOMA!

¡QUÉ VITRUVIO OS ACOMPAÑE!

Véis, los pepinos han acabado ...

Y FIN.

2010 © ALBERTO H. MEDINA

CdE Consell de l'Estudiantat de la UPC

Vine a dir-hi la teva!

El Consell de l'Estudiantat, CdE, de la UPC és l'ens estudiantil que representa tots els estudiants i estudiantes de la Universitat.

Impulsa campanyes de defensa dels drets de l'estudiantat i lluita per aconseguir millores a la vida universitària (tant acadèmica com d'oci). Ofereix suport i assessorament als estudiants pel que fa a normatives, drets, deures, procediments, etc.

És un òrgan amb capacitat per reunir-se amb el Rector, els vicerectors, el Consell Social, els directors i degans dels centres, etc.

També forma part dels òrgans de govern de la Universitat, portant la veu i el vot de l'estudiantat al Consell de Govern i al Claustre Universitari.

Si creus que la universitat pot millorar, vine a dir-hi la teva!

http://consellestudiantat.upc.edu

www.facebook.com/consell.estudiantat.upc

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA
BARCELONATECH

consell.estudiantat@upc.edu
consellestudiantat.upc.edu
T. 93 413 78 13 - F. 93 413 78 12
C/Jordi Girona, 1-3 Campus Nord UPC
Edifici Omega S204 - 08034 Barcelona

LONGO

DISEÑO: MANUEL RUISANCHEZ
VILABLAREIX.GIRONA
FOTOGRAFÍA: SHLOMI ALMAGOR

www.escofet.com

Escofet®

diagonal.

Clorindo Testa
Elisa Valero
Cesc Gelabert
Louis Kahn

Revista diagonal. 24 Primavera 2010

distribució gratuïta

Portada:

Biblioteca Nacional Argentina. Clorindo Testa.

Fotografia de la portada: **Iñigo Bujedo.**

Revista Diagonal. ISSN 2013-651X

Edita:

Associació Revista Diagonal.

revistadiagonal@gmail.com

Avda. Diagonal 649, 3r pis. 08028 Barcelona.

Direcció i redacció:

Roger Blasco, Ricard Gratacòs, Carles Bárcena.

Col·laboradors:

Albert Albareda, Carles Baiges, David Bravo, Cristóbal Bryjowski, Dani Carrero, David Casanovas, Guim Espelt, Alvar Gagarin, Alberto Hernández, Xavier Irigoyen, Oscar Linares, Dani López-Dóriga, Dani Malet, Miruna Pavoni, Maria Picassó, Jorge Rovira, Jordi Safont-Tria, María del Mar Tomás, Jordi Torà, Alvaro Valcarce.

Agraïments:

Pedro Azara, Manuel Bailo, Iñigo Bujedo, Josep Capsir (DHUB), Cesc Gelabert, Angel Martín, Montse G. Otzet, Carles Pastor, Clorindo Testa, Elisa Valero, Univers, Universitat Politècnica de Catalunya.

Correcció de textos:

Maria Badia, Joanaina Font.

Disseny gràfic:

Guim Espelt (obrador bcn), David Durà

Maquetació:

Guim Espelt (obrador bcn)

Agenda web:

Marc Chela

Versió digital:

www.revistadiagonal.com

Impressió:

IMGESA. 3.000 exemplars.

Dip. leg.: B-50.836-2009.

© 2010 Associació Revista Diagonal.

© Dels textos, els seus autors.

© De les imatges, els seus autors.

Les opinions expressades en els diversos articles d'aquest número són responsabilitat exclusiva dels seus autors, i no reflecteixen necessàriament l'opinió dels editors de la revista. Els editors no es responsabilitzen de l'exactitud i possibles omissions en els continguts dels articles.
En alguns casos ha estat impossible identificar els autors d'algunes imatges. S'ha considerat que aquestes són de propietat lliure. En cas que algú identifiqui alguna d'elles com a pròpia, agrairem que es posi en contacte amb la redacció per fer les correccions pertinents.

Fe d'errates D23: vam rejovenir en Pepe Llinàs catorze anys: enlloc de 1959, va néixer el 1945.

Cesc Gelabert
per Maria Picassó

4 CLORINDO TESTA Hem de parlar
10 Más allá
13 Carta d'un lector
14 Bucarest. La imagen detrás de la ciudad
16 La importància del pilar mixte...
19 Puertamuro
20 ELISA VALERO La luz es el tema
24 Si Copérnico levantara la cabeza
28 Hi ha colors espirituals?
31 La història de la finestra de la història
31 Gomets
32 CESC GELABERT Ho va deixar
38 Meditaciones de LOUIS KAHN
40 Snøhetta
44 Praça do Rossio
49 Deixem que ens expliquin
50 Una pequeña gran pregunta
52 En record d'ERIC ROHMER
54 Arquitectura de moda
56 Reflexiones
59 Trabajé para... EMBT
62 Gran Arquitecto

Editorial

En primer lloc, volem donar les gràcies a tots aquells que ens heu donat mostres de suport després de l'últim número de la revista. La gran quantitat de propostes i articles que ens heu enviat és prova de la bona rebuda que ha tingut el canvi, i n'estem molt contents. Ens esperona a seguir millorant mica en mica.

En segon lloc, volem destacar alguns fets rellevants del nostre món professional que han succeït mentre tanquem l'edició d'aquest número. La creació del primer Sindicat d'Arquitectes d'Espanya era necessària i urgent, enfront els abusos i les precàries condicions laborals en què es troben bona part dels arquitectes. L'aparició d'un sindicat pot semblar paradoxal i contradictòria, quan ja existeixen els col·legis professionals. Però aquests, al nostre entendre, s'han desentès i han dimitit de les seves funcions enfront aquesta situació i han prioritzat altres problemes. Esperem que la nova direcció, sorgida després de les últimes eleccions, sigui sensible a aquesta situació.

Per últim, volem esmentar el referèndum sobre la futura Diagonal. Els arquitectes hem de saber trobar l'equilibri i la distància justa entre el comprimís que tenim com a col·lectiu amb la ciutat i el circ polític i mediàtic que comença a contaminar la nostra professió (o certes decisions urbanes), fins a banalitzar-la. Per acabar, volem presentar-vos la nova agenda-calendari d'activitats que hem penjat al nostre web, on podreu trobar i fer suggeriments de totes les activitats relacionades amb la ciutat, l'arquitectura i altres disciplines artístiques.

En primer lugar, queremos dar las gracias a todos aquellos que nos habéis dado muestras de apoyo tras el último número de la revista. La gran cantidad de propuestas y artículos que hemos recibido prueba la buena acogida que ha tenido el cambio, y estamos muy contentos. Nos anima a seguir mejorando poco a poco.

En segundo lugar, queremos destacar algunos hechos relevantes de nuestro mundo profesional que han sucedido mientras cerramos la edición de este número. La creación del primer Sindicato de Arquitectos de España era necesaria y urgente, frente a los abusos y precarias condiciones laborales en las que se encuentran buena parte de los arquitectos. La aparición de un sindicato puede parecer paradójica y contradictoria, existiendo ya los colegios profesionales. Pero estos, a nuestro entender, se han desentendido y han dimitido de sus funciones frente a esta situación y han priorizado otros problemas. Esperamos que la nueva dirección, surgida tras las últimas elecciones, sea sensible a esta situación.

Por último, queremos mencionar el referéndum sobre la futura Diagonal. Los arquitectos tenemos que saber encontrar el equilibrio y la distancia justa entre el compromiso que tenemos como colectivo con la ciudad y el circo político y mediático que empieza a contaminar nuestra profesión (o ciertas decisiones urbanas), hasta banalizarla. Por último, queremos presentaros la nueva agenda-calendario de actividades que hemos colgado en nuestra web, donde podréis encontrar y hacer sugerencias de todas las actividades relacionadas con la ciudad, la arquitectura y otras disciplinas artísticas.

revistadiagonal@gmail.com

www.revistadiagonal.com

HEM DE PARLAR

Clorindo Testa (Nápoles, 10 de diciembre de 1923) es uno de los arquitectos más importantes de la segunda mitad del S.XX en Argentina. Es autor de obras tan célebres como la Biblioteca Nacional y el Banco de Londres en Buenos Aires. Publicamos aquí la entrevista realizada al arquitecto y pintor argentino por un grupo de arquitectos y estudiantes de la ETSAB encabezados por Manuel Bailo.

CLORINDO TESTA

Avenida Santa Fe de Buenos Aires. Semàfors canviants i el soroll d'una ciutat en trànsit. Una trentena d'alumnes, d'amics i de professors de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona ens dirigíem, un 26 de gener de 2010, cap a l'estudi del prolífic arquitecte Clorindo Testa.

Havíem preparat una entrevista especial. Una entrevista tipus Buffet Lliure, "sírvase usted mismo, señor Testa".

Es tractava del següent: cada alumne havia preparat un regal i una pregunta. Ens presentaríem al despatx de l'arquitecte i, allà, dipositaríem tot els regals sobre la seva taula, com una gran ofrena. El joc consistia en què l'arquitecte triava un regal i l'alumne que l'oferia procedia a fer-li la pregunta que havia preparat. La sèrie de preguntes duraria el que el senyor Testa volgués i cada pregunta era sorpresa. Es descobria amb cada regal.

Aquesta entrevista era una de les activitats programades en el marc d'un viatge d'estudis i d'arquitectura que des de fa dos anys es realitza com a assignatura de lliure elecció a l'ETSAB. Vam haver de pujar a peu les sis o set plantes que separaven el seu lloc de treball de la cota zero de Buenos Aires. Això era important per l'escena. Havíem arribat com una gran processó i feia molta calor. Darrere una taula de fusta en un ambient molt personal es trobava el senyor Clorindo Testa. Duia unes estudiadíssimes ulleres sobre les celles. Piles de dibuixos, pintures i escultures es trobaven tirades pel despatx. Era un pis convertit en taller d'art-oficina. Un pis de treball en procés de creació constant. El senyor Testa tenia, sota els braços, desenes de dibuixos plens de color... "Estamos participando en un concurso". Vam donar-li la trentena de regals. Feien goig. Però eren trenta objectes més sobre tants d'altres. Entonaven amb imperfecció, com la resta d'elements. Era el que volíem. I el senyor Testa mostrava un somriure sota un aspecte tan fresc com envellit.

Daniel López-Dòriga

Un barco.

Los barcos siempre parten de un punto de referencia. ¿Qué referencias lo han guiado y llevado a varios puertos?

Siempre me gustó juntar barcos en casa. Cuando era chico, ya me gustaba hacer barcos de papel. Pero siempre me interesaba lo de arriba. Arrancaba de la base para arriba. Ahora tengo muchos barcos de juguete hechos por gente hace 20 o 30 años… Así que éste pasará a formar parte de la colección.

Yo me recibí en diciembre de 1947 y me fui a Mar del Plata porque era verano, y me quedé hasta abril. Al volver, un amigo me preguntó qué hacía. Le dije que nada y me propuso entrar en el Plan Regulador, donde estaban Ferran, Ardoy, Bonet Castellana y Kurchan, que me sonaban. Y entré de prepo.

Una vez en la Facultad, hicieron un viaje de estudios por Italia que duraba tres meses. Nos acompañó Villalonga, un arquitecto muy culto. Recorrimos todo el país. En Nápoles, me bajé y me quedé a ver a mi abuela. Cuando estaba en Roma conocí a Ramón Vázquez-Molezún, que estaba en la Academia de Roma con una beca. Me hice amigo de él y del cónsul y me dieron una beca de viaje para conocer España. Allí me quedé hasta abril de 1951, cuando me llamaron otra vez desde casa para ver si volvía. Al regresar, me encontré con dos compañeros que propusieron que nos presentáramos a un concurso. Lo hicimos y lo ganamos. Era la Camara de la Construcción, que está en Paseo Colón, frente al Monumento al Trabajo.Y así, de concurso en concurso, que es lo que me divierte hacer…

¿Ha tenido arquitectos de referencia?

Cuando empecé, en la Facultad, los arquitectos se dividían en tres grupos: a los que les gustaba Wright, a los que preferían a Mies y los que seguían a Le Corbusier. A mí me gustaba Le Corbusier.

Banco de Londres, Buenos Aires
Fotografía: Sergi Madrid Company

¿Y qué le gustaba de él?
Pues el cemento y esas cosas… (*risas*). Pero cuando fui a Francia no lo fui a visitar porque es una embolia… para el otro, claro (*risas*).

¿Ha sido fiel a Le Corbusier?
Al principio hice las cosas con cemento: el Banco de Londres, por ejemplo. En Argentina se empezó con el hormigón muy temprano y siempre hubo muy buenos calculistas y obreros del hormigón.

Un zapatito.

TANGO es una palabra de origen africano que significa *reunión de gente bailando*. La palabra viajó con los esclavos desde el Congo hasta Cuba. Allí se mezcló con otras tradiciones, fue evolucionando y terminó llegando a Argentina. Pero no sólo viajó allí. El tango ha ido viajando, enriqueciéndose y arrastrando tradiciones de allá por donde ha pasado. Me gustaría saber qué influencias ha ido recibiendo fruto de sus viajes y experiencias.
Cuando estuve en Italia durante esos tres años, no fui a ningún posgrado, ni se me ocurrió. El posgrado es el viaje que se hace después de la Facultad. Es esa espera entre que te recibís y empiezas a trabajar, en mi caso, cerca de tres años. Es todas aquellas cosas que vos ves y las asimilas. Con la beca que me concedieron en

El posgrado es el viaje que se hace después de la Facultad

España me dediqué a ver paisajes, lugares… No fui a ver a nadie. Luego, haciendo un proyecto hacés una ralla y de repente te acordás de Santiago de Compostela, o de un patio renacentista… No es que lo quieras hacer igual, pero te acordás de ello. Son cosas que van sumando a lo que vos hacés.

¿Y va cambiando con estos viajes?
Las personas van cambiando. Cambiás con el paso de los años y el tiempo. Y uno es el que menos cuenta se da. No te acordás de cómo te vestías en 1950.

Un caganer.

En Catalunya, en Navidad, colocamos esta figura en el Belén. Una figura que debería estar rezando o trayendo un regalo al niño Jesús, pero esta está cagando. Sin embargo es la figura más popular. Es el personaje que humaniza el Belén. ¿Cuál es el *caganer* que humaniza su arquitectura? Aquello imprevisto que acaba siendo positivo.
Lo no previsto aparece siempre. Por ejemplo, cuando pintas, las manchas aparecen siempre. Pero en lugar de lamentarte o desechar el trabajo, le añadís agua, transformas la mancha y la incorporas a aquello que hacés. Estos accidentes aparecen sin darte cuenta y se aprovechan permanentemente, para formar parte de la obra.

Un caleidoscopio.

Su arquitectura me parece un caleidoscopio en el sentido de que las piezas que lo forman siempre permanecen pero cambian según el giro que se le dé. En su arquitectura, ¿qué elementos permanecen y cambian según el giro que usted les da?
No sé si permanecen los elementos en sí. Permanece el modo de pensar… Permanece tu manera de ver la arquitectura, que va cambiando

con el tiempo. Ahora somos distintos de cuando proyectábamos el banco de Londres. Hay elementos que, con el tiempo, van cambiando y no te preocupa que lo hagan.

¿Por ejemplo?

El hormigón armado. Lo usás diferentemente a 1960.

¿El contexto es uno de esos elementos?

Cuando proyectas, aunque sólo tengas tres rayas dibujadas, el edificio ya existe. ¡El dibujo no son rayas! Vos lo imaginás, lo ves funcionando, piensas en la gente que lo va a habitar, cómo va a funcionar... Cuando yo pienso el auditorio es un auditorio que existe: con las butacas, la acústica, las alfombras, el techo, el color…

¿El programa es un ingrediente importante para empezar el proyecto?

Claro, el programa es lo que te sugiere todo eso.

Biblioteca Nacional Argentina. Fotografía: Iñigo Bujedo

Un perchero con forma de huevo.

¿Cómo entiende que la arquitectura o el arte puedan asumir formas que vienen de otros mundos y los transforme, los escale y los ponga en otros contextos?
El artista siempre transforma. Incluso los pintores del Renacimiento y el Barroco que pintaban cosas perfectas no eran la realidad: también transformaban. Nunca nadie reproduce la realidad como la realidad misma.

El dibujo es mejor que la escritura. Picasso transformaba la realidad al dibujar. Los de la Edad de piedra también dibujaban y también transformaban. Sabían que lo representado era distinto a la realidad.

Cuando proyectas, el edificio ya existe

Usted acostumbra a utilizar objetos y los descontextualiza. Por ejemplo, las espalderas de gimnasia del Centro Cultural de España. Las utiliza como filtro, soporte…
¡Nunca se me ocurrió que eran espalderas! ¡Me doy cuenta de eso ahora! (*risas*) No son espalderas. El director del centro me dio total libertad de diseño.

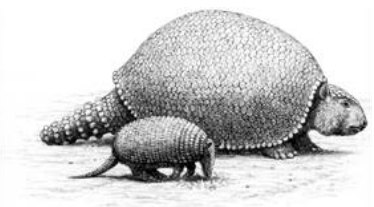
Un marco.

Un marco, en pintura, es el elemento que delimita la obra. En cambio, en la arquitectura es lo que delimita el contexto, es la relación entre el interior y el exterior. ¿Cómo se relaciona su arquitectura con el contexto y con la visión de su entorno?
Pondré como ejemplo el Banco de Londres en Buenos Aires. Fue un concurso en el que invitaron a varios arquitectos. Una de las cosas que pedía el banco era que la vereda se ensanchara. Los otros proyectos reculaban el volumen respecto a la calle. Nosotros pensamos que la alineación de la manzana tenía que seguir, no se podía interrumpir. Por eso las patas del hormigón mantienen la alineación municipal. Eso fue una manera de responder, que después el edificio sea de hormigón u otra cosa no importa. Queríamos también que la visión desde el interior fuera sobre la esquina, por eso existen unas pantallas de hormigón más arriba que dirigen la mirada sobre ella. Hicimos una plaza interior en el banco, desde dentro se ven los edificios de enfrente. Y eso es lo que queríamos, que el edificio se vinculara lo más posible a esa esquina.

En cuanto a materiales… ¿Cómo se vincula su arquitectura con el contexto?
Por ejemplo, la biblioteca es de un hormigón más tosco que el Banco de Londres. El Banco se sitúa en una esquina del centro de Buenos Aires, a una cuadra de la plaza de Mayo, mientras que la biblioteca está a las afueras. Al subir a la biblioteca tenés una gran vista… Es una plaza cubierta pública, es lo que quisimos ya en el concurso.

¿Usted entiende que la biblioteca es un edificio contextualizado?
Las manzanas de Buenos Aires son muy sólidas. La biblioteca es la única manzana transparente de la ciudad. Es una plaza pública de libre acceso, una manzana levantada en el aire y se ve a través de ella.

Nos sorprendió ver toda la arquitectura de debajo del edificio. Esa serie de rampas-escaleras...
¿Ven aquél dibujo? Es un gliptodonte. Cuando se estaba haciendo la excavación de la biblioteca encontraron un gliptodonte. Hay arquitecturas que parece que racionalmente no están contextualizadas. ¿Pero y si te digo que un gliptodonte y la biblioteca son muy parecidos? Años más tarde se me ocurrió decir que el gliptodonte estuvo allí durante miles de años sin moverse y cuando llegó un animal que lo reproducía, el animal decidió que era el momento de irse. La biblioteca se quedó y el gliptodonte se marchó.



Más allá

Pedro Azara

Un grupo de profesores y estudiantes de una asignatura de libre elección, titulada Viaje a los infiernos, hemos viajado a Nápoles y sus alrededores.

El motivo del viaje no era arquitectónico o urbanístico: no se trataba de estudiar la villa romana, el urbanismo de las colonias griegas y romanas, o la confrontación entre la etrusca Capua y la griega Cumas, sino de ver un paisaje que ha ejercitado una influencia decisiva en Occidente. La suerte del pensamiento occidental se ha dirimido precisamente en Nápoles.

Nápoles (Neapolis) es una colonia griega cuyo trazado urbanístico perdura íntegro en la actual conformación de las calles. Pero la importancia de esta ciudad y sus alrededores son los múltiples accidentes volcánicos (que no se limitan al Vesubio) que, desde la época tardía, fueron considerados como entradas a los infiernos: el lago Averno y las cuevas que lo rodean, los aún humeantes Campos Flegreos (bajo los que Zeus enterró a los Titanes) y múltiples volcanes (entre los que se halla el Vesubio).

Era lógico que este paisaje, compuesto de quietas aguas negras, bosques umbríos, tierras cenicientas y montes humeantes, acogiera múltiples cultos a divinidades infernales y enmarcara ritos en los que quedara patente la preocupación por el más allá y el destino humano tras la muerte.

La isla de Ischia, en la bahía de Nápoles, acogió la primera colonia griega en el siglo VIII aC. A partir de este enclave, los colonos griegos empezaron a fundar toda una serie de colonias en el sur de Italia y en Sicilia (Nápoles, Cumas, Paestum, Metaponto, Crotona, Taranto, Agrigento, Siracusa, etc.).

El sur de Italia (llamado la Magna Grecia), por tanto, fue una de las cunas de la cultura griega, junto con Jonia, en la costa turca, y la Grecia continental.

Jonia y la Magna Grecia constituyeron dos mundos antitéticos que dieron lugar a dos concepciones opuestas del mundo en el período arcaico: una, la generada en Jonia, puso en duda la explicación mítica del origen del mundo

creada en la Grecia continental y trató de explicar el universo y su creación a partir, no de la acción de divinidades, sino de las relaciones de atracción y repulsión entre elementos constituyentes básicos dando lugar a lo que, en ocasiones, se ha considerado una explicación científica del mundo: el análisis de los pensadores o la escuela de Mileto, para quienes no fueron los dioses los causantes del mundo y, por tanto, no era el cielo sino la tierra visible el tema de estudio o preocupación del hombre. Su vida dependía de lo que acontecía a su alrededor.

Por el contrario, una tierra propicia a inquietudes sobre la suerte después de la muerte dio lugar a reflexiones que nada tenían que ver con lo visible sino con lo que acontece más allá, y acogió a pensadores preocupados por el ultramundo y la lógica de lo invisible.

Parménides y Pitágoras fueron dos de los más destacados pensadores, formados en la Magna Grecia, de lo que Aristóteles llamó "la escuela italiana filosófica". Pitágoras fue, en verdad, el primero que acuñó el término filósofo, centrándose en las razones ocultas que explican la consistencia, armonía y belleza del mundo, y en el destino más allá del mundo visible, es decir, en el destino del alma, de su vida ultraterrena. De este modo, anunció, por vez primera, que el alma no solo era inmortal (algo que los egipcios y los *mazdeistas* sabían), sino que transmigraba (como los budistas anunciaban).

La belleza del mundo, más allá de las apariencias que tanto fascinaban a los pensadores jonios: belleza que debía tener razones invisibles, residentes en el más allá, el cielo o el Hades, hacia donde el alma partía o retornaba tras su vida en el mundo de las ilusiones. Éste era el tema que centraba las preocupaciones de Pitágoras.

Halló la razón o el fundamento de la belleza. Su dios personal le ayudó.

Pitágoras había nacido en la isla de Samos y, tras un largo viaje de iniciación (según cuentan las leyendas) por Egipto, Persia y la India, llegó (esto sí es histórico) a la Magna Grecia. Su nacimiento fue precedido de señales que anunciaban la llegada de un profeta: fue la Pitia, la sacerdotisa de Apolo en Delfos (Pitia viene de Pitón, el monstruo, símbolo de la noche y las fuerzas de ultratumba, asentadas desde la noche de los tiempos en Delfos, con el que Apolo, que encarnaba la luz y el orden -impuestos a sangre y fuego-, luchó antes de y para poder asentarse a los pies del Parnaso) quien reveló a la madre de Pitágoras -que, literalmente, significa anunciado por la Pitia-, el nacimiento y el destino de su hijo.

Pitágoras y la secta pitagórica que le seguía eran devotos de Apolo. Apolo reinaba en el sur de Italia. El mítico antro de la Sibila -donde la Sibila, una profetisa de Apolo, reinaba desde los orígenes del mundo-, bajo un templo de Apolo, que era también la entrada a los infiernos, se hallaba al sur de Neápolis (Nápoles). (En verdad, el llamado antro de la Sibila no es el que Virgilio describe en la Enéida, sino que posiblemente sea una estructura militar; la o las Sibilas no fueron figuras históricas sino legendarias. Pero el templo de Apolo, en el que predicaba una sacerdotisa, sí es real y se halla precisamente en la colina recorrida por el extraño pasadizo que conduce a una cueva, desde muy antiguo considerada como el antro de la Sibila que Virgilio narró. Hoy se piensa que Virgilio se inspiró en unas cuevas, habilitadas militarmente por los romanos, que miran al lago Averno).

El que la entrada de los infiernos se situara, en el imaginario greco-latino, cerca de un templo de Apolo no era extraño. Apolo no era una divinidad funeraria. Pero, en tanto que pronosticaba el porvenir, podía ver allí donde la vista no alcanza, es decir, hasta lo hondo del país de los muertos. Su hermano, Hermes, era la única divinidad que podía entrar y salir de los infiernos, y que guiaba a las almas hacia las puertas defendidas por el can Cerbero.

Apolo fue la divinidad que dio sentido al mundo y lo ordenó. Asentó cada cosa en su sitio, delimitó los espacios y estableció relaciones armónicas, es decir, matemáticas, entre

todo lo que configura el universo. El lema que coronaba el templo de Apolo en Delfos ya lo proclamaba: conoce tus límites. Nada sin medida; sin contención, mesura. Apolo sabía que el ordenamiento del mundo, que le permitía luchar con el caos (el magna informe de los inicios) y oponerse a él, se basaba en la definición o delimitación de cada parte del mundo y de su juicioso emplazamiento. El desorden, es decir, trazas equivocadas o ausencia de límites, no debían imperar.

Pitágoras adoraba a Apolo en tanto que divinidad arquitecta, divinidad que ordenaba el mundo, mundo ordenado a partir de razones o leyes que primeramente se aplicaron en el cielo -y que los movimientos cíclicos de los astros reflejaban- y, posteriormente, se reflejaron en la tierra.

Las verdaderas razones se hallaban, sin embargo, más allá del mundo visible. Y su acceso a éstas solo se podía producir tras la muerte. Para que el mundo tuviera sentido, es decir, estuviera ordenado, era necesario que se pudiera tener acceso a dichas razones. Por esto, el alma debía ser inmortal para poder sortear la barrera de la muerte.

Pítágoras halló el sentido del mundo y las razones de su belleza. Lo que le condujo a este descubrimiento -las leyes armónicas, los fundamentos matemáticos gracias a los cuales se podía emplazar con exactitud cada cosa en su sitio, y armonizarlas en un todo coherente- fueron los cultos mistéricos arcaicos (que los órficos, cercanos a los pitagóricos, aunque seguidores de Dionisos, que no de Apolo, prosiguieron), preocupados por la suerte del alma tras la muerte, generados por el paisaje infernal de la región de Nápoles, en medio del cual el ser humano siempre se ha interrogado sobre la brevedad y la falta de sentido de la vida que un simple soplo, exhalado por la tierra ardiente, puede fulminar.

Ésta era la razón del viaje a los infiernos: un viaje hacia nosotros mismos.

Carta d'un lector

David Casanovas Tatxé

Sabies que...

... existeix una beca per fomentar la mobilitat laboral dels joves llicenciats en el marc europeu?

... aquesta beca es diu beca Leonardo i que l'otorga la Unió Europea als organismes que la sol·licitin?

... aquesta beca proporciona un ajut considerable destinat a la manutenció i al transport del becat a l'estranger?

Segur que sí.

Però espera, això potser ja no ho saps:

Sabies que...

... l'ETSAB no té aquesta beca, només pel fet que la UPC NI TAN SOLS l'ha sol·licitada?

... a l'ETSAB ni tan sols saben de la vigència d'aquesta beca, i que si comets l'error de trucar a l'àrea de relacions internacionals per demanar-ne informació, et contesten "esto de la beca Leonardo ya no existe, ¿no?"

... la beca Leonardo és un programa anual vigent almenys fins al 2013?

... si demanes ajut al màxim responsable de l'àrea de relacions internacionals de l'ETSAB, que curiosament no és el director si no la "sots-directora" (de director o directora, no n'hi ha, pel que sembla), et diu, i cito "com que ja ets arquitecte t'has de dirigir al COAC"?

... la Universitat de Castelló, la Universitat Politècnica de València, la d'Alacant, la d'A Coruña, la Universitat Autònoma de Barcelona, la de Castilla la Mancha, la del País Basc, la de Navarra, i moltes altres sí que han sol·licitat i disposen d'aquesta beca per als seus joves llicenciats? I que en cap d'aquestes universitats el responsable de relacions internacionals t'envia al Col·legi de torn?

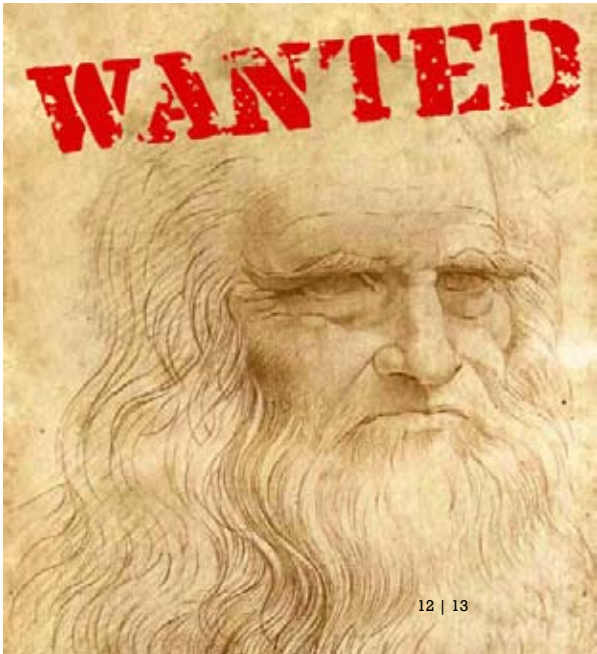
... el COAC TAMPOC no demana ni distribueix la beca Leonardo? I no per desconeixement, no, ja que solia fer-ho cada any juntament amb el Col·legi d'Arquitectes de Madrid, sinó, suposadament, per "culpa de la crisi"? Quin organisme destinat al suport d'una professió pot deixar de sol·licitar una beca de mobilitat per a pràctiques professionals en el pitjor moment d'una crisi, i justificar-ho amb la pròpia crisi?

... el Col·legi d'Arquitectes de Madrid segueix sol·licitant, obtenint i distribuint la beca Leonardo als arquitectes de la Comunidad de Madrid que la demanen?

Segur que no.

Però ara ja ho saps. Ara saps que, a l'ETSAB, no es mou un dit per als estudiants o exestudiants. No només no han fet la seva feina amb la beca Leonardo, sinó que no t'assessoren ni saben de cap altra ajuda existent. I n'hi ha. I, sobretot, ara ja saps què passa quan el professorat, sigui per raons nepotistes o no, s'ocupa de responsabilitats administratives que no li pertoquen, i du a terme funcions per a les quals no té ni preparació, ni calendari, ni probablement motivació per poder exercir.

I ara ja no acceptaràs més que et diguin que a l'ETSAB no hi ha calés per a res ni per a ningú. Perquè no val queixar-se de crisi, quan no s'està fent tot el possible per capgirar la situació. No trobes?



Bucarest. La imagen detrás de la ciudad

Taller de eco-rehabilitación de un distrito de Bucarest

Miruna Pavoni

Cuándo_ 27 de febrero – 05 de marzo 2010.
Dónde_ Universitatea de Arhitectura si Urbanism "Ion Mincu", Bucarest. Rumania.
Cómo_ Visitas al solar, conferencias, trabajo en taller, grupos internacionales (equipos mixtos de cuatro estudiantes, con un representante de cada una de las universidades participantes), sesiones criticas…

Quién_ Universitatea de Arhitectura si Urbanism "Ion Mincu", Bucarest. (Rumania, España), Escuela Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. (España, Portugal, Argentina, Rumania), Politécnico di Milano. (Italia, China, África de Sur, Irán, Polonia), Ecole National Supérieur d'Architecture de Versailles. (Francia)

Al ver el anuncio para el *taller de eco-rehabilitación*, la más espontánea pregunta sale al instante: ¿cuál es la razón por la cual profesores y estudiantes provenientes de tres universidades europeas –y aun más, de diez países distintos– hayan decidido ir a Bucarest? Seguramente, tendrán muchas expectativas, positivas o no tanto, pero, sin lugar a dudas, cada uno de ellos espera algo. Quizás se tratará de una experiencia única, o quizás solo de una imagen o una idea que necesita ser aclarada. Rumores, curiosidades… El perfil de Bucarest se dibuja como una ecuación de muchas incógnitas, pero suficientemente fuertes para invitar a ser descubiertas.

El intentar contestar a la pregunta siguiente se puede convertir en un debate interminable, pero aun así, ¿cuál es la imagen que Bucarest ha dejado a los *workshoppers* durante esta maravillosa e intensiva semana?

Es un hecho que la ciudad impacta mucho y además, en la mayoría de los casos, el impacto no tiene nada que ver con lo que uno espera encontrar. Esto ocurre porque hay mucho más detrás de las tristes fachadas grises de hormigón prefabricado que solo esperan a estar descubiertas; y también porque la alta densidad de población desdibuja la primera imagen reticente, y esconde un espíritu lleno de vida que, una vez encontrado, no podrá dejarse pasar. Sin embargo, esta vitalidad intrínseca no tendría el mismo valor si fuera evidente en una primera mirada. El misterio es definitivamente parte del juego. Bucarest tiene su propio encanto que quizás surge de los innumerables coches aparcados por todos sitios, del sinfín de cables eléctricos que tapan la ciudad, o quizás se resuma todo a una única *ley* que gobierna el entorno: *el caos*.

Aquí es donde el taller deja su huella: estamos tratando de establecer un orden dentro del desorden, de entender las cualidades y arreglar los fallos, de enfatizar el contexto existente pero al mismo tiempo mantener vivo el espíritu característico.

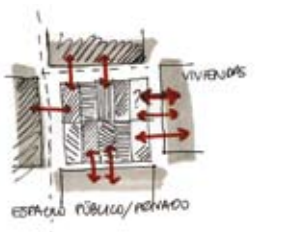
¿Por qué ECO? El término proviene de *οικος* (*oikos*), que en griego antiguo hace referencia a *casa* u *hogar*. Planteando estrategias *eco friendly*,

Fotografías: Carina Kramer

el objetivo del taller es conseguir mejorar el entorno a través de unas intervenciones mínimas que además crezcan con el tiempo y que, de esta forma, puedan dirigir a los futuros desarrollos hacia una vida más sostenible.

Cada una de las cinco propuestas parte de maneras distintas de analizar la ciudad. Se enfoca desde escala pequeña hasta escala grande: a veces del barrio mismo hasta el distrito, como es el caso del proyecto *Eco Belt*; o, a veces, hasta toda la ciudad como presenta tanto *Tramspotting* como *Next Stop*. Sea cual sea la manera de trabajo, el punto que tienen en común estos tres proyectos es, sin embargo, la importancia que se les da a los medios de transporte junto con las redes viarias. Y más que nada, a la capacidad que estos tienen de poder guiar al desarrollo de la ciudad hacia una forma más sostenible. Generalmente, se proponen medios de transporte público ligero, pistas para bicicletas o franjas peatonales, siempre que la buena accesibilidad de un barrio a otro sea la prioridad principal.

_ESQUEMA 01:
ECO Belt. [Mi. Pavoni, Y. Pan, V. Paolozzi, R. Stefan]
Se buscan unos centros propios para cada zona (*vivienda – ocio/ zonas verdes – trabajo/ zona económica*) y se trata de crear una cinta ecológica de circulación (ECO Belt) que los una, cuya meta final es tener una red *ECO*, un mecanismo.
_ESQUEMA 02
Tramspotting. [A. García, C. Kramer, C. Bertraud du Chazaud, A. Visan]
Se propone un nuevo trayecto de tranvía que una distintos barrios y que pueda crear en sus paradas una serie de *spots* (manchas) de actividades que ulteriormente se puedan desarrollar independientemente.
_ESQUEMA 03
Next Stop. [A. Blanch, G. Granello, M. Lutzler, E. Culea]
Se proponen unos centros secundarios entorno a las áreas exindustriales obsoletas para descongestionar el tráfico principal y comunicarlas a través de una nueva infraestructura que tengan como base los sistemas de raíles industriales ya existentes.
Sin embargo, la infraestructura no representa el único punto débil detectado, por lo cual tanto *Green Village* como *Steps* no tardan en señalar la necesidad del espacio público y la relación que hay con el espacio privado.
_ESQUEMA 04
Green Village. [C. Ferrete, J. Coll, A. Roghaniha, S. Demeure, O. Taut]
Gran parte de los espacios públicos se reparten entre los habitantes para ser colonizados hasta que el resultado final se parezca al funcionamiento de un pueblo, desdibujando los límites con el espacio privado.
_ESQUEMA 05
STEPS. [G. Bouron, Z. Suwik, A. Corbero, E. Stoinea]
Se introducen unas ramblas –un eje comercial periférico con zona peatonal– y se propone el futuro crecimiento hacia los centros de los barrios, a través de calles peatonales.

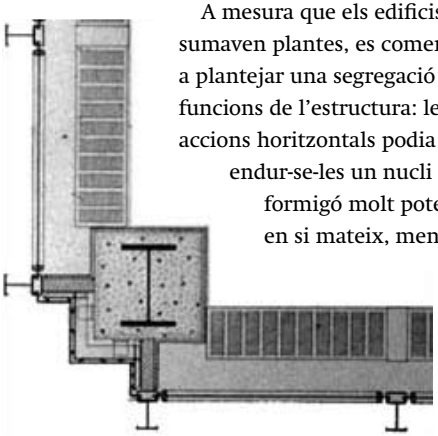


La importància del pilar mixte en l'evolució tipològica dels edificis en altura

Albert Albareda i Valls

La història de les grans altures ha passat per la resolució dels elements de càrrega verticals. No hi ha dubte que els pilars dels edificis que comencen a tenir una certa dimensió vertical són claus per a la seva resposta estructural, més si pensem també en les sol·licitacions horitzontals. A partir d'unes determinades altures, els esforços provocats pel vent i pel sisme superen amb escreix els requisits de les seccions que caldrien per suportar les càrregues axials. Així doncs, i en funció de les columnes utilitzades en cada moment de la història, han anat apareixent i transformant-se les tipologies dels edificis alts tot dirigint-ne també la seva arquitectura.

Des dels primers dies de l'arquitectura vertical, el pilar com a element estructural va substituir els antics murs de càrrega amb la voluntat d'obrir espais i de concentrar-ne la baixada de càrregues; des de l'escola de Chicago i fins a l'actualitat s'ha produït un procés constant de destil·lació de solucions fins a arribar a seccions de gran capacitat resistent. La lluita sempre ha estat la mateixa: buscar la forma més senzilla de respondre a les accions horitzontals i sísmiques amb una màxima optimització seccional dels elements verticals.



A mesura que els edificis sumaven plantes, es començà a plantejar una segregació de funcions de l'estructura: les accions horitzontals podia endur-se-les un nucli de formigó molt potent en si mateix, mentre que a la perifèria es cobria la baixada de càrregues amb una retícula de pilars. Molts edificis de mitjan de segle XX es van construir tot seguint aquest criteri, i encara, en molts casos, continua essent la millor solució en l'actualitat. Certament, el fet d'alliberar els pilars perimetrals d'esforços vinculats a les sol·licitacions horitzontals simplifica la seva secció, i alhora permet unes façanes molt més permeables. Tot això acceptant, entre d'altres, els problemes que comporten els escurçaments diferencials entre pilars i nucli.

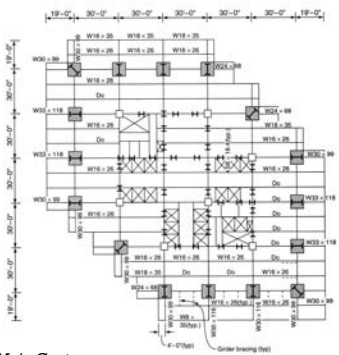
En uns inicis, la separació entre materials era tan evident com la de la resposta estructural. Els edificis es concebien en acer o en formigó armat, però en poques ocasions es combinava l'efecte de tots dos materials. Fou just en les estructures metàl·liques que, en sorgir la necessitat de la resistència al foc, es començaren a protegir els perfils amb recobriments de formigó. Així, sorgiren les primeres estructures mixtes de la història, per bé que certes seccions de formigó fortament armades poguessin ser ja considerades mixtes. Un precursor a utilitzar aquest tipus de seccions fou Mies van der Rohe, ja en el *Seagram* de Nova York (1957) utilitzà aquest recurs per protegir-se dels incendis.

Les estructures d'acer aconseguien alts rendiments de les seccions i permetien alliberar, notablement, les plantes baixes i les façanes. A més, eren estructures que requerien una menor fonamentació (en transmetre menys càrrega) i permetien gran rapidesa d'execució. Per contra, les de formigó permetien una rigidització a menor cost però a base d'augmentar-ne desmesuradament les seccions i de alentir-ne l'execució.

Seagram Building
Els perfils metàl·lics es començaven a recobrir amb formigó.

Fazlur R. Kahn va donar la volta a aquest problema l'any 1969 en plantejar un edifici d'unes vint plantes amb pilars mixtes al seu perímetre, en què el formigó no només protegia els perfils interiors de l'acció del foc, sinó que desenvolupava un paper fonamental per resistir l'embat de forces horitzontal. Fou la primera vegada que es plantejà el tema d'estructura mixta seriosament, i es considerà el treball conjunt dels dos materials. La gran resistència que li proporcionaven aquestes seccions mixtes, permetia passar la responsabilitat horitzontal dels nuclis centrals als pilars del perímetre, fet que optimitzava segur el funcionament estructural.

Ja l'any 1963 havia acabat la construcció de l'edifici d'apartaments DeWitt-Chestnut a Chicago, on Khan havia introduït, per primer cop, la tipologia estructural tubular, en què són les façanes les que responen a les sol·licitacions horitzontals. Les seccions mixtes l'ajudaren molt a donar encara més sentit a aquesta nova forma de projectar en altura.



Dallas Main Center
Disposa els pilars mixtes resistents a la façana.

És llavors quan es contraposen els dos models; el conjunt de pilars de façana esdevé una secció d'inèrcia molt potent davant les sol·licitacions horitzontals en comparació als nuclis centrals, molt pròxims al centre de gravetat dels edificis. Certament, l'àrea dels pilars perimetrals es disposa de la forma més allunyada del C.d.G possible i permet d'optimitzar material a l'hora de contrarestar els moments produïts per les forces del vent. Les plantes començaren a canviar i s'inicià un procés d'alliberament tipològic d'aquest tipus d'arquitectura. Sense aquesta mescla de materials, la majoria d'edificis actuals no haurien estat possibles de la forma que els coneixem.

Així, el pilar mixte té molta responsabilitat en la cursa vertical. I és que l'invent és genial: un pas més enllà del formigó armat, les seccions mixtes s'aprofiten de la compatibilitat deformacional entre ambdós materials per sumar esforços resistents i alhora reduir extraordinàriament les seccions. El model perimetral de Khan basat en pilars de secció mixta fou reproduït moltes vegades amb diferents geometries, i augmentà considerablement la superfície lliure de les plantes i la funcionalitat dels edificis. Edificis com el desaparegut *World Trade Center*, les *Torres Petronas*, o el *Jin Mao Building* funcionen amb aquest esquema.

Des de l'oficina estructural SOM (Skidmore, Owings & Merrill) on treballà Khan, s'anaren evolucionant noves tipologies arquitectòniques basades en el tub. L'any 1968 es projectà el *John Hancock Center*, tot introduint la tipologia tubular diagonalitzada, en què un sistema de diagonals rigiditzava el conjunt de pilars de façana. Més endavant, l'any 1973 es projectà la *Willis Tower*, un edifici que consolidava la tipologia multitubular; és a dir, l'efecte tubular quedava multiplicat en lligar diversos perímetres entre sí i en fer-los respondre conjuntament a les accions horitzontals. La torre Sears n'és també un exemple.

A partir d'aquí, el camí recorregut fins a l'actualitat és molt divers, però sempre sota l'estela aportada per Khan a mitjan del segle XX; entre d'altres, aparegué la tipologia tube in tube que combinava la doble resposta tubular dels edificis. També les seccions mixtes van permetre anar sofisticant les solucions. Així, aparegueren multitud de solucions híbrides (murs mixtes, edificis diagonalitzats de secció mixta o edificis on es combinaven diferents tipus de seccions) fins a arribar a

les estructures a partir de *supercolumnes* mixtes perimetrals que, elles soles, podien resoldre ja totes les sol·licitacions horitzontals i verticals. Exemples d'aquestes tipologies més recents els trobem per exemple al *Bank of China* de M. Pei o al *Dallas Main Center* de Le Messurier.

Paral·lelament a la millora tipològica estructural d'edificis alts hi ha la consolidació dels pilars mixtes com a elements fonamentals de sustentació vertical. A partir de la dècada dels 60, amb l'aparició de formigons d'alta resistència (50-130 Mpa), els pilars de secció mixta esdevenen més econòmics que els d'acer convencionals; sobretot des que la velocitat d'execució entra també en l'equació del cost dels edificis alts. Fins al 1986, el disseny d'aquest tipus de pilars, però, només estava contemplat a les normes ACI americanes; posteriorment, molts altres codis d'arreu del món anaren incorporant les bases de càlcul, especialment en aquelles zones més susceptibles de sisme.

La transferència de responsabilitat resistent als pilars perimetrals suposà una millora constant d'aquestes seccions. Els primers pilars mixtes procedien de les solucions de protecció al foc i eren seccions en què els perfils metàl·lics quedaven absolutament recoberts de formigó. Mica en mica es va donar la volta a aquesta solució i, seguint el principi resistent de Khan del tub per a tipologies estructurals, es plantejaren pilars de secció tubular en què el perfil metàl·lic quedava totalment a l'exterior. Apareixien així els pilars tubulars reomplerts de formigó. La primera vegada que es proposà un edifici amb aquest tipus de pilars fou l'any 1972 a San Francisco de mà de *AG Tarics of Reid & Tarics Associates*. El *Two Union Square Building*, de 58 plantes d'altura, es va projectar amb un nucli interior format per quatre grans columnes tubulars reomplertes de formigó de 130 MPa, amb un diàmetre de 3 metres cadascuna.

Two *Union Square Building.* Nucli central de pilars tubulars mixtes

És aquí on s'assoleix la màxima optimització de les seccions mixtes; les seccions tubulars reomplertes amb formigons molt resistents es converteixen en una simbiosi quasi màgica que no només permet treballar conjuntament els dos materials, sinó que n'augmenta, fins i tot, les seves capacitats. El formigó, confinat per la camisa d'acer perimetral, multiplica la seva resistència i el conjunt de la secció ofereix grans prestacions no només a càrregues estàtiques, sinó també a càrregues dinàmiques de sisme. El tub, per la seva naturalesa geomètrica, es converteix en la secció més òptima gràcies a la seva rigidesa a/de? torsió i la seva gran inèrcia.

El formigó, en aquestes condicions, no requereix moltes vegades ni tan sols d'armat de reforç i, en tot cas, aquest armat només es disposa per suportar condicions eventuals d'incendi. El formigó proporciona una protecció natural màssica a l'acer perimetral contra el foc i, quan aquest queda totalment esgotat per les temperatures exteriors, es fa càrrec de les càrregues accidentals. Aquest tipus de seccions tenen, a més, una gran resposta a situacions sísmiques gràcies al bon comportament davant de sol·licitacions dinàmiques.

L'evolució tipològica dels pilars mixtes, doncs, ha tingut un paper clau en la història de les estructures verticals. Sens dubte la majoria d'edificis alts actuals no haurien estat possibles sense la incorporació d'estructura mixta. Aquesta ha permès, a més a més, d'accelerar moltíssim el procés constructiu tot instaurant un nou mètode de construcció vertical (*High-rise*) en què mentre s'estan construint els pòrtics metàl·lics de les plantes superiors, ja es col·loquen façanes i acabats de planta baixa. No només ha fet possible noves tipologies estructurals més resolutives, sinó que ha aportat avantatges també constructius.

Puertamuro Homenaje a la felicidad de HG.Wells y Peña Gantxegi

Dani Carrero

Un feliz día caminando por alguna de las grises aceras barcelonesas, obnubilado en unos pensamientos privados y complicados, no prestaba atención a por donde transitaba. Distraído, tropecé con un bordillo y caí rodando por unas escaleras hasta parar en un estanque de agua baja. Atónito y empapado, no daba crédito a lo que veía. El sol relucía como una eterna primavera, y una pareja de cisnes de acercaba con su infinita majestuosidad hacia mi, para preguntar si me encontraba bien. El lago se encontraba junto a un verdoso prado, un pinar, una zona donde los niños jugaban a la pelota. Las ardillas volaban entre una matriz de cipreses italianos y, allá a lo lejos, una muralla de escaleras refugiaba este paraíso de la invasión del desierto de asfalto.

Construyeron llamativas torres vigías para fortificar el perímetro. En el foso de entrada introdujeron un furioso Dragón "come-hombres" que no permitiera la entrada a *Los Hombres Grises* del Banco de Tiempo, para que Momo y su tortuga Casiopea pudieran chapotear sintiéndose seguras.

Sobre uno de los muros de la única edificación que existía, unos rudos atletas jugaban a un arcaico deporte golpeando una piedra de cuero contra la cantera calcárea y ortogonal, esculpida por el propio Oteiza, era un frontón lleno de vacío.

Salí del agua a la orilla para secarme al sol, y extendido en el césped se me acercó ronroneante *El gato de Cheshire* frotando su lomo contra mi muslo. Con su juguetona sonrisa me planteó el siguiente pensamiento: "¿Has encontrado la puerta de tu muro?". En ese instante, me acordé de mi cita, y mirando el reloj me di cuenta que llegaba tardísimo. Me levanté de un salto y salí por la gran puerta de hierro.

Regresaba a la cotidiana acera gris llena de coches estresados. Por un instante volví la cabeza, pero la puerta por la que salí del parque había desaparecido. En su lugar había un viejo muro de ladrillo que ocultaba un solar vacío.

Cerré los ojos y recordé entonces a Michael Ende, Lewis Carroll, H.G. Wells, me sentí incalculablemente agradecido a Chillida, Oteiza, Peña Gantxegi –del cual tenía que hacer un artículo de arquitectura y me ha salido esto, otra vez será... –.

Abrí los ojos, y me dio un desmayo...

¿Por qué los arquitectos no quieren el parque de la España Industrial?

¿Tenemos miedo a la felicidad?

Escribidme...

daniel@global-objective.com

ELISA VALERO

LA LUZ ES EL TEMA

Oscar Linares de la Torre

Guardería y comedor municipal en los Mondragones

ELISA VALERO RAMOS nació en Ciudad Real en 1971 y en 1996 obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Carrera en la E.T.S.A. de Valladolid. En el año 2000 obtuvo el Doctorado en la E.T.S.A. de Granada, donde es profesora Titular de Proyectos Arquitectónicos desde el curso 2000-2001. En 2003 disfrutó de la Beca de la Academia de España en Roma y ha sido profesora visitante en la Technische Universität Berlin Institute für Architekture, Facoltà di Architettura de la Università di Roma Tre, en la Facultad de Arquitectura de la UNAM México DF, en el BTU Architecture School Cottbus, en The Royal Academy of Fine Arts School of Architecture, Copenhague, Ecole d´architecture de Paris-Belleville.

Entre sus obras más destacadas se encuentran la restauración del *Restaurante Manantiales* del arquitecto Félix Candela en Xochimilco (México), la *Restauración* de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias en Granada, el Centro Social Polivalente en Lancha del Genil (Granada), 13 viviendas autoconstruidas en Palencia y la Galería en la Pizarrera, Madrid.

Además de haber escrito libros tan interesantes como *"Ocio peligroso, introducción al proyecto de arquitectura"*, Elisa Valero ha contribuido a la difusión de la importancia de la LUZ en la Arquitectura a través de *"LA MATERIA INTANGIBLE. Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura"* (recientemente reeditado, ya se han vendido más de 2.500 ejemplares) y del *"DICCIONARIO DE LA LUZ"*.

El pasado 17 de marzo Elisa Valero dio una conferencia en la E.T.S.A. de Barcelona que tituló *"VARIACIONES DE LUZ"*; a través de tres de sus últimas obras demostró una vez más que LA LUZ ES EL TEMA.

Fotografías cedidas por Elisa Valero

Estudio Elisa Valero, Granada

Un jardín atravesado.

¿Por qué la luz es tan importante para la arquitectura?
Porque la luz es importante para el hombre. Porque a través de ella percibimos el mundo. Porque cualifica el espacio. Porque es un regalo maravilloso. Porque la arquitectura no es otra cosa que restar luz y sumar luz.

¿Cómo y cuándo te diste cuenta de que la luz es el tema central de la arquitectura?
Mi madre era pintora, y a través de su paleta y de su vida supo trasmitir extraordinariamente la importancia de la luz y del color. Ella abrió mis ojos a la vibración de la sombra, a la emoción del color y a la potencia de la luz. Recuerdo que me impactó el Pantheon a los dieciséis años, ese magnífico espacio cambiante bajo la luz, y creo que fue entonces cuando descubrí la arquitectura.

¿Cómo trabajas con la luz cuándo te enfrentas a un nuevo proyecto? ¿Qué instrumentos de concepción/verificación/representación utilizas?
Después de unos años dedicados a hacer la tesis sobre *la materia intangible*, reflexionando sobre la luz en el proyecto de arquitectura, cada una de mis obras eran y siguen siendo laboratorios de luz. La luz se domestica se conduce y se filtra de mil modos. Empezamos estudiando las orientaciones, trabajando con tablas y dibujos, las diferentes inclinaciones del sol en invierno y verano, también trabajamos con maquetas, pero siempre hay que hacer ajustes finales, especialmente en situaciones delicadas como la iluminación de obras de arte.

Siempre pensando en la luz, ¿con cuál de tus obras te sientes especialmente satisfecha? ¿Por qué?
Cada obra es diferente y en cada una se responde a problemas diferentes por lo que es difícil hacer una comparación. La casa en San Isidro, en el centro de Granada, fue una de mis primeras obras y en ella experimenté mucho con la manipulación y conducción de la luz. Pero quizás sea la Galería en la Pizarrera uno de los retos más atractivos que he tenido nunca, y creo que hemos conseguido un muy buen resultado en la iluminación natural y artificial. Es un espacio para albergar obras de arte que atraviesa un jardín y se ilumina cenitalmente. El interior tiene una luz difusa y continua, rítmica y variable. De noche la luz sale iluminando tenuemente el exterior.

Es evidente tu interés por la luz en tus obras, pero también en tus escritos…
He escrito varios libros y artículos sobre la luz, creo que escribir ayuda a ordenar las ideas y a hacer trasmisible el conocimiento. En estos momentos estoy acabando otro artículo sobre la luz en el espacio Sacro que me han encargado para una revista italiana. Aunque ahora dirijo un proyecto de investigación sobre temas de reciclaje urbano siempre sigo repensando la luz, y disfruto descubriendo nuevas cosas.

¿Nos puedes decir un proyecto de un arquitecto, actualmente en activo, que te parezca especialmente sugerente por su modo de trabajar con la luz?
Diré dos, en Granada tenemos un buen ejemplo de Alberto Campo Baeza en la Caja de Granada y en Barcelona la Biblioteca de Llinas en la plaza Lesseps. Creo que es una constante de la buena arquitectura de todos los tiempos trabajar bien la luz, aunque en muchos casos no se haga de forma consciente.

Si Copérnico levantara la cabeza

Reflexiones sobre luz y sostenibilidad

Elisa Valero Ramos

Acontecimientos recientes me hacen pensar en que si Copérnico levantara la cabeza se sorprendería de que cuatro siglos después de que él escribiera *De Revolutionibus Orbium Celestium*, hito científico que marca el inicio del mundo moderno, hayamos olvidado que la tierra gira alrededor del sol.

Obviamente, este nuevo antropocentrismo es más sofisticado que el medieval. Surge en el siglo XX por la confianza y seguridad con los que parecía que el hombre, esta vez por sus propios medios, dominaba el mundo situándose en el centro del universo. Pero solo tardaría unas décadas en romperse la pompa de jabón al advertir, en este principio de milenio, que la exaltación de la técnica y el optimismo ilimitado en el progreso han invertido la relación del hombre con la naturaleza. Hemos pasado de la necesidad de defendernos de ella a darnos cuenta de que somos capaces de destruir un planeta del que dependemos.

Ya no nos queda más remedio que atender a la sostenibilidad. Y la primera condición para que esto sea posible es aceptar y adecuarse a las leyes de la naturaleza, ya que trasgredirlas de forma sistemática tiene un precio que antes o después no podremos pagar.

Por lo que a la arquitectura se refiere, no estaría de más dar un giro copernicano y redescubrir el heliocentrismo como clave de la sostenibilidad en esta materia. No podemos olvidar que la luz del sol es **la energía** que permite la vida en este planeta y la condiciona, siendo uno de los principales factores a los que la arquitectura da respuesta. Energía gratuita. Aprender, de quienes nos precedieron, a valorarla y manejarla es la mejor apuesta que podemos hacer.

La luz artificial sólo puede complementar a la natural cuando ésta falta, pero no puede suplirla. La ilusión de autosuficiencia por medio de la técnica que pretende librar al hombre de la variabilidad de la naturaleza, resulta energéticamente insostenible y por ser los humanos seres fototrópicos, psicológicamente inaguantable.

La arquitectura vernácula, maestra de la domesticación de la luz, nos da lecciones de su manejo y de sostenibilidad, porque se adecua a las condiciones particulares de cada lugar optimizando los recursos naturales. Atiende a la adecuada manipulación y dosificación de la luz para adaptarla a unas condiciones de confort dependiendo de nuestra situación en el planeta y de las condiciones atmosféricas. Cuando es excesiva, la casa se cierra sobre un pozo de luz llamado patio. Cuando es insuficiente, el hogar, la luz del fuego, se configura como centro y la vida fluye a su alrededor.

Pero este tratamiento no sólo supone la adaptación a condicionantes externos, la luz solar ha sido, para el hombre, el más poderoso instrumento en la definición y cualificación del espacio, a fin de singularizarlo y adaptarlo a la filosofía y al modo de vida de cada época.

Hablar de luz es también hablar de sombras. La arquitectura mediterránea podría definirse como la creación de la sombra adecuada. La luz es dada, el sol sale por el este y sigue un recorrido cambiante cada día que no podemos interferir. El control de la luz pasa por la construcción de sombras que, en definitiva, es lo que nosotros podemos modificar. La sombra es la aportación con la que los arquitectos dibujan como con tinta china las líneas sutiles de los órdenes clásicos en los templos griegos, con la que las tiendas de los nómadas definen sus límites, o con la que la Kasba se defiende del sol del desierto.

Para adquirir las cualidades de esencialidad y sostenibilidad de la arquitectura vernácula sin renunciar a la contemporaneidad, se hace per-

tinente revisar el sentido de lo original en el discurso o en la reflexión sobre ella. Lo original, aquello que nos remite al origen ¿qué es en la arquitectura? La otra tarde, cruzando la escalinata de la plaza, de una escala descomunal, desierta, de la catedral de Baeza, instintivamente arrimada a un paredón inmenso y ciego de mampostería bien trabada que me regalaba luz reflejada con las texturas de una piedra dorada, reparé en que la catedral estaba orientada canónicamente, cabecera al este, lo demás se daría por añadidura. Una vez más corroboré que la buena arquitectura se empeña tozudamente en ser precisa y en demostrar que lo verdaderamente original es anónimo, porque se funda en la propia naturaleza de las cosas; así, lo original de la catedral es orientarse a oriente.

Si estableciéramos una escala de grados de permanencia para medir la originalidad de los distintos elementos que configuran la arquitectura, sin duda el más alto grado, la permanencia perfecta e inalterada, la más original, es la de su orientación. La misma luz, siempre cambiante, se repite cada día, cada estación, cada año. Esa materia intangible que nos viene dada y que no tiene partida presupuestaria porque es gratuita, construye el espacio. **La forma construida que interpreta y configura la relación del hombre con el mundo es una búsqueda de la luz precisa**.

Para ello, dos aparentemente sencillas operaciones, restar luz, sumar luz, definen la arquitectura de todos los tiempos. La manera de llevarlas a cabo determina esa primera envolvente que es la arquitectura.

Precisa en la doble acepción del término, por necesaria, porque es menester, y precisa en cuanto a condición determinante de la percepción y

cualificación de cada espacio, ya que es el elemento que le confiere la singularidad necesaria para convertirlo en arquitectura.

La excelencia de luz es aquella que permite la óptima percepción de un espacio para un uso determinado. La luz, en cuanto a energía y desde el punto de vista arquitectónico, no se agota en su dimensión cuantitativa. Aspectos cualitativos, como la temperatura de color, el IRC o la orientación son complementarios y ofrecen variaciones que condicionan la percepción. En el caso del color, por la relación interactiva entre la fuerza lumínica y el pigmento que la recibe; en cuanto a la sombra, por su capacidad de enriquecerla a través de los infinitos matices que puede llegar a desplegar.

La primera puntualización que hay que hacer en una sociedad que muere de exceso es que “más luz” no es “mejor luz”. Confundir cantidad con calidad es un prejuicio generalizado con pésimas consecuencias. Para obtener esta luz precisa caben **dos operaciones** que, por lo tanto, no son meramente cuantitativas.

Restar luz. El control del paso de la luz del exterior al interior construye el marco lumínico de la arquitectura. La forma en la que esto se lleve a cabo será el reflejo de la manera de entender el fenómeno artístico, en función de las inquietudes estéticas, culturales y filosóficas de cada momento. Obsérvese como, en el mundo clásico, la luz era tratada como un mero elemento físico que posibilita el conocimiento del espacio universal; en la estética medieval, como elemento simbólico que asume un sentido trascendente para transmitir conceptos de inmaterialidad; y, en el barroco, como instrumento de conversión del espacio en el marco escénico en el que el hombre ha de desarrollar su vida.

Sumar luz. Operación no menos delicada que cobra especial importancia en el siglo XX cuando la luz artificial hace aparición. La arbitrariedad con la que se utiliza, quizás por la dificultad de controlar lo que no es tangible, conlleva en la actualidad la aparición de problemas de contaminación luminosa, por excesos, bien cuantitativos, bien cualitativos o por la eliminación o la inversión de sombras. Se hace acuciante una revisión de planteamientos que evite, en las ciudades y en los edificios, los tratamientos abusivos que han llevado en muchos casos a consumos exorbitados y a un falso historicismo que no es sino historia ficción del arte.

En el siglo XX, bajo el auge de la luz artificial, aparece el riesgo del desprecio hacia la luz natural por la mayor facilidad para el control de la percepción que aquélla ofrece. La falta de precisión en su uso ha llevado a dos errores frecuentes.

Anular la luz, justificándose de forma burda en la dificultad de control de un elemento en constante cambio. Algunos caen en la tentación de prescindir de la luz natural, algo que de suyo es antinatural. La oficina mejor iluminada artificialmente en el edificio más inteligente del planeta no es psicológicamente comparable con trabajar cerca de una ventana. La luz natural nos orienta en el tiempo y en el espacio. En su constante variabilidad nos influye, ya que todos los seres vivos somos fototrópicos y de los estímulos luminosos dependen una buena parte de los factores que condicionan nuestra calidad de vida.

Igual pasa con los museos. Existe el prejuicio generalizado de la peligrosidad del uso de la luz natural. En aras a ese supuesto peligro de que la luz dañe las obras, se llega a verdaderos sinsentidos. Hoy en día, existen los suficientes sistemas de control y regularización de la luz natural, filtros que eliminan sus componentes nocivos. Se puede decir que son muy pocos los objetos que han de ser totalmente preservados de la luz, como papiros y telas delicadas. Sin embargo, vemos que, incluso en la exposición de elementos estables como piedra o metales, se prescinde en ocasiones de la luz natural, convirtiendo los museos no en lugar de encuentro con el arte, sino en cajas fuertes poco amables para quien los visita.

Anular las sombras. Es frecuente minusvalorar la importancia de la sombra, olvidando que nos aporta la información para interpretar la imagen plana que nos llega a la retina y entender la realidad tridimensional. La pérdida de la sombra es una de las patologías más frecuentes en las intervenciones en el patrimonio, que puede simplemente arruinar la percepción de un espacio. Es uno de los frutos de ese confundir cantidad con calidad, y de un deseo de espectacularidad muy lejano a la precisión antes señalada.

Este descuido y menosprecio, a veces tan patente en las intervenciones en el patrimonio: castillos iluminados como puestos de feria flotando en medio de la noche; museos cerrados a cal y canto a la luz; o edificios inteligentes e insostenibles completamente interiores.

Aunque no sea posible una norma concreta, si puede valer, como principio general, la necesidad de que el arquitecto constructor escrute las leyes de la luz para usarlas a su favor. Hablar de criterios de iluminación, es, en definitiva, hablar del conocimiento de la luz y de su valor de proyecto.

¿ EN QUÉ ESTÁS PENSANDO?

Primer premio:

18000€

Segundo premio:

6000€

2 Accesits:

3000€

CONCURSO DE ARQUITECTURA

PASAJES IGUZZINI 2009-2011

bases en iGuzzini.com

iGuzzini

PASAJES arquitectura y crítica

Hi ha colors espirituals?

Jordi Safont-Tria i Oms

Durant la passada Setmana Santa, pensava amb estupor sobre els diferents codis cromàtics de les vestimentes dels sacerdots i les variades ornamentacions que celebren els més rellevants serveis litúrgics del calendari cristià. És el morat el color de la penitència? Ens ha de recordar el vermell la sang de Crist? Com sabem, els colors sempre han estat acompanyats de valors semàntics segons les seves virtuts lumíniques, de tonalitat o de saturació. La investigació de la simbologia del color demostra que les diferents cultures veuen i entenen de diferents maneres el color, tant a nivell sincrònic com diacrònic. El que destacaria d'això, més que les seves diferències interpretatives, és la importància del significat del color en la percepció cromàtica en totes les cultures i èpoques. Això és tant evident en la vestimenta tradicional com en l'arquitectura. N'hi hauria prou amb recordar l'exhaustiu estudi d'Owen Jones publicat a *The Grammar of Ornament* després de dissenyar l'interior del Crystal Palace. Però aquests són intents de generalitzar els significats del color, i d'ordenar-los segons unes lleis estètiques determinades. I qüestiono: si la percepció del color és causada per la interacció de la llum amb la retina, la qual provoca una estimulació de la meva ment; aleshores, l'efecte cromàtic és una sensació individual, és a dir, subjectiva (aliena a qualsevol context social). Com apuntava Kandisnky, els colors, com la música i les paraules, posseeixen un poder psicològic que desperten vibracions en cada ànima.

Aleshores, existeixen els colors espirituals? I si fos així, quin podria ser el paper del color en l'arquitectura contemporània? Deixeu-me, doncs, citar com a exemple una de les obres que més ha explorat aquestes qüestions. Es tracta de la capella de Seattle dedicada al fundador de l'ordre Jesuïta i dissenyada per Steven Holl entre 1994 i 1997. Holl ha destacat per la seva continua exploració entorn dels fenòmens que podem experimentar en l'espai i el temps com el color, la llum o la textura. Entrelligant aquests elements amb diversos conceptes heurístics que van més enllà del camp de l'arquitectura, Holl ens mostra maneres d'imaginar un nou entorn capaç de revelar els més profunds dels nostres sentiments. A la capella de St. Ignatius, Holl té l'oportunitat d'assajar els aspectes fonamentals que envolten l'acció poètica de mostrar la llum i el color en un espai espiritual. A més de les seves tasques missioneres, Sant Ignasi de Loiola també va promocionar enormement l'educació a través de diferents estudis. Tant és així, que els Jesuïtes esdevingueren l'organització catòlica més intel·lectual, i encara ara són reconeguts per les seves institucions educatives. Aquesta petita església, doncs, es troba al mig del campus de la Universitat de Seattle, i organitza un nou es-

Steven Holl: Concepte de les "7 ampolles de llum", 1994. i Lluernes sobre el volum petri, 1994.

"Una superfície blanca pot reflectir coses; però què passaria si ens equivocàrem i allò que hi apareix reflectit estiguera realment al darrera i fóra vist a través d'ella? Seria aleshores blanca i transparent?" Ludwig Wittgenstein. *Remarks on Colour*.

pai central per congregar la diversitat cultural de tots els seus estudiants.

Els escrits de Sant Ignasi varen ser la principal font d'inspiració per a Holl. Com a metàfora sobre els diferents tipus de llum, es projecten set "ampolles de llum" que corresponen a set programes litúrgics diferents. Cada "ampolla" emergeix de la coberta com l'àpex de les roques de Montserrat (lloc on Sant Ignasi va escriure els seus *Exercicis Espirituals*). Cada lluerna condueix la llum cap a l'interior a través de dos classes de filtre de color, i crea així una reunió de llum i de color de qualitats variables. L'un és en forma de vitrall, una lent de color brillant i nítid que continua la tradició gòtica de tenyir els raigs solars cap a l'interior. L'altre és mitjançant la llum indirecta. Aquest és un efecte cromàtic que Holl ja havia assajat en diversos projectes com en les oficines D.E. Shaw de Nova York de 1992, on uns plans opacs són pintats de colors vius per la cara enfrontada a les obertures a l'exterior. D'aquesta manera, la llum natural reflexa en aquest parament i es projecta sobre el perímetre d'aquestes pantalles en forma d'aura de color. La particularitat d'aquest color projectat és que l'observador no veu la superfície pigmentada, sinó que només en veu el seu reflex. L'efecte cromàtic esdevé subtil i misteriós. El color, de cop i volta, entra en els dominis de l'abstracte, entre el visible i l'invisible. El que és fascinant del color projectat és la seva falta de contorn: és una matèria amorfa i transparent que se superposa a la resta de superfícies.

Conseqüentment, l'efecte cromàtic de cada "ampolla" està composat per dos colors, els quals formen parelles de colors complementaris. Com també és habitual en l'obra de Holl, hi ha hagut sempre una preocupació per les figures oposades: fosc vers clar, dur vers tou, sòlid vers buit. El color també es composa de manera que cada parella d'oposats conformi un equilibri visual així com una experiència intensa i amb fort impacte emocional. Johan Wolfgang von Goethe anomenà a aquestes parelles de color "combinacions harmòniques".

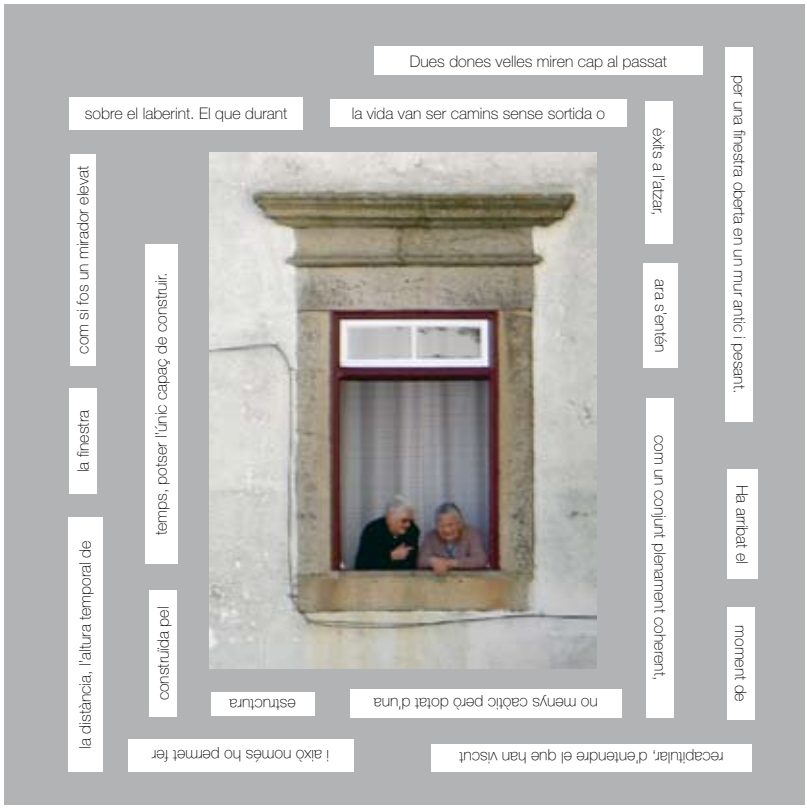
En la *Teoria dels Colors*, Goethe descriu el curiós fenomen de mirar durant un minut un grup de flors de color intens i, a continuació, decantar la mirada cap al camí de grava. Podem observar aleshores petites taques del color oposat al de les flors. Això és degut a la sobreestimulació de la retina. Holl recull aquestes experiències en la seva arquitectura. És conscient que quan mirem durant una estona una llum vermella, en passar després la mirada per una superfície blanca aquesta es veu de color verd. Aquest simple fenomen que tots hem pogut experimentar s'utilitza com a principi compositiu per imposar harmonia i equilibri amb la correcta proporció de cada color. Compensant un vitrall blau amb un perímetre groguenc, la retina resta en un balanç màgic que desperta les impressions sensorials més bàsiques de l'espectador.

Així doncs, hi ha colors espirituals? El que Holl ens proposa és d'oblidar-nos dels valors simbòlics dels colors, deixar enrere els contextos culturals o religiosos en els quals ens han educat. Ell ens brinda la possibilitat de trobar, en qualsevol color, la seva essència perceptiva. Holl fa un pas per deslligar el color del significat, per donar-li presència fenomenològica, i crear un nou diàleg entre espai i observador. Tots els colors poden ser espirituals perquè són interpretats per la nostra imaginació. És potser qüestió d'obrir sense límits la forma del color per abstreure'l de la seva materialitat. Paul Klee deia que el retorn al color té la virtut d'acostar-se a l'ànima de les coses. Holl ens proposa una manera d'entendre el color: despertat per la llum i fet visible sobre l'aire i la textura estucada que l'envolta. Per tant, el color ja no està subordinat a les formes, sinó que esdevé amorf i flexible. Conjuntant color i llum, Holl és capaç d'escapar dels lligams de la forma tot creant taques de colors que es mouen lliurement per l'espai sense cap restrenyiment de contorn. Els colors ja no tenen cap perímetre ni cap significat preestablert. Són colors suprematistes dedicats als nostres sentiments. Penso que la seducció d'aquests resplendors de color ens fa viatjar més enllà de les dimensions de l'espai per aconseguir la més misteriosa espiritualitat.

Façana d'accés a través de "l'estany del pensament".

La història de la finestra de la història Viatge reflexiu

Xavier Irigoyen



Gomets

Jordi Torà

xlvii

i corro entre la gent fent un punxament tangencial a la seva òrbita, adonant-me'n de l'extrem ridícul que hem fet convertint la costa en un seguit de circuits tancats per on caminar i dir-li'n passejar.

iil

de les pel·lícules se n'aprenen moltes coses. no parlo de l'amor, de l'honor, de la busca del propi destí, d'una història tràgica o de qualsevol alta xorrada d'aquest nivell que serveix per fer tantes i tantes bones pel·lícules.

parlo dels petits detalls. de totes aquelles coses importants que configuren el dia a dia i condicionen tota una història personal.

parlo, precisament, d'aquella gota al terra que em fa mirar amunt amb por de trobar-hi un cadàver, un ninja al que li ha caigut una gota de suor per estar-se aguantant al sostre, o un tiranosaure bavejant.

Fotografia: M. Fradera

CESC GELABERT HO VA DEIXAR

Continuem amb aquesta secció dedicada a persones que han estat relacionades amb el món de l'arquitectura sense dedicar-s'hi. Aquest cop, el dia de la insòlita nevada, amb la ciutat tenyida de blanc, tenim la sort de trobar-nos amb el coreògraf Cesc Gelabert que estudià arquitectura durant cinc anys als inicis dels anys setanta.

Carles Bárcena i Ricard Gratacòs

Construïnt la dansa, ballant l'arquitectura

Què et va empènyer a estudiar arquitectura?
Quan era jove, hi havia dos camps d'activitats que m'interessaven. En primer lloc, el que es diu la *segona naturalesa*, que abastaria totes les feines encaminades a perllongar la natura d'una manera habitable i humana. En aquest camp, s'hi troben l'urbanisme, el disseny, l'arquitectura, les enginyeries... L'altre camp és el de *somniar despert*, el dels ritus: la poesia, la literatura, el cinema, el teatre...i la dansa. D'entre tot això, el que més m'interessava eren l'arquitectura i la dansa. Vaig compaginar-les durant un temps i m'hagués agradat ser dissenyador de jardins i coreògraf, però, en cert moment, no donava més de mi i vaig decidir dedicar-me exclusivament a la dansa.

No obstant això, estudiar arquitectura m'ha marcat molt. N'estic molt content, d'haver viscut aquesta experiència, perquè l'arquitectura és un bon complement per a la dansa gràcies a la formació teòrica que aporta. I a l'inrevés també: si els arquitectes estudiessin dansa també els aniria molt bé.

Quines aportacions pot fer la dansa a l'arquitectura?
L'arquitectura té una quarta dimensió que és el que la fa habitable. L'arquitectura no són fotografies, sinó espais que es recorren. Hi ha arquitectures que queden molt bé en fotografia, però que no funcionen. N'hi ha d'altres en què, quan hi entres, veus que tot té un sentit. I tot això depèn del moviment. Comprendre i viure bé aquesta dimensió és el que fa que els edificis funcionin bé. L'arquitectura té una doble dificultat ja que cal saber molt bé una part tècnica, però alhora és necessari conèixer tot el que passa dins del que estàs fent; cal comprendre la funció. I aquesta està molt lligada a la dansa.

D'altra banda, dansar és habitar el cos amb el cor i la ment. Això ho fem tots contínuament ja que hi ha una dimensió de la dansa anterior a l'art. La dansa és, essencialment, una consciència, no un exercici físic. Ballar és una acte integral que treballa a tres nivells: amb el cos, amb el cor i amb la ment. Són també els territoris d'allò físic, emocional i conceptual. En un moviment de dansa es produeix una síntesi d'aquests tres nivells. Quan vivim, ho fem contínuament i podem notar-ho, o no. Pots viure i ser com un extraterrestre dins del teu cos, i només utilitzar-lo de tant en tant pel plaer o pel dolor, sense treure-li tot el partit. Però si vius aquesta trilogia, passen coses molt interessants, ja que el cos no diu mentides.

Si com a arquitecte tens una percepció del teu cos, si l'habites amb el cor i amb la ment, és molt més fàcil que els teus edificis adquireixin funcionalitat, que siguin vius, que no siguin simples fotografies. Els bons arquitectes tenen un instint natural per crear aquest contenidor per a la vida.

És el cos, doncs, un instrument de coneixement?
L'ésser humà és el Gran Mesurador (com el *Modulor* de Le Corbusier). Una taula no la inventa un arquitecte. Ho fan el cos humà, la gravetat, els materials i la funció. I de tot això, n'acaba sortint el disseny. El principi de tot és la funció. El que fa el cos és modular tot això.

Per als dissenyadors és encara més exagerat, ja que han de ser més meticulosos. El disseny d'una cadira és entendre l'anatomia del cos. Hi ha molts tipus de cadires i cadascuna entén d'una manera diferent la posició del cos. Abans del disseny, hi ha tota una part prèvia que consisteix a conèixer què és el fet de seure i quina és la postura correcta.

Estaria bé que els arquitectes tinguessin un coneixement sobre el cos. Caldria que, a les escoles, l'educació física fos una educació psicofísica. En aquest sentit la dansa pot ser molt útil. I no parlem de dansa com a una forma d'art, sinó com a instrument de comunicació social.

Això seria molt fàcil, amb poques classes de tant en tant. Tan sols caldria que la societat ho incorporés a les seves prioritats. Hi hauria una gran quantitat de beneficis: en la higiene postural, en la manera de caminar, etc. Però no

Fotografia: Outumuro

La secció (daurada) 1
Fotografia: Ros Ribas

interessa, perquè això no fa diners. No obstant, la gran quantitat de centres dedicats a cultivar el cos (fitness, Pilates, Alexander, etc.) demostren que és una necessitat que la gent té.

Sobre quins elements es crea una peça de dansa?
És molt interessant la relació entre el moviment i la memòria. La dansa té els seus sistemes propis per crear memòria.

Com a ballarí, tinc molta memòra RAM. Mitjançant el ball es poden sintetitzar moltes coses alhora: geometries, moviments, que alhora es poden barrejar amb la música, s'hi poden afegir idees o incorporar emocions. I és aquí, on apareix un territori molt interessant per a la memòria. Per exemple, com es fixen les emocions? Doncs per aquests mecanismes, per això establir cultura de dansa és establir memòria de dansa. La dansa té l'avantatge i el desavantatge que costa molt crear memòria. La dansa encara és iniciàtica, mai pots ballar sol, sense cap referent.

Una coreografia és un pacte secret entre un coreògraf i un ballarí. Aquest pacte permet reproduir un somni compartit en estat de vigília.

L'arquitectura acostuma a utilitzar suports com el dibuix o les maquetes per poder fixar els diferents moments del projecte. Com funciona en la dansa? Hi ha suports o canals per fixar els moviments?
El moviment té una precisió, té una memòria. Però a diferència de la música que, a través d'una divisió matemàtica de les frequències, porta a una escriptura ràpida i eficaç; en el moviment, és molt més complicat. Si haguéssim de descriure segon per segon (*fa una sèrie de moviments seqüenciats del cos*) la situació dels 206 ossos del cos, la planimetria que caldria generar seria complexíssima. És poc pràctic. Seria com fer edificis segon per segon.

En aquest sentit, tradicionalment s'han utilitzat paraules, llenguatges que descriuen moviments: *salt, titit, arabesc*... I, a través dels moviments d'aquest vocabulari, s'organitza la memòria. També, a partir de Laban i de l'escola de la Bauhaus, es van desenvolupar sistemes més abstractes i sofisticats. Però sempre tenen un to iniciàtic, fins que no balles no ho saps. I més endavant, amb l'arribada del vídeo i dels sistemes de generació per ordinador, tot això s'ha revolucionat i s'han transformat els sistemes de memòria.

L'arquitectura té una capacitat de memòria històrica molt gran. Podem visitar arquitectures de fa segles o interpretar-les a través dibuixos. En aquest sentit, és un saber acumulatiu. Passa el mateix amb la dansa?
La manera de treballar mitjançant la memòria fa que la història cultural de la dansa sigui una mica peculiar perquè les coses desapareixen. A part d'un repertori clàssic molt reduït, el llegat en dansa és molt precari, desapareix tot. És per això que la gent jove torna a fer les coses que ja s'han fet, pensant-se que són noves. Ara es comença a parlar de *reconstruccions*.

Vam veure la teva interpretació de la coreografia "La secció (daurada) I" de Gerhard Bohner al Teatre Lliure. Com has reconstruït l'obra de Bohner?
Jo vaig veure l'estrena de l'obra als anys vuitanta i tinc una memòria pròpia com a espectador de la coreografia d'en Bohner, encara recordo tot el que vaig sentir i tinc imatges del dia de l'estrena. Després l'he pogut reproduir amb detall gràcies a l'únic vídeo que existeix de la coreografia, que és el d'un assaig general. L'altre punt clau és la interpretació, la manera de ferho personal. Per mi, és important fer els passos de Bohner, però interpretant-los, fent-los d'una manera personal. Si no semblaria una caricatura. En mirar el vídeo, has de saber interpretar el que és coreografia i el que és interpretació, el que és universal d'allò que és personal.

Podríem fer una analogia amb l'arquitectura pel que fa a l'ús. Hi ha arquitectures que admeten molta interpretació, tenen poc disseny. Com més disseny hi ha en un objecte, més es fixa la seva interpretació. En les bones arquitectures hi ha un equilibri: tenen molta claredat i també es deixen interpretar. En una bona cadira, hi pots seure de moltes maneres, això és l'interpretació.

Com fas teva la coreografia?
Per afegir els matisos necessaris a la coreografia no puc estar assegut pensant! Necessito experimentar-ho físicament. Passa el mateix amb l'arquitectura. L'autèntica arquitectura l'has de viure. Els dibuixos t'han d'ajudar a pensar, però has de veure arquitectura. En Gaudí, hi havia una mena d'acord secret entre l'arquitecte i els seus artesans! Ara, amb els plànols, el càlcul amb ordinador, etc. no és el mateix. Avui en dia, hem sofisticat els mitjans tècnics i els de representació, però el bon arquitecte els fa servir només com a un mitjà de treball, no per a elaborar-la.

Et continua interessant l'arquitectura?
Em segueix fascinant. La meitat de les fotos dels meus quaderns són d'edificis. Últimament he estat al Japó i he aprofitat per estar a museus del Tadao Ando que són tots fantàstics.

T'inspira l'arquitectura alhora de fer coreografies?
Fa uns anys vaig fer una coreografia que era una transcripció de l'Alhambra on l'estructura de la coreografia era l'edifici. Però aquest és un cas exagerat. Normalment quan ballo, estic fent constantment geometries molt complexes, són pura geometria descriptiva!

L'arquitectura i l'urbanisme sempre són una font d'estímul, m'agraden molt. Per exemple, el Pabelló Mies, és molt senzill, però en la seva essència es multiplica. L'urbanisme també. Per exemple, per a mi Barcelona és com un amic, com un animal, com un ens físic. En canvi, a Tòquio la sensació física és totalment diferent. Allà respecten els semàfors, la coreografia és fantàstica.

L'arquitectura no són fotografies, sinó espais que es recorren

És curiós que la gent no acostumi a xocar al carrer...
Aquí sí que xoca la gent! Tothom considera que el seu espai és més important que el dels altres. Al Japó és diferent. El més bonic a la ciutat és aquesta dansa en la qual ningú no xoca amb ningú. La gent respon a una sèrie d'exigències de l'espai: a una persona gran, se li ha de fer més espai i a un nen encara més, per fer lloc a la seva exuberància descontrolada. És fantàstic quan una ciutat respon a tot això i d'una sèrie de pactes secrets, en surt un teixit bonic.

Tots ballem, però no ens n'adonem...
La vida és una dansa contínua, però no en tenim consciència. És una llàstima perquè es perd una dimensió molt interessant. Passa el mateix amb l'arquitectura, hi ha gent que va d'hotel en hotel sense importar-li on s'està mentre tingui una televisió i un llit. No es fixen amb l'arquitectura. En canvi, hi ha gent que pot viure en una ciutat tenint una experiència física de la ciutat. Aquí s'ajunten la percepció, la memòria i la imaginació. Al bell mig de tot això, hi ha la consciència.

Meditaciones

1. Hombre y Naturaleza

'Solo el Hombre se interesa por la verdad. La naturaleza no se ocupa de la verdad, y por supuesto que me refiero a la naturaleza física en comparación con la Naturaleza humana.'

'La naturaleza es inconsciente, pero la psique es consciente, pide vitalidad. La naturaleza crea los instrumentos que hacen la vida posible, y no los creará a no ser que el deseo de que tomen vida exista.'

'La naturaleza es la que da toda presencia, necesitamos a la Naturaleza, pero la Naturaleza no necesita de nosotros.'

2. Silencio y luz

'La arquitectura no tiene presencia, la música no tiene presencia; me refiero, por supuesto, al espíritu de la arquitectura y al espíritu de la música. La música, en este sentido como en la arquitectura, no favorece a ningún estilo, a ningún método, a ninguna tecnología: este espíritu está reconocido como la Verdad. Lo que sí existe es un trabajo arquitectónico o musical que el artista ofrece a su arte en el santuario de toda expresión, a la cual me gusta referirme como el Tesoro de las Sombras, situado en ese ambiente, la luz al silencio, el silencio a la luz. La luz, creadora de presencia, arroja su sombra perteneciente a la luz. Lo creado pertenece a la luz y al deseo...'

3. El orden del espacio

'En la estructura encontraréis orden físico, en el espacio, sin embargo, el orden es más psicológico, pero si os referís a que el orden físico en el espacio es el espacio servido y los espacios servidores, eso es solamente un orden físico, porque no hay carácter, excepto cuando te das cuenta de que un espacio es distinto a cualquier otro espacio, que es diferente. En consecuencia, hay orden físico también en el espacio. Y diréis que el orden de la psique es la comprensión de la naturaleza de los espacios en su carácter, como el hecho de que un lugar para aprender no puede estar de ninguna manera en el pasillo, porque la gente transita, hay ruido. Tiene que estar dentro del espacio. Por consiguiente diréis que en el orden espacial, ese espacio debe estar al margen de la circulación…'

4. Forma y diseño

'La forma incluye una armonía de sistemas, un sentido de orden, y aquello que diferencia un ser de otro.

La forma no tiene configuración o dimensiones.

Forma qué

Diseño cómo.

La forma, como realización de la naturaleza, está constituida de elementos inseparables. La forma no tiene presencia. Su existencia está en la mente. La forma, una vez concebida, no pertenece a su creador. Solo su Interpretación pertenece al artista. *La forma es como el orden*.'

LOUIS KAHN

(1901-1974)

Selección y revisión: **Ángel Martín Ramos.** Traducción: **Guim Espelt i Ricard Gratacòs.**

5. Espacio servidor y espacio servido

'No tengo ningún método de trabajo, solo tengo un principio sobre el que trabajo; no hay método, no hay sistema. No hay nada sistemático en el espacio servidor y el espacio servido, porque es solo la comprensión de un tipo de naturaleza que es darse cuenta de que lo que yo pienso es la verdad de la Arquitectura. En el plano había ya un antiguo plano; sin embargo, el plano moderno es diferente por su manera de enfocar la relación entre las áreas servidoras y las áreas a que sirven.'

6. La estructura es la donante de luz

'La estructura es un diseño de luz. Bóveda, cúpula, arco, columna son estructuras relacionadas con el carácter de la luz. La luz natural da ambiente al espacio mediante matices de luz conforme a la hora del día y la estación del año ya que entra y modifica el espacio.'

'Para la concepción de una estancia, ahí está la habitación en su luz; la luz tiene mucho que ver con lo que tú eres. Creas la estancia con deslumbramiento, con demasiada luz, con muy poca luz, con una luz que no tiene un algo definible. Esto parece ser contrario a la dimensión de la estancia donde ésta todo lo determina, influyendo en lo que va a suceder en ella durante el día, durante el mes, durante el año.'

7. Los conectores

'No disponer un conector diferenciado proviene de mi entendimiento de las estructuras, que se forman a sí mismas como lo hacen en la naturaleza, inconscientemente, y, sin embargo, el conector es algo consciente.'

'Lo que crece suavemente, que viene del más delicado paso del crecimiento natural, bien conformado, para construir algo inconscientemente no crea conectores. Es en la forma misma donde está el conector, es la propia cosa, que es solo sorprendentemente aportada por nuestro espíritu práctico, nuestro espíritu práctico consciente. Así es como todos, en complejas idas y vueltas, somos inducidos a diseñar conectores que no se requieren. Estaban precisamente en la esencia de cómo colocar el edificio; el conector fue creado por el edificio para edificar.'

8. La estancia, la calle y el acuerdo humano

'La estancia es el origen de la arquitectura.'

'La calle es una estancia, una estancia colectiva por acuerdo. Cambia su carácter en cada intersección y puede ser observada como una serie de estancias.'

'La ciudad surge de la idea de encontrarse. Es muy importante, habrá de haber lugares para el encuentro; encontrarse es lo más importante en el plano de una ciudad.'

Traducción del artículo publicado en *A+U*, nº1, enero 1973, pp. 23-40.

Snøhetta Del sol egipcio al hielo nórdico. La mitología del lugar.

Alvaro Valcarce Romero

En 1986, seis arquitectos noruegos fundaron, en un pequeño local de la ciudad de Oslo, el *studio* de arquitectura *Snøhetta*. El local se encontraba sobre un bar con el curioso nombre de Dovrehallen (Sierra de Dovre). El pico más alto de la cadena montañosa –el segundo del país– es el *Snøhetta*, que aparece en muchas sagas noruegas, dado que, según la leyenda, alberga el *Valhalla*, lugar sagrado de la mitología nórdica y germánica donde iban a parar los guerreros muertos en combate, acompañados por las valquirias.

Algunos, los más teóricos, verán en la elección de este nombre motivos como la firme decisión de vincular su arquitectura con el paisaje y la naturaleza, la voluntad de representar un regionalismo asociado a un topos milenario de la mitología noruega, o la continuidad con la tradición noruega que, sobre algunos de estos principios, funda su irreductible idiosincrasia. Otros, los más humoristas, verán en el hecho de bautizar el *studio* sobre el bar *Dovrehallen* con el nombre de su pico más alto una divertida y ocurrente audacia. Que cada uno piense lo que quiera. Personalmente, prefiero creer que la idea surgió a causa de lo segundo y que, con el tiempo, su arquitectura se fue aproximando, con mayor éxito que otros, a unas tendencias ciertamente comunes con muchos otros arquitectos nórdicos.

El verdadero lanzamiento del grupo *Snøhetta* -formado hasta entonces por los seis noruegos Inge Dahlman, Berit Hartveit, Alf Haukeland, Øyvind Mo, Kjetil Traedal Thorsen y Johan Østengen– a la escena nacional e internacional se produjo años más tarde y de la mano de extranjeros, a raíz de la victoria en el concurso de 1989 para la nueva biblioteca de Alejandría. Paradójicamente, la idea de participar en el concurso no fue suya, sino que provino de un austríaco afincado en California, compañero de estudios de Thorsen en la TU de Graz. Christoph Kapeller, que por aquel entonces trabajaba en el despacho de Frank Israel en Los Ángeles, y su amigo americano Craig Dykers tuvieron la idea de participar en el concurso. Kapeller se acordó entonces de su amigo de Graz y decidió invitarlo a participar en el concurso junto a ellos. Thorsen no se lo pensó mucho y se reunió rápidamente con su compañero de Graz en los EE.UU., acompañado por su socio Øyvind Mo. Finalmente, el proyecto se presentó a concurso con el nombre del *studio* de los dos participantes noruegos: *Snøhetta*.

La arquitectura de *Snøhetta* recibe, como es natural, influencias de la tradición nórdica. Bastante visible en su obra es también la influencia de algunos autores noruegos como el premio Pritker de 1997, Sverre Fehn. Sin embargo, el éxito de *Snøhetta* se basa en la intensidad de su lenguaje arquitectónico que, si bien bebe de las mismas aguas que el resto, consigue un grado de depuración y penetración absolutamente cautivador.

No se trata únicamente de una combinación refinada de materiales y texturas; tampoco de una relación poética con la naturaleza y el paisaje; ni de una arquitectura bellamente objetual que sabe dialogar, fundirse, enriquecerse, con su entorno. De lo que realmente se trata es de una combinación genial de todo ello para conseguir una arquitectura auténtica, pura y simbólica; de aquélla la que nos maravilla cuando contemplamos las pirámides egipcias, los templos griegos o los edificios romanos.

Auténtica, porque es una arquitectura que no sólo comprende, sino que ensalza el genio del lugar (*genius loci*), traspasando de este modo los límites de una época e instalándose en la eternidad inherente a todo lugar. Pura, porque está desprovista de artificios y de accesorios, porque es por sí misma y todo en ella es esencial, hasta la forma. Simbólica, finalmente, porque no hay verdadera arquitectura que no

Fotografía: Erik Berg

lo sea. La arquitectura, en tanto que representación espacial, es y debe ser, en primera instancia, símbolo de algo no-presente o no-visible. La arquitectura de *Snøhetta* logra el valor sublime de la arquitectura: representar un lugar, entendido como la totalidad, real y posible, de paisajes –naturales, pero también históricos o culturales– que *tienen lugar* en un punto del espacio.

El *studio*, originariamente formado por seis miembros, consta actualmente de más de 50 empleados, que trabajan conjuntamente en un ambiente donde,como afirma Craig Dynkers,"se colabora en desarrollar ideas, para que el diseño final no sea el producto de una mentalidad individual, sino de una mentalidad colectiva dirigida hacia un objetivo común".

Los dos proyectos que se muestran en este artículo distan mucho en el tiempo, pero ambos representan la sublimación de un modo de hacer y de entender la arquitectura. El proyecto de la biblioteca de Alejandría fue el primer gran proyecto que desarrollaron, mientras que el de la Ópera de Noruega es mucho más reciente. Es curioso comprobar como, en el devenir de los años, los elementos característicos de *Snøhetta* se han mantenido inmutables.

Bibliotecha Alexandrina

La biblioteca, fundada por los ptolomeos alrededor del s.III a.C. y con el fin de mantener la cultura griega en el seno de la conservadora civilización egipcia de la ciudad de Alejandría, fue la mayor biblioteca de la Antigüedad hasta los s.III-IV d.C., cuando desapareció definitivamente tras años de incendios, guerras y expolios. En ella se reunían sabios de todos los rincones del orbe para estudiar los más de 900.000 volúmenes que llegó a albergar en época de Marco Antonio. Pero todo exceso tiene un precio. El resplandor de la cultura fue eclipsado por el de las llamas. Sin embargo, durante todos esos siglos, Alejandría fue el sol de Egipto y la luz de Occidente.

Construir la nueva biblioteca suponía, como puede verse, un reto sin precedentes, debido a las potentes raíces del lugar. Alejandría, en la unión del Nilo con el Mediterráneo, se asienta sobre un lugar no profano, ni inocente. Encrucijada de la historia donde se encontraron las culturas que definieron lo que es hoy Occidente, fue también testigo de algunas de sus tristes vicisitudes. La biblioteca, no obstante, siempre sobresalió como una luz entre la oscuridad, una luz que brilló en el Mediterráneo oriental.

Fotografía: Gerald Zugmann

Frente a semejante complejidad, los jóvenes arquitectos tuvieron una gran genialidad: se percataron de que, únicamente mediante mecanismos tan esenciales como universales, lograrían una solución para un proyecto de tal envergadura. Pertrechados con un solo libro –una Historia del Arte–, se encerraron durante dos meses en un pequeño apartamento alquilado para la ocasión.

La solución fue sencilla, que no simple, como todas las grandes obras del hombre; y platónica: una forma pura irradiando toda su fuerza al espacio infinito. El edificio es un cilindro semienterrado, seccionado oblicuamente para mostrar su cara superior al azul Mediterráneo. El resultado es sobrecogedor. Desde el mar, la visión de ese disco metálico que parece refulgir, desprendiendo destellos dorados y emergiendo sobre la línea del horizonte, evoca el renacer de ese sol egipcio que tan funestamente se puso la noche en que las llamas arrasaron con todo. No es casualidad que, en los comentarios del jurado, se hiciera especial hincapié en "la gran calidad de la representación, sobre todo, la fuerte imagen que ofrece: un círculo inclinado hacia el mar, parcialmente hundido en el terreno, icono de un antiguo sol egipcio destinado a iluminar el mundo de la cultura contemporánea".

El edificio, un volumen sencillo que alberga todas las actividades de la biblioteca y que integra el centro de conferencias que pedía el programa, produce "una discontinuidad en el *skyline* de la ciudad que merece una atenta reflexión". La cubierta inclinada deja pasar la luz y las vistas del mar al interior, inundando con luz natural todas las salas de lectura y protegiendo de la radiación térmica. La colocación de varias terrazas dispuestas en cascada dentro de un único volumen y la iluminación cenital "crean unas condiciones ambientales uniformes en todas las secciones de la biblioteca". Un doble muro perimetral –"verdadera espina técnica"– esconde las instalaciones y los depósitos cerrados que dan servicio a las diversas plantas, "confiriendo, a la vez, la máxima flexibilidad en el interior". El sólido muro exterior, cubierto de inscripciones y jeroglíficos, se cierra entorno del cilindro, protegiéndolo del viento y de la arena. Finalmente, hay una reserva de espacio para añadir nueve terrazas más, en caso de una eventual ampliación de la biblioteca.

La monumental forma circular comunica un mensaje esencial; mientras que las inscripciones en el muro son un intento de transcribirlo. "En este lugar, en Alejandría –afirman los arquitectos–, muchas imágenes nos han impactado. Estas imágenes elementales están en la base de la nueva biblioteca: resumen las intenciones del edificio y pueden ser utilizadas como una guía física con el fin de comprender el objeto, su relación con el espacio, su contexto y sus funciones".

Ópera y Ballet Nacionales de Noruega

Cuando uno llega al área de *Bjørvika*, la primera impresión que tiene es la de haberse equivocado. Primero, porque uno realmente se equivoca de camino varias veces entre la maraña de autopistas, pasos elevados, barreras y edificios industriales que salpican el lugar; y segundo, porque la sensación de haberse introdu-

cido en uno de esos puertos industriales abandonados se vuelve incómodamente angustiosa a medida que avanza el rapidísimo anochecer nórdico. Sin embargo, algo brilla, resplandece incluso, en la lejanía. Hay algo que sale de las aguas cual témpano de hielo; quieto, como un iceberg amarrado al puerto. Es impresionante. Más lo sería cubierto de nieve, pero ha nevado poco y no ha cuajado. Para entrar, hay que cruzar una pasarela, como cuando se sube a un barco. Una gigantesca rampa asciende hacia las alturas y unos muros gigantescos de vidrio emergen de una masa tan blanca como fría.

El edificio de la Ópera es el primer componente en el proceso de transformación urbana del área de Bjørvika. Olvidada durante años, esta zona de la ciudad había quedado segregada y abandonada. El proyecto de la ópera es el primer paso para reconvertir la zona en una parte moderna y vibrante de la ciudad. Sin un plan urbanístico preciso, los arquitectos vieron la oportunidad que se les brindaba de hacer que su edificio fuera la pieza clave que desencadenara el proceso. Así que, tras muchas discusiones, lanzaron una hipótesis: devolver el terreno de la Ópera a la gente de Oslo para generar una propiedad colectiva del lugar y del edificio.

La hipótesis, lentamente, se desarrolló en un concepto, de hecho, en tres –el muro ondulado, la fábrica y la alfombra–, que fueron dando forma al proyecto. Teniendo en cuenta el terreno en el puerto de Oslo donde se ubica el proyecto, "el *muro ondulado* marca el umbral entre tierra y mar, entre arte y vida cotidiana". Las zonas de producción del edificio se encuentran al otro lado de un eje norte-sur, que las separa de las salas y demás zonas de ocio. Son funcionales y flexibles como una *fábrica*. El vidrio y metal que las envuelve permite ver el trabajo que se realiza en el interior de la *fábrica* desde el exterior, donde los paseantes deambulan por la inclinada *alfombra* blanca que recubre todo el edificio.

En el programa se hacía repetida mención de la palabra monumentalidad. Los arquitectos discutieron sobre qué tipo de monumentalidad podía ser relevante en una sociedad transparente, democrática y social de la Escandinavia de hoy en día. Llegaron a la conclusión de que "la monumentalidad debía ser entendida como una expresión de unión, de identidad cívica y de libre acceso para todos". Y lo consiguieron, por duplicado. La gente no sólo entra en el edificio a sus anchas, sino que también puede caminar sobre él. El terreno se usa dos veces, "lo cual es muy eficiente cuando se trata de situaciones urbanas", porque se genera una mayor intensidad. "La metamorfosis de un monumento –como lo describe Francis Rambert, presidente del jurado del premio Mies– en un espacio eminentemente urbano" ha logrado abrir la ciudad a una nueva realidad urbana. "El reto de hoy en día –añade– es crear nuevos paisajes urbanos, proyectar nuevas tipologías de espacio".

El edificio de la Ópera emerge del agua y tiende un puente a la ciudad. Con una actuación tan sencilla, pero revestida de tanto simbolismo, el edificio se erige en una plataforma urbana que restituye la olvidada unión entre la ciudad y el mar, a través de una nueva relación topográfica.

Del mismo modo que muchas otras ciudades antes, Barcelona entre ellas, este redescubrir el mar ha supuesto una explosión en términos urbanos. El edificio recibe visitantes a todas horas, de todas direcciones, bajo todas las condiciones. No es una Ópera, o al menos no solamente, puesto que sólo un reducido porcentaje de sus visitantes son amantes de la música. Es un nuevo espacio urbano, una nueva plataforma que redefine la práctica urbana. La obra ha superado al lugar, o solamente lo ha hecho más visible, más cercano, más aprehensible, más auténtico… más lugar.

Bibliografía consultada:
-Ramon Rispoll, Ernesto. *La nuova Biblioteca di Alessandria*. Ed. CLEAN, Nápoles 2008
-European Union Prize for Contemporary Arquitecture. Mies van der Rohe Award 2009.
-Snohetta Press (www.snoarc.no)

Praça do Rossio Les apropiacions espacials lusitanoafricanes al centre de Lisboa

Daniel Malet Calvo

Introduccó metodològica

Daniel Malet Calvo és historiador i antropòleg. Investigador del GRECS (Grup de Recerca en Exclusió i Control Social) de la Universitat de Barcelona. Actualment es troba redactant una tesi doctoral sobre la *Praça do Rossio*, a Lisboa. Espai que ha estudiat, entre d'altres, al llarg de diverses estades entre el 2006 i el 2009, forma part d'una temptativa metodològica consagrada a la recuperació de l'essència epistemològica de l'antropologia social clàssica, centrada en l'observació intensiva de les conductes sobre l'espai: una recuperació (especialment *sociocèntrica*) de l'etologia i de l'ecologia, on el registre cartogràfic ocupa un lloc important.

L'antropologia urbana recull les aportacions teòriques de caire més *microsocial* (Simmel, Goffman, Mauss, Turner, l'Escola de Chicago, Lefebvre, etc.) per apropar-les als escenaris urbans, entesos aquests com a espais de comunicació, interacció i generació contínua d'estructures relacionals de reciprocitat immediata, susceptibles d'etnografiar per l'antropòleg.

D'aquesta forma, el material en brut d'una etnografia urbana es recull a peu de carrer, sobre el terreny, observant i registrant els fenòmens socials presents, i mica en mica penetrant en cadascun d'ells en el que s'anomena el pas de la *observació flotant* a la *inspecció*. Aquest salt de l'empirisme i el registre naturalista cap a la selecció interpretativa dels processos que es privilegiaran en l'anàlisi, s'ha de deixar reposar al calor d'una aproximació històrica dels processos urbanístics i *politicosocials* de l'espai en qüestió, de les seves transformacions i conflictes. Aquest espai, travessat per interaccions i sociabilitats públiques que l'antropòleg col·lecciona com si d'un registre etològic es tractés, perfila també una topologia cartografiable, la de les apropiacions socials o *territorialitzacions*, en el sentit de l'ecologia.

Per tant, cal creuar dues dimensions d'aquest espai: l'influxe dels gestors *politicoadministratius* i tècnics al llarg del temps (l'espai *concebut*) i els usos, funcions i adaptacions socials amb què el seus vianants el recorren, travessen i transformen, això és, l'espai *practicat*. D'aquesta fórmula emergeix la complexitat compositiva de l'espai, que es demostra, d'altra banda, en transformació permanent.

L'etnògraf dels espais públics és, d'aquesta manera, un treballador a peu de carrer que es deixa impressionar (com el Baudelaire dels bulevards parisencs) per la *multidimensionalitat*, el fragor i la fugacitat de la vida social en el marc d'un espai que és molt més que la seva composició material.

La praça do Rossio es troba al terç nord de la *Baixa Pombalina*, centre institucional, comercial i simbòlic de la ciutat de Lisboa abans i a partir de la planificació i reconstrucció després del terratrèmol de 1755, quan assumeix una estructura geomètrica i rectilínia al gust racionalista i modernitzador del Marquès de Pombal, responsable de la reconstrucció. Al llarg del període liberal, *Rossio* queda perfilat com l'espai lisboeta de la trobada i de la socialització de la vida pública per excel·lència, paper que jugava ja abans del terratrèmol sota les arcades del desaparegut *Hospital Real de Todos-Os-Santos*. Al cafè *Botequim das Parras* (avui *Nicola*, a *Rossio)*, floreixen les primeres conspiracions liberals. Les tropes napoleòniques instal·len les guarnicions enmig de la plaça el 1807 i, el 1820, quan es proclama l'abolició del Sant Ofici, l'espai és testimoni de la destrucció de l'*Estátua da Fé*, que coronava la façana del palau de la Inquisició.

El liberalisme polític (cartisme moderat) imprimirà al llarg dels segles XIX i XX, mitjançant la intervenció arquitectònica, un fort marcatge simbòlic -i higienitzador per mitjà de l'urbanisme i els edictes municipals- sobre el paisatge monumental i social de *Rossio*. Malgrat això, la plaça reclama la seva condició cèntrica com a lloc d'encontre en funció de les circulacions, apropiacions, emergències i ritmes peatonals que li imprimeixen vida, que organitzen l'univers comunicatiu i interactiu amb què es fonamenta la vida al carrer. No en va, *rossio* (que significa terreny abandonat, sense amo i, per tant, apropiable per a diverses activitats populars d'usdefruit col·lectiu) es continua imposant avui com a topònim davant de *Praça do Pedro IV*, denominació institucional en homenatge al rei cartista que va certificar la primera mort del constitucionalisme al s. XIX a Portugal.

O Rossio sempre ha estat considerat "*o limiar de Lisboa*", és a dir, aquell espai liminar de confluència, permeable a la transformació i a la circulació contínua. Un estat/espai que, en antropologia, s'associa a l'*antiestructura*, a les emergències transgressores que són potencial de canvi (o de transacció), i al marge inintel·ligible sense el qual no podria existir ni explicar-se una societat amb les seves relacions regulars ordenades. Un marge tan eloqüent i emfàtic com imprescindible sense el qual tota societat quedaria reduïda a un malaltís organisme sense nutrients. *O Rossio* continua sent avui una frontissa urbana que obre el nord de la ciutat en dos eixos diferenciats:al NO, la Lisboa burgesa i al NE, la popular. És el punt de trobada entre ciutat i perifèria, on els habitants de la ciutat convergeixen amb els treballadors que hi arriben en tren, amb autobús, o amb els ferris que connecten amb el marge sud del riu, tal com succeïa en el passat amb el món rural a través de les *Portes de Santo Antão* al peu de la muralla medieval. Centralitat i diversitat pròpia d'una capital d'Estat i antiga metròpoli colonial, escenes de degradació urbanística i marginalitat econòmica, *bairrismo* i tipus humans propis de l'emigració rural de finals del s.XIX, turistes buscant pintoresquisme en cada racó... *Rossio* com a enclavament i com a resum, lloc de trobada i lloc on es troba de tot.

El cas dels lusitanoafricans

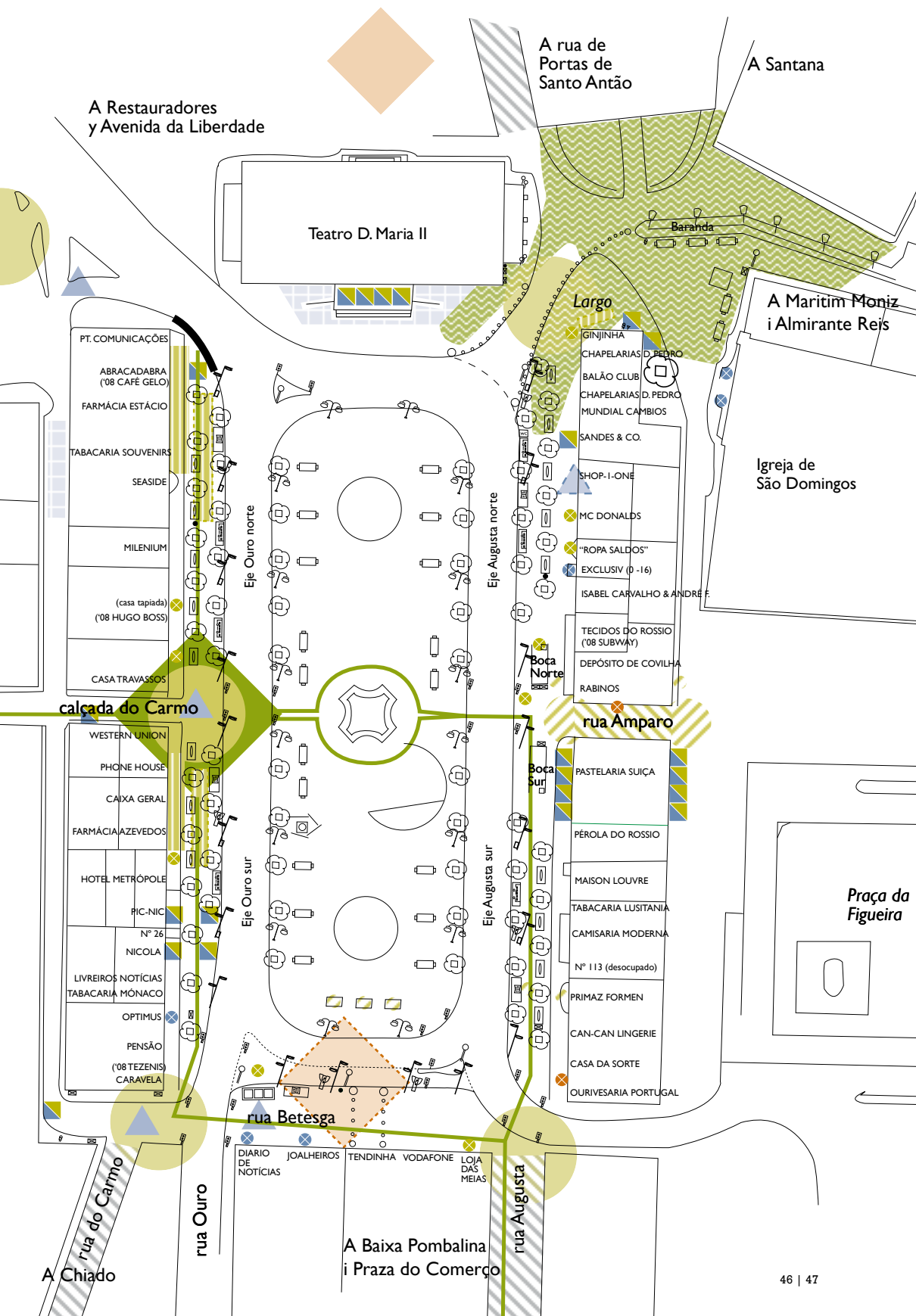
L'apropiació intensiva per part dels *lusitanoafricans* de l'extrem nord-oest de la plaça, al *Largo de São Domingos* (veure plànol), i enclavament de trobada i socialització col·lectiva privilegiat pels africans lisboetes des de fa segles, és avui el nucli de distintes pràctiques socioeconòmiques (lloguer de mòbils, transaccions i préstecs al llarg de les seves xarxes socials, pràctiques de comerç informal) i de la seva visibilitat en un espai públic, cèntric i hegemònic. Més enllà dels interessos específics centrats en el suport i la solidaritat econòmica entre compatriotes, la funció socialitzadora d'aquest espai respira a través de la circulació de notícies dels seus països, de les trobades entre coneguts (sempre segellades amb una encaixada de mans notablement sostinguda) i de xerrades sobre la situació personal i laboral. Tot això, en el marc d'una visible passió vers la contemplació del pas dels transeünts.

Certs teòrics addueixen aquesta massiva presència, sobretot de guineans, a la inexistència d'un nucli residencial perifèric en forma de barri segregat als afores de la ciutat, cosa que, suposadament, obliga els guineans a adoptar un espai de trobada al bell mig de la ciutat. Capverdians o angolesos disposarien d'aquests nuclis residencials i no els caldria ocupar un espai cèntric. Aquesta teoria sembla fàcilment desmentible si tenim en compte l'antiguitat de la presència lusitanoafricana en aquest racó de la plaça i a *Rossio* en general, així com la funció i característiques tan diferenciades d'una apropiació de barri perifèrica i una de cèntrica i marcadament heterogènia.

L'interès topològic d'aquesta presència té a veure amb una tensió no conflictiva entre l'ocupació i la naturalesa circulatòria d'una part ben important de l'espai apropiat; així com amb les línies de difusió, irradiació i retirada del grup al llarg del dia i seguint una pauta espacial centrífuga, des de la barana com a nucli. Cal fer notar fins a quin punt l'extensió d'aquesta ocupació té relació amb una clara intencionalitat contemplativa dels contingents lusitanoafricans, que s'aboquen des d'un espai càlid i recollit, parcialment aïllat de l'agitació dels eixos peatonals, però en contacte amb el pretès cosmopolitisme de *Rossio*. Efectivament, l'espai nuclear de la presència lusitanoafricana a *Rossio* se situa mig remuntant-se cap a l'assossegat barri de *Santana*, al nord immediat, i ben a prop de *Barros Queiroz*, carrer que condueix directament cap a *Martim Moniz-Palma-Almirante Reis*,

Plànol d'apropiacions a la Praça do Rossio

- Zones d'ocupació lusitanoafricana
- Comisaria de la Policia de Segurança Pública (PSP)
- Terrasses sobre l'espai públic
- Difusió dels venedors "deambulants"
- Venedors de serveis (Clube Midas)
- Punt de descans/almoina de *sem-abrigo*
- Venedors informals
- Agent de policia permanent o semi-permanent (davant de cases de loteria)
- Carrer peatonal. Nucli d'atracció turística (*shopping* i gastronomia)
- Nucli de comerç informal intens
- Antiga ubicació venedors Clube Midas
- Lloc de trobada habitual de patrulles policials (PSP i Municipal)
- Nucli de comerç informal
- Nucli de venedors "deambulants"
- Zona de descans/repòs *sem-abrigo*
- "Engraxadores" (neteja-botes)
- "Engraxadores" (posició diürna)


A rua de
Portas de
Santo Antão
A Santana
A Restauradores
y Avenida da Liberdade
Teatro D. Maria II
Baranda
Largo
A Maritim Moniz
i Almirante Reis
PT. COMUNICAÇÕES
ABRACADABRA
('08 CAFÉ GELO)
FARMÁCIA ESTÁCIO
TABACARIA SOUVENIRS
SEASIDE
MILENIUM
(casa tapiada)
('08 HUGO BOSS)
CASA TRAVASSOS
GINJINHA
CHAPELARIAS D. PEDRO
BALÃO CLUB
CHAPELARIAS D. PEDRO
MUNDIAL CAMBIOS
SANDES & CO.
SHOP-1-ONE
MC DONALDS
"ROPA SALDOS"
EXCLUSIV (0 -16)
ISABEL CARVALHO & ANDRÉ F.
TECIDOS DO ROSSIO
('08 SUBWAY)
DEPÓSITO DE COVILHÃ
RABINOS
Igreja de
São Domingos
Eje Ouro norte
Eje Augusta norte
Boca
Norte
calçada do Carmo
rua Amparo
WESTERN UNION
PHONE HOUSE
CAIXA GERAL
FARMÁCIA AZEVEDOS
HOTEL METRÓPOLE
PIC-NIC
Nº 26
NICOLA
LIVREIROS NOTÍCIAS
TABACARIA MÓNACO
OPTIMUS
PENSÃO
('08 TEZENIS)
CARAVELA
Boca
Sur
PASTELARIA SUIÇA
PÉROLA DO ROSSIO
MAISON LOUVRE
TABACARIA LUSITANIA
CAMISARIA MODERNA
Nº 113 (desocupado)
PRIMAZ FORMEN
CAN-CAN LINGERIE
CASA DA SORTE
OURIVESARIA PORTUGAL
Eje Ouro sur
Eje Augusta sur
Praça da
Figueira
rua Betesga
DIARIO
DE
NOTÍCIAS
JOALHEIROS
TENDINHA
VODAFONE
LOJA
DAS
MEIAS
rua do Carmo
rua Ouro
rua Augusta
A Chiado
A Baixa Pombalina
i Praza do Comerço

nucli residencial amb forta presència lusitanoafricana. El *Largo* és, a més, una espècie de corredor turístic amb dos focus principals d'atracció: la *ginjinha*, establiment on es ven, en gots de plàstic, el famós licor conegut com a *ginja* -que atreu tant a locals com a turistes- i que genera una important bossa de vianants al seu davant, donat que a l'interior no hi ha espai practicable més que per fer la cua. En segon lloc, darrere el *Teatro Nacional D. Maria II*, comença una de les tres vies principals de circulació i venda de cara als turistes (totes tres conflueixen a *Rossio*), la famosa *Rua de Portas de Santo Antão*, atestada de restaurants i botigues per a turistes, de teatres i d'institucions locals d'importància. Tot plegat genera una heterogeneïtat circulatòria característica que converteix el *Largo* en un lloc de pas molt atractiu per a la contemplació i la trobada.

La "mirada des de" que practiquen aquests lisboetes al *Largo* es converteix en la institució pública fonamental del reconeixement i la consistència del "si mateixos" com a grup de solidaritats socioeconòmiques sobre l'espai, i de la posició social que detenen a la ciutat. Els lusitanoafricans es mantenen enquistats en aquest llindar a l'espera de ser considerats, finalment, portuguesos de ple dret. La qüestió és fins a quin punt aquesta presència emula la tant coneguda pràctica lisboeta del situar-se entre l'espai privat i l'espai públic "*a ver quem passa*", autèntica institució de la vida urbana portuguesa.

La posició liminar d'aquests grups es manifesta explícitament en la *rusga* (redada) que va agitar la ciutat el 10 d'abril del 2008, quan tots els cossos de seguretat de l'Estat portuguès es van desplegar a la cacera de documents i activitats il·legals. Aquell dia el poder va dibuixar una perfecta cartografia del que considera que són els eixos urbans del mal social: el desplegament va abraçar tot l'eix *Martim Moniz, Intendente, Almirante Reis* i va fer una petita entrada a *Rossio*, específicament a la zona del *Largo* on es troben els lusitanoafricans. Una línia de policia armada amb metralladores va separar la resta de la plaça del *Largo* mentre darrere la línia, la policia va registrar i interrogar als lusitanoafricans presents. Amb aquest moviment, les administracions van vincular aquest espai de trobada amb els nuclis de perillositat públicament assenyalats.

Mentrestant, van avançar en el mateix espai diverses propostes de *patrimonialització* com la campanya "Lisboa Diversidade" o el monument que condemna la matança de jueus conversos el 1506 davant el Convent de *São Domingos*. El mateix espai de tolerància on, el 10 d'abril, es va produir la detenció massiva de lusitanoafricans convertits en figurants i víctimes de l'exclusió, en un pervers exercici classificatori del poder, que situa la repressió del passat en l'esfera patrimonial i actua amb impúdica fermesa davant les desigualtats del present.

Deixem que ens expliquin Excessoris [sic] Vol.2

Guim Espelt i Estopà

Sempre necessiten explicacions, la gent gran, resava el Petit Príncep després de comprovar que era necessari deixar veure la silueta recognoscible de l'elefant dins la boa perquè la gent acceptés el seu dibuix.

Així doncs, els objectes comuns són recognoscibles també per la seva silueta, i el seu grau d'acceptació és proporcional a la semblança d'aquests amb el perfil estereotipat de la tipologia a la qual pertanyen.

Hi ha casos, com ara la pinça de gel d'André Ricard, en què el dissenyador decideix variar aquest perfil en pro de la funcionalitat del producte, provocant que l'usuari, no acostumat a aquesta nova forma, no s'adoni de la millora introduïda fins a fer-ne ús.

És aquí on recau la importància de l'usuari en el procés de disseny: som els consumidors els que, col·lectivament, dissenyem l'imaginari objectual mitjançant la selecció dels productes que ens envolten.

Com tota tria, aquesta és de vegades injusta, i porta a la descatalogació productes que funcionen molt bé però que per una raó o una altra no han acabat de ser acceptats per la societat. És el cas de les tasses *Prego*, dissenyades per Pekka Toivanen.

La senzillesa i l'elegància finlandeses es fan paleses en aquest disseny, en què el gest principal no es troba en la tassa en si, sinó en el plat que l'acompanya. El fet que l'altura del plat sigui superior a l'habitual permet d'agafar el conjunt molt més còmodament, i la cavitat del plat allotja la tassa de tal manera que evita els trontolls d'aquesta sobre el plat, sobretot en espais de restauració.

Que és un gest lògic ho demostra el *Got amb plat Trembleuse*[1], que fa més de tres segles ja estudiava aquesta relació entre el contenidor i el plat.

Hem d'estar atents, doncs, a l'*explicació* que, mitjançant la seva forma i ús, ens donen els objectes abans de descartar-los del procés selectiu per formar part del paisatge domèstic.

[1] Segona meitat del segle XVII - primera meitat del segle XVIII. Venècia, Itàlia. Col·lecció DHUB: MADB 5.066/5.064

Una pequeña gran pregunta

David Bravo Bordas

A menudo los niños plantean preguntas que desconciertan a los adultos. Hay una cierta dosis de prepotencia detrás de este desconcierto, puesto que parte del presupuesto de que las dudas de los pequeños se resuelven con inmediatez, cuando no con monosílabos. Pero la curiosidad infantil no da tregua y exige del interrogado un esfuerzo de regresión a los principios básicos. El conocimiento se construye sobre bloques preconcebidos que nos permiten razonar desde posiciones avanzadas sin tener que remitirnos siempre al origen de todo. El niño todavía no ha aceptado algunas de estas premisas y sus preguntas obligan al adulto a una revisión que, ocasionalmente, puede dejar al descubierto un fallo de cimentación en el edificio epistemológico. Cuando eso sucede, cuando cada generación pone en duda las premisas que hereda de la anterior, se abre la posibilidad de que brote una nueva rama en el árbol del saber.

Quizá con ingenuidad, pero sin miedo a una revisión del estado de conocimiento, la pequeña ciudad de Sant Feliu de Guíxols se está planteando una gran pregunta. El pasado mes de enero, su consistorio firmó con el equipo de arquitectos Valcarce–Godinho un contrato para el asesoramiento en la convocatoria de un concurso de ideas del que debe resultar la remodelación del paseo marítimo de esta localidad ampurdanesa. La convocatoria es desafiante y ambiciosa. Aspira a tener un alcance internacional y se propone abarcar un amplio espectro de participantes de diferentes disciplinas, edades y prestigio. Además de replantearse el modo en el que habitualmente se organizan los concursos públicos, pretende que la formulación del encargo alcance una sagacidad merecedora de recibir propuestas ejemplares. Es realmente interesante que una *petita ciutat*[1] como Sant Feliu aspire a objetivos de tan alto vuelo. En realidad, el grado de localismo y concreción que reviste el problema no se contradice con la universalidad de la pregunta que entraña: ¿cómo resolver hoy el encuentro de una ciudad con el mar?

Atrás han quedado las épocas en las que las poblaciones costeras se debatían entre la apertura y la protección respecto a una orilla que traía tanto valiosas mercancías como temidos ataques.

También los tiempos en los que los puertos urbanos eran escenarios insalubres y peligrosos, exclusivamente dedicados a actividades industriales. Ya no es oportuno invadir la línea de costa con grandes infraestructuras de transporte que segregan los barrios marítimos de sus playas. Es tarde para verter, indiscriminadamente, en ellas los residuos urbanos y para convertirlas en traseras repletas de barracas. Hoy, las ciudades quieren abrirse al mar. Por bucólica y bienintencionada que parezca, esta vocación ha provocado, a lo largo de las últimas décadas, el desarrollo de ciudades que establecen nefastas relaciones con el mar. La devoción por el azul marino ha nutrido, en países como España, una economía principalmente basada en los sectores inmobiliario y turístico que, con la connivencia de una administración pública que prácticamente les ha dado rienda suelta, han depredado litorales paradisíacos extendiendo un modelo de ciudad dispersa, de ocupación intermitente servida por pesadas infraestructuras dedicadas al automóvil y responsable de un elevado despilfarro energético. La proliferación indiscriminada de segundas residencias, equipamientos hoteleros y puertos deportivos ha degradado abusivamente una costa cuyo atractivo es un recurso que se acerca al agotamiento.

Resulta sumamente pertinente, si no urgente, plantear un cambio de paradigma que nos devuelva al sensato modelo de la ciudad mediterránea, densa luego intensa, que queda bien representado por el contexto urbano donde dis-

[1] "Una petita ciutat completa, bellísima, la més gran de la Costa Brava". Pla, Josep. *La Costa Brava*. Ed. Destino.

curre el Paseo del Mar de Sant Feliu. Es cierto que este modelo necesita ser escrupulosamente revisado, puesto que tampoco está exento de los desmanes provocados por la voracidad inmobiliaria y la presión turística. La primera no duda en desplazar la línea de costa para ganar terreno al mar o en crecer desordenadamente en altura para asomarse a él. La segunda empobrece y tematiza su paisaje urbano con la promesa barata de sol y playa. Pero a diferencia de lo que sucede en el caso de la ciudad dispersa, estos son problemas que le sobrevienen, que no forman parte de su origen ni de su esencia. La ciudad mediterránea se distingue de otros modelos porque lleva implícito un acuerdo cívico entre partes individuales que conviven en un cuerpo complejo, compacto, unitario y ordenado. En el sentido longitudinal, ocupa únicamente determinados tramos de costa, liberando el resto para la naturaleza. En el sentido transversal, se encuentra con el mar mediante la interrupción brusca de su tejido urbano y forma un límite concreto que, gracias al acuerdo cívico, da lugar a un frente más o menos plano, tupido y ordenado.

Por necesidad topológica, esta interrupción constituye un lugar excepcional desde donde la ciudad no solo puede contemplar la alteridad vacía del horizonte marino, sino que también puede reconocerse a sí misma. Como un rostro, la fachada marítima le proporciona una identidad unitaria que refuerza su consciencia colectiva. Por ello, el paseo marítimo es un espacio público de extraordinaria relevancia con el difícil cometido de mediar entre intereses opuestos. Por un lado, debe satisfacer el anhelo de la ciudad de relacionarse con el mar, y ser generosamente permeable y minimizar la interposición de barreras físicas u obstáculos visuales. Al mismo tiempo, debe contener con rigor el empuje de las fuerzas transversales que compiten por alcanzar la valiosa costa.

Cuando fue concebido, a mediados del siglo XIX, el paseo marítimo de Sant Feliu de Guíxols desempeñaba satisfactoriamente estas funciones. Pero con el tiempo, la presión especulativa ha substituido las nobles villas de su fachada marítima por mediocres edificios de apartamentos que empobrecen la imagen de la ciudad. La romántica delicadeza de los jardines de Juli Garreta o el esplendor burgués de la arboleda que convocaba a los paseantes bajo la sombra de plátanos y pinos, no han soportado la intensificación del tráfico rodado y el impacto de un aparcamiento superficial desordenado. El paseo se ha convertido en un espacio público degradado y obsoleto, carente de la centralidad de la que había gozado. La urgencia de su renovación se hace evidente y, precisamente, la inminencia de grandes operaciones como la renovación del puerto o la construcción del Centro de Arte Thyssen-Bornemisza, brindan una oportunidad irrepetible para llevarla a cabo. Obviamente, el paseo no va a recuperar su esplendor decimonónico sin responder correctamente a los aspectos particulares que se derivan hoy de sus usos y su contexto urbano. Pero tampoco lo hará si ignora las cuestiones arquetípicas que lo emparentan con otros casos y desatiende las lecciones universales que se derivan de los errores cometidos por otras generaciones.

Más allá de los localismos, la convocatoria del concurso de Sant Feliu pretende despertar un interés global si, como la pregunta de un niño pequeño, obliga a una revisión de los principios básicos. Dada la ambición con la que será convocado, cabe esperar que las propuestas presentadas al concurso no se limitarán a la resolución pintoresca de pequeñas particularidades y que serán capaces de ofrecer lecciones ejemplares de carácter universal. Entonces sabremos con certeza si se ha planteado una pequeña gran pregunta desconcertante.

EN RECORD D' ERIC ROHMER

(1920-2010)

Fotograma de la pel·lícula *La boulangère de Monceau* (1963)

Fragment de: "La panadera de Monceau", a ROHMER, E. *Seis cuentos morales*. Barcelona: Anagrama, 1974. Selecció: **Guim Espelt i Estopà**.

Ahora bien, sucedió la cosa más imprevisible. Mi suerte inesperada fue seguida de un infortunio no menos extraordinario. Pasaron tres, ocho días, sin cruzarme con ella. Schmidt se había ido con su familia para preparar mejor su tesina. Por muy enamorado que estaba, ni siquiera se me ocurría la idea de distraer la menor parcela de mis horas de estudio en busca de Sylvie. Mi único momento libre eran las horas de comer. Por consiguiente, prescindí de la cena.

Como la cena duraba treinta minutos, y mis idas y venidas tres, las posibilidades de encontrar a Sylvie se multiplicaban por diez. Pero no creía que el boulevard fuera el mejor lugar de observación. En efecto, podria pasar perfectamente por otra parte e incluso -yo no sabía de donde venía- tomar el metro. Era imposible, en cambio, que hubiera dejado de hacer las compras. Por este motivo me decidí a extender el campo de mis investigaciones a la rue de Lévis.

Y, además, conviene explicar que estar al acecho en el boulevard en esos calurosos crepúsculos es monótono y cansado. El mercado ofrecía la variedad, la frescura y el irresistible argumento alimenticio. Mi estómago protestaba y, cansado de los refectorios, reclamaba decididamente, con la premonición de las vacaciones, el intermedio gastronómico que el tiempo de las cerezas podía concederle. Seguro que los aromas hortelanos de la calle y su algarabía me resultaban, después de tantas horas de Dalloz y de «ciclostilados», mejor recreo que el estruendo de la residencia y sus efluvios de rancho.

Pese a todo, mi búsqueda era inútil. Millares de personas vivían en el barrio. Es posible que sea uno de los barrios más densamente poblados de París. ¿Era mejor pararme? ¿O ir de un lado a otro? Yo era joven y una esperanza un tanto estúpida me hacía pensar que de pronto vería asomar repentinamente a Sylvie por una ventana, o salir improvisadamente de una tienda y la tendría, como el otro día, cara a cara. Por consiguiente, opté por el movimiento y el callejeo.

Así fue como descubrí en la esquina de la rue Lebouteux, una pequeña panadería donde adquirí la costumbre de comprar los pasteles que constituían la parte más sustancial de mis comidas.

CONSTRUIR LA ARQUITECTURA

DEL MATERIAL EN BRUTO AL EDIFICIO. UN MANUAL

ANDREA DEPLAZES

Un innovador tratado que ha supuesto un giro radical en la concepción tradicional de los manuales de construcción, una obra pionera, un nuevo clásico.

560 páginas, 29,7 x 24 cm.
Más de 1.400 ilustraciones en blanco y negro.

www.ggili.com GG®

Arquitectura de moda Capítol 2n

Carles Baiges Camprubí

ZAHA

Si el primer capítol d'aquesta trilogia tractava tant la moda com l'arquitectura d'elit (elit en termes més econòmics que qualitatius), la segona part vol observar la relació entre el món de baix cost del tèxtil, la ciutat i la creació arquitectònica. Encara que molts cops intentem mirar cap a una altra banda, tots podem imaginar-nos part del mecanisme que ens permet comprar, en qualssevol de les cadenes de roba del país, una samarreta a un preu molt més baix que a la resta d'establiments minoristes. Quan estirem el fil passem per sous ínfims i contractes precaris a les botigues; per la fabricació a territoris llunyans on la mà d'obra és més barata, però també on les reglamentacions laborals i ecològiques són més laxes o inexistents; per l'obtenció de matèries primeres a tercers països amb la conseqüent explotació del seu entorn i la càrrega ambiental que tot aquest transport suposa per al planeta. Tot això, si bé ens afecta com a persones, excusem que escapa de la nostra visió com a professionals. El que no podem deixar de banda és l'efecte que l'estratègia comercial d'aquestes marques té sobre les nostres ciutats.

L'altre dia, posava d'exemple el carrer Omotesando, a Tòquio; avui no cal anar tan lluny. El Portal de l'Àngel ja fa anys que podria estar situat a la mateixa ciutat nipona, i ningú no en notaria la diferència. Gràcies a les adquisicions dels dos últims anys, ja són nou els establiments propietat d'Inditex que hi ha en poc menys de 200 metres: un Bershka, un Pull & Bear, dos Massimo Dutti, un Uterqüe, un Oysho, dues botigues de Zara i un Stradivarius (aquest al carrer Cucurulla). Tot plegat no és gratuït, i no ho dic pel preu del metre quadrat que cada any ocupa les primeres posicions en el rànquing de carrers més cars d'Espanya; sinó per tot el que ha calgut destruir per edificar les botigues bandera de les multinacionals a Barcelona. La seva última i major botiga s'aixeca sobre els antics cines París, de l'empresa Balaña. També Esprit ha obert, recentment, una botiga on abans hi havia un espai únic i estrany al Portal de l'Àngel: l'Hogar Extremeño. El primer cop que hi vaig entrar, em vaig quedar parat de poder prendre una cervesa i unes braves en una terrassa com aquella, i ja vaig intuir que una ciutat com la

nostra (és a dir, com qualsevol altra en el món) no permetria que allò durés gaire més. Si bé entenc que, avui per avui, és inevitable que alguns espais de les poblacions formin part de mercats multimilionaris, no m'entra al cap per què passada l'eufòria de dècades passades seguim construint centres comercials. Aquests artefactes que es basen (i perpetuen) en l'imperi del cotxe i les urbanitzacions residencials, viuen en simbiosi amb les grans cadenes alimentàries, d'oci i de moda tèxtil. Tant és així que, durant el projecte d'un nou centre, aquestes botigues tenen tracte preferencial, amb els locals més grans, millor situats i lloguers més barats. Els experts saben l'efecte d'atracció que tenen cap al consumidor, que si cada any visitava una botiga de moda tres o quatre vegades, ara entra disset cops a les botigues Zara. L'empresa gallega, però, ja ha començat a tancar algunes d'aquestes seus pel conegut efecte que tenen els centres comercials: quan obre un de nou, els antics semblen caducs i antiquats, en altres paraules, passen de moda.

Més enllà de la seva incidència urbanística, cal buscar un altre factor negatiu en el "model Zara" que ens afecta de prop: la creació. Abans de la seva aparició, el món de la moda es basava en temporades que marcaven els mesos d'investigació, de disseny i de confecció. Aquest període ha quedat reduït a setmanes i la creació s'ha substituït pel plagi (des d'estudiants fins a altres marques i passarel·les). Això, sumat a la gran distribució, comporta la uniformitat de la nostra manera de vestir que, a la vegada, alimenta la uniformitat de les nostres ciutats que abans comentava. Aquest fenomen no és exclusiu del món de la roba. El veiem a l'interior de les nostres cases (us convido a donar un cop d'ull al vostre voltant i mirar d'identificar quants objectes provenen d'IKEA, com feia el protagonista de *El club de la lucha*). També, en fullejar una revista d'arquitectura, salta a la vista la quantitat de despatxos que, perquè no en saben més o per *comercialisme*, construeixen edificis "semblants a". La resposta, però, no s'ha fet esperar en cap d'aquests àmbits. N'hi ha que accepten la industrialització però defensen la creativitat i la individualitat amb la personalització (o "costumització") d'objectes produïts en massa. D'altres, fugint del consumisme, aprofiten el que és de segona mà o, fins i tot, les escombraries com a matèria primera. Com sempre, la solució no és única i universal, però almenys durant les pròximes rebaixes pensa que, amb la teva compra, estàs recolzant un model econòmic, social i ambiental concret, però també de ciutat.

Reflexiones

Jorge Rovira

-Are you tired?
- Oh yes. I´m tired... of everything except the...the music.
(Dexter Gordon en *Round Midnight*)

Y de la arquitectura. Resulta increíble pensar que, a pesar de que un terremoto arrase una isla entera, que un volcán entre en erupción y colapse Europa, que nadie pueda decir más de tres palabras seguidas sin intercalar "crisis" por en medio, que la política estatal sea un chiste, que en Barcelona está todo prohibido, que a los futuros arquitectos nos compliquen el camino profesional con planes universitarios incoherentes…resulta increíble pensar que a pesar de todo esto, nos emperremos en continuar estudiando arquitectura. Nadie cierra el chiringuito, nadie dice "se hunde el mundo, apaga las luces y vámonos".

Nadie se retira del juego. Para nada, lo comentamos en el bar, por la mañana con un café y un croissant o un carajillo y un pitillo, y por la tarde con los amigotes y unas cervezas o un buen gin-tonic de pepino: "parece que se acaba el mundo" y respondemos "sí…¿has terminado la entrega de mañana?" o "Barcelona está hecha un infierno" y asentimos con la cabeza y añadimos "sí…¿quedamos para ver el futbol esta noche?" o "a los arquitectos nos cierran las salidas profesionales" y con una mueca de pena continuamos con un "sí…este verano se llevan los mocasines". No se puede negar que algo está ocurriendo. Los arquitectos preferimos encerrarnos delante del ordenador y continuar con el *render* que no hemos terminado, para que al día siguiente, sin dormir, ir a presentar a clase y que el profesor te tumbe el proyecto en un abrir y cerrar de ojos sin piedad y con cierto desdén. Y aún así, muchos continuamos con la arquitectura.

Este artículo pretende entrelazar tres reflexiones algo pedantes sobre el estado actual de la vida de un estudiante de arquitectura. No pretende ni profundizar en dichos temas, ni descubrir nada oculto. El objetivo de este artículo es lanzar este tríptico para que cada uno lo piense en su casa y luego lo desarrolle en el bar, justo antes de continuar hablando de la entrega, del fútbol o de los mocasines.

Un caso de decepción urbana.

Abramos un periódico por cualquier hoja y la mayoría de las veces sentiremos rechazo, luego decepción y luego frustración.

Nos es difícil ya identificarnos con los representantes sociales. La política se ha convertido en un juego de escándalos y corrupciones. Ineficaces, ridículos, grotescos. ¿Dónde están esos líderes románticos que se alzan, en tiempos de tinieblas, para orientar los pasos de los hombres?

Y, además, estamos decepcionados con Barcelona. Esa ciudad perfecta para visitar, para enseñar a los amigos extranjeros, para alardear. Ese pequeño espejismo mediterráneo se ha convertido en una trampa para los que la habitan.

Porque Barcelona es ya la ciudad de las prohibiciones. Pocas cosas están permitidas. Las iniciativas espontáneas se ven coartadas por complicados y restrictivos sistemas burocráticos. Los cuerpos de orden y de seguridad son ineptos para mantener el orden y la seguridad, pero extremadamente eficaces oprimiendo de forma arrogante a los ciudadanos ordinarios.

Apenas se abren nuevos bares, los locales y los restaurantes cierran, las empresas se van a otras ciudades más permisivas. Un sector social joven se ve castrado y frustrado por un entorno que no le es favorable. El modelo de jóvenes que viven en casa de sus padres no ayuda. Porque las decisiones interesantes se toman por la noche, en un encuentro fortuito en una fiesta en casa de alguien. Luego ya se trabajará la idea y desarrollará a luz diurna, pero la génesis es puntual. Ahora bien, los grupos son cerrados, nadie quiere arriesgarse a invitar a gente que no conoce a casa de sus padres, o a su propia casa

bajo temor de unos vecinos de desmesurado poder, y que normalmente no tienen nada mejor que hacer que impedir que el prójimo se divierta más que ellos. Todo ello hace que una franja social esté frustrada.

Barcelona es un espejismo, que se esfuma, que se desmetropoliza hasta convertirse en un aburrido pueblo grande. Barcelona ya no es una ciudad donde puede ocurrir cualquier cosa, sino una ciudad donde todo es posible, pero nada está permitido.

La generación híbrida.

Somos una generación híbrida. A medio camino entre la calle y el ciberespacio. En primer lugar, somos muchos los que sabemos que hemos tenido una génesis sobreprotegida. La calle nunca ha sido nuestro lugar de aprendizaje. Esa selva que nos describen con nostalgia los padres que nos la prohibieron. La calle es peligrosa. La calle es insegura. No salgas a jugar a la calle. Con suerte, te llevaremos un par de horas al parque, bajo estricta vigilancia.

No, no somos la generación de la calle. Somos la de las clases de taekwondo, el entreno de natación, el patinaje artístico, del partido de balonmano, de la clase de refuerzo de inglés, de la clase de esquí los fines de semana, de violín, de piano, de artes plásticas. Somos la generación de la saturación de actividades extraescolares. Y ya no tenemos sentido del barrio, de la tribu o del territorio. De ese pequeño simulacro de ciudad en que uno agudiza el ingenio y aprende a socializarse. Es difícil no identificar todo ello como origen de muchos problemas socio-urbanos de una juventud. Sin ir más allá, por ejemplo, el fenómeno que por suerte en Barcelona no es demasiado usual, del botellón en medio de la calle. Cientos de jóvenes invadiendo un espacio urbano. Apoderándose de un fragmento de barrio a las tantas de la noche en subgrupos aglomerados, rodeados de centenares de botellas de alcohol. Muy ingenuos deben ser los padres para no darse cuenta que es una venganza por las clases de taekwondo.

Pero si hay carencias de sociabilización a raíz de la saturación extraescolar, también han aparecido los blogs, los chats, las redes sociales, y los perfiles virtuales para suplirlas. Todo para recrear ese diálogo perdido de dos jóvenes que se encuentran en el barrio. ¿Pero qué ocurrirá con ese edén perdido? ¿Qué ocurrirá con la calle?

A la mayoría de estudiantes de arquitectura se nos ha explicado el espacio público. Soy ateo, no creo en Santa Claus ni en los Reyes Magos. Pero tengo fe. Fe ciega y adoración por la calle y el espacio público, porque es ahí donde se origina el ciudadano. Desde antes del ágora griego… Sí, sabemos la historia. ¿Pero hasta cuándo será esto cierto? ¿Cómo soportará la calle las siguientes generaciones cibernéticas?

Somos una generación híbrida, con un pie en el entorno urbano y las manos en los teclados de los ordenadores. La calle ya no nos ha educado. Es inevitable pensar que el espacio público debe por lo tanto volver a cambiar.

Oda a la arquitectura.

Uno se enamora de la Arquitectura. Sin dificultad y a pesar de todo. Incluso la palabra, arquitectura, tiene una bonita sonoridad. Etimológicamente es tan solo el principal (*archós*) de la obra (*téctōn*). Pero entrecerrando los ojos y abriendo la mente, cuando uno piensa en arquitectura se imagina mucho más. Como Proust describiendo gigantescos paisajes a partir de la sonoridad de una palabra, con un mínimo de sensibilidad, al pronunciar la palabra arquitectura, la mente vuela hacia los confines de la tierra, hacia los orígenes más terrenales de los tiempos y de la lucha del hombre por someter a la naturaleza y domesticar el paisaje. Arquitectura. A quien no le gusta decir "soy arquitecto" y recrearse en el delicioso placer de la pronunciación de las consonantes oclusivas [k] y [t]. Incluso en francés o en inglés, cuando dichos sonidos quedan suavizados por el prepalatal fricativo sordo [ch], cómo no extasiarse al responder nuestra ocupación. *Architecture* (pronúnciese en inglés). *Architecture* (pronúnciese en francés). Imaginemos ahora la envidia de otras profesiones al pronunciar "ingeniero" o "abogado". A quién le puede llegar a gustar exclamar tales mundanas palabras. Simplemente el entonar el "bo" de abogado uno ya deforma su cara para poner esa boca de pez tan ridícula, perdiendo todo tipo de credibilidad. Compárese en voz alta: ingeniero, abogado, Arquitecto. Está claro.

La Arquitectura es el fin pero también es el medio. Para empezar, normalmente, la arquitectura se elige. La familia y el entorno social son cuestión de suerte. Los amigos son encuentros fortuitos que uno debe filtrar y seleccionar. Pero la arquitectura se escoge. Los motivos son variados, pueden hacer saltar lágrimas o transmitir absoluta indiferencia emocional. Pero si no te gusta, la puerta está abierta. Y además, es una carrera absolutamente vocacional. Dudosamente alguien triunfará en la arquitectura si ésta no le satisface emocionalmente. Proyectar es muchas veces resolver un enorme acertijo, una interesante partida de ajedrez contra uno mismo. Los tiempos, los sacrificios, las pérdidas, los callejones sin salida, los errores. Todo eso es parte del proceso proyectual. Y sin embargo, prácticamente nunca decepciona. Casi todos invertimos mucho en cada proyecto, en cada una de las reflexiones que gravitan alrededor de nuestra mente. Pero al final de cada uno de los laberintos, está la satisfacción de unos esfuerzos recompensados. Nosotros podemos fallar. Nuestra familia, nuestros amigos nos pueden fallar. Pero la Arquitectura nunca. En el concepto más místico, en todas y cada una de sus definiciones. Siempre nos quedará la arquitectura. Es el fin y es el medio. Y por eso nos gusta.

Efectivamente, tengo un amigo que está terminando arquitectura. Agotado, dedica las pocas fuerzas que le quedan a acabar su proyecto final de carrera. De vez en cuando, sale de su casa y mira al mundo con ojos fatigados de horas de trabajo. Frunce el ceño permanentemente, mirando a los demás de forma fugaz, justo lo suficiente para criticarlos, o quejarse. Para él nunca nada funciona correctamente. Que si el tráfico. Que si vuelve a llover. Que si los *Mossos de Esquadra* le ponen una multa. Que si el dependiente de la tienda va muy lento. Que si este cartel tiene una tipografía horrible. Que si en los medios de comunicación son tan poco profesionales. Que si en tv3 visten fatal. Que si nunca aciertan el tiempo por la tele.

Sí, la vida de mi amigo es una lucha constante contra los elementos. Todo requiere para él mucho esfuerzo. Por eso, me siento en el bar, y le miro a sus ojos agotados y le pregunto si está cansado. Y él, con aire de sorpresa, hace ver que está improvisando su respuesta y contesta: "¿Cansado? Oh sí, estoy cansado… cansado de todo. Menos de la arquitectura."

por María del Mar Tomás y Cristóbal Bryjowski

TRABAJÉ PARA...

Enric Miralles Benedetta Tagliabue EMBT

De los grandes despachos de arquitectura conocemos todos sus proyectos, método, filosofía... sin embargo no se suele hablar de su día a día, de cómo es la cocina donde se cuecen sus edificios. En esta nueva sección un arquitecto / estudiante que ha colaborado en un despacho estrella nos responderá a un cuestionario que nos acercará a los grandes *chefs* desde el punto de vista de sus *pinches*....

Hablamos con Carles Pastor Foz de 26 años, arquitecto licenciado por la ETSAB el 2008 y que en 2007 trabajó varios meses en el despacho de EMBT. Ahora trabaja por cuenta propia en proyectos de arquitectura y maqueta-ción virtual entre otros proyectos de futuro.

Edifici Torre del gas
Fotografia: Ricard Gratacòs

Antes de entrar al despacho

¿Qué sabías de EMBT?

Todo el mundo conoce la obra de Enric Miralles. Me parecían espectaculares los sistemas de representación que utilizaban así como las maquetas. Sabía que su *partner* en el trabajo y en la vida, Benedetta Tagliabue, seguía llevando el despacho intentando seguir las mismas directrices.

¿Por qué decidiste colaborar con este despacho?

Acababa de llegar después de estudiar un año en el extranjero, no tenía trabajo y busqué en los despachos que me parecieron más interesantes por la magnitud de sus proyectos.

¿Cómo conseguiste formar parte del equipo?

Me paseé puerta por puerta, fui al despacho en persona y les entregué mi CV y un desplegable con mis proyectos de la escuela. Me llamaron al cabo de poco.

A la hora de conseguir el puesto, ¿qué papel jugó tu experiencia previa?

Les interesaba que hubiera trabajado en proyectos de vivienda ya que estaban empezando un proyecto de viviendas en Poblenou.

¿Cómo fue la primera entrevista?

Fue bastante informal, tuvo lugar en lo que había sido el despacho de Enric Miralles, que me impresionó mucho. Mientras me entrevistaban, Benedetta pasaba por allí, por casualidad, y me la presentaron. Es una persona muy agradable.

¿Desde el principio tenías claro qué era lo que se esperaba de ti?

No. Al principio iba un poco perdido porque me dijeron que empezaría en el proyecto de viviendas, pero me pusieron a ayudar en un concurso que debían entregar en breve. Pero así van las cosas con los nuevos. La mayoría entran a trabajar en el taller de maquetas pero a mí me pusieron a dibujar, supongo que porque estaba en cursos avanzados de la carrera.

¿Empezaste tu colaboración como estudiante o arquitecto titulado?

Como estudiante.

¿Con qué oferta económica empezaste tu colaboración?

La mayoría de gente que estaba trabajando allí lo hacía con becas de las diferentes escuelas europeas que mandaban a sus estudiantes a hacer 'trainings' a los despachos con los que tenían convenio. En mi caso, me propusieron estar un tiempo en prácticas y que, más adelante, ya hablaríamos de la remuneración económica, yo acepté encantado.

Inicio

¿Con qué tarea empezaste?

Dibujando las plantas para un concurso del mercado de Barceló en Madrid. Elena, que es una de las responsables del despacho, me dio una clase sobre la manera de representar del despacho (las proporciones de las curvas, las aberturas de las puertas, los elementos de mobiliario, etc.) y otras pautas a seguir.

¿En qué proyectos participaste?

Concurso del mercado Barceló en Madrid, viviendas en el Poblenou, Pabellón Español de la Expo de Shanghai 2010, un concurso para una torre de laboratorios en Pádova y el montaje de la exposición de EMBT en el castillo de Nápoles.

¿Cuál te llamó más la atención?

El pabellón de la Expo de Shanghai. En aquel momento estaban trabajando en la fachada de mimbre y tenían a un compañero todo el día estudiando la manera de llevarla a cabo (sistemas, materiales, maquetas para trabajar la forma, etc.). Debía dejar pasar la luz del sol pero no el agua, y hacían pruebas de resistencia al fuego de los materiales, investigaban sobre sistemas de escamas, etc.

¿Te encontraste con alguna regla propia que cumplir de manera estricta?

Todos hacíamos los mismos horarios. El despacho cerraba a las 8.

¿Cuántos trabajadores erais?

Unos 35-40.

¿Cuál es la estructura del despacho a nivel personal-profesional?

Benedetta lo supervisa todo. Hay una parte administrativa y otra de desarrollo de proyectos en la que hay cuatro directores de proyectos,

que eran la mano derecha de Enric, y el resto que dibujamos, hacemos maquetas, *renders*, collages, etc.

Día a día

¿Cómo se desarrolla un proyecto?

Depende del proyecto, pero en los de obra nueva, que suele ser lo más habitual, se hace un *brainstorming* entre todos los jefes, principalmente, y los que van a trabajar en el proyecto. Estas lluvias de ideas sirven para detectar a dónde lleva la intuición y empezar a establecer unas directrices, a dibujar líneas y hacer pruebas en maqueta de los esquemas formales. Todos podemos decir y proponer lo que nos parezca. Después de repetir el proceso muchas veces se van consolidando las líneas y se van dibujando y definiendo los elementos. Y, así, en todo el proceso. Un proceso que, a veces, puede parecer un poco aleatorio.

¿Tuviste la posibilidad de influir en el desarrollo de los proyectos?

En el del concurso de la torre de laboratorios en Pádova, estuve investigando sobre la ciudad, Giotto, sus pinturas y su color azul, san Antonio, ejemplos de edificios de laboratorios… para sumergirnos en el contexto y entender mejor muchas cosas. Pude sugerir varios conceptos e imágenes interesantes que nos permitieron empezar a trabajar en determinadas direcciones. Tenía cierta libertad para dibujar y proponer. Lo que no gustaba te lo hacían cambiar y punto.

¿En un despacho propio, seguirías este sistema de trabajo?

Seguiría con la filosofía de entrenar la intuición sin olvidar el sentido común y la capacidad de generar propuestas diferentes, probarlas y trabajarlas, aunque seguramente deberás descartarlas, pero que enriquecen el proyecto. Sin embargo, entiendo que no siempre puede ser así. Otro punto interesante fue trabajar con gente joven, muy buena y de diferentes disciplinas. La organización y metodología de proyecto era, seguramente, el cabo más suelto.

¿Con qué herramientas-programas se trabaja?

Con Autocad, 3d studio MAX, Rhinoceros, Photopshop y maquetas, muchas maquetas.

¿Cuál es el horario de trabajo?

De 10.00 a 14.00y de 16.00 a 20.00.

¿Se cumple bien o hace falta pasar alguna noche en la oficina?

Se cumple siempre. Antes de pasar alguna noche, habíamos ido el fin de semana.

¿Pausa para el café?

En el bar de la esquina.

¿Cómo describirías las relaciones personales dentro del despacho?

Excelentes y multiculturales, yo era el único catalán durante el tiempo que trabajé allí (sin tener en cuenta la administración).

Balance

¿Qué tipo de contacto tuviste con el arquitecto principal?

Ocasional pero agradable. Benedetta es muy cercana cuando hablas con ella.

¿Tenías la oportunidad de progresar dentro de la estructura del despacho?

Puedes conseguir cotas más altas de responsabilidad, pero hay unos líderes muy claros y establecidos que hace muchos años que trabajan juntos y se conocen perfectamente.

¿Qué aprendiste de esta colaboración?

Que Enric Miralles era un genio. Controlaba todos los aspectos del proyecto al detalle.

¿Qué aspecto valoras más positivamente?

La gente que he conocido allí con la que tengo muy buena relación.

¿Qué aspecto valoras más negativamente?

Me hubiera gustado trabajar unos meses más con ellos.

¿Qué cambió la colaboración con este despacho en tu percepción de la profesión del arquitecto?

Que el arquitecto también puede decidir. Estamos acostumbrados a que nos marquen los plazos de los proyectos pero en EMBT tenían suficiente crédito como para marcar ellos los tempos; eso les permite tener el tiempo de cocción suficiente y se traduce en calidad de proyecto.

¿Repetirías?

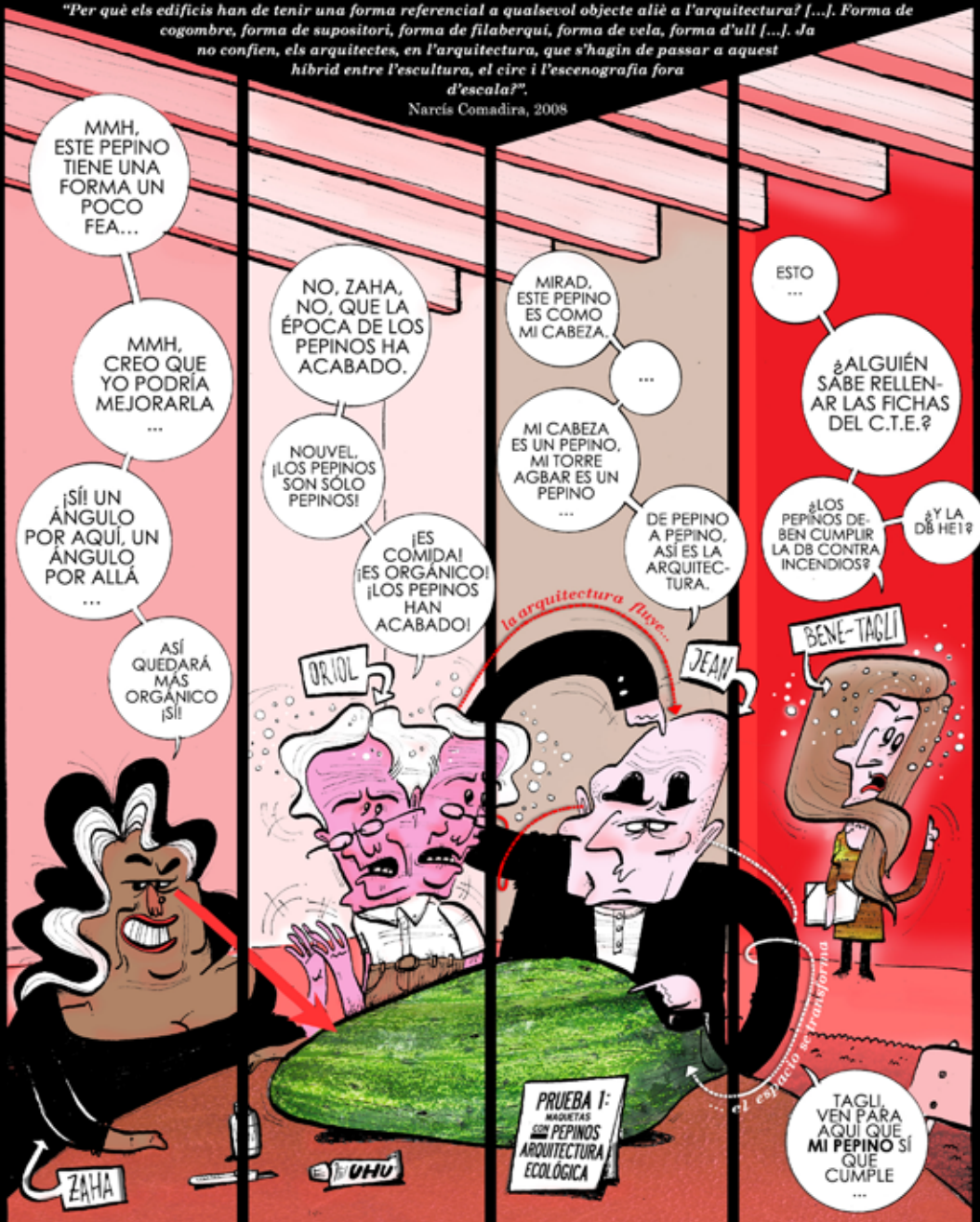
A cualquiera le gustaría poder colaborar con ellos, pero en condiciones distintas.

GRAN ARQUITECTO

LA ARQUITECTURA EN DIRECTO 2

"Per què els edificis han de tenir una forma referencial a qualsevol objecte alié a l'arquitectura? [...]. Forma de cogombre, forma de supositori, forma de filaberquí, forma de vela, forma d'ull [...]. Ja no confien, els arquitectes, en l'arquitectura, que s'hagin de passar a aquest híbrid entre l'escultura, el circ i l'escenografia fora d'escala?".

Narcís Comadira, 2008



A. HERNÁNDEZ, 2010

PRÓXIMO CAPÍTULO "PREMIOS Y EXPULSIONES".

MUHBA MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA

TREKKING URBÀ DE PUNTA A PUNTA DE LA DIAGONAL

NOU ITINERARI

MAIG
DISSABTE 22
DIUMENGE 23

JUNY
DISSABTE 5
DIUMENGE 6

RESERVES
TEL. 93 256 21 00

BARCELONA EN DIAGONAL

LA HISTÒRIA DE LA CIUTAT EN UN SOL CARRER

MUHBA MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA

LA INVENCIÓ D'UNA CAPITAL

CERDÀ i BARCELONA
LA PRIMERA METRÒPOLI, 1853-1897

EXPOSICIÓ: 26/02/10 - 26/09/10
Saló del Tinell. MUHBA Plaça del Rei

Patrocinen: abertis SIEMENS el Periódico

Col·labora: COMRàdio

ANY CERDÀ

BARCELONA CULTURA

Ajuntament de Barcelona

www.museuhistoria.bcn.cat

PLAÇA ROSA DELS VENTS.BARCELONETA.BARCELONA.
TALLER DE ARQUITECTURA RICARDO BOFILL
FOTOGRAFÍA ENRIC PERICAS

www.escofet.com

ISO 14001: 2004

AENOR
Gestión Ambiental
GA2005/0072

Por la producción de prefabricados de hormigón arquitectónico y elementos urbanos, en el establecimiento de MARTORELL como CENTRO CERTIFICADO.

Escofet®

diagonal.

Pepe Llinàs
Campo Baeza
L'Eixample Cerdà
Aldo van Eyck
Anni B Sweet

Revista diagonal. 23 Hivern 2010

distribució gratuïta

Portada:

Institut de Microcirurgia Ocular, Josep Llinàs.

Fotografia de la portada: **Julio Cunill.**

Revista Diagonal. ISSN 2013-651X

Edita:

Associació Revista Diagonal.

revistadiagonal@gmail.com

Avda. Diagonal 649, 3r pis. 08028 Barcelona.

Direcció i redacció:

Roger Blasco, Ricard Gratacòs, Carles Bárcena.

Col•laboradors:

Albert Albareda, Joel Bages, Carles Baiges, Nil Brullet, Dani Carrero, Guim Espelt, Joan Florit, Joanaina Font, Alvar Gagarin, Madalen G. Bereziartúa, Alberto Hernández, Xavier Irigoyen, Lyudmyla Moskalenko, Oscar Linares, Maria Picassó, Jorge Rovira, Marçal Tarrida, Jordi Torà, Álvaro Valcarce.

Agraïments:

Anni B Sweet, Alberto Campo Baeza, Josep Llinàs, Ángel Martín, Maurici Pla, Gema del Valle (Subterfuge Records), Univers, Universitat Politècnica de Catalunya.

Revisió i traducció:

Maria Badia, Joanaina Font, Ricard Gratacòs.

Disseny gràfic:

Guim Espelt (obrador bcn), David Durà.

Maquetació:

Guim Espelt (obrador bcn).

Versió digital:

www.revistadiagonal.com

Impressió:

IMGESA. 3.000 exemplars.

Dip. leg.: B-50.836-2009.

© 2010 Associació Revista Diagonal.

© Dels textos, els seus autors.

© De les imatges, els seus autors.

Les opinions expressades en els diversos articles d'aquest número són responsabilitat exclusiva dels seus autors, i no reflecteixen necessàriament l'opinió dels editors de la revista. Els editors no es responsabilitzen de l'exactitud i possibles omissions en els continguts dels articles.
En alguns casos ha estat impossible identificar els autors d'algunes imatges. S'ha considerat que aquestes són de propietat lliure. En cas que algú identifiqui alguna d'elles com a pròpia, agrairem que es posi en contacte amb la redacció per fer les correccions pertinents.

Pepe Llinàs per Maria Picassó

4 JOSEP LLINÀS Hem de parlar
10 Viaje a Estocolmo en una fracción de segundo
12 El projecte Foco-transformació
14 T'ETSAB09 Una mirada calidoscòpica
16 British Museum Great Court
19 El otro Coderch en la Barceloneta
20 ALBERTO CAMPO BAEZA La luz es el tema
27 Versos vs. Versos
28 150 anys...
30 ALDO VAN EYCK "En su cara hay un jardín"
32 Sermón para no depender del ácido bórico
33 ...al tanto, que va de canto!
40 Convivir con la Gran Muralla
44 ANNI B SWEET Lo ha dejado
49 Excessoris [sic]
50 Arquitectura de moda
52 En record de LÉVI-STRAUSS
54 M-3 Colapso: Uno
60 arquiTunning
62 Gran arquitecto

Editorial

Un any més, i ja en són vuit, torna la revista Diagonal i ho fa amb una transformació important. I és que aquests últims mesos hem estat treballant intensament per preparar una nova revista: hem aconseguit reunir un bon equip de treball per tal que els continguts i l'edició siguin millors.

Som els mateixos de sempre: estudiants i arquitectes acabats de sortir de l'Escola i que hi estem vinculats física i/o espiritualment. Volem continuar distribuint la publicació gratuïtament i ens hem establert com a fita anar més enllà de l'àmbit de l'ETSAB i arribar a més gent. És per això que donem la benvinguda a aquells que encara no ens coneixien i aprofitem per dir-vos que també tenim nova edició digital.

En aquest número de la revista, hi trobareu fotografia, literatura, viatges en l'espai i el temps, disseny, música, cultura i, sobretot, arquitectura. Podreu llegir una entrevista a Josep Llinàs, veureu la LLUM a través d'Alberto Campo Baeza i escoltareu música amb Anni B Sweet. Us convidem a fer una mirada als xamfrans de l'Eixample de Barcelona i a celebrar els 150 anys del seu Pla.

Potser us sorprendrà no trobar en aquestes pàgines cap referència al Pla Bolonya o a la crisi en què estem immersos com a col·lectiu i com a societat. En canvi, hi trobareu tot el que ens ha vingut de gust fer, escriure i transmetre.

Us convidem a tots a llegir-la i a participar-hi.

Un año más, y ya van ocho, vuelve la revista Diagonal y lo hace con una transformación importante. Y es que estos últimos meses hemos estado trabajando intensamente para preparar una nueva revista: hemos logrado reunir un buen equipo de trabajo para que los contenidos y la edición sean mejores.

Somos los de siempre: estudiantes y arquitectos recién salidos de la Escuela, y que están vinculados a ella física y/o espiritualmente. Queremos seguir distribuyendo la publicación gratuitamente y nos hemos establecido como meta ir más allá del ámbito de la ETSAB y llegar a más gente. Es por eso que damos la bienvenida a aquellos que aun no nos conocíais y aprovechamos para deciros que también tenemos nueva edición digital.

En este número de la revista, encontraréis artículos sobre fotografía, literatura, viajes en el espacio y el tiempo, diseño, música, cultura y, sobre todo, arquitectura. Podréis leer una entrevista a Josep Llinàs, ver la LUZ a través de Alberto Campo Baeza y escuchar música con Anni B Sweet. Os invitamos a mirar a los chaflanes del Ensanche de Barcelona y a celebrar los 150 años de su Plan.

Tal vez os sorprenderá no encontrar en estas páginas ninguna referencia al Plan Bolonia o la crisis en la que estamos inmersos como colectivo y sociedad. En cambio, encontraréis todo lo que nos ha apetecido hacer, escribir y transmitir.

Os invitamos a todos a leerla y a participar.

revistadiagonal@gmail.com

www.revistadiagonal.com

PEPE LLINÀS

HEM DE PARLAR

Carles Bárcena i Ricard Gratacòs
Fotografia: Alvar Gagarin

Ens trobem al seu estudi el 27 d'octubre de 2009.

En aquesta nova etapa de la revista Diagonal, entrevistem el que podríem anomenar l'Iniesta de l'arquitectura catalana: més aviat tímid, implicat profundament en la professió i que, sense fer soroll ni sortir gaire a la premsa, ha acabat adquirit el reconeixement generalitzat, gràcies al seu treball constant i a uns quants cops magistrals...

En Pepe Llinàs (Castelló 1959) ha projectat tot tipus d'edificis, dels quals en destaquen multitud d'equipaments públics. Ha rebut nombrosos premis i també ha estat professor a diverses Escoles, entre elles l'ETSAB (1970-1989). Ens rep amablement al seu estudi, saturat de maquetes, i li preguntem sobre la seva obra i manera de fer. És fugisser, i sempre que pot *dribla* les preguntes tot buscant el suport del dibuix per parlar d'aspectes concrets dels seus edificis o dels seus arquitectes de referència.

Pregunta: Hem estat visitant bona part dels teus edificis i, a primer cop d'ull, ens crida l'atenció un tema recorrent en la teva obra: sembla que hi ha un gran esforç i treball en la formalització de la cantonada.

Resposta: Bé, a mi em costa una mica de dir per què ho faig, no ho sé. Em costa parlar i analitzar la meva pròpia obra i la manera de treballar. El meu calculista d'estructures, en Jordi Bernuz, sempre em diu: "tu no poses mai un pilar a la cantonada", i és veritat. Quan apareix, en l'estructura, un pilar a la cantonada en una fase inicial d'un projecte, ell està segur que acabarà desapareixent. A la cantonada és on es plantegen els problemes. És un problema clàssic de l'arquitectura.

En força casos, ens trobem amb una reculada de l'edifici que després es desplaça cap enfora.

La gent em diu que quan explico els meus edificis, ho faig veient-los com a cossos. Que parlo de posar-me de costat, d'evitar la frontalitat, de posar-me de puntetes, de treure el cap... Per exemple, la idea als habitatges del carrer del Carme, de donar un pas enrere i treure el cap endavant. O la Biblioteca de la plaça Lesseps com un edifici agafat pel clatell... Aquesta manera de treballar i d'entendre l'arquitectura com a cossos, l'he anada adoptant mica en mica sense adonar-me'n.

També ens han cridat l'atenció les entrades i els accessos als teus edificis, sempre són particulars.

Sí, és veritat, és una cosa patològica. L'entrada és molt important en un edifici. Em costa moltíssim, de fet, m'és impossible fer una entrada frontal. Ara estem fent un teatre a Vic i, sense adonar-me'n, hem fet un edifici on l'entrada no es veu. Això és molt fort per a un teatre, però és que no em surt d'una altra manera! Entrar als edificis és com arribar al final. Als cementiris, per exemple, has de fer moltes ziga-zagues per accedir-hi perquè, abans d'arribar, puguis preparar-te per a la tragèdia que t'espera al final. Segurament, això deu passar

Edifici d'habitatges al carrer del Carme.
Fotografia: Lourdes Jansana.

amb els meus edificis. Tampoc no m'agrada entrar en un edifici i no veure-hi les sortides. Situar-te en un espai i no veure-hi sortides em sembla dolent. Tot això són reflexions que lliguen el *com* es viu amb una manera d'entendre els edificis com a suport de la vida.

Una altra manera de resoldre el problema són, per exemple, les portes d' Alejandro de la Sota, que són "invisibles". Les fa desaparèixer donant-hi o el gruix de la paret o una proporció diferent a l'habitual. Això és una manera de treure importància a la porta, a l'entrada, al fet de passar d'un espai a un altre... De la Sota resol operacions conceptuals d'aquesta densitat amb aquests recursos. En canvi, en l'arquitectura més pretensiosa la solució acostuma a ser una gran macroporta. En el meu cas es tracta més d'esquivar.

Pel que fa a la teva manera d'encarar els projectes: fa un any es va organitzar al FAD una exposició sobre la teva obra i ens va cridar l'atenció que s'hi mostrés més un procés que no pas una obra acabada i rodona. A cada projecte, s'hi trobaven un bon nombre de proves, renúncies, etc.

Abans confiava molt en la idea inicial. Al principi treballava amb una idea i no la deixava anar. És una manera de treballar en què veus una idea o una solució, no l'abandones, la persegueixes i fins que no s'acaba l'obra no pares. Actualment, faig més aviat al revés. Quan fas un projecte, passen tantes coses amb el programa, amb l'emplaçament, etc. que la idea acaba totalment desfigurada. Durant el procés, cada pas que dónes és el que et genera el pas següent, i aquest, potser, queda mort i n'apareix un altre. Crec que és simplement manca d'aptituds. En el cas d'Alejandro de la Sota, ell era capaç d'agafar un emplaçament, un programa, interioritzar-lo i resoldre'l com si fos una partida d'escacs, després ho dibuixava i quedava tot clar. Jo això no ho sé fer. Bé, puc fer-ho però quan ho dibuixo és un desastre. Aleshores, hi ha tot un procés d'arreglar el desastre que és quan es fa el projecte. Ja em passava d'estudiant i em segueix passant, allò que fas primer és una merda, i a força de no rendir-te, d'insistir i de no llençar la tovallola, al final, acabes fent alguna cosa tolerable. Un projecte es pot salvar sempre que l'obra no estigui acabada.

"Un projecte es pot salvar sempre que l'obra no estigui acabada"

Això ens anima als joves arquitectes, no es tracta de geni ni d'inspiració!

Quan estudiava hi havia professors que deien "no tens sensibilitat", "ets un negat". Però si t'hi esforces pots fer coses correctes, has de tenir la voluntat de no conformar-te amb el que és rutinari. Sempre m'he guiat pel fet que no suporto determinades obres i certa arquitectura comercial. I quan veig que allò que estic fent s'assembla a arquitectes o a edificis que em posen nerviós no paro fins a canviar-ho. No vull fer coses que em recordin a d'altres que em sembla que no estan bé.

Acostumes a quedar satisfet amb el resultat?

Una cosa és el que ens agrada i l'altra és el que fem. Durant molt de temps he estat fent coses que no coincidien amb el que m'agrada. A mi m'agraden les coses modestes, anònimes, sentimentals, carrinclones, cutres, barrejades, eclèctiques... I durant molt de temps he estat fent coses correctes, ordenades, intel·ligibles, clares...

És una cosa que he de corregir i crec que, a poc a poc, ho estic aconseguint. Estic fent coses que potser, a molta gent, li poden semblar inadequades i poc adients per a la ciutat. Però això té molta relació amb el meu interès per Jujol i, cada vegada més, per l'arquitectura de Gaudí. L'altre dia vaig acompanyar un arquitecte a visitar el nou Institut de Microcirugia Ocular, i em va dir "su edificio está lleno de amenidades". Em va semblar un elogi molt bonic i també m'agrada entendre els meus edificis així, amb amenitats.

Crec que no es tracta de fer coses aspres i estrictament funcionals, cal fer lloc per a amenitats i distraccions.

Buscant en les publicacions hem trobat molt pocs dibuixos teus, gairebé cap.

Sí, és difícil. Els llenço tots. Dibuixo moltíssim, forma part de la meva tradició de treball, d'anar superposant, etc. Però és que dibuixo tant que, al final, els llencem tots.

Si fos més intel·ligent, no em caldria dibuixar tant. Però és el mateix dibuix el que em fa pensar. En Coderch, per exemple, deia que per no fer trampes amb el projecte s'ha de dibuixar malament. És el que passa si dibuixes amb l'ordinador o amb els renders, que fas una merda ben dibuixada i et pot enganyar i semblar que està be.

Per mi, el dibuix és una mena de control de qualitat del projecte. Per exemple, tal com feia Coderch, acostumo a comprovar la qualitat de les plantes amb els alçats. Si la planta està bé, els alçats també ho estaran, i a l'inrevés. I si no estan bé, la manera de corregir-los, és modificant la planta.

En canvi, hem trobat moltes maquetes...

Treballem molt amb maquetes, és clar. I cada cop més, a mesura que ens hem complicat la vida amb les cobertes.

I en quin moment apareixen les cobertes com a instrument per resoldre el projecte?

Doncs amb la biblioteca de la plaça Lesseps. Teníem un problema de caire tècnic amb el programa, amb la part de diaris i revistes, que no lligava amb la resta i no quedava bé. Al final, després de donar-hi moltes voltes, ho vam resoldre amb la coberta. I a partir d'aleshores, en altres edificis, ho he anat utilitzant com a instrument per solucionar problemes de projecte. Per exemple, ara estem fent un projecte a l'Eixample i l'edifici, bàsicament, es qualifica per la coberta que, a més de solucionar problemes concrets, identifica l'edifici.

Dius que estàs fent un edifici a l'Eixample, com s'afronta un projecte en un context aparentment tan regulat i constret?

Els edificis de l'Eixample, entre mitgeres, tenen una cosa molt maca: com només tenen una façana per expressar-se, tot dissimulant, acaben apareixent volums sobre la cornisa per tal de mirar per sobre de la cota. És com una persona que es posa de puntetes i treu el cap. Ara estic fent un edifici que està responent aquesta idea: respecta i agafa els límits establerts, s'aixeca una mica per veure per sobre dels altres. No es tracta d'una operació ni de guanyar metres ni de voler imposar-se. I tampoc no té res a veure amb fer una torre.

"No es tracta de fer coses aspres i estrictament funcionals, cal fer lloc per a amenitats i distraccions"

No obstant això, una manera oposada d'interpretar l'Eixample és com ho fa en Sostres al

Noticiero Universal: assumint l'edifici com un pla. Aquest no té el problema del cap. És un edifici fantàstic. I l'altra cara de la mateixa història seria la de respirar com la Casa Milà, cap de les dues no és contradictòria.

I has fet alguna torre?

Vaig fer una proposta a Sta. Coloma de Gramenet, precisament (riures). Però amb la crisi la propietat va desaparèixer. Em va costar molt però vaig quedar-ne molt content. Del que en un origen era una torre en vaig fer tres cossos, un de gran i dos de petits. És l'única cosa que he fet en alçada.

En els teus edificis optes per solucions de façana força austeres i per un repertori tancat de materials. Com fas front a la qüestió dels materials en fer els projectes?

És un altre defecte que he d'arreglar. És un tema que he d'assumir i que tinc preparat. Em costa molt entrar en la discussió dels materials. Tinc unes referències que pràcticament no fan servir materials. Per exemple, en Coderch. En la seva obra. els materials no tenen presència ja que hi col·loca els més vulgars.

El dels materials i de les tecnologies és un territori que comença a ser propietat del constructor. Segur que us ha passat si heu fet algun petit treball que, quan has d'escollir la rajola del bany, la propietat està molt atenta amb aquest tema, s'hi manifesta molt. En edificis corporatius també passa: el propietari vol que es noti que té tecnologia i que té diners. És en aquest terreny on propietat i constructora mostren la seva musculatura i potència. Em costa d'entrar en aquestes aigües, em fan una mica de por. Cal pensar, no obstant, que un edifici no és un material.

En canvi, als edificis d'Alejandro de la Sota, sí que hi ha una presència important dels materials...

El cas de De la Sota és una altra història. Agafava materials que no eren en l'arquitectura: materials que venien dels mercats, de les fàbriques, i els portava als edificis. És un sistema per evitar, precisament, entrar en aquesta discussió. Estava trencant les regles de joc.

A l'Escola, se'ns insisteix a aprendre de bons edificis i arquitectes del passat, a fer-nos una cartera pròpia de referents. Sovint parles de Jujol, Gaudí, Coderch, de la Sota...algun altre?

Conservo molt intensament aquestes fidelitats. En el passat, durant molt de temps Mies va ser per mi una referència. Ara ja no tant. També Melnikov i els constructivistes russos. I en general tota l'arquitectura moderna. L'altre dia vaig estar a Berlín visitant la Filarmònica i la Biblioteca de Scharoun i la Nationalgallerie de Mies, que estan una al costat de l'altra. Em va interessar moltíssim Scharoun, i Mies no tant. Vaig pensar que els edificis de Scharoun estaven molt més vius. Fa vint anys va ser al contrari. Això és positiu perquè vol dir que estic canviant.

"Un edifici no és un material"

Vas ser professor durant força temps. Per què ho vas deixar?

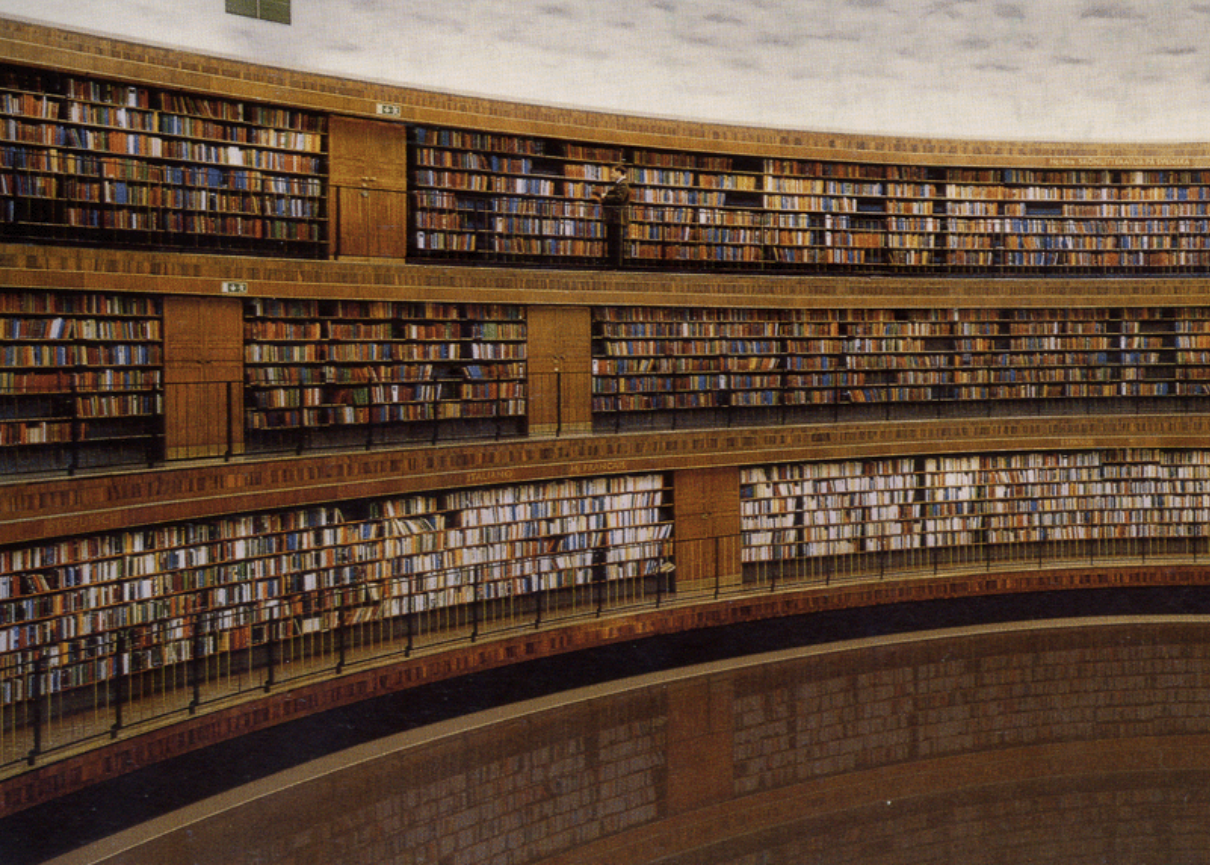
Vaig estar molts anys a l'Escola. Em vaig cansar. Hi va haver un moment en què m'interessava més la feina.

El tema generacional també compta. Crec que has de tenir una certa afinitat generacional, sobretot a Projectes, on jo donava classe. I quan comences a donar fórmules, solucions i a transmetre les teves dèries... malament! Has de saber transmetre entusiasme.

Però tinc molt bon record de l'Escola. En Moneo era bestial. Abans de cada classe ens deia mig en broma: "ahora vamos a entusiasmarnos antes de comenzar la clase". Tenia raó de no convertir la classe en quelcom rutinari.

Al número anterior vam entrevistar l'antropòleg Manuel Delgado, i sempre posa Fort Pienc com a exemple de bona arquitectura.

Vaig llegir *La ciudad mentirosa*, el seu últim llibre, en què és molt crític amb l'arquitectura. M'agrada molt que elogiï aquest edifici, m'encanta, la veritat.



(texto a partir de la fotografía "Stockholm Library, Gunnar Asplund" de Andreas Gurski)

Viaje a Estocolmo en una fracción de segundo

Xavier Irigoyen

Gunnar Asplund colgó el lienzo circular más panorámico de todos. En este lienzo podían abrirse y cerrarse los paisajes más inmensos nunca vistos. Mayores, si cabe, que el mar o el cielo, estaban entretejidos con infinitos túneles y puentes que los relacionaban entre sí. Esto suponía un panorama bien distinto de los demás: cuando aquellos visitantes que antes fueron rápidos y ociosos espectadores con anhelo de viajar llegaban a esta pantalla panorámica, se detenían. Desde aquí se emprendía un viaje largo y sin retorno sin que nadie se moviera de su lugar. A pesar de no ser este un viaje a una ciudad o a un paisaje idílico, sí que serían visitadas todas las ciudades y todos los paisajes siguiendo un recorrido aparentemente aleatorio, en el que el principio "a" y el final "zeta" dejarían de tener sentido. ¿Dónde empieza y dónde acaba el abecedario en el lienzo circular más panorámico de todos? ¿Dónde empieza y dónde acaba nuestro viaje? Quizá empiece en el momento en el que se recuerda algo y quizá termine en el momento en el que se olvida todo. Mientras tanto, mientras recordemos, el nuestro será siempre un viaje a la memoria.

Compendios de Arquitectura Contemporánea

Nueva colección que reune en cada volumen los textos fundamentales de la contemporaneidad sobre un tema candente en el mundo de la arquitectura.
Dirigida por Iñaki Ábalos, la selección de textos de cada título ha sido realizada por un editor experto en el tema:

La digitalización toma el mando
Lluís Ortega (ed.)

Naturaleza y artificio
Iñaki Ábalos (ed.)

Lo ordinario
Enrique Walker (ed.)

De lo mecánico a lo termodinámico
Javier García-Germán (ed.)

Editorial Gustavo Gili, SL / Rosselló 87-89, 08029 Barcelona / Tel. 93 322 81 61 - Fax 93 322 92 05 / info@ggili.com - www.ggili.com

El projecte FOCO-TRANSFORMACIÓ:

Sortir de l'ETSAB i endinsar-se en la Barcelona recòndita

Maurici Pla

El curs 2008-2009 els estudiants de l'ETSAB han pres la iniciativa. Suposo que, saturats per la darrera Festa de Dia (allò ja no es podia superar, era més o menys com la temporada del Barça), alguns estudiants han decidit deixar durant un temps el preservatiu i optar per les paraules, per la manifestació oberta de les seves preocupacions, de la seva visió de la realitat, dels seus punts de vista crítics. Per tant, enhorabona als organitzadors i als participants de la Setmana de Dia. En l'estat en què es trobava l'Escola, només podia fer un pas endavant si els estudiants deixaven d'erigir-se com a "clients" (així s'auto-anomenaven alguns, reconeixent tàcitament que venen a aquesta casa a comprar un grapat de crèdits a bon preu) i entenien que els cursos es fan a partir de l'experiència i els coneixements dels professors, és cert, però també a partir de la mirada que projecten els estudiants sobre el món que els envolta, que és molt més fresca, més actual i més desproveïda de prejudicis acadèmics.

Una d'aquestes iniciatives va partir de dos estudiants de quart curs, el Marc Grané i la Martina Garreta, i aviat es va extendre a un grup d'estudiants més ampli. El Marc i la Martina varen decidir organitzar una incursió d'un dia pel barri de Vallcarca, equipats amb càmeres fotogràfiques, amb la voluntat de construir una imatge d'aquell barri que replantegés des de zero les possibles pautes de la seva transformació. L'èxit de la incursió va portar a la organització de dos incursions posteriors, ja amb una participació més nombrosa: la primera, a la zona de Glòries, i la segona, al mercat dels Encants a les quatre de la matinada, l´hora en què es realitzen totes les transaccions i tripijocs mercantils. Aquestes experiències han portat a l'establiment d'un projecte de llarg abast, FOCO-TRANSFORMACIÓ, amb una estructura organitzativa de mínims que permet donar continuitat al projecte.

Els estudiants que han participat a FOCO-TRANSFORMACIÓ no podien haver treballat millor: amb pocs mitjans, en un temps molt acotat, amb l'obtenció de resultats ràpids i amb una gran agilitat a l'hora interpretar aquests resultats. Les fotografies obtingudes, seleccionades i ampliades a gran tamany, van ser exposades durant la Setmana de Dia. El barri de Vallcarca oferia una imatge polièdrica on es podia llegir fàcilment tota la seva història, que arrenca a finals del segle XIX. A les fotografies queden reflectits fragments de balaustrades modernistes, austeres façanes noucentistes, blocs recents de cinc i sis plantes que trenquen completament les pautes morfològiques originals del barri. Es detecta, sempre a través de les fotografies, que sens dubte va ser una de les àrees més menystingudes per la Barcelona

Olímpica, ja que l'espai públic, les infraestructures, el manteniment de les velles construccions, romanen molt degradats. També s'adverteix la gran coherència morfològica del barri, amb casetes unifamiliars que s'enfilen pels pendents, i casetes en filera, formant carrers, que segueixen la traça dels barrancs. Així, les fotografies revelen la urgència d'un procés de transformació, però també revelen obertament la necessitat d'una reflexió de fons que determini les pautes d'aquest procés, abans de deixar el barri en mans dels agents especuladors. Les pròpies fotografies ens parlen de l'urgència d'intervenir i, gairebé, ens insinuen ja la via que caldrà seguir en aquesta intervenció, a partir d'una lectura atenta d'aquells valors del barri que conformen la seva identitat i la lògica del seu progressiu procés d'implantació.

Així, les fotografies de Vallcarca realitzades per FOCO-TRANSFORMACIÓ són crítiques, tenen un elevat valor crític. I, insisteixo, amb poc temps disponible i pocs mitjans, aquest grup reduit d'estudiants ha sabut presentar obertament tot el carácter problemàtic d'un tema urbanístic, arquitectònic i sociològic. Els estudiants de FOCO-TRANSFORMACIÓ, a través de les seves imatges, no han volgut posar en evidència la lletjor d'una área degradada, sinó que més aviat han escollit uns indrets carregats d'arquitectura, de lògica morfològica, de memòries de persones, d'indrets ells mateixos en transformació constant, per evidenciar la necessitat d'una intervenció i, sempre a través de les imatges, obrir el debat sobre les possibilitats de la transformació futura de l'indret, una transformació que, probablement, no és la que té prevista la farragosa lógica de la historia urbana.

Treballs com aquest ja poden entrar a les aules, ja poden confrontar-se críticament amb els coneixements dels professors, i per tant ja representen una aportació valuosa als diferents cursos de l'Escola, l'aportació que a molts professors ens faltava. De fet, nombrosos professors de l'Escola, de diferents departaments, s'han interessat activament per la iniciativa i han col.laborat amb els estudiants a l'hora de dur-la a terme. Ara només falta que el gruix d'estudiants es mostri més receptiu i més actiu amb un projecte que els ha de permetre fixar els seus punts de vista d'una manera coherent i pràctica. Tots els estudiants i professors interessats poden contactar amb FOCO-TRANSFORMACIÓ a través del correu foco.etsab@gmail.com.

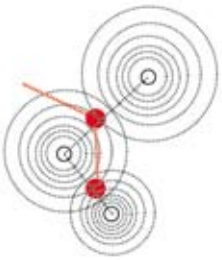
Els estudiants han deixat el preservatiu i han preferit agafar la càmera, i esperem que no oblidin mai que una cosa no treu l'altra, si es fa tot en el moment i en el lloc adequat.

T'ETSAB09_Taller d'estiu

Una mirada calidoscòpica

Madalen G. Bereziartua i Joan Florit

a)



b)

c)

d)

e)

QUI_ ETSABarcelona/TUDelft/TUTsinghua/UIA Mèxic/UIChicago/UMAYOR Chile
QUAN_ Del 9 al 23 de juliol de 2009.
ON_ ETSABarcelona, *Av* Diagonal 649.
QUÈ FER_ Propostes per al Nou Parc dels Tres Turons i llur contacte amb la urbanitat
COM_ Visites al lloc, conferències, treball de taller, grups internacionals, conèixer la ciutat, fòrums de debat, sessions crítiques...
+INFO_ http://tetsab09.blogspot.com

Ajuntar-se un mexicà, un xilè, un americà, un xinès, un holandès i un espanyol pot semblar, d'entrada, el començament d'un d'aquells acudits basats en el tòpic. En realitat, en aquestes ratlles explicarem ben bé el contrari, com d'una d'aquestes trobades *babèliques*, en pot sorgir una discussió complexa, amb matisos, allunyada del tòpic... Una mirada calidoscòpica.

I és que, a través de l'experiència del taller sobre el Carmel i el parc dels Tres Turons que va tenir lloc aquest juliol passat a l'ETSAB, es van fer paleses les dificultats que suposa el fet de treballar en equips internacionals en un projecte complex durant un temps molt limitat, a més dels valors afegits que suposa la multiplicitat de visions sobre la mateixa problemàtica.

Així, la metodologia es va mostrar com a un aprenentatge més valuós que la proposta en sí.

Es va aprofitar intensament la capacitat per remoure una gran quantitat de valors destacables del lloc i de paràmetres a implementar en el projecte.

La qüestió plantejada fou la de pensar estratègies d'intervenció en el parc dels Tres Turons i la urbanitat pròxima. Aquest entorn de topografia accidentada format pel turó de la Rovira, el del Carmel i de la Creueta del Coll, que antany havia estat una "muntanya pelada" de vegetació i un territori en blanc a la ciutat planejada, va ser lloc d'assentament de creixements marginals[1] i d'autoconstrucció.

La vigència de la qüestió és absoluta. Les administracions estan avui en processos de revisió del planejament d'aquests entorns[2], tant dels que queden com a parc com dels territoris construïts a força de densificar les estructures marginals prèvies. Tanmateix, a l'Escola es treballa sobre aquest territori des de diversos cursos i tallers.

L'estratègia per abordar la discussió va ser repartir les 40 mirades en 5 grups per assajar sobre 5 àmbits escollits, quatre dels quals eren

40 mirades en 5 grups per a assajar sobre 5 àmbits (...) en territoris de fricció del *zoning*

en territoris de fricció del *zoning* i un cinquè encarregat de donar l'estructura general al parc.

Tot i que els treballs es concretessin en 5 propostes, van sorgir una sèrie de discussions transversals que pertanyen a una reflexió més general de tot l'àmbit: la relació entre la natura i l'artifici; els usos compatibles amb un nou parc metropolità; l'autoconstrucció i l'apropiació; i la fina ratlla entre allò legal i allò il·legal.

La intervenció, situada entorn al parc de la Creueta del Coll (fig. b), va tenir com a fil conductor la qüestió de per a qui servia el parc, i va posar de manifest, d'una banda, la necessitat de donar resposta al binomi d'apropar i de descobrir el territori a la ciutat. I de l'altra, la garantia que el mateix barri del Carmel en gaudeixi. Els temes de discussió principals van ser la intervenció paisatgística i l'aprofitament de la visió privilegiada de l'àmbit sobre la ciutat.

Una altra proposta (fig. c), enfrontada a un teixit urbà densificat, va apostar per la recerca d'un espai públic propi mitjançant l'esventrament d'intervies del qual en resultés una nova connectivitat per a vianants. Alhora, es plantejava una actuació en un punt crític que permetés aconseguir dues continuïtats superposades; una d'urbana i una altra de paisatgística.

Davant un entorn caracteritzat pel xoc entre naturalesa i urbanitat, una altra actitud adoptada va ser proposar un paisatge construït que aprofités l'oportunitat d'intervenir sobre el parc, per tal de resoldre les mancances cíviques del barri del Carmel, tot posant sobre la taula l'assumpció de l'artificialitat lligada a qualsevol intervenció plantejada en circumstàncies topogràfiques similars (fig. d).

D'una manera semblant, es va afrontar la discussió sobre com intervenir a l'entorn de les pedreres (fig. e), amb l'afegit de tractar-se d'una natura prèviament manipulada, davant la qual es va optar pel seu reciclatge i recuperació, amb voluntat de destacar la particularitat pròpia del lloc.

A l'hora d'abordar el requeriment d'establir una estratègia general sobre el parc, es va optar per proposar el traçat de camins alternatius sobre el parc existent, i per donar lloc a noves maneres de descobrir-lo a través de *happenings* o d'instal·lacions més o menys temporals, amb l'objectiu de ressaltar el caràcter improvisat de l'entorn construït i d'afavorir la seva apropiació per part dels ciutadans (fig. a).

Un cop presentades les propostes i acabat el taller, en mirar enrere, de l'experiència s'extreu que a força de sobrevolar amb un calidoscopi l'entorn dels Tres Turons, es van remoure multitud de qüestions que des d'una visió més acadèmica o professional haurien quedat, probablement, sense descobrir.

[1] BUSQUETS I GRAU, Joan. *La urbanización marginal*. Barcelona : Edicions UPC, 1999.

[2] Vegeu la "MPGM en l'àmbit dels Tres Turons" i la "MPGM en l'àmbit del barri del Carmel i entorns" entre d'altres.

Com una geometria estructural pot definir un projecte: British Museum Great Court

Albert Albareda Valls

Tot parlant aquests últims temps de l'impacte que ha suposat l'optimització estructural en el disseny de molts edificis recents, i més des de les teories de Sasaki, s'ha oblidat sovint que aquest recurs ha existit des dels propis orígens de la concepció de les primeres estructures. El fenomen és d'allò més simple i honest: es tracta d'aprofitar-se de la resposta d'una determinada estructura per tal de projectar un determinat disseny arquitectònic de la manera més òptima i racional. Per dir-ho d'una altra manera: cal densificar l'ús de material només en aquells punts on realment sigui necessari mentre que les zones poc sol·licitades van perdent dimensió. Així, el disseny arquitectònic pot enriquir molt el seu llenguatge a força de considerar també, per a la seva definició final, les tensions de cadascun dels elements.

La natura és un exemple genial d'optimització estructural sense precedents. Fixem-nos en els esquelets, per exemple, o en la ramificació de les branques dels arbres: la naturalesa sotmet les seves estructures a un procés continu d'adaptació i de redisseny per tal de dimensionar-les a les tensions justes per a les quals han de treballar els seus components. La història estructural ha sotmès també els seus edificis a un procés evolutiu d'optimització que, a pesar dels seus alts i baixos, ens ha arribat a l'actualitat a través de les tipologies que, ara per ara, es coneixen. Així, per exemple, una encavallada és un cas clar d'optimització estructural, des del punt de vista que no és res més que un esforç per concentrar les tensions d'una gran jàssera en unes poques barres concretes i buidar-ne la resta.

D'optimització, en podem parlar en diverses direccions: des de la geometria, des del material, etc. Pensem, per exemple, en el descobriment de l'arc com a solució arquitectònica. No és res més que la recerca del màxim rendiment del material disponible amb la millor de les geometries per resoldre un problema estructural: cobrir espais interiors. Aquest recurs utilitzat des del món clàssic de Roma i reiterat al llarg de tota la història, ha anat perfeccionant-se i sofisticant-se per donar resposta, en cada cas, a les demandes que proposava l'arquitectura.

Els edificis sincers amb la seva estructura resulten, molt sovint, atractius per la seva claredat i transparència: no hi ha res més elegant que desplegar aquells recursos necessaris, i només els necessaris, per resoldre determinats dissenys estructurals. Així, un magnífic exemple d'excel·lent coordinació i sinceritat entre estructura i forma arquitectònica el trobem en la coberta de la *British Museum Great Court*, de Sir Norman Foster. El projecte plantejava per a la coberta d'aquest gran espai central del Museu Britànic una gran membrana transparent que s'adaptés, amb tota naturalitat, a la geometria del seu perímetre. Aquest espai central, de forma clarament rectangular, inclou també una sala de lectura en la seva part central: un mòdul cilíndric no exempt de considerar. Foster creia fermament en la neutralitat de la intervenció en un edifici prou antic i rellevant com és el *British Museum*.

La neutralitat passava no només per la lleugeresa i la transparència de la solució tectònica final, sinó també per la naturalitat geomètrica de la solució. El projecte final cobreix l'espai amb una membrana metàl·lica molt fina nervada de tal manera

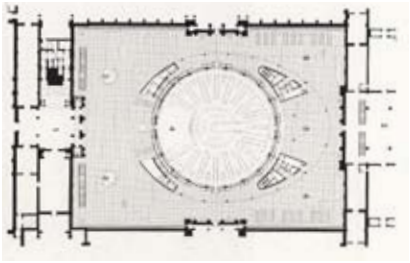
Vista general de la intervenció a la coberta.

que hi pugui passar una gran quantitat de llum entre els seus alvèols, i transforma així l'espai principal del museu en una plaça interior en transició cap a l'exterior. La pell que acaba cobrint el *Great Court* es presenta al visitant com una pell totalment diferent al llenguatge de l'edifici eclèctic que, per evitar definitivament els punts de contacte (o de transició) entre la història, acaba sostenint-se per art de màgia a ulls del visitant i flota més enllà dels murs perimetrals de la gran sala.

L'efecte final és d'allò més lleuger i elegant. Amb la nova intervenció, l'edifici antic guanya protagonisme i el llenguatge d'allò que és nou s'entén perfectament des de la seva sinceritat geomètrica. Poques vegades una intervenció enriqueix tant un edifici existent sense malmetre'n el seu llenguatge propi. I això és fruit d'una optimització estructural en la pròpia concepció del projecte. Una vegada més, l'arquitectura ha estat prou audaç per conèixer i aprofitar-se dels recursos estructurals que ens proporciona la resistència dels materials. Aquest és un dels principals motius de l'èxit de la intervenció, més de cirurgia que de nova concepció.

L'espai cobert, de forma rectangular, precisava una estructura que cobrís indistintament llums d'entre 14 i 40 metres i que, alhora, realitzés amb èxit la transició d'un perímetre rectangular en un de circular en el seu interior. La solució va ser una malla metàl·lica triangular recolzada en una successió de pilars metàl·lics, suportats per un dels murs posteriors a la façana del pati. Així, la làmina sobrepassa els murs perimetrals i transmet, certament, una sensació d'ingravidesa a l'usuari, efecte que encara en ressalta més la neutralitat. Les càrregues verticals, d'aquesta manera, es transmeten a través d'un mur existent i l'absorció dels esforços horitzontals, així com dels produïts per la dilatació, es realitzen, en part, a través d'un cèrcol de *rigidització* perimetral.

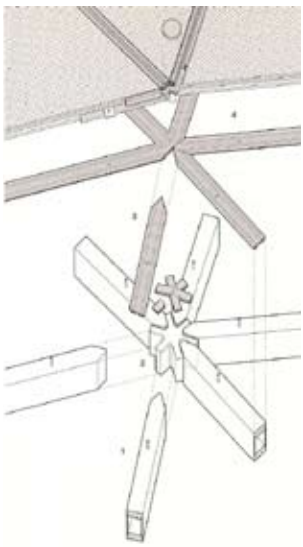
Amb l'objectiu d'aconseguir un màxim rendiment de cada peça, la membrana està constituïda per elements radials, connectats per dues espirals oposades i generades per una



Vista interior de la coberta i la planta.

col·lecció de barres d'acer de diferents seccions i gruixos. Les seccions de les barres són mínimes en les zones centrals de la llum i màximes en el perímetre, d'acord amb les tensions de compressió a les quals estan sotmeses (el rang dimensional d'aquestes peces, oscil·la entre 80 i 180 mm de cantell). Les barres estan soldades i unides en nusos de sis entrades, dissenyats exclusivament per aquest projecte. Les soldadures permeten que les unions tinguin suficient ductilitat, de manera que es garanteixi una certa tolerància als moviments de la coberta en els casos de forta sol·licitació per vent o neu.

Les 7000 barres estan classificades per tipus i es van repetint per tal de simplificarne l'execució. De la mateixa manera, els arcs de la membrana se succeeixen en funció de la llum que cobreixen. Per tal d'igualar les reaccions horitzontals al perímetre, els arcs s'aixequen més en els vèrtexs que no pas en els laterals. L'optimització geomètrica de l'estructura és exemplar i el propi funcionament de la coberta acaba definint l'aparença final de la intervenció en una integració arquitectònica perfecta. El fet d'alçar els arcs en funció de la llum, i per tant, de la càrrega, és un recurs molt efectiu i prou conegut per igualar o per reduir les empentes horitzontals als extrems. En aquest projecte, però, adquireix una doble funcionalitat, ja que també soluciona una implantació difícil de la coberta en l'edifici d'una manera espectacularment senzilla.



Detall del nus (esquerra)
Fotografia del nus (dreta)

"Steel and Beyond. Anette LeCuyer"

Detall de l'encontre amb els vèrtexs. (dreta)

Esquema estructural de la membrana. S'aprecien les diferents curvatures

El otro Coderch en la Barceloneta

Dani Carrero

Es sorprendente cómo de desapercibido ha pasado este conjunto habitacional en el análisis de la obra de Coderch. Probablemente quedó eclipsado por el famoso edificio de Passeig de Joan de Borbó, que alberga unas características suficientemente inhumanas para ser alabado por la crítica. Nuestro complejo de viviendas tiene demasiados rasgos de la época en la que la Casabella de Ernesto Nathan Rogers y el re-racionalismo italiano imperaban en las revistas. Nos recuerda excesivamente al barrio de Tiburtino (1949-1954) en Roma de Ludovico Quaroni y compañía, con sus tejados a dos aguas y su "tipología urbana para que los campesinos que emigraron a la ciudad no se sintieran desubicados". Este pensamiento "social", con intento de comprender a las masas y atender su memoria histórica, es el germen de lo que en los años '80 sería el repudiado post-modernismo y, por esa razón, debemos echar tierra y hacer ver que aquí no ha pasado nada. Retrotrayendo así este componente circunstancial, es interesante remarcar las notables diferencias de Coderch con este estilo arquitectónico, que caracterizan de un modo especialmente personal la obra del arquitecto catalán.

Es una evidencia que Coderch odiaba la ciudad. Todas sus intervenciones en ella intentan negarla creando fachadas especialmente cerradas. La forma en "u" de este complejo lo evidencia, creando un patio interior controlado por el propio arquitecto. Un espacio luminoso, arbolado y zona de juegos y tabernas en planta baja. Pero las fachadas exteriores se encuentran a la altura de los Trade, el Instituto francés o el mismo edificio para pescadores de unas calles más allá. Las ventanas tienen unos parapetos que obligan a mirar en oblicuo para orientar hacia la salida del sol y no sufrir la estrechez de la calle. El conjunto de estos artefactos crea uno de los alzados más minimalistas de la ciudad. Las franjas verticales de revoco blanco contrastan con el ladrillo manual tradicional, en una innumerable seriación a lo largo de todas las fachadas laterales. En el interior, en cambio, aparece un espacio similar al de las calles interiores de Las Cocheras. La distribución de las viviendas crea unos retranqueos y numerosas terrazas que generan un ambiente de pueblecito pesquero. El acceso y posición de las cajas de escalera, la ventilación cruzada y el alzado sur absolutamente esencial hacen que este complejo habitacional sea digno de estar en las guías de arquitectura. Sin embargo, por diversas razones, probablemente relacionadas con la moda, nos encontramos desempolvándolo de nuevo.

Caja General de Ahorros, Granada

ALBERTO CAMPO BAEZA

LA LUZ ES EL TEMA

Oscar Linares de la Torre

Es difícil hablar sobre el espacio y la luz sin referirse a Alberto Campo Baeza. El conjunto de su obra escrita, proyectada y construida se constituye como una verdadera lección sobre el uso de la luz. Es por ello que me hace especial ilusión poder inaugurar con él esta nueva sección dedicada a la LUZ.

Alberto Campo Baeza nació en Valladolid donde su abuelo era arquitecto, pero desde los dos años vivió en Cádiz, donde vio la LUZ. Allí, su padre, que ha cumplido ya 100 años, era cirujano. De él, ha heredado el espíritu de ANÁLISIS, y de su madre, la clara decisión de ser ARQUITECTO.

Vive en Madrid desde que fue a estudiar Arquitectura. Tuvo como primer maestro a Alejandro de la Sota que le inculcó la arquitectura ESENCIAL que sigue intentando

Fotos cedidas por el estudio de Alberto Campo Baeza

poner en pie. También tuvo como profesores a Julio Cano Lasso que, muy generoso, le ofreció colaborar con él en algunas obras. Y a Aburto, Moneo y Cabrero. Con Javier Carvajal hizo la Tesis Doctoral y entró como PROFESOR en la Escuela de Arquitectura de Madrid, la ETSAM, donde es el CATEDRÁTICO más antiguo de su departamento.

Ha dado clases en la ETH de Zúrich y la EPFL de Lausanne o la University of Pennsylvania, PENN de Philadelphia. Y en Dublín, Nápoles, Virginia y Copenhague. Y en la BAUHAUS de Weimar y en la KANSAS State University. Y pasó un año como investigador en la COLUMBIA University de Nueva York. Ha dado muchas conferencias por todo el mundo y le han dado muchos premios. El que más ilusión le ha hecho, el TORROJA por Caja Granada. Y los más recientes son los de la Bienal de Buenos Aires de octubre de 2009 por su guardería para Benetton en Venecia y por el Museo de la Memoria de Andalucía en Granada.

Sus obras han tenido un amplio reconocimiento. Desde la Casa Turégano o la Casa De Blas, ambas en Madrid, hasta la Casa Gaspar, la Casa Asencio y la Casa Guerrero en Cádiz. O el Centro BIT en Inca-Mallorca o la Caja de Granada y el MA, Museo de la Memoria de Andalucía, ambas en Granada. Y el espacio Entre Catedrales en Cádiz y las casas Moliner en Zaragoza y Rufo en Toledo. Fuera de España, ha construido la Casa Olnick Spanu en Nueva York y una guardería para Benetton en Venecia. Y está a punto de empezar un edificio de oficinas en Samara, Rusia.

Además, se han publicado más de 10 ediciones de su libro "LA IDEA CONSTRUÍDA" con sus textos en varios idiomas. Acaba de aparecer una segunda colección de sus textos "PENSAR CON LAS MANOS". Cree en la Arquitectura como IDEA CONSTRUIDA y que los componentes principales de la arquitectura son: la GRAVEDAD que construye el ESPACIO, y la LUZ que construye el TIEMPO.

Expuso su obra en el CROWN HALL de Mies en el IIT de Chicago, en el Urban Center de Nueva York, en la Basílica de PALLADIO en Vicenza y en la Basílica de Santa Irene en Estambul. Y en 2009, en la prestigiosa Galería MA de Tokio. Está en preparación para 2010 una en el MAXXI de Roma.

No tiene coche, ni televisión, ni reloj, ni teléfono móvil. En su biblioteca hay más libros de POESÍA que de arquitectura, en su estudio no hay más que 3 personas, estupendas. Y confiesa que es FELIZ.

Olnick Spanu House, New York

Museo Memoria de Andalucía, Granada

La LUZ construye el TIEMPO.

Cuando un arquitecto descubre que la luz es el tema central de la arquitectura, es cuando empieza a ser un verdadero arquitecto. Cada día que pasa estoy más convencido de esto que escribí y publiqué hace ya tantos años. Y aquel "light is more" que quería emular al "less is more" de Mies Van der Rohe me atrevo hoy a cambiarlo por este "light is much more".

La luz es el material más hermoso, el más rico y el más lujoso utilizado por los arquitectos. El único problema es que se nos da gratuitamente, que está al alcance de todos y que entonces no se valora suficientemente.

Los arquitectos antiguos usaban los mármoles y los bronces, y los arquitectos más modernos usan el acero, los plásticos especiales y los vidrios. Todos intentando hacer arquitecturas capaces de permanecer en la memoria de los hombres, de permanecer en el tiempo. Y sólo los arquitectos que han merecido la pena, los maestros, han entendido que la luz, precisamente la luz, es el principal material con el que la arquitectura es capaz de vencer al tiempo. Así lo entendieron tanto Adriano cuando construyó el Panteón como Antemio de Tralles o Isidoro de Mileto cuando levantaron Santa Sofía, o Mies Van der Rohe cuando puso en pie la Farnsworth House.

Y para hacer presente la luz, para hacerla sólida, es necesaria la sombra. La adecuada combinación de luz y sombra suele despertar en la arquitectura la capacidad de conmovernos en lo más profundo, suele arrancarnos las lágrimas y convocar a la belleza y al silencio.

Cuando a lo largo de estos últimos años muchos de mis alumnos han visitado el Panteón de Roma, puntualmente me han escrito una postal diciéndome: "he llorado". Los que no "han llorado" no me han escrito. Así lo hablamos en clase y ellos cumplen el pacto.

Cuando los empleados de la Caja de Granada entraron a trabajar por primera vez en mi edificio en Granada, algunos se conmovieron profundamente y se les saltaron las lágrimas. No dejo de ir a verles cada vez que vuelvo allí.

Y cuando la Reina de España entró en el edificio con motivo de la entrega de unos premios,

tuvo la generosidad de deshacerse en elogios sobre la hermosura de la luz que allí había. Y la prensa lo recogió puntualmente. Entendió perfectamente que la luz es el tema central de cualquier arquitectura.

Muchas veces he comparado en mis clases la luz con la sal. Cuando la luz se dosifica con precisión, como la sal, la arquitectura alcanza su mejor punto. Más luz de la cuenta deshace, disuelve la tensión de la arquitectura. Y menos, la deja sosa, muda. Al igual que la falta de sal, en la cocina deja a los alimentos insípidos y el exceso de sal los arruina. En general, no es fácil para los arquitectos el uso justo de la sal de la arquitectura, de la luz.

Y si la cantidad de luz empleada es importante, no lo es menos la calidad. Así nos lo ha enseñado siempre la historia.

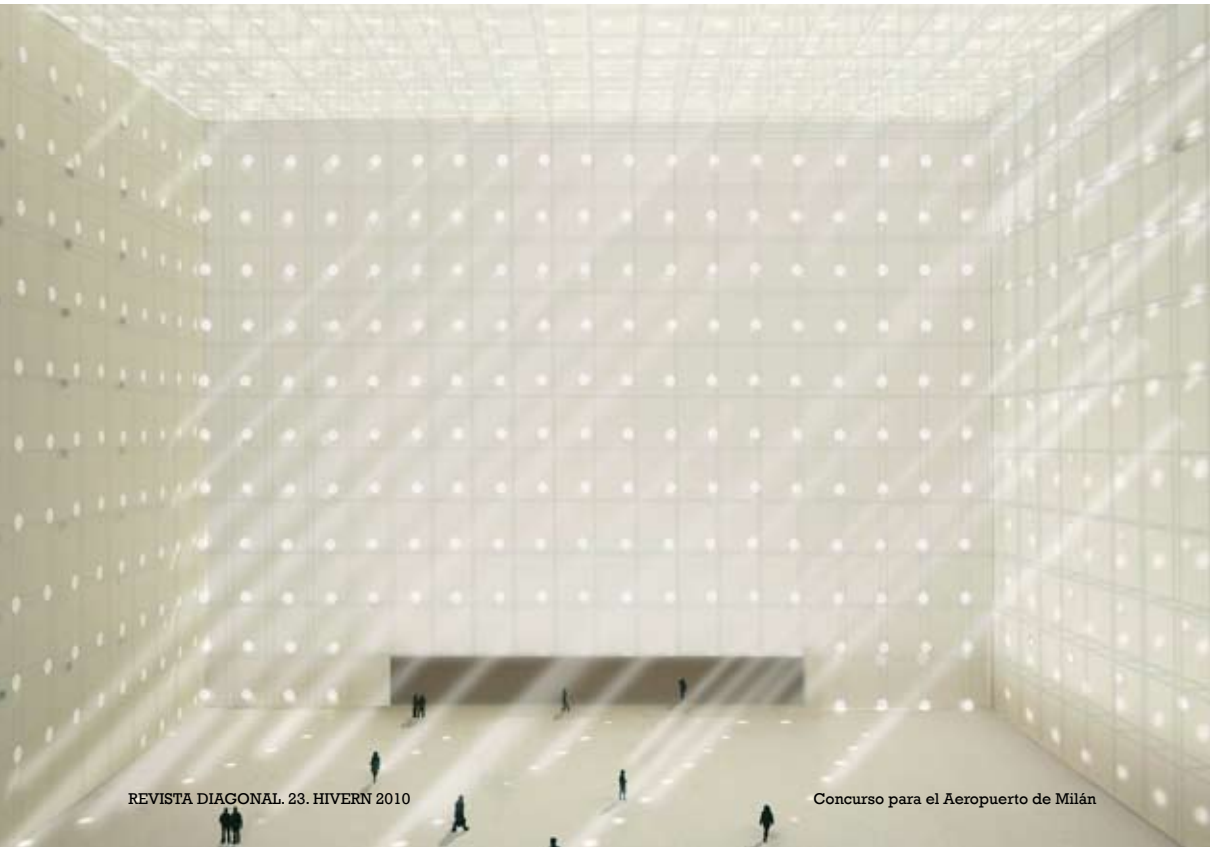
Cuando la arquitectura levantada con muros excavaba sus huecos para permitir la entrada a la luz, los arquitectos sabían como dominar aquella luz sólida que perforaba las sombras.

Cuando la arquitectura con el acero y el vidrio cambia el concepto de dominio de la luz sólida por el de transparencia, se produce una profunda revolución. Y los arquitectos deben aprender entonces a velar esa luz que todo lo inunda.

En el Panteón de Roma, la sabiduría del arquitecto le lleva a enmarcar la máxima cantidad luz con la máxima cantidad de sombra. Y así el óculo luminoso se cerca con la más profunda sombra que hace más luminosa aun si cabe aquella luz divina venida de lo alto.

En Santa Sofía de Estambul, los brillantes arquitectos abren una corona de altas ventanas por donde no sólo entra la luz directa, arrojada, sino también la indirecta, reflejada en sus profundas jambas blancas de una manera tal que parece un milagro el ver cruzarse los rayos de luz en el aire.

En la Farnsworth House, el arquitecto, con la misma sabiduría que sus antecesores, pero que ya sabe del acero y del vidrio, decide proponernos la transparencia absoluta. Y allí la luz suspendida en el aire nos evoca “el soplo del aire



Concurso para el Aeropuerto de Milán

suave" con el que el profeta describe la presencia de la divinidad.

Se podrían escribir miles de libros sobre la luz. Pero yo no quiero más que, una vez más, reivindicar este valor de la luz como material primero y principal con el que trabajamos los arquitectos. Y que se nos concede gratuitamente cada día. Para permanecer en la memoria y en el corazón de la gente. Para hacerles felices con la arquitectura.

¿Por qué la luz es tan importante para la arquitectura?

Es el MATERIAL con el que se construye la arquitectura. La arquitectura es más que sólo la Función o la Construcción o la Belleza.

Es el MATERIAL más lujoso, VALE MUCHO.

Es el MATERIAL más económico, NO CUESTA NADA, se nos da gratuitamente.

La LUZ es la clave de la arquitectura.

¿Cómo y cuándo se dio usted cuenta de que la luz es el tema central de la arquitectura?

Cuando, todavía de niño, entré por primera vez en la Catedral de Cádiz, mi ciudad. Allí, en el interior de ese espacio fascinante, me quedé asombrado y descubrí que el secreto era la LUZ. El mismo SOL ante el que los niños nos sentábamos al atardecer para ver cómo se lo tragaba el mar tras una borrachera de LUZ dorada, era el mismo SOL que a mediodía, desde lo alto, entraba por las altas ventanas de la Catedral y lo empapaba todo de blanco. Siempre digo que "vi la LUZ en Cádiz", y es verdad.

¿Cómo trabaja con la luz cuándo se enfrenta a un nuevo proyecto?

Comienzo, como para cocinar, poniendo todos los ingredientes ordenados encima de la mesa: la Función, el Lugar, las Medidas, los Materiales, y la LUZ. Y busco obstinadamente una IDEA capaz de responder adecuadamente a todo ello. Una IDEA capaz de llevarnos a la BELLEZA. A una BELLEZA que sea, como proponía Platón, esplendor de la VERDAD. Sigo pensando que la UTILITAS, la FIRMITAS y la VENUSTAS vitruvianas siguen siendo válidas. Tan válidas y tan universales en el espacio y en el tiempo como el hombre para el que hacemos la arquitectura. Buscar y encontrar la IDEA es como una operación de DESTILACIÓN de todos aquellos ingredientes.

Siempre pensando en la luz, ¿con cuál de sus obras se siente usted especialmente satisfecho? ¿Por qué?

Guardería Benetton, Venecia

Cuando resumí todo lo que intentaba hacer en la Caja de Granada con el lema con el que gané aquel concurso entre más de 2000 arquitectos en 1992, IMPLUVIUM DE LUZ, no pensaba en que la realidad iba a ser tan poderosa y tan ajustada a esa propuesta. La realidad espacial de la obra construida fue para mí un regalo inmerecido. La LUZ en la Caja de Granada es

como un regalo que cada día, cada segundo, es capaz de conmovernos, de hacernos como tocar el TIEMPO. Allí parece que el TIEMPO se suspendiera. Como es capaz de hacerlo la POESÍA, o la MÚSICA. Allí se hace realidad aquello de que la GRAVEDAD CONSTRUYE EL ESPACIO y LA LUZ CONSTRUYE EL TIEMPO.

El último proyecto que tengo sobre la mesa es un ejercicio puro de LUZ. Es un Concurso para el Aeropuerto de Milán que estoy haciendo con Paulo H. Durao, un joven arquitecto portugués que está ahora de Visiting Profesor en la ETSAM conmigo. Es una caja de 30x60 m en planta y 45m de altura, con una estructura de cartílagos blanca de 3m de ancho y con una doble piel de vidrio traslúcido por fuera y por dentro. Con perforaciones fuera y dentro de tal manera que el interior será como una nube atravesada por la luz sólida del sol a través de esa doble perforación. Todo muy sencillo, muy eficaz y, espero, muy hermoso. Un ejercicio de LUZ puro y duro.

La Catedral de Cádiz. La imagen está tomada así adrede para tratar de expresar la LUZ en movimiento

Es evidente su interés por la luz en sus obras, pero también en sus escritos…

He escrito tanto sobre la LUZ porque creo, de verdad, que la LUZ es el tema central de la arquitectura. En LA IDEA CONSTRUÍDA (COAM. Madrid 1996,1998. Nobuko-U.Palermo-Asppan. Buenos Aires 1999, 2000, 2004, 2006, 2009) y en PENSAR CON LAS MANOS (Nobuko-U.Palermo 2009), que son libros en los que se recogen gran parte de los textos que he publicado en los últimos años, la palabra LUZ es la más repetida. Por activa y por pasiva.

En mi último artículo publicado (El Aire se serena y viste de hermosura y LUZ no usadas) hago una comparación entre los instrumentos musicales y las obras de Arquitectura. Los primeros, atravesados por el aire, producen la Música. Los segundos, atravesados por la LUZ, producen la Arquitectura. Si la Música es AIRE, la Arquitectura es LUZ.

¿Nos puede decir un proyecto de un arquitecto, actualmente en activo, que le parezca especialmente sugerente por su modo de trabajar con la luz?

La Iglesia de Santamaría de Canaveses de Alvaro Siza Vieira. Alvaro Siza es quizás el más riguroso y a la vez el más poético maestro vivo de la Arquitectura contemporánea. Esta obra, y toda la obra de Siza, es un canto a la LUZ. Como si de un Bach de la Arquitectura se tratara. Le tengo una profunda admiración.

Muchas gracias, Sr. Campo Baeza, por el tiempo que nos ha dedicado.

En el siguiente número entrevistaremos a la arquitecta Elisa Valero Ramos, profesora titular de proyectos arquitectónicos en la E.T.S.A. de Granada desde el curso 2000-2001. Ha escrito varios libros sobre la luz, como *LA MATERIA INTANGIBLE (Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura)* y el *DICCIONARIO DE LA LUZ*. El diálogo entre la Luz y la Sombra se convierte en el verdadero constructor del espacio en todos sus proyectos.

[oscar.linares@upc.edu]

Obres de reforma de la Via Laietana de Barcelona, Josep Salvany i Blanch, 1911 - Biblioteca de Catalunya

Turmells

Jordi Torà

Tinc, diguem-ne, una sensible preferència per no portar res als turmells. No és mania, és simplement preferir mitjons curts a llargs, i no portar-ne a portar-ne. És com un petit alliberament sense importància que em satisfà d'allò més i de manera bastant estranya.

El problema, però, apareix quan el món no està preparat per les meves tonteries. I és que a la mínima que la temperatura comença a baixar i he de treure de l'armari aquelles abundantment peludes sabatilles d'hivern, em pregunto si és gaire normal (i higiènic) haver de suar el peu sense mitjó en contacte amb tota aquesta tela espessa.

I no penso renunciar a la meva llibertat turmellil.

Ni al meu dret incongruent a no passar fred a la zona destapada.

Construcció

Jordi Torà

Caminem per allà on d'altres havien caminat seguint passes que ja han estat seguides. Passem sempre per un seguit de línies que mai han estat línies però que sempre han estat marcades.

Avancem, i si a cada passa contéssim tots els buits que trepitgem per arribar a la següent marca, ens n'adonaríem de tots els forats temporals, històrics i evolutius que marquen com tot es nodreix d'un buit que es construeix per ser omplert de passes marcades.

I trepitgem allò que un dia serà destruït, i de nou fem una passa segura, sobre un nou buit que no tardarem a sentir ple.

Línies

Joanaina Font

Entrelligats a la immediatesa,
a l'arrissada follia del poder,
sotmesos a un embolic de bigues,
que malmet la possibilitat –sostinguda–

d'un punt de claror vers el cel obert
amagat i amarrat a l'avidesa,
entre la rigidesa de totes les línies.

150 anys...

Joel Bages Sanabra

Poques vegades es necessita tant de temps per poder mirar enrere i valorar si un projecte ha estat encertat o no. Fa 150 anys, malgrat no ser el projecte guanyador, l'Eixample ideat per Ildefons Cerdà va ser el triat, hi ha qui diu que imposat, per formalitzar la nova Barcelona, en gran part la que coneixem avui.

Normalment, el projecte d'un edifici suposa una sèrie de fases més o menys acotades en el temps: una idea que madura i evoluciona, que es plasma sobre uns plànols i que, en els millors casos, es construeix. Podríem dir que aquesta és una virtut de l'arquitectura: pot imaginar i resoldre fins al final allò amb què treballa.

Però quan dura el projecte d'una ciutat? Gràcies a la història coneixem com es funda i gràcies al planejament urbà podem imaginar com pot ser en un futur. Seria interessant saber quina Barcelona imaginava Cerdà fa 150 anys. Sí, tots coneixem amb més o menys detall les línies principals de l'Eixample que es va projectar el 1859: la preocupació perquè la nova Barcelona fos una ciutat higiènica i funcional, sempre sobre la malla de carrers de 20m situats sobre eixos cada 113m; i la voluntat territorial d'aquest projecte, que connectava totes les poblacions del pla de Barcelona (que ara coneixem com a barris) així com el traçat d'avingudes com ara la Gran Via o la Diagonal. No fa gaires anys que aquesta última avinguda ha arribat al mar, tal com havia imaginat l'autor del projecte, és a dir, després de 150 anys l'Eixample segueix en construcció.

Si entenem el projecte de l'Eixample com el projecte de la ciutat de Barcelona, podem dir que, al cap de tant de temps, encara no s'ha firmat el final d'obra i que el pla de Cerdà ha permès a la ciutat fer-se a ella mateixa, mantenir l'esperit de la idea inicial i corregir alguns errors quan ha estat necessari. Després de 150 anys podem dir que és un projecte encertat.

El 2009 ha estat l'any Cerdà, s'han fet i s'estan fent nombroses exposicions commemoratives entorn aquest personatge i el seu projecte de ciutat. Normalment un any commemoratiu es dedica a un artista, a algú que ha aportat un patrimoni, literari, pictòric, arquitectònic, etc. És curiós veure com aquest any celebrem l'aportació d'un patrimoni urbà. No sembla que aquest personatge tingués inquietuds precisament artístiques encara que, com veiem, té un reconeixement gairebé indiscutible en camps que van més enllà de l'urbanisme.

I és que paga la pena fer una mirada retrospectiva a aquest Eixample ja que, contràriament a ser un barri més de la ciutat (com en molts casos d'eixamples), va molt més enllà d'un simple projecte d'extensió d'un nucli urbà. Podem dir que, sense aquest, Barcelona no seria la que és: una suma de petits nuclis històrics ben connectats sobre un territori clarament acotat. No és agosarat dir que el pla de Cerdà és el projecte de Barcelona.

A l'exposició *Cerdà i la Barcelona del futur: Realitat vs Projecte*, al CCCB, s'aprofundeix amb una mirada, podríem dir que urbanística, en la majoria de temes que han envoltat el desenvolupament de la nostra ciutat durant aquests 150 anys. Des de com la va imaginar Cerdà fins a com s'ha desenvolupat durant tot aquest temps i quins valors del projecte inicial s'han recuperat en els últims anys.

És evident que mirar enrere és el més important per entendre que, efectivament, projectar una ciutat és possible. Però l'exposició té dues parts que també són molt importants: la mirada al present i al futur. Mirar endavant és el que ens fa entendre que mai no podrem acotar el projecte d'una ciutat en el temps, perquè malgrat es pugui fermar la seva extensió, és un ésser viu i no ha de morir per força.

La Barcelona de Cerdà té 150 anys i amb tota seguretat en farà 150 més, tot mantenint l'esperit inicial en molt casos, però també adap-

Sota l'aparent regularitat de la retícula de l'Eixample, trobem una estructura territorial complexa, que lliga aquesta malla amb la resta de la ciutat, i genera la imatge de la Barcelona que tots coneixem.

tant-se a les noves realitats, tal com se n'ha demostrat capaç gràcies a un pla ben pensat.

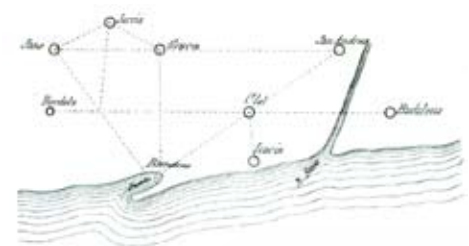
Tenim la possibilitat de dir-hi la nostra. Si obrim la càpsula del web *Barcelona2159*, que està a l'abast de tothom, tindrem l'oportunitat de dir com ens imaginem Barcelona d'aquí a 150 anys. Tots aquests missatges es guardaran en aquesta càpsula del temps i l'any 2159 s'obrirà. Qui s'imagina què pensaran les persones que, esperem, llegeixin aquests missatges.

No tenim cap càpsula de l'any 1859, els habitants de la nostra ciutat d'aquells temps difícilment es podien pensar que els camps de conreu de poc valor que hi havia darrere les muralles enderrocades es convertirien en la "Barcelona del futur" en què vivim. Potser ja no és temps que un personatge tingui aquesta visió tan ambiciosa i futurista per imaginar una ciutat. Barcelona està molt ben acotada i resolta amb el projecte de Cerdà però sembla que, per continuar estant a l'alçada, no es pot escapar de seguir sent ambiciosa, de mirar més enllà i de funcionar com l'àrea metropolitana que molts pretenen que sigui.

Som en una època en què la mobilitat territorial és necessària i ha de funcionar, vivim en una regió amb possibilitats de créixer; amb poblacions que són ciutats amb una bona història, ben consolidades; amb capacitat de formar part d'aquesta Barcelona metropolitana.

Esperem que d'aquí a 150 anys, els barcelonins puguin mirar enrere i veure que les idees que avui en dia ens han de fer avançar han estat una realitat i no un projecte.

L'ambició del Pla Cerdà es resumeix en un croquis tan senzill com l'inicial: la voluntat de fer un salt d'escala, de generar una nova estructura territorial que ha acabat sent una realitat. La regió metropolitana de Barcelona hauria de fer front al futur amb una actitud similar, tot entenent-se com a un conjunt de ciutats que funcionin en xarxa sobre el mateix territori.



[1] Traducción del artículo "There is a garden in her face" de Aldo van Eyck. Publicado en Forum, agosto 1960, n. 3, p. 121 (ahora en: Van Eyck, A., Collected articles and other writings, 1947-1998, Amsterdam, SUN, 2008, pp. 293 y ss). En los primeros parágrafos Van Eyck introduce simultáneamente los conceptos de espacio y tiempo, conceptos que desembocaron directamente en los de lugar y ocasión y que desde entonces ocuparían un lugar muy importante en su pensamiento. El presente texto fue reeditado en varias ocasiones bajo el título "Place and Occasion", y fue ligeramente modificado en Progressive Architecture, septiembre de 1962, y reducida en The Child, the City and the Artist. La versión reducida fue publicada por primera vez en Architectural Design, diciembre de 1962.

[2] Senmut, un antiguo cortesano egipcio que vivió durante el siglo XV a.C., fue el arquitecto del templo mortuorio de Deïr-el-Bahari.

ALDO VAN EYCK

(1918-1999)

“En su cara hay un jardín” Thomas Campion (1567-1620)[1]

El espacio no tiene cabida para el hombre y el tiempo, ni un momento.
Está excluido.
Para “incluirlo” —ayudar a su regreso a casa— debe ser acogido en su significado
(el hombre es tanto el sujeto como el objeto de la arquitectura).

Sea el que fuere el significado de espacio y tiempo, el lugar y la ocasión significan más.

Porque espacio en la mente del hombre es lugar y tiempo en la mente del hombre es ocasión.

Hoy en día, el espacio y aquello con lo que debiera coincidir para llegar a ser “espacio” —el hombre en casa consigo mismo— están perdidos. Ambos buscan el mismo lugar pero no pueden encontrarlo.

Proporciona ese lugar.

¿Es capaz el hombre de entender el material que organiza para crear una forma persistente entre una persona y otra; entre lo que está aquí y lo que está allí; entre este momento y el siguiente? ¿Es capaz de encontrar el lugar apropiado para la ocasión apropiada?

No —Así que empieza con esto: haz

una bienvenida de cada puerta
una cara de cada ventana.

Haz de cada una de ellas un lugar, de cada casa y de cada ciudad un montón de lugares (una casa es una diminuta ciudad, una ciudad, una enorme casa).

Acércate al centro de la realidad humana y construye su “contraforma” —para cada hombre y para todos, porque ellos ya no lo hacen por sí mismos.

Senmut[2] hizo lo que se le había ordenado hacer: una casa habitable de granito para una única reina muerta. Son incapaces los hijos de Senmut de hacer hoy lo que se les pide hacer: lugares habitables para los millones que viven, pero que ya no pueden moldear su propia casa de barro, ni ya deben cargar con el granito.

Arquitectos y urbanistas han llegado a ser verdaderos especialistas en el arte de organizar la escasez.

El resultado se parece mucho a un crimen.

Ha llegado el momento de cambiar.

Quienquiera intente resolver el acertijo del espacio en abstracto construirá el perfil del vacío y lo llamará espacio.

Quienquiera intente encontrar al hombre en abstracto hablará con su eco y llamará a eso diálogo.

El hombre tanto toma aliento como lo da ¿Cuándo hará lo mismo la arquitectura?

Selección y revisión: **Ángel Martín Ramos.** Traducción: **Equipo de traducción y Lyudmyla Moskalenko**

Sermón para no depender del ácido bórico

Jorge Rovira

Nuevos tiempos se suelen acompañar de esperanza y virtud. La misma esperanza y virtud que predicaba Barack Obama un año atrás en su discurso de toma de posesión. Aunque eso implica señalar con la punta del dedo el vicio y la corrupción.

La llama brilla en los ojos de los jóvenes estudiantes de primer curso. *Tabula rasa* y nuevos inicios. Crearán insólitos vínculos con sus compañeros, por afinidad, por interés o, incluso, por casualidad. Aunque inevitablemente la desilusión también aparecerá y acompañará a todo el proceso. Indignación al comprobar la amargura y la ranciedad de algunos profesores. Frustración frente a la lenta y pesada burocracia. Desesperanza y desorientación por no ser suficientemente reconocidas todas esas largas y cansadas horas de trabajo.

Una nueva claridad ven en la ETSAB esos estudiantes que vuelven de intercambio. Con energías renovadas se reencuentran con la ciudad y con sus queridos amigos. Relatan sus aventuras en los rincones más alejados del globo, mitificando las ciudades que los acogieron, los conocidos que dejaron atrás, los paisajes emocionales que se quedaron en sus retinas. Será inevitable comparar esto con aquello, ansiar volver a agitar fuerte las alas y planear fuera del laberinto. Comprenderán que su sed no se va a saciar ya con tanta facilidad. La nostalgia y la tristeza nublarán su visión.

Con grata satisfacción y agradable sorpresa descubrirán algunas de las novedades en la escuela. Qué cómodos han quedado los accesos y las conexiones entre los edificios, y la focalización en la terracita del bar, seguramente la mejor de la ETSAB. Comprobarán también que, desde los subterráneos de Coderch, uno se puede recrear en la contemplación del verde césped y algo de vegetación. Porque las intenciones son buenas, incluso a lo mejor interesantes. Pero no hace falta fijarse demasiado para oler algo de ridículo en el jardincito zen, con esas butacas tan extremadamente mal colocadas; en la pista de patinaje de la biblioteca; o en la terraza-helipuerto de la cubierta del nuevo edificio.

Efectivamente, es fácil perder la esperanza cuando la novedad deja de serlo. Pero en estas hojas de una renovada revista, algunos mantendremos la fe en la ilusión de la virtud. Honestidad y duro trabajo, valor y juego limpio, tolerancia y curiosidad. Ahora, a nuevos y viejos, a estudiantes y a profesores, recordad que tener un don también es tener un látigo. Pero sobre todo, recordad que el látigo es únicamente para autoflagelarse.

...AL TANTO, QUE VA DE CANTO!

variacions del xamfrà Cerdà

Text, dibuixos i fotografies:
Carles Bárcena i Ricard Gratacòs

Aprofitant la celebració dels 150 anys de l'aprovació del *Plan de Reforma y Ensanche de Barcelona* volem parlar sobre un dels elements més singulars d'aquest traçat: el xamfrà. Aquest escapçament del perímetre de mançana a 45º i de 20 metres de longitud és la clau i l'ADN de tota la trama.

El xamfrà ha estat i continua sent cabdal en les interpretacions que fan els arquitectes de l'eixample barceloní. L'arquitecte Xavier Monteys[1] en posava un exemple històric fa ben poc. Tant l'edifici del Seminari, darrera l'edifici històric de la Universitat de Barcelona, com el Mercat de Sant Antoni són edificis en forma de creu. Ara bé, el primer orienta la creu cap al carrer, donant façana al carrer, i el segon ho fa cap a la cruïlla. L'arquitecte Rovira i Trias, autor del mercat i rival de Cerdà en l'adjudicació del Pla d'Eixample de la ciutat, és el que a l'hora de col·locar l'edifici interpreta millor el pojecte del seu competidor, que ubica les façanes a la cruïlla i entén que la clau del Pla estava en les interseccions.

En aquest reportatge, hem volgut posar la mirada i obrir una reflexió sobre la interpretació que darrerament s'ha fet del xamfrà i de la seva solució arquitectònica. Tot i que tampoc no és una novetat, aquests darrers anys s'han multiplicat els edificis que trenquen amb la cantonada canònica i adopten solucions heterogènies que alteren la configuració formal de partida.

A mode d'anàlisi comparatiu hem seleccionat 24 mançanes que hem fotografiat i dibuixat sistemàticament. Hem fet un esforç per mostrar la varietat formal que s'hi dóna escollint exemples de tota naturalesa: habitatges, mercats, escoles, gratacels, hotels, benzineres, oficines, places de braus, etc. Us convidem a donar un cop d'ull a les següents pàgines on trobareu la presentació dels resultats.

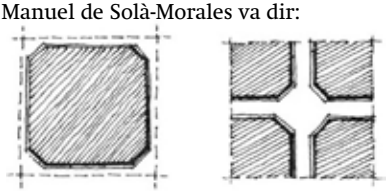
Després del treball realitzat podem fer diverses consideracions.

En la celebració dels 150 anys de l'Eixample tothom ha elogiat el teixit ideat per Cerdà per ser una estructura dúctil, dinàmica, capaç de transformar-se en el temps i d'oferir una flexibilitat sense límits. Entenem que adoptar solucions distintes a la canònica enriqueixen l'experiència de l'Eixample. Però... que tot hi càpiga no vol dir que tot s'hi valgui!

Manuel de Solà-Morales[2] ens va fer notar fa uns anys que la unitat bàsica del Pla Cerdà no són les illes que el configuren, sinó les seves interseccions, caracteritzades per la seva forma. Avui, davant les noves arquitectures i ordenacions urbanes que estan apareixent i construint-se a l'Eixample ens sorgeix un dubte: quin és el tret més determinant d'aquest element? És l'edificació? És l'alineació? És el buit que resulta de la repetició dels quatre xamfrans? Què és el que fa possible la riquesa d'aquest teixit mixt que tots coneixem?

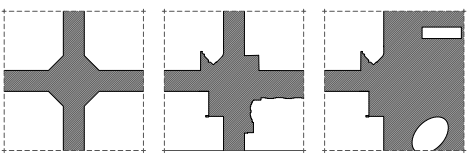
Cada parcel·la en cantonada que es torna a construir en aquesta ciutat representa una oportunitat per al pensament arquitectònic. Cada decisió formal i la posició dels elements és determinant en la construcció de la ciutat:

Manuel de Solà-Morales va dir:



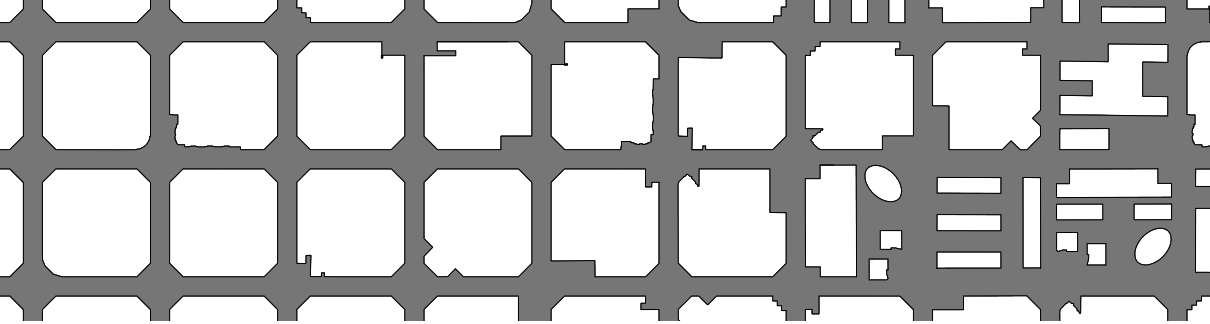
"La unidad no es esta... sino esta"

Nosaltres ens preguntem:



"És el mateix?"

Este punto es cardinal. Todo cambia bastante si lo reconocemos. Son las intersecciones de calles lo que define el ensanche, son las cuatro esquinas lo que define su edificación , son los chaflanes los espacios urbanos fundamentales y la imagen más fuerte y característica de Barcelona…



de l'alineació... ...a l'alienació

cada façana, cada aresta,cada entrada configuren la nostra experiència urbana. En alguns casos, l'Eixample ha tingut l'oportunitat d'experimentar transformacions de gran escala: la Vila Olímpica, les propostes que es van fer per perllongar fins al mar la Diagonal, el concurs de les cinc illes davant el front marítim o el 22@ han estat ocasions de repensar i fer noves interpretacions d'aquest teixit centenari. En totes elles respectar, o no, les alineacions i el xamfrà han estat la discussió central, fet que ens demostra que aquest és un debat obert. A dia d'avui comencem a veure els resultats d'alguns d'aquests projectes i per això és un bon moment per reflexionar. És encertat el resultat de la ciutat que estem projectant els últims anys?

Per acompanyar la discussió hem fet una mirada de la cruïlla des del buit i hem comparat el cas canònic amb l'evolució que està prenent en alguns indrets de la ciutat. En algunes cruïlles s'estan donant casos d'alteració dels quatre xamfrans i en d'altres, l'ordenació oberta, sense alineacions de referència, s'està imposant com al 22@. En els esquemes que acompanyen el text s'indiquen algunes especulacions del futur que això pot comportar. No sembla l'espai que en resulta, fruit del trencament de l'alineació, un paisatge incert i mancat d'interés?

La necessitat d'innovar de l'arquitectura contemporània és una febre que ha de baixar. Molts projectes han demostrat que ser *moderno* a l'Eixample no és sinònim de fer cas omís a l'alineació (xamfrans 1, 21 i 23). I és que per reconèixer el xamfrà no cal un volum construït! Ens ho demostren una benzinera (9), el porxo d'entrada d'una escola (14), un pla virtual de façana (19), o una tanca (20).

Que diferent és l'experiència urbana de dues tipologies equivalents, depenent de si s'ha considerat o no el xamfrà (casos 23 i 24). Ens sembla que el reconeixement i el respecte de la morfologia de la cantonada és determinant en aquest teixit, és el que valida i permet la seva versatilitat, és el que l'habilita com a estructura capaç.

Al 22@, l'Eixample ha estat marginat tractant-lo només com a vial (mançanes 1, 12 i 17) i en pro de la llibertat volumètrica s'ha desestimat la cantonada com a articuladora de l'espai urbà.

Hans Kollhoff va establir en el concurs per obrir la Diagonal al mar[3] una llei bàsica de creixement: edificar la totalitat del perímetre de la mançana i a certa alçada fer créixer volums de configuració lliure. Entenem que aquest tipus de proposta, sense sacrificar la llibertat tipològica i volumètrica, estableix una eficaç relació dels elements que conformen l'espai urbà.

La forma de la nostra ciutat és un dels capitals culturals més importants que tenim. Els que tingueu l'oportunitat de repensar un xamfrà *aneu al tanto, que va de canto!*

[1] Robert Venturi: *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). Més no és menys, conferència pronunciada al CCCB dins del cicle *Construït amb paralules*.

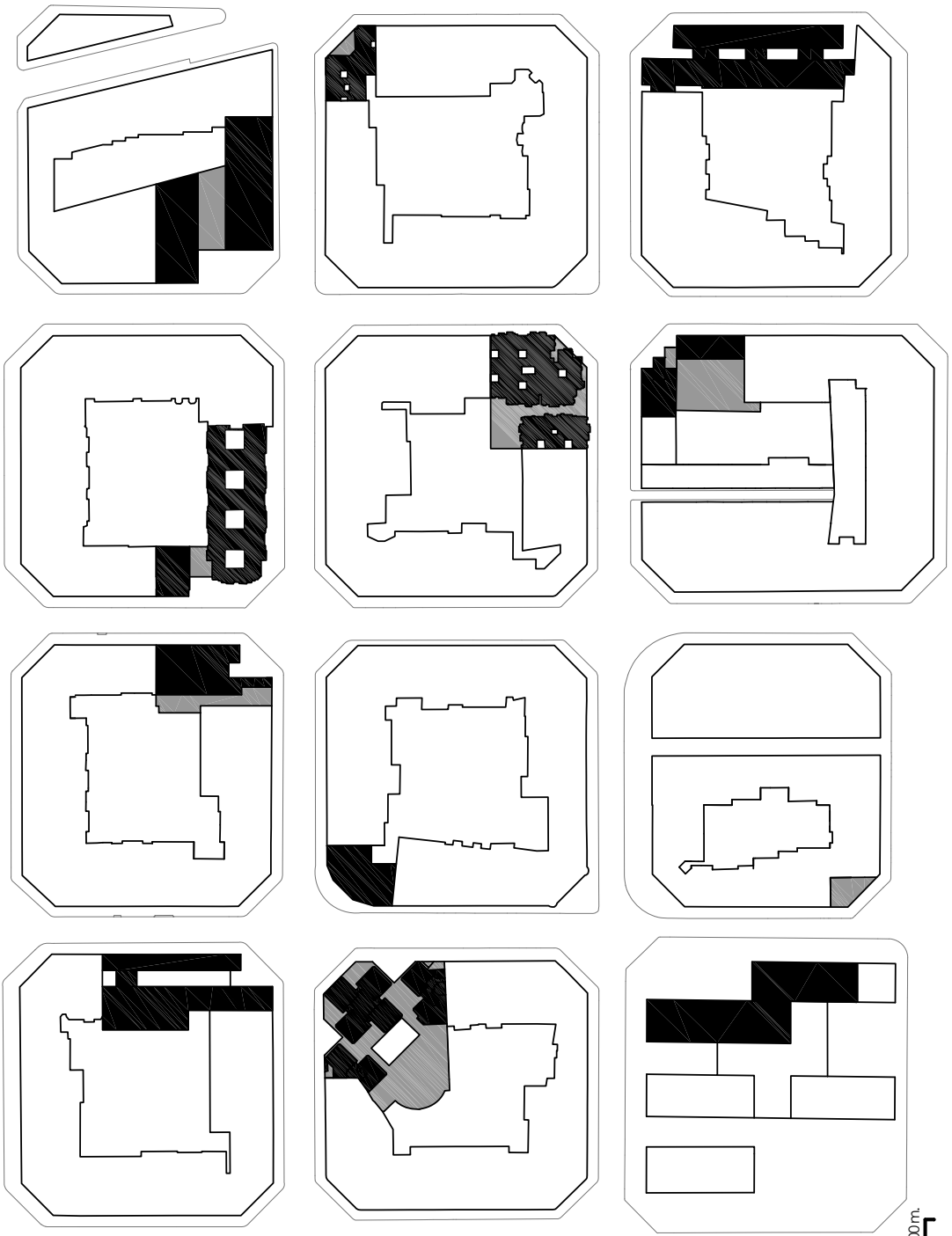
[2] Solà_Morales, M. "Querido Léon, ¿Por qué 22x22?" a *Arquitecturas Bis*, nº 20, Gener 1978, p. 7-12.

[3] Publicat a VVAA, *Habitatge i ciutat: concurs internacional de projectes*, Barcelona: COAC, 1990.

Altra bibliografia de referència:

Monteys, X., "La ciutat, la cantonada i la casa", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* nº 255, tardor 2007.
Solà-Morales, M., "Fabulas de la Mar Bella" a *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 210, 1995. pp. 167-171

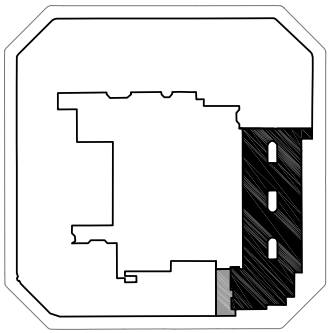
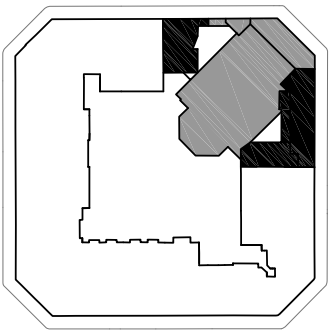
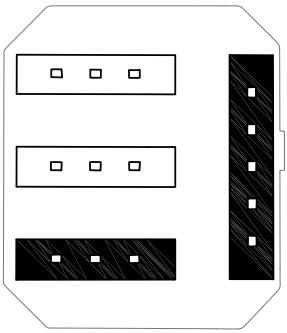
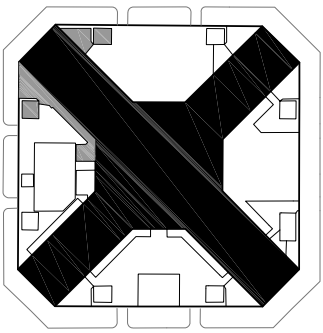
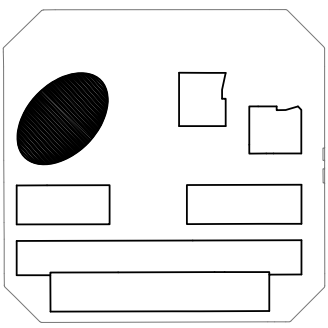
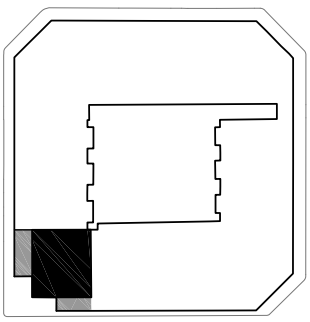
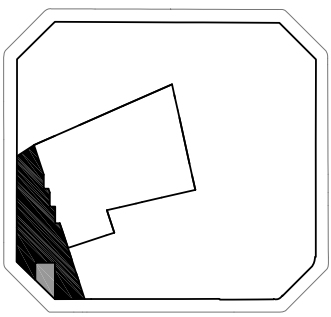
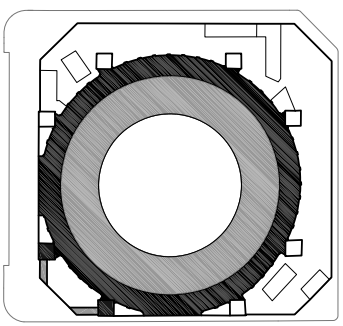
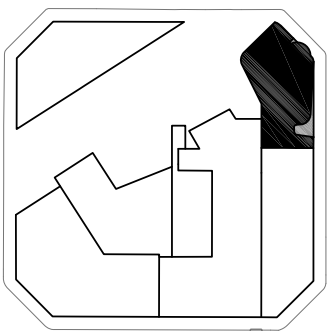
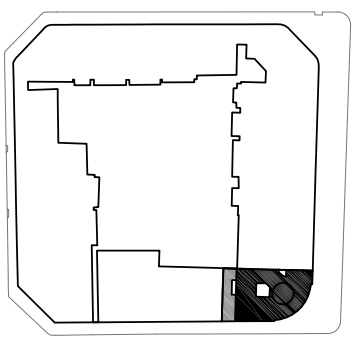
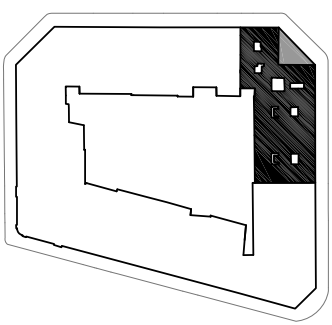
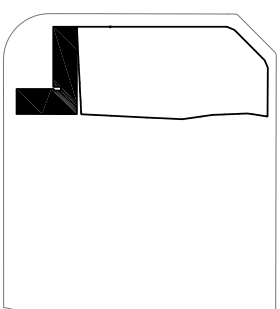
Podeu visitar un hipermapa a *www.anycerda.org/navegador*



1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12

1 - Pallars / Llacuna
2 - Diputació / Bruc
3 - Consell de Cent / Borrell
4 - Córsega / Villarroel
5 - Aragó / Entença
6 - Indústria / Sardenya
7 - Provença / Padilla
8 - Gran Via / Llançà
9 - Diputació / Roger de Flor
10 - Londres / Villarroel
11 -Aragó / Casanova
12 - Pujades / Bac de Roda

100m.
50
10

13	14	15
16	17	18
19	20	21
22	23	24

13 - València / Bruc
14 - Londres / Casanova
15 - Rosselló / Pg. Sant Joan
16 - Tamarit / Borrell
17 - Crist. de Moura / Agricultura
18 - Gran Via / Lepant
19 - Buenav. Muñoz / Nàpols
20 - Gran Via / Marina
21 - Ausiàs Marc / Sardenya
22 - Diputació / Pg. de Gràcia
23 - Mallorca / Borrel
24 - Alí-Bei / Sardenya

Convivir con la Gran Muralla

Alvaro Valcarce Romero

En el año 2002, el jurado de la VIII Biennale di Venezia otorgó a la Sra. Zhang Xin el Premio Especial por su labor como patrona de la Arquitectura.
Esta mujer, nacida en 1965 en Beijing y graduada con un Master en Economía del Desarrollo por la Universidad de Cambridge, es conocida mundialmente por su talento para los negocios así como por su amor al Arte y a la Arquitectura.
La empresa SOHO (Small Office House Office), fundada junto a su marido y socio Pan Shiyi, es una de las mayores inmobiliarias de China actualmente.
Gracias a su línea vanguardista y a su inclinación por la arquitectura funcional de calidad, SOHO no está acusando tanto los estragos de la crisis económica.
Autoridades de todo el planeta han reconocido su talento para los negocios. Entre otras, la revista Forbes la describió como "una de las 10 mujeres a tener en cuenta de Asia" y el Wall Street

Llegar a la Commune by the Great Wall es ya de por sí una experiencia estética. La única manera de llegar es en coche, saliendo de la autopista en dirección al sector Badaling de la Gran Muralla. Allí, hay que recorrer un centenar de metros por una gran esplanada pavimentada y atavesar la imponente muralla por un hueco de proporciones gigantescas. Después, se asciende por una carrertera que serpentea entre las redondeadas montañas hasta llegar a un lugar, donde se alzan unos muros exentos de hormigon en medio de la naturaleza, como si fueran monolitos prehistóricos. Nada más acercarnos, aparece de la nada un hombre vestido pulcramente de negro con una estrella roja en el pecho. Intercambiamos unas palabras con él y nos franquea el paso tras anunciar nuestra lle- gada con un walkie-talkie. Me siento como si estuviera entrando en una zona militar restringida. Más adelante, en una bifurcación del camino, nos espera, con posición marcial, otro uniformado empleado, el cual nos acompaña hasta el aparcamiento. Una vez dentro de la recepción, nos dirigimos al restaurante, donde nos agasajan con una comida occidental que, a pesar del precio, no nos deja del todo satisfechos. Sin embargo, las vistas del valle son espléndidas.Tras la comida, iniciamos la visita del conjunto acompañados de un amable guía uniformado, que se esfuerza por tratarnos con toda la elegancia que su inglés le permite. La primera villa que visitamos se llama, según nos informa el guía, Furniture House y es obra del arquitecto japonés Shigeru Ban. Se trata de una casa-patio colocada en un pequño promontorio del terreno que goza de vistas al valle. El patio interior está acristalado y las circulaciones se hacen entorno del mismo. Me viene a la cabeza el proyecto de la casa Sert en Massachusetts por su semejanza en la relación interior-exterior de la casa con el patio. Sin embargo, el proyecto de Shigeru Ban goza de una ubicación envidiable, no sólo por la naturaleza virgen que la rodea, sino también por las vistas de la Gran Muralla. Es por ello que, lo que en el caso de Sert era una introversión de la casa suburbana americana hacia el patio interior, aquí se convierte en una anécdota proyectual que confiere una ma-

Journal como "una de las 100 mujeres más inluyentes del mundo".
La empresa SOHO inició su andadura en la bolsa de Hong Kong en 2007 y consiguió una inversión de 1.9 billones de dólares. Actualmente, es la mayor inmobiliaria asiática y ha sido nombrada durante tres años consecutivos una de las empresas más admiradas de China por la revista Fortune.
Desde sus inicios, SOHO colabora con renombrados arquitectos para construir viviendas vanguardistas en los centros de negocios de Beijing y de Shanghai. El proyecto que nos ocupa, es una muestra clara de esta inteligente conjunción entre el amor por la arquitectura y la visión empresarial. Zhang Xin reunió, por iniciativa propia, a 12 de los mejores arquiectos de Asia Oriental (Japón, Korea del Sur, Singapur, China...) y les encargó el diseño de una villa en un sobrecogedor paisaje: un valle junto a la Gran Muralla. Este proyecto ha sido comparado con la Weissenhof Siedlung de 1930 o con las Case Study Houses de mediados del s.XX; pero, a diferencia de estos experimentos arquitectónicos, en la Commune by the Great Wall, los arquitectos no tuvieron restricción alguna. Por su decidida iniciativa, se convirtió en la primera no-arquitecta en recibir un premio de la Biennale di Venezia.
En el presente, SOHO está comprando suelo en las principales ciudades chinas por valor de billones de dólares.

yor transparencia e iluminación de los espacios, consiguiendo que el inquilino sienta, por un lado, la cercanía de la naturaleza y, por otro, la intimidad de un patio protegido.

La segunda villa tiene el inquietante nombre de Airport House y es obra del arquitecto taiwanés ChienHsueh-Yi. A primera vista, uno se da cuenta enseguida del porqué del nombre: se trata de un edificio prismático al que le salen unos cuerpos volados que recuerdan a los fingers de los aeropuertos. En planta, la casa se articula entorno de un alargado espacio central contenido entre dos muros, el cual recibe iluminación cenital. Como se puede apreciar en la fotografía, las lamas de protección solar se encuentran por debajo del vidrio, eliminando así gran parte de su eficacia. No es que los chinos tengan ninguna preocupación por la sostenibilidad, puesto que no dudan en abusar del aire acondicionado. Sin embargo, el día que visité la casa no había ninguno en funcionamiento y el calor era mucho más insoportable que en el exterior, lo cual ya es decir, puesto que era mediados de Agosto.

1

2

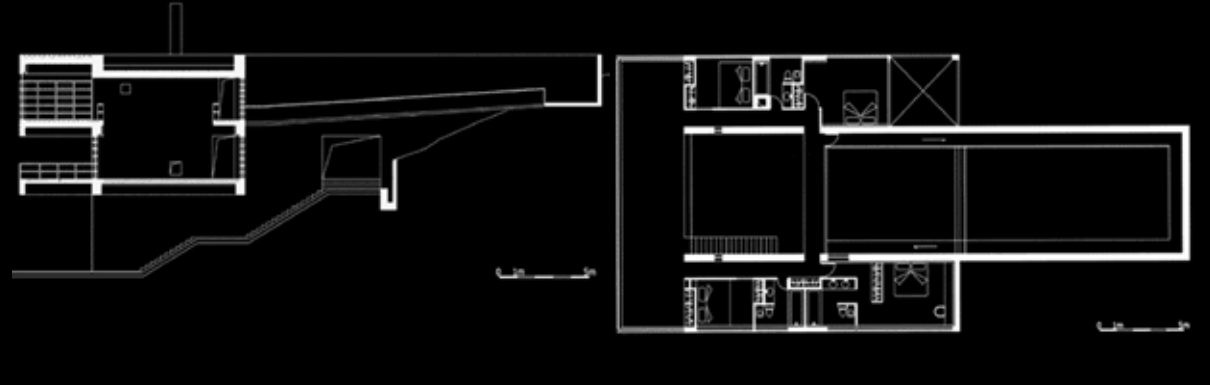
3

4

5

6

Los cuerpos volados contienen salas de estar y comedores, mientras que, en la parte posterior, al otro lado de los muros, se ubican las habitaciones, los baños y la cocina. Resulta cuanto menos sorprendente que, a pesar de la generosidad de la mayoría de espacios, la cocina y los baños son ridículamente reducidos, llegándose a tocar la bañera con el inodoro. No es sino otra muestra más de las diferencias de prioridades con respecto a Occidente.



Cantilever House, Antonio Ochoa (Sección longitudinal)

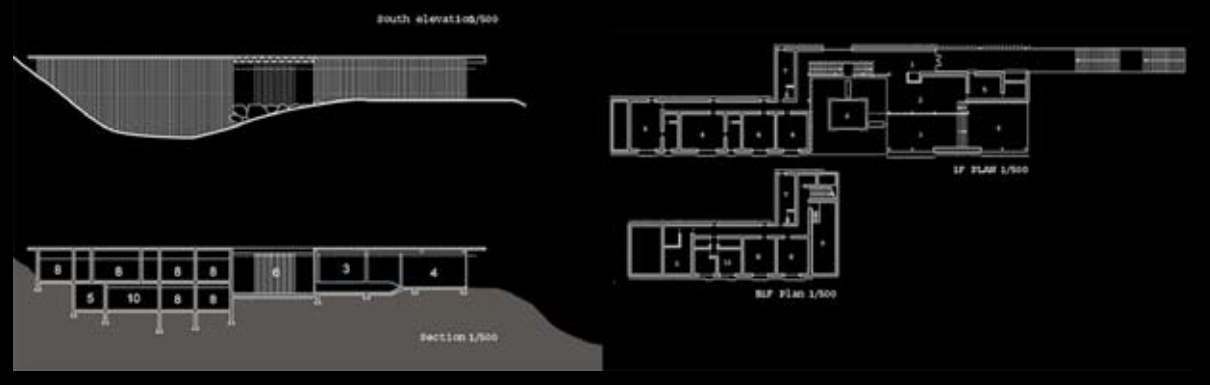
Cantilever House, Antonio Ochoa (Planta acceso)

Ascendiendo desde el valle, emerge de la frondosa vegetación asiática una construcción rojiza, una roca prismática. Se trata de la Cantilever House, nos explica nuestro atento guía. Efectivamente, se trata de una casa-voladizo. De lejos, la casa parece un prisma empotrado en el terreno; de cerca, su carácter levitatorio se hace menos mágico en cuanto uno ve que se trata de un cubo sostenido en voladizo por dos muros paralelos que penetran en la montaña, o que brotan de ella. El cubo está formado por tres forjados que dejan un gran vacio central entre los dos muros, envolviendo con toda su dimensión el aire y la luz. Los cerramientos son carpinterías de madera, que siguen una modulación regular. Sus huecos se rellenan ya con vidrio, ya con planchas de madera, creando una composición rica que genera esapcios interiores con vistas y ocultaciones sugerentes. El acceso se realiza desde el basamento y se asciende entre los dos muros por una gran escalinata de piedra sobre la que pende toda la casa. Las vistas son maravillosas desde todas las plantas de la casa, pero, cuando uno mira el paisaje desde la cubierta, completamente plana y desnuda de cualquier elemento, la sensación es impresionante.

Para llegar a la casa Bambu Wall, es necesario recorrer un camino empedrado que atraviesa un bosquecillo de bambú, al final del cual se atisba una construcción simple, casi ancestral, formada por unos muros de bambú y una cubierta negra. A medida que uno se acerca, se observa una zona en sombra, un retranqueo del muro que marca la entrada. Dentro, la sensación que nos invade es de serenidad, de absoluta comunión con el entorno. A pesar de los cerramientos de vidrio, la vivienda se expande hacia el valle, con una celosía de cañas de bambú que reviste todas las facachadas meridionales como único obstáculo. La nobleza y austeridad de los materiales, la simpleza distributiva de los espacios y la precisa ejecución dotan a la vivienda de una atmósfera espiritual. Esta sensación se ve reforzada por el carácter neoplástico del proyecto. La cubierta parece ser un plano de bambú que levita por su extrema ligereza. Las paredes opacas parecen lienzos en blanco que flotan separados del techo y de un pavimento oscuro y pétreo que se arraiga en lo profundo de la tierra como un pedestal, como un altar a un dios del silencio.

Pero el espacio se vuelve sublime en la sala de té: una balsa sobre un plano de agua que refleja los rojos del atardecer y las sombras de las cañas enardecidas por el sol.

Junto a la entrada al recinto, en la parte más baja del valle, se encuentra la Suitcase House, del arquitecto Gary Chang de Hong Kong. Es una casa que engaña por su sencillez aparente. A primera vista, parece un simple prisma sobre un basamento de hormigón. No obstante, el interior guarda una infinidad de sorpresas. Como si se tratara de unas muñecas rusas, la casa despliega en su interior una amplia variedad de posibilidades y de espacios.



Bambu Wall, Kengo Kuma (Alzado y sección longitudinal)

Bambu Wall, Kengo Kuma (Planta)

Cuando todo está replegado, se nos aparece como un gran espacio unitario; pero, en realidad, el pavimento de madera esconde todo lo que es necesario en una casa sólo a determinadas horas del día. Allí se esconden las camas, las duchas, los lavabos, los inodoros, la cocina y todo aquello que pueda estorbar a nuestra vista. Únicamente hay que levantar una compuerta y encontramos unos escalones que nos conducen a un plano más bajo, a un metro más o menos, donde uno puede bañarse o comer sin tener que correr las cortinas. La casa, además, ofrece la posibilidad de compartimentarla según plazca, dado que cada pocos metros hay unos tabiques móviles que se pueden desplegar por unas guías.

Puede que la arquitectura china todavía carezca de una identidad propia, pero está en pleno proceso de encontrarla, como alguna de estas experiencias muestra.

Fotos tomadas de:
www.communebythegreatwall.com
www.archrecord.construction.com
www.pushpullbar.com

1

2

3

4

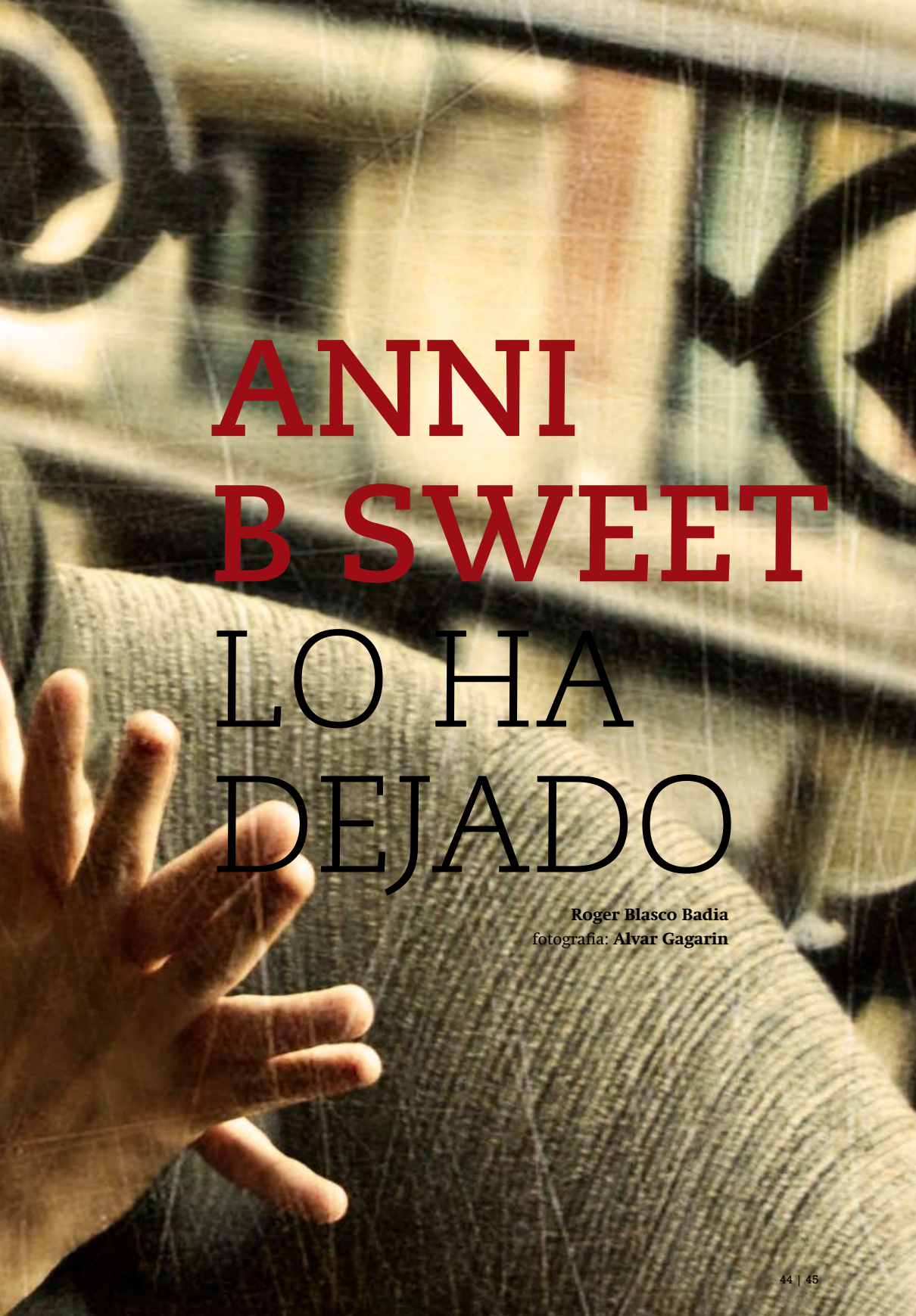
5

6

En la página anterior
1.Commune, Sheung HSang.
Vista de la terraza
2. Commune, Sheung HSang.
Vista exterior
3. Furniture House, Shigeru Ban.
Patio
4. Furniture House, Shigeru Ban.
Vista exterior
5. Airport House, ChienHsueh-Yi.
Distribuidor
6. Airport House, ChienHsueh-Yi.
Vista exterior

En esta página
1. Cantilever House, Antonio Ochoa.
Comedor
2. Cantilever House, Antonio Ochoa.
Exterior
3. Bambu Wall, Kengo Kuma.
Sala de estar
4. Bambu Wall, Kengo Kuma.
Sala del té
5. Suitcase House, Gary Chang.
Interior
6. Suitcase House, Gary Chang.
Exterior

Nos sorprenderíamos si alguien se parase a contarnos cuantos estudiantes de arquitectura o profesionales deciden desviar su camino para trazar uno totalmente distinto al que la Escuela nos ha enseñado.
Aquí empieza una de esas historias.



ANNI B SWEET LO HA DEJADO

Roger Blasco Badia
fotografía: **Alvar Gagarin**

A falta de dos horas para que empiecen los conciertos en la *plaça del Rei* del festival Bam'09, una de sus protagonistas nos ha permitido conversar cálidamente con ella compartiendo esos momentos previos tan importantes para cualquier artista.

Mientras tomamos asiento en la habitación del céntrico hotel barcelonés donde Anni nos ha convocado, aprovechamos para dejar sobre la mesa una pequeña libreta.

-¿Podría ser que en el videoclip de "Motorway" se te vea escribiendo algunas notas en una libreta similar?

-Sí, ¡era una *moleskine*!

-¿Sabes que es un modelo que muchos arquitectos solemos usar? Incluso Le Corbusier la popularizó bastante en su momento.

-¡Cierto! En Arquitectura (*refiriéndose a la carrera*) tenía que llevarla conmigo y me obligaban a tenerlo todo apuntado.

Anna López o Anni B Sweet, nombre con el que se ha dado a conocer esta joven cantante malagueña, decidió hace tres años enfocar sus estudios a temas más artísticos y relacionados con el diseño. Tomó entonces la decisión de cursar la carrera de Arquitectura y, por ello, desplazarse hasta Madrid.

-Aunque quería hacerla en Barcelona pero el catalán pesó mucho en mi decisión final.

-¡Bueno Anni! ¡Este tema daría para otra entrevista así que hoy lo obviaremos!

Parece ser que la energía que mueve a esta chica es la de su propia frescura creativa, ya que como hemos podido contrastar, ya de niña empezó a dibujar y componer sus propias canciones.

-De hecho, le hice una vez un retrato a mi padre que todavía conserva. Tendría apenas 10 años y alucinó. Aun hoy, cuando lo veo, me pregunto cómo me salió. Lamento que haya pasado tanto tiempo sin haberlo vuelto a intentar. Aun me pongo a dibujar de vez en cuando pero... (*se queda mirando hacia el balcón pensando*).

De la cantante, tenemos en mente la siguiente frase, que obtuvimos tras visualizar una entrevista realizada por *indienautas.com*: "Me tiré dos años en Madrid sin hacer nada...¡Ah sí! ...¡Arquitectura!"

-¡Claro! ¡Sin hacer nada de música, me refería!

De hecho, paralelamente a las clases, Anni empieza a buscar grupos con los que mitigar esa ansiedad musical que posee. Finalmente, se decantó por iniciar clases de guitarra y empezar a probar suerte por su cuenta hasta el día de hoy en el que ha tenido que aparcar las asignaturas, los exámenes y proyectos pues, con la salida al mercado de su primer álbum, ya no dispone apenas de tiempo.

-¡Por qué en arquitectura te faltan horas en un día!

A pesar de dejar en *stand by* la carrera mientras cursaba tercero, no nos niega que le gustaría retomarla cuando esta vorágine musical termine o se calme. Pero hoy Anni B Sweet se debe plenamente a sus canciones a las cuales no solo pone voz sino que pone letra y guitarra.

-Vimos que tenias en tu *fotolog* una frase que decía: "Si no tienes donde sujetarte agárrate al viento". No hay que rendirse nunca, interpretamos, lo que has hecho tú con la música.

-Sí. ¡Pero no sabía que la gente leyera el *fotolog*! (*"Qué guai" se le escapa en voz baja*).

Sin embargo, parece que las letras de sus canciones siempre tocan temas diversos pues, según ella misma, le cuesta forzar la inspiración.

-¡Claro! Para mí es mejor que te venga lo que sea y cuando sea.

-Pero sabes que en arquitectura y sobre todo proyectando...

-Lo sé, es todo lo contrario (*responde apesadumbrada*).

-Requiere un esfuerzo que...

-Que era la parte que no me gustaba. El hecho de que todo deba ir tan calculado y tan... hecho así y así (*comenta mientras realiza múltiples gestos con sus manos intentando crear "espacio" con ellas*).

En cambio, parece ser que en la canción puede producir todo al ritmo que se impone ella misma. Tal y como defiende: "el arte debe ser totalmente libre, sin ataduras de ningún tipo, de lo contrario no será nunca arte".

A pesar de estos comentarios, que a muchos nos pueden sonar románticos y que incluso habrá quien caiga en la tentación de banalizar tras leer estas líneas, nosotros podemos asegurar que es una chica muy consciente del esfuerzo y trabajo que existe detrás de cada obra. Como afirmaba Picasso: "La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando".

Cuando llevas la música tan adentro tu trabajo es constante. Ya sea en una prueba de sonido o probando acordes perdidos, una fugaz melodía puede ser suficiente para que esta chica se ponga a trabajar en una nueva canción.

-¿Acaso vas con tu libreta a todos lados?

-No, no, tengo el móvil y lo grabo con él.

-Es que nosotros tenemos la fama de usar servilletas de papel para dibujar...

-También, también.

Llegados a este punto, nos damos cuenta de que esta chica ha encontrado su lugar en este ajetreado caos en el que vivimos. Nos pregunta sin tapujos "¿para qué hacer algo que no te gusta? Hay que tomar las decisiones según lo que el cuerpo te pida". Pero no por ello no desmiente que, a pesar de que ahora está viviendo un momento dulce, "nunca es perfecto al 100% y los momentos feos existen como en cualquier otro lado".

Start, *Restart*, *Undo* es el primer álbum con el que se da a conocer. A pesar de lo obvio que nos pueda resultar relacionarlo con comandos de informática o Autocad, no parece que esa fuera su intención a la hora de escoger el título.

-Control Z, *undo*, *undo*, *undo*... ¡La de veces que lo he hecho! Creo que mi subconsciente me salió por ahí! De hecho se me daba bien manejar el Autocad y el Photoshop.

-¿Mejor rodeada de gente creativa? Parece que al final tanto en arquitectura como en la música es importante acompañarte de gente y mover cierto intercambio de ideas.

-De hecho, estoy rodeada de gente así, pues todos son músicos que se han metido en este mundillo. O son como los amigos que hice y aun conservo en la universidad de arquitectura.

Anni se siente satisfecha de su paso por la ETSAM y conserva un grato recuerdo, "y no sólo un buen recuerdo, todo lo que aprendí, ¡me encantaba quedarme hasta las 6 de la mañana haciendo proyectos! Aprecio los conocimientos de historia del arte que no tenía y de todo aquello relacionado con el diseño y el proyecto, sobre todo el poder apreciar aquellas cosas y detalles tan pequeños que la gente no suele atender. Hoy cojo un panfleto en un restaurante y con tan solo mirarlo digo ....ups..! Esa letra... (*indica con los dedos que esta mal*).

-¿Podremos verte algún día por el Primavera?

-Me encantaría, por mí, claro que sí!

Excessoris [sic]

Guim Espelt i Estopà

No recordo com em va venir a la ment la paraula, però no en vol sortir.

Intento redactar-ne una definició i no puc. I alhora, em sembla un nou concepte que respon a moltes coses que ens envolten.

Crec necessari, doncs, desgranar certes definicions per tal de justificar l'existència de tal *palabro*.

Obro el diccionari. *A*, *accés*, *accessori*. Ja hi sóc: "objecte no imprescindible". Però... és que hi ha algun objecte que sigui imprescindible?

Seguim: "Cada un dels petits elements o detalls que completen el parament de la decoració", "[...] cosa que acompanya la principal, que s'hi afegeix com per accident".

Per *accident*. És només unes paraules més enllà, així que m'hi acosto: "allò que ve a rompre la uniformitat". Em fixo en què l'accepció en concret es refereix al camp de la geografia, però crec que és la que més escau quan penso en el que estic buscant.

Rompre la uniformitat quan parlem de dissenyar és, d'alguna manera, "ultrapassar un límit [estètic] establert". És a dir: un *excés*, tal com comprovo al diccionari.

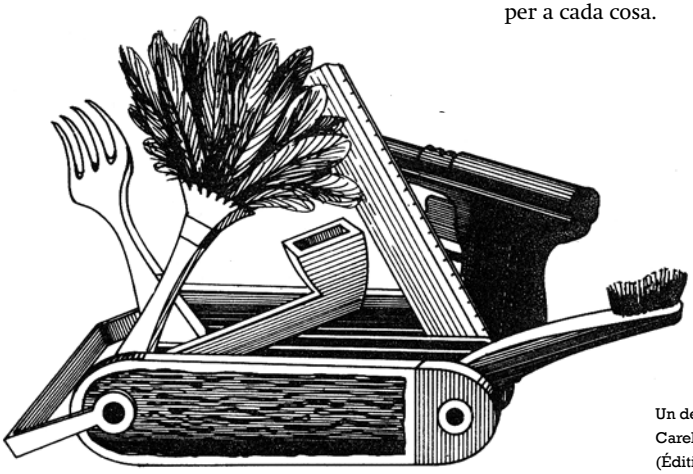
Malauradament, segueixo sense saber què és exactament un excessori, però intueixo que pot tenir relació amb aquells objectes que es diu que són "de disseny".

Aquesta és una expressió de la qual no he entès mai el sentit literal però que, en certa manera, es justifica quan t'adones que, per exemple, a Miguel Milá li retreien (!) que els seus objectes tinguessin *poc disseny*. Els seus objectes no són excessius en cap dels sentits. No són pretensiosos, no criden l'atenció. Però, paradoxalment, tenen més disseny que molts dels anomenats "de disseny".

Potser aquesta expressió no és el problema i aquest recau més aviat sobre la paraula *disseny* en si. Hi ha tant desordre en l'intent de definir-la com a l'habitació on em trobo. Abans no segueixi divagant, crec que és necessari que ordeni una mica. Vull baixar al carrer i veure objectes que no he vist abans, observar fins a quin punt són necessaris, dissenyats, excessius, adequats, funcionals, banals, adients...

Tot ordenant, vaig repetint paraules de Miquel Martí i Pol:

Cada cosa al seu lloc;
però resulta que no hi ha un lloc
per a cada cosa.



Un dels dissenys proposats per Jacques Carelman a *Catalogue d'objets introuvables* (Éditions Balland. Paris, 1989)

Arquitectura de moda Capítol 1r

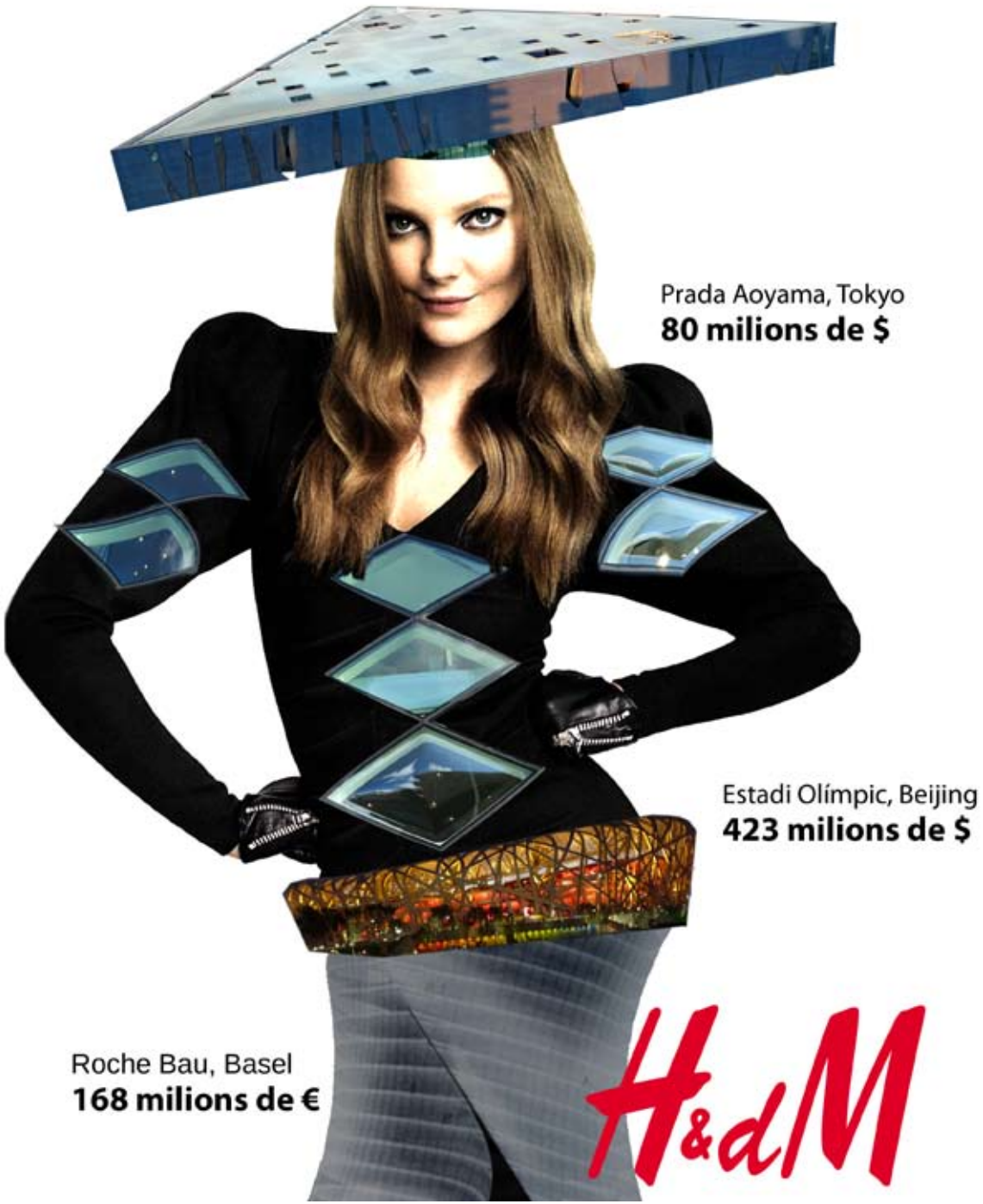
Carles Baiges

L'aproximació que ha fet, al meu entendre, l'arquitectura i l'urbanisme cap al món de la moda durant els darrers anys comporta diverses conseqüències: la conversió d'alguns despatxos d'arquitectura en marques comercials globals, la banalització de l'arquitectura i l'urbanisme com a un producte més dels mitjans de masses i una relació directa entre grans firmes de moda i d'arquitectura. Aquest darrer punt és el que es desenvolupa aquestes línies.

Per demostrar que és un fet real, tan sols cal que ens fixem en un carrer. A Tòquio, el carrer Omotesando acumula, ni més ni menys, les botigues bandera de *Collezione* (Tadao Ando), *Comme de Garçons* (Future Systems), *Louis Vuiton* (Jun Aoki), *Christian Dior* (Kazuyo Sejima), *Tod's* (Toyo Ito) i *Prada* (Herzog & de Meuron). Per aquesta última, OMA també és responsable de les tres botigues als EUA (New York, San Francisco i Los Angeles). És tal la sintonia entre moda i arquitectura, que Prada ha llançat "JWP Epicenter project", una col·lecció de samarretes amb estampats basats en les seves botigues.

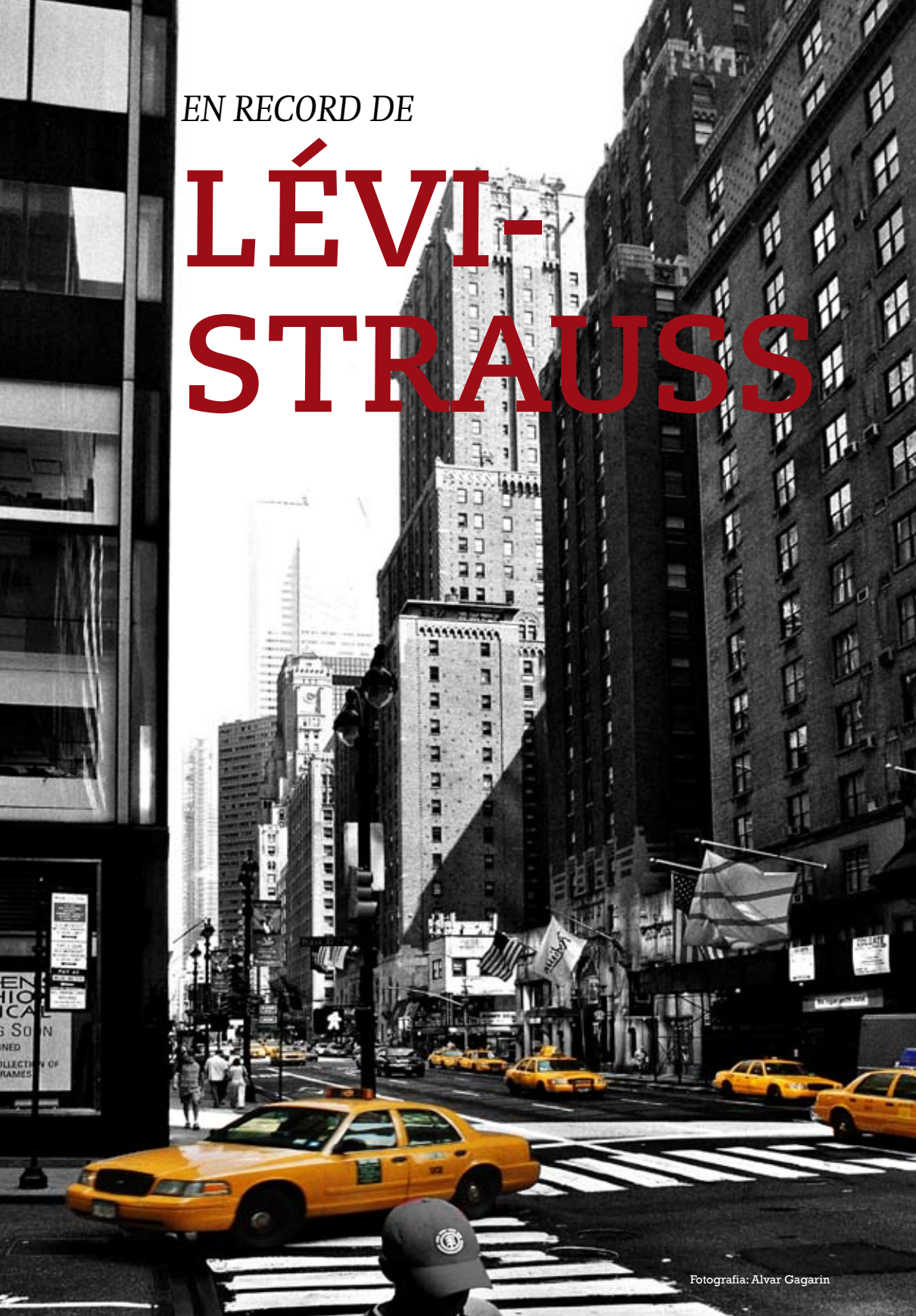
Que l'*star system* hagi trobat en les *boutiques* un dels seus mecenes comporta un doble resultat decebedor. D'una banda, és una llàstima que l'esforç dels que haurien de ser els millors arquitectes del planeta es concentri a satisfer les demandes d'un grup elitista, exclusiu i de luxe, enlloc d'oferir els seus coneixements per a resoldre els problemes més greus que pateix la població mundial. Podem retreure a Le Corbusier que, amb el seu afany de construir, es relacionés amb personatges com Mussolini o Stalin, o tant amb el govern col·laboracionista de Vichy com amb el de De Gaulle. També els arquitectes actuals treballen per règims autoritaris com el xinès o els Emirats Àrabs. La diferència rau en què els arquitectes moderns, els primers postmoderns i molts dels professionals actuals, ignorats pels mitjans especialitzats o generalistes, investigaven com aportar solucions que ajudessin a avançar l'arquitectura i l'urbanisme, millorant les condicions de l'habitatge i de les ciutats, per a totes les classes.

D'altra banda, el fet de tenir total llibertat creadora, sense limitacions de pressupost o de superfície (la botiga de Rem Koolhaas per a Prada va costar 40 milions de dòlars i compta amb 23.000 m^2) enlloc d'utilitzar-se com a oportunitat per experimentar, provoca que en molts casos l'exercici creatiu no passi d'una primera idea que després cal resoldre a base de solucions *high-tech*. I és que sovint l'única condició a satisfer és la rapidesa, sigui el client Prada o Zara, ja que cada dia que un establiment deixa d'obrir comporta una pèrdua d'ingressos i de terreny en el competitiu món del tèxtil.


Edifici Fòrum, Barcelona
110 milions de €
Prada Aoyama, Tokyo
80 milions de $
Estadi Olímpic, Beijing
423 milions de $
Roche Bau, Basel
168 milions de €
H&M

EN RECORD DE

LÉVI-STRAUSS



Fotografia: Alvar Gagarin

Aquesta sensació d'enormitat és pròpia d'Amèrica; se sent pertot, a les ciutats el mateix que al camp; jo l'he sentida davant la costa i als altiplans del Brasil central, als Andes bolivians i a les Rocoses del Colorado, als ravals de Rio, als suburbis de Xicago i als carrers de Nova York. Pertot, hom se sent garfit pel mateix xoc; aquells espectacles n'evoquen d'altres, aquells carrers són carrers, aquelles muntanyes són muntanyes, aquells rius són rius: d'on prové el sentiment d'exili? Simplement, del fet que la relació entre la talla de l'home i la de les coses ha estat distesa fins al punt que se n'exclou la mesura comuna. Més tard, quan hom s'ha familiaritzat amb Amèrica, opera gairebé inconscientment aquesta acomodació que restableix una relació normal entre els termes; el treball ha esdevingut imperceptible, hom el verifica a penes el ressort mental que es dispara en baixar de l'avió. Però aquesta incommensuralitat congènita dels dos mons penetra i deforma els nostres judicis. Aquells que declaren lletja Nova York són només víctimes d'una il·lusió de la percepció. Com que encara no han après a canviar de registre, s'obstinen a jutjar Nova York com a ciutat, i en critiquen les avingudes, els parcs, els monuments. I sens dubte, Nova York és una ciutat, però l'espectacle que proposa a la sensibilitat europea és d'un altre ordre de dimensió: el dels nostres propis paisatges; mentre que els paisatges americans ens arrosseguen a un sistema encara més vast i per al qual no posseïm equivalent. La bellesa de Nova York no prové, doncs, de la seva naturalesa de ciutat, sinó de la transposició, inevitable per al nostre ull si renunciem a enravenar-nos, de la ciutat a un nivell de paisatge artificial en el qual ja no hi intervenen els principis de l'urbanisme: els únics valors significatius són el vellutat de la llum, la finor de les llunyanies, els precipicis sublims al peu dels gratacels, i valls ombroses sembrades d'automòbils multicolors, com si fossin flors.

LÉVI-STRAUSS, C. (1955). Tristos tròpics. Barcelona: Anagrama. Traducció de **Miquel Martí i Pol**. Selecció: **Ricard Gratacòs**.

M-3 Colapso: Uno

Nil Brullet

Una alfombra roja, delgada, de unos 20 metros de largo, divide longitudinalmente el espacio por la mitad. En sus extremos dos elegantes sillones donde se sientan los contrincantes, enfrentados cara a cara desde la distancia. El público se dispone a ambos lados de la alfombra, la mayoría sentado en sillas, aunque también hay mucha gente de pie puesto que la asistencia ha rebasado ampliamente las previsiones de la organización. La discusión ha ido avanzando, haciéndose cada vez más dura, llegando incluso a la descalificación personal. El ambiente es tenso. Llegados a un punto, el contrincante de mayor edad vocifera exaltado: *"¡Los arquitectos son sumisos por naturaleza! ¡Los arquitectos son sumisos por naturaleza! ¡Los arquitectos son sumisos por naturaleza!"*.

No, no es un defensor de un giro sadomasoquista en la praxis de la arquitectura. Se trata de Josep Acebillo, reconocido urbanista, arquitecto jefe del ayuntamiento de Barcelona durante más de una década, profesor de prestigiosas universidades, hombre inteligente y enérgico... La pregunta es: ¿qué ha llevado a este intelectual respetado a proferir estos gritos?

La respuesta se llama M3-Colapso, festival de arquitectura que se desarrolló en Barcelona del 19 al 21 de marzo de 2009. Entre otras interesantes actividades, el festival propone dos debates a los que, significativamente, la organización denomina duelos. En ellos se reúne a dos personalidades del mundo de la arquitectura para que discutan sobre un tema propuesto. El formato del "duelo" trata de huir de la clásica mesa redonda donde unos sabios inalcanzables aplastan al espectador con sus verdades indiscutibles. Por el contrario, el "duelo" busca la confrontación de opiniones fomentando la disputa mediante una cuidada escenografía y la incitación del siempre genial Juan Herreros. Además, se propone la llamada "fila 0" formada por expertos de distintos ámbitos a los que se da la palabra para que den una visión más amplia al debate y reorienten la discusión.

Fue en el primero de los debates, celebrado el viernes, que planteaba la cuestión del espacio público mediante la pregunta "de quién es la calle", donde se enfrentaron Josep Acebillo, del que ya hemos hablado, y Santiago Cirujeda, una curiosa mezcla entre arquitecto social y activista político que no duda en desafiar a los poderes fácticos con operaciones como la construcción de viviendas "ilegales" en solares vacíos o azoteas. El debate Acebillo-Cirujeda fue con diferencia el que supo aprovechar al máximo la espectacularidad que ofrecía el formato del duelo brindando grandes momentos de enfrentamiento entre los contrincantes.

La discusión central fue entorno a la definición de espacio público. La incapacidad de definir este concepto hizo prácticamente imposible que el debate avanzara. La confusión fue motivada por la obstinación de los duelistas en sus propias posiciones. Ya desde el principio del debate quedó clara la diferencia de perspectivas. Acebillo empezó con una charla aleccionadora donde defendía que en la ciudad soviética no había espacio público puesto que estaba organizada bajo criterios económico-productivos que conllevaban un tipo de infraestructuras que imposibilitaban la relación entre las personas. Cirujeda respondió que el punto de partida para definir el espacio público no es la planificación macrourbanística sino las actividades relacionales que los seres humanos desarrollan en los lugares comunitarios.

Esta confrontación de posiciones no tiene fácil solución. Lo que trataré de hacer en este artículo es situarla dentro de una visión más amplia que la clarifique. Para ello recurriré a alguna de las tesis expuestas en una interesante conferencia que se produjo también dentro

del festival M3-colapso. Fue el jueves 19 cuando, junto a otros tres conferenciantes, Gilles Lipovetsky, importante filósofo y sociólogo francés, ofreció una lectura interesante del momento en que vivimos. Lipovetsky me gusta porque, a diferencia de otros autores franceses, habla claro. En la conferencia hizo un repaso a sus conocidas reflexiones sobre la postmodernidad presentadas en brillantes libros como *La era del vacío* (editado por Anagrama en español).

Simplemente examinando la palabra cualquiera puede adivinar que "postmodernidad" es algo que viene después de "modernidad". Pero, ¿qué es la modernidad? Lo que aquí nos interesa es entenderla como aquel período en el que la idea de Dios como generador de la realidad es sustituida por la de sujeto humano. En la época moderna, lo que acontece, lo que ocurre en el mundo, ya no es responsabilidad de una misteriosa mente divina sino que pasa a ser responsabilidad de los hombres. El ser humano se siente con el poder de generar su propia historia, de planificar su futuro mediante su propia capacidad de razonar y construir su realidad.

La idea de hombre moderno llega a su apogeo con las grandes ideologías de principios del siglo XX (fascismo, socialismo, comunismo, liberalismo...). Es la época de las revoluciones: toda acción es vista desde una perspectiva humana general que le da sentido. Todos los campos de la existencia se insertan bajo un gran plan común para la humanidad diseñado por el hombre. Hitler buscaba una teoría educativa acorde al ideal nazi que le llevó a defender la necesidad de separar a los hijos de los padres para inculcarles el espíritu ario. Stalin impuso la teoría evolutiva de Lamarck, en contra de los resultados científicos, simplemente porque concordaba mejor con el ideal comunista de construcción de la realidad mediante el trabajo.

En arquitectura, encontramos casos parejos en la arquitectura estalinista o nacionalsocialista. También el llamado movimiento moderno de arquitectura trató, a su manera, de situarse dentro de un gran discurso sobre el hombre, justificándose como la única comunión viable entre técnica y arquitectura. En los escritos fundacionales de Le Corbusier, por ejemplo, subyace la creencia en la técnica como ideal liberador del hombre. Se defiende una arquitectura que, partiendo de la escala humana, construía edificios para la humanidad, mediante la técnica moderna. Vemos, pues, como se impone esta tendencia de subsumir, bajo un mismo ideal explicativo común, todos los ámbitos de la realidad humana.

Pero el desastre de la Segunda Guerra Mundial significó el principio del fin de esta forma de entender el mundo. Las grandes ideas declinan. La triste realidad de Auswitch nos hizo despertar de nuestro sueño plenipotenciario. Una debilitada mente humana se siente incapaz de realizar el gran proyecto moderno, impotente para explicar todo acontecer mediante un gran plan diseñado por el hombre. El hombre, que se creía Dios, se siente humano, demasiado humano.

Caídas las grandes ideologías, el ser humano se siente desorientado, vacío, falto de una explicación que dé sentido a su existencia. Todo el discurso postmoderno comparte una suerte de resignación pesimista consecuencia de que el hombre ha perdido el control de su propia historia. Sin embargo, más allá de este punto de partida inicial hay distintas formas de entender la situación.

Por un lado, encontramos pensadores, como Lipovetsky, que defienden un cierto relativismo al entender que, al perder la conducta humana sus grandes referentes, todo es posible y, al mismo tiempo, nada es sólido. Aparece así una suerte de consumismo vacío basado en un círculo efímero de deseos inconclusos. Florece el narcisismo y el culto a la personalidad, abriéndose un terreno donde la seducción es la categoría esencial. Lo único que parece preocupar al hombre es preservar la situación material, desprenderse de los complejos, o esperar las vacaciones: vivir sin ideal, sin objetivo trascendente resulta posible. Lo sensitivamente agradable, la levedad de los pequeños placeres, sustituye a la pesadez de los grandes discursos modernos. El hombre renuncia a cualquier descripción general de la sociedad preocupándose solamente de su propio bienestar.

Al mismo tiempo, se produce un retorno a un cierto microcomunitarismo. La solidaridad de la pequeña asociación defiende fines modestos, muy alejados de los rimbombantes discursos sobre la humanidad propios de las grandes ideologías. En definitiva, para Lipovetsky, la postmodernidad es la época en la que el hombre ha renunciando a cualquier explicación general de la sociedad refugiándose en pequeñas microestructuras de significación personal o microgrupal.

Obviamente este discurso tiene sus repercusiones arquitectónicas. Por un lado, al verse liberado del estricto discurso moderno, la arquitectura cae en una suerte de libertad formal que, en general, traerá consecuencias funestas. Al mismo tiempo, aparecen individuos como Cirujeda, cargados de buenas intenciones, interesados en las pequeñas operaciones que ayudan a crear éstas microestructuras de las que hablábamos. Así, cuando promueve cooperativas de propietarios para construir viviendas, Cirujeda no sólo consigue ahorrar dinero al eliminar los intermediarios sino que, además, trata de recuperar la antigua relación vecinal de pequeña escala, y el nexo entre el habitante y la construcción de su hogar. Con respecto al espacio público, la referencia de Cirujeda al factor humano está claramente en esta línea micro-estructural: sólo considerando la vida particular de los individuos que van a habitar un lugar, se puede diseñar correctamente el espacio público.

Otro ejemplo de esta atención a lo microestructural es la obra del gran maestro suizo Peter Zumthor. Su defensa de una arquitectura afectiva, encaminada a una satisfacción de la experiencia sensorial humana, le relaciona con este resurgir de lo sensible, lo emocional, la preocupación por el bienestar personal, del que habla Lipovetsky. Entiéndaseme, no estoy comparando Zumthor y Cirujeda, tan sólo trato de agrupar distintas formas de entender la arquitectura bajo la explicación *lipovetskiana* de la postmodernidad.

Ahora bien, no es la de Lipovetsky la única forma de explicar la situación postmoderna. Hay una posición opuesta que, en vez de postular que la crisis moderna conlleva una tendencia a lo microestructural, hace todo lo contrario, defiende que es la aparición de macroestructuras superiores a una empequeñecida mente humana, la causa de la incapacidad del hombre para controlar la realidad. Según estos autores, a los que podemos acordar llamar macroestructuralistas, el hombre es prisionero de grandes fuerzas (económicas, biológicas, históricas, lingüísticas,…) que dictan su vida y su futuro. No hay que entenderlas como algo ajeno a lo humano sino como algo que, siendo propio del hombre, ha escapado a su capacidad de control.

Un ejemplo, la familia como entorno afectivo es algo inherente al hombre, se impone inconscientemente por encima de voluntades individuales. No es posible substituirla por algo diseñado por el hombre como planteó el nazismo. Otro ejemplo, la fuerza imparable del progreso económico que nos empuja a aumentar nuestra productividad infinitamente. Nuestras sociedades solo se sostienen mientras sigamos creciendo. La presente crisis, nos dicen

los economistas, se debe a la desaceleración económica. La única forma de salir de ella es replantear nuestros modelos de producción, haciéndolos más eficientes, investigando fuentes energéticas más sostenibles, en definitiva, amoldando nuestra forma de vida a las exigencias de crecimiento continuo que impone la macroestructura económica.

Como puede adivinarse, las posiciones de Acebillo y sus constantes referencias durante el duelo a las cuestiones infraestructurales como modo de entender el espacio público tienen que ver con este ideario macroestructuralista. En urbanismo, las macroestructuras son lo que llamamos infraestructuras, es decir, el conjunto de elementos que nos sirve para conducir distintos flujos (eléctricos, informativos, sonoros...) que sirven al ser humano. Como el resto de macroestructuras, las infraestructuras presentan una lógica de desarrollo que se impone a la reducida experiencia vital humana, la cual, al mismo tiempo, no puede concebirse sin ellas: ¿qué sería de nosotros sin una buena red de agua o una línea telefónica? De hecho, el desarrollo infraestructural está estrechamente relacionado con la necesidad de crecimiento económico constante del que hablábamos. Se requiere una adecuada red infraestructural para que el progreso sea posible.

Para Acebillo el gran problema de la arquitectura actual es que no se da cuenta de que las microestructuras dependen de las macroestructuras y de que, por lo tanto, sin un buen planteamiento de la cuestión infraestructural es imposible hacer buena arquitectura. Cirujeda puede realizar miles de cooperativas de propietarios u ocupar cientos de solares vacíos para hacer centros sociales, pero nunca conseguirá solucionar el problema de la vivienda o la falta de espacios en la ciudad, puesto que éstos tratan de flujos humanos y económicos que trascienden cualquier actuación a pequeña escala. Solo replanteando el crecimiento demográfico, la inmigración y las políticas del suelo nos acercaríamos a la solución de dichos problemas. Del mismo modo, podemos gastar mucho dinero en idear fachadas que nos aíslen del ruido, pero si no reorganizamos el tráfico de la ciudad no solucionaremos nada.

La aceptación de este orden macroestructural en el planteamiento de la arquitectura nos obliga a hablar del mayor transformador del panorama arquitectónico de las dos últimas décadas: Rem Koolhaas. En efecto, el arquitecto holandés propone una lógica proyectual que incorpora la reflexión sobre lo macroestructural. En sus esquemas de proyecto, Koolhaas no habla de texturas, sensaciones o atmósferas espaciales, sino de macrotendencias sociales que conllevan nuevas organizaciones programáticas o de flujos humanos que comportan ciertas soluciones formales. Tal y como lo plantea en uno de sus últimos libros, *Bigness*, el gigantismo inherente al inmenso poder del mundo técnico actual imposibilita cualquier síntesis entre arquitectura y técnica como la propuesta por el movimiento moderno. La consecuencia es que el edificio deja de ser un asilo para el confort sensorial o el bienestar humano, y deviene un objeto al servicio de los requerimientos macroestructurales.

Vemos, pues, como las diferentes formas de afrontar la condición postmoderna nos ayudan a comprender el estancamiento que se produjo en el duelo del M-3 y, a su vez, a identificar las distintas actitudes presentes en el panorama arquitectónico actual. La cuestión de obligado planteamiento es la de si puede existir un punto de encuentro entre estas dos posiciones. ¿Pueden tener los proyectos de Koolhaas la sensibilidad de los de Zumthor? ¿Es capaz el sensualismo *zumthoriano* de afrontar los retos de gran escala a los que se enfrenta nuestra sociedad?

El primer paso sería introducir ciertos parámetros que racionalicen el crecimiento infraestructural. La cuestión clave es entender que el desarrollo económico (e infraestructural) no debe medirse solo cuantitativamente sino que es necesario introducir parámetros cualita-

tivos en su evaluación. En este campo hay que reconocer que Acebillo está haciendo una gran labor con su defensa de una ciudad metabólica, donde la sostenibilidad energética o el grado de confort de los ciudadanos son más importantes para medir el progreso que el ciego crecimiento de bienes materiales.

Pero no se trata solo de eso. También es necesario darse cuenta de que, para la ciudad, es tan importante la cuestión macro como la microestructural. Y no estamos ante un simple problema de gradación, como parece defender Acebillo. No se puede, sencillamente, primero plantear el problema macroestructural y después encargarse de lo microestructural, puesto que la propia lógica macroestructural conlleva, en muchas ocasiones, al olvido de la escala humana.

Un ejemplo para ilustrar lo que trato de mostrar es el Fórum de Barcelona. Sin duda, un buen proyecto a nivel de gestión de flujos, que consigue solucionar algunos de los déficits de la ciudad mediante la construcción o conversión de grandes infraestructuras. El problema es que el espacio público que resulta, al ser esclavo de los requerimientos de dichas infraestructuras, no consigue un ambiente idóneo para las relaciones humanas. Esto se ve claramente en la gran plaza del fórum, que debe su magnitud y pendiente constante al tamaño enorme y a las necesidades funcionales de la nueva depuradora sobre la que se asienta. La plaza es perfecta para la depuradora pero para un hombre resulta un espacio desagradable, donde uno se siente perdido debido a su inhumana magnitud y al hecho de que es imposible percibirla en su conjunto por su inclinación. Este es el resultado de haber supeditado, sin más, los problemas micro a los macroestructurales.

De lo que se trataría es de tender puentes entre los extremos. Estoy de acuerdo en que no es posible, ni deseable, rearmar el discurso moderno que sitúa al hombre en el centro, pero eso no invalida la necesidad de buscar un encuentro entre lo infraestructural y el bienestar humano. Para ello, necesitamos arquitectos que no se crean “sumisos por naturaleza”, que traten de humanizar la enorme escala de la que habla Koolhaas, haciéndola más sensible, y aceptando que ésta es la batalla que debemos enfrentar y que no vale mirar hacia un lado donde sólo vemos montañas nevadas mientras tomamos un relajante baño termal.

arquiTunning

Carles Bárcena i Marçal Tarrida

En el món del motor, el *tunning* és una afició que consisteix a afegir components d'un vehicle a un altre per tal d'obtenir en aquest últim millores mecàniques o de caire estètic. El ventall de modificacions comprèn des de lleus retocs de detall fins a transformacions radicals on, fins i tot, hi resulta complicat de reconèixer el vehicle original.

I en arquitectura? Són vàlids els principis del *tunning*? És possible millorar un edifici substituint algunes de les seves parts per les d'un altre projecte? I si ho féssim, se'n pot dir plagi? És lícit copiar o *samplejar*[2] un edifici d'un altre arquitecte?

Per què les solucions adoptades en un edifici han de ser sempre originals i inèdites? En una disciplina on el saber és acumulatiu i deutor de l'experiència dels col·legues predecessors, si un recurs és vàlid, per què no podem fer-lo nostre per millorar un projecte?

Fruit de l'obsessió contemporània per la innovació i l'originalitat, hem de desestimar solucions que ja són vàlides pel fet d'haver estat realitzades per altres?

En definitiva, hem d'apostar per una arquitectura amb *copyright*? O bé per una arquitectura amb *copyleft*?

D'altra banda, existeix el projecte definitiu i infalible?

Entenem el projecte com a un procés viu i sempre obert. Assumim com a necessària l'existència de l'etern dubte i de la inquietud d'haver trobat, o no, la millor de les opcions possibles.

És per tot això que apostem per l'*arquitunning* com a exercici crític, com a constatació d'aquest dubte obert.

Aprofitant que arrenquem la nova etapa de Diagonal entrevistant Josep Llinàs, comencem *tunnejant* la coberta de la Biblioteca Jaume Fuster. Parlàvem l'altre dia al bar sobre aquest edifici i algú va observar que la coberta li semblava un pèl grisa i que, potser, en aquella plaça, hi convenia una mica més de color, com a la del Mercat de Santa Caterina. Per què no provar-ho? I si fos com la de les cases del costat, de teula? O i si fos una coberta *ecovegetal*, tan a la moda actualment? I aquí en teniu el resultat.

Així, volem convidar a tothom a fer-se la següent pregunta: com milloraries tal edifici, o tal altre? Envieu-nos els vostres *arquitunnings* dels edificis que vulgueu a *revistadiagonal@gmail.com* i els publicarem.

Gràcies i visca l'*arquitunning*!

[1] tune:
6. n Harmonious relationship; accord; agreement.
9. v To adjust (a musical instrument) to a correct or given standard of pitch.
10. v To adapt (the voice, song, etc.) to a particular tone, to the expression of a particular feeling, or the like.
11. v To bring (someone or something) into harmony.
12. v To adjust (a motor, mechanism, or the like) for proper functioning.
18. v To be in harmony or accord; become responsive.
Dictionary.com Unabridged. Random House, Inc. 24 Jan. 2010. http://dictionary.reference.com/browse/tune

[2] samplejar: en termes musicals, utilitzar un fragment rítmic o melòdic d'un tema per a composar una peça musical.

Biblioteca Llinabue

Can Fuster

BibliotEco

GRAN ARQUITECTO
LA ARQUITECTURA EN DIRECTO
HOY GALA PRESENTACIÓN
1
-¡Hola!, Soy ZAHA y me gusta la paella y el último disco de Alejandro Sanz.
Los ángulos rectos no existen...
-Y no estoy ¡¡GORDA!!
-Lo que pasa es que llevo bajo mi regazo 358 becarios que son los que necesito pa ra dibujar mis paranoias en el despacho.
¡LAS PARALELAS TAMBIÉN MOLAN!
POR FAVOR PON UNOS 90 GRADOS, POR FAVOR
ZAHA
- Yo me llamo ORIOL y vengo de Barcelona. ¡Ah! Y soy todo un PENSADOR de la arquitectura y Barcelona...
¡PFFF!
PFFF!
BOHIGAS
¡¡LA ÉPOCA DE LOS PEPINOS HA ACABADO!!
¡¡LOS PEPINOS HAN ACABADO!!
¡¡YA NO HAY PEPINOS!!
¡AAAAAAAAAAAAAH!
-Soy JEAN y la arquitectura está en mi cabeza...
De hecho, YO soy la ARQUITECTURA.
A.R.Q. U.I.T.E.C. T.U.R.A...
SÍ, ¡YO SOY!
I ♥ ME
NOUVEL
Soy como un OBÉLIX que de chico cayó dentro de una olla repleta de arquitectura y desde entonces hace churros como edificios*.
MIES
- ¡Ey, hola! Yo soy... ¡LA TAGLIABUE!
¡BENEDETTA TAGLIABUE!
¡LA VIUDA DE MIRALLES!
BENEDETTA
* FE DE ERRATAS: "[...] EDIFICIOS COMO CHURROS."
A. HERNÁNDEZ, 2009
PRÓXIMO CAPÍTULO "LA PRUEBA DEL PEPINO".

CENTRES DE SALUT

APARCAMENTS

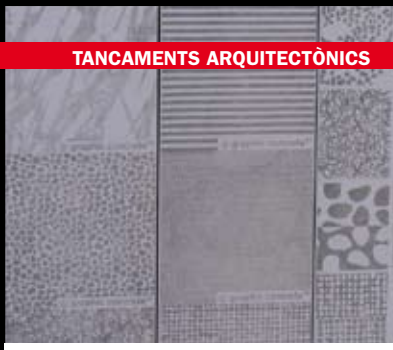
EDIFICIS MULTIPLANTA

CENTRES DOCENTS

OBRA CIVIL

HABITATGES

NAUS INDUSTRIALS



TANCAMENTS ARQUITECTÒNICS

concretcladd®

NOU producte d'Hormipresa

[DEPARTAMENTS COMERCIALS]

BARCELONA T. 934 470 322 **MADRID** T. 915 743 503 **ZARAGOZA** T. 976 757 714 www.hormipresa.com

HORMIPRESA

Solucions de Qualitat

JARDINES DE RODRIGO CARO.NOU BARRIS.BARCELONA.
JANSANA.DE LA VILLA.DE PAAUW. ARQUITECTES
FOTOGRAFÍA ADRIÁ GOULA

www.escofet.com

ISO 14001: 2004

AENOR
Gestión Ambiental
GA2005/0072

Por la producción de prefabricados de hormigón arquitectónico y elementos urbanos, en el establecimiento de MARTORELL como CENTRO CERTIFICADO.

Escofet®

Dissenyem amb tu.

pidemunt

Acer - Inox - Alumini - Vidre

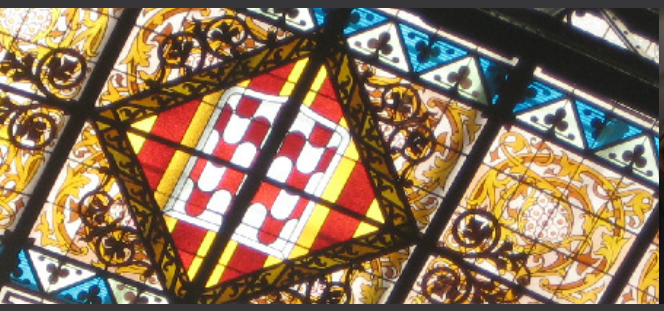
Fabriquem per tu.

Proteccions solars

Façanes

Serralleria

Tancaments



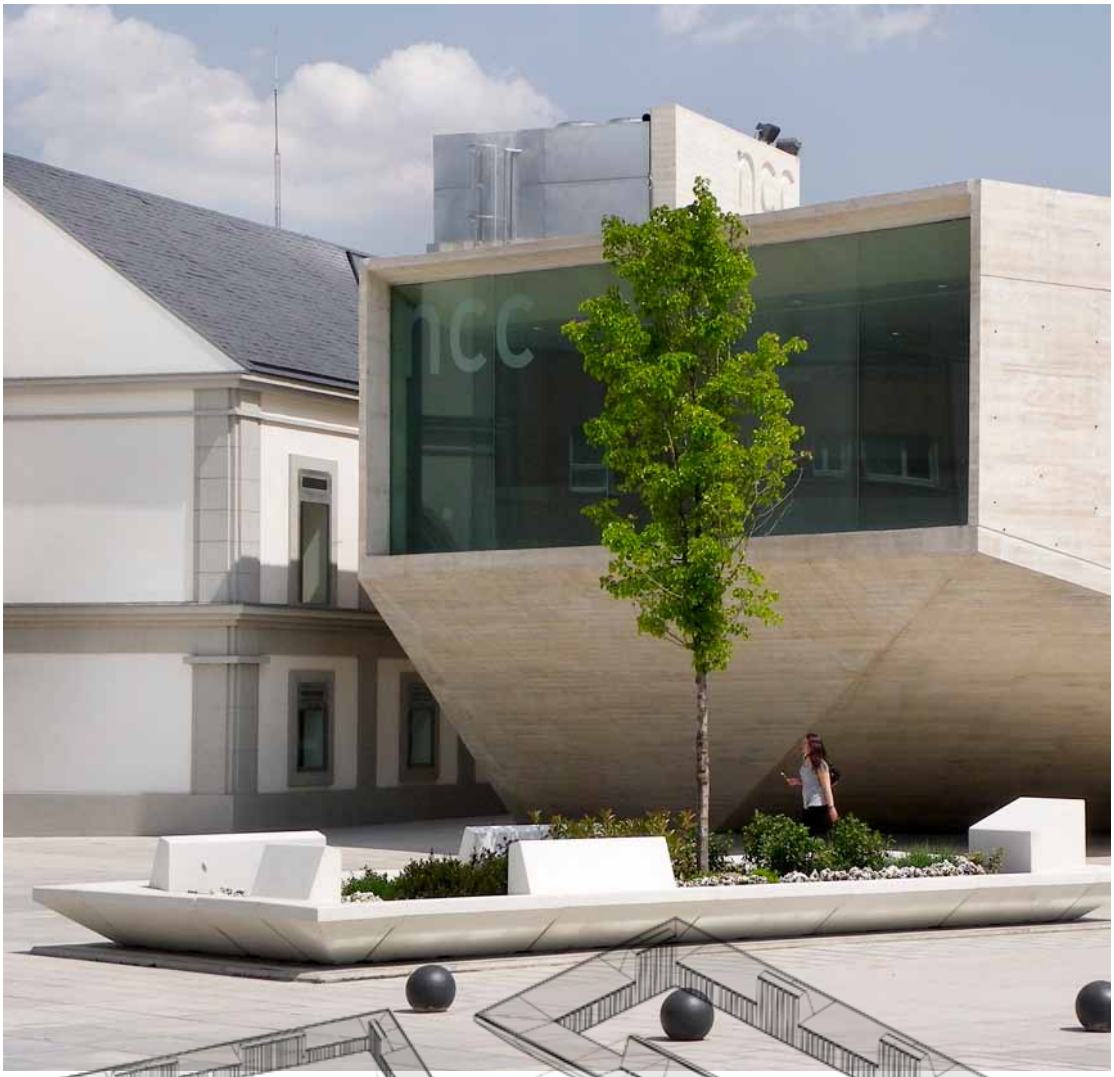
Rehabilitació

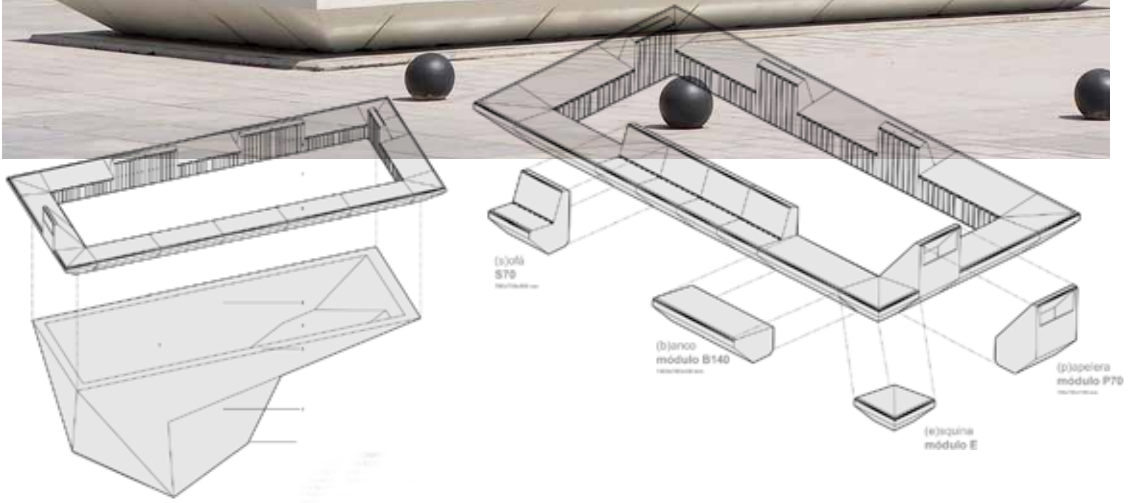
Estructures

Espai públic

Mobiliari

www.pidemunt.com





NCC DE POZUELO DE ALARCÓN

DISEÑO: FÜNDC

LUGAR: POZUELO DE ALARCÓN. MADRID

www.escofet.com

Escofet®