

MPAA 2012/2013
ESTUDIOS OFICIALES
DE MÁSTER Y DOCTORADO
EN PROYECTOS
ARQUITECTÓNICOS
AVANZADOS

Herman Hertzberger, de 1990 a 2000.

Continuidad, variación y divergencia de la poética del Team X en 1960.

Víctor Rodríguez Prada

Investigación
Juan Coll-Barreu
vrprada@gmail.com

ES

RESUMEN. El presente trabajo tiene por objeto detectar la medida de la capacidad evolutiva de Hertzberger con respecto a los postulados teóricos de sus maestros a principios de la década de 1960. Su figura, vinculada al grupo de modo directo pero sin llegar a un grado vinculante, permite el rastreo de un modo de proyectar arquitectura que ha visto alterada su materialización. El seguimiento de los enunciados, el rastreo de una trayectoria previa y la detección de anomalías en este período serán las claves con las que contará este trabajo para avalar o no la hipótesis inicial de continuidad.

PALABRAS CLAVE: Herman Hertzberger, Aldo van Eyck, poética, colectivo, intermedio.

EN

ABSTRACT. This paper aims to detect the extent of the evolving capacity of Hertzberger regarding the theoretical postulates of his teachers in the early 1960s. His figure, linked directly to the group without actually binding degree, allows tracking of a way of designing architecture that has been altered to materialize. Tracking statements, tracing a prior path and anomaly detection in this period will be the keys with which this paper will to endorse or not the initial hypothesis of continuity.

KEYWORDS: Herman Hertzberger, Aldo van Eyck, poetic, collective, intermediate.

Índice

Introducción.....	1
Estado de la cuestión.....	2
Metodología.....	3
Conceptos fundacionales. 1959-1960.....	5
Créditos de fotografía	6
01_Lo intermedio	7
02_Flexibilidad y Polivalencia	9
03_Dualidad	11
04_Tamaño	13
05_Número	15
06_Imagen	17
07_Identidad	19
08_Agrupación	21
09_Ciclos	23
Trayectoria. 1970-1990.....	27
Créditos de fotografía	28
A_Referencias Intelectuales	29
B_Referencias Objetuales	31
C_Estética Estructural	33
D_Articulación	37
E_Exterior-Interior	41
F_Forma	45
Análisis. 20 edificios en la década de 1990.....	51
Créditos de fotografía.	52
Waterhouses	53
De Polygoon	55
Benelux Markenburgo	57
Il Fiore	59
Mediapark	61
De Nieuwe Veste	63
YKK	65
Anne Frank	67
Chassée	69
Built Landscape	73
Auditorium	75
De Bombardon	77
Markant	79
Vanderveen	81
Montessori Oost	83
Viviendas	85
Musicon	87
De Eilanden	89
Malmö	91
CODA	93
De Titaan	95
Elementos derivados. 1990-2000.....	99
Recuento estadístico de referencias.	100
Conceptos fundacionales	100
Trayectoria	105
90_Periféricos	109
91_Envolvente exterior	115
92_Espacio colectivo interior	117
Conclusión.....	120
Bibliografía.....	122
Apéndice fotográfico Z.....	125

Introducción

El ejercicio teórico que se presenta pretende un seguimiento y rastreo de los principales conceptos que se destilan de la obra del grupo de arquitectos conocido como el Team X a lo largo de las últimas décadas del siglo XX. Por afinar un poco la búsqueda se ha tratado de hacer un esfuerzo de concreción, evitando caer en las generalidades propias de conceptos más globales como puede ser la agrupación.

El interés de este trabajo radica en el potencial inspirador que este grupo ha tenido ya no sólo en la obra construida, sino en el trabajo que arquitectos más jóvenes han realizado partiendo desde estos planteamientos teóricos. Su conexión multidisciplinar con aportes filosóficos, lingüísticos, sociales, matemáticos, etc., permite un rastreo tan amplio como inefectivo, de Kevin Lynch¹ a Koolhaas, de América a Japón; por ello se busca la concreción en una figura: Herman Hertzberger.

Herman Hertzberger se ajusta no sólo al perfil del hombre inspirado por el Team X, sino al arquitecto que evoluciona desde los principios más concretos todavía: el ala holandesa del Grupo, que es el objeto desde el que parte este estudio. Hertzberger constituye la solución única de proximidad sin afiliación, es decir, aún sin pertenecer estrictamente al grupo, el vínculo es lo suficientemente próximo como para establecer un trasvase de influencias condicionantes; del mismo modo que su situación paralela al discurso de Aldo van Eyck permite un despegue progresivo que puede llegar a entenderse como antagónico. Esta tesis tratará de revelar hasta qué punto el discurso del Team X en la década de 1990 se mantiene en continuación, se vuelve alternativo o rompe con sus inicios a través del análisis de la obra de Hertzberger en dicha década.

El seguimiento de los conceptos situados en el origen a través de una trayectoria de 20 años repartidos entre las décadas de 1970 y 1980 permitirá situar al arquitecto en la antesala de la década de estudio en cuestión. A través de figuras y críticos relevantes que han estudiado la obra en su globalidad, desde Francis Strauven² hasta Deborah Hauptmann³, se pretende construir un discurso coherente, referenciado y comparado que permita entender los fenómenos de evolución introducidos en la obra construida a través de una serie de hitos detectados en proyectos, anécdotas o referencias del autor. Se da por supuestos que estos hitos, una vez convertidos en herramientas del proyecto, serán los mecanismos por los que variará la arquitectura de Herman Hertzberger.

¹ Kevin Andrew Lynch (Chicago ILL, 1918- Vineyard MAS, 1984), teórico del planeamiento urbanístico reconocido por su aportación en el campo del desplazamiento y la percepción urbana del ciudadano.

² Francis Strauven (Bruselas BEL, 1942-), teórico e historiador de arquitectura, profesor emérito de la PHL, Bélgica.

³ Hauptmann, D., profesora titular, directora de la Escuela de Arquitectura TU Delf.

Estado de la cuestión

Se procede a enumerar las consideraciones apriorísticas de este Trabajo de Fin de Máster.

1. La lectura ofrecida hasta ahora en torno a la figura de Herman Hertzberger se caracteriza principalmente por la **autoedición**. Textos de gran volumen, de carácter recopilatorio que mezclan las consideraciones teóricas del arquitecto con su propia obra así como otros de carácter periférico, con menos empaque, son las lecturas de referencia del autor. Para evitar servilismos y falsas aproximaciones este Trabajo pretende seguir una línea de investigación alternativa fundamentada en autores externos. La capacidad divulgativa de Herman Hertzberger hace muy difícil encontrar referencias que escapen a su influencia por ello se busca la dispersión en cuanto a títulos se refiere, a riesgo de encontrar escritos de escaso valor académico.
2. Se ha detectado una serie de textos de formato amplio elaborados por autores de reconocido prestigio que centran su análisis en partes **específicas** de la obra del autor. Las condicionantes ambientales, ya sean temporales o físicas, impiden la detección de las constantes generales de la arquitectura del autor. La combinatoria de ambos marcos pretende liberar al análisis de prejuicios, tomando de cada uno de los volúmenes las consideraciones más próximas a la realidad.
3. El otro campo de estudio es el que centra su esfuerzo en la divulgación de una obra **concreta**. La velocidad editorial impide una reflexión seria y profunda de lo que se escribe, por ello este trabajo pretende ampliar los marcos de referencia que se establecen por norma general más allá de los ejemplos canónicos o inmediatos, procurando establecer una trayectoria que explique con coherencia el por qué de las actitudes adoptadas en cada proyecto.
4. El valor de la arquitectura de Hertzberger supera los límites disciplinares. Su consideración hacia los aspectos **sociales** de la arquitectura le han llevado a producir espacios que se colocan entre los mundos de lo público y lo privado, de tal forma que a través de la implicación de lo uno consigue alterar el dominio de lo otro para acabar produciendo lugares colectivos. Estos emplazamientos poseen unas características propias que nacen de la voluntad de poseer el tamaño, la escala y la forma adecuados para ser utilizados de la manera más libre posible, de modo que quepan interpretaciones grupales y personales.
5. Se reconoce la dificultad de lectura de estos lugares descritos a partir de un momento que se sitúa en torno a **1990**. Este trabajo pretende detectar las causas que originan este cambio y las herramientas y expresiones con que estos lugares son reproducidos después de esa fecha. Se requiere un análisis en profundidad para medir su variación o no, ya que fueron tan perseguidos en origen y en el período en cuestión se encuentran tan difuminados.

Metodología

El trabajo distingue dos tipos de método: el de redacción y el de lectura.

Retomando la cita de Hertzberger a León Battista Alberti en *Cena Familiaris*⁴: “*The sad thing about revolution is that maybe the deepest stone comes up, but the upper also comes down. And it is likely that the deepest is not suitable for being up, like the upper is not for being down*”, este trabajo pretende superar la taxonomía *cuasinormativa* con la que se tiende a redactar este tipo de estudios. Por ello, dentro de la consciencia de que las cosas han de empezar por un principio y que la tesis ha de dar respuesta a una hipótesis, la estructura narrativa se ofrece de modo secuencial temporal, pero no ha de ser precisamente ese el método más afortunado para su lectura.

Tras un breve capítulo introductorio el trabajo se articula bajo cuatro puntos cronológicos claramente diferenciados:

- 1. Conceptos fundacionales. 1959-1969.** Bajo este título se agrupan 9 conceptos destilados con la mayor precisión posible que enuncian uno por uno cuáles han sido los pensamientos fundacionales que Hertzberger hereda de su fricción con Aldo van Eyck y Jaap Bakema, fundamentalmente de escritos anteriores a 1963. Se ha optado por la inclusión de textos escritos por van Eyck, ya que su proximidad – no siempre concordante – con Bakema acabaría redundando y produciendo un capítulo más largo de lo que le correspondería. Este período centra su análisis en las publicaciones que tiene lugar en torno a la revista holandesa *Forum* entre los años 1959 y 1963. Fundada en 1946, altavoz del debate sobre la restauración de Holanda tras la II.G.M., es retomada en su dirección por Bakema y van Eyck. Hertzberger es invitado a participar en ella, momento a partir del cual se impregna de los manifiestos de sus maestros, llegando a publicar una cantidad importante de artículos que le definen en una posición intelectual muy próxima a la de sus maestros. La principal figura que sustenta este punto es Vincent Lingtelin, junto con la interpretación de Francis Strauven.
- 2. Trayectoria. 1970 a 1990.** Este apartado pretende un seguimiento de la evolución de estos conceptos a lo largo de la obra escrita, dibujada y construida⁵ de Herman Hertzberger durante este periodo. Para evitar interferencias o confusión en la lectura, este punto se articula en seis apartados formulados según el mecanismo visible al que hacen referencia, que como vectores se aplicarán hacia la investigación principal. Para su gestión se ha optado por releer a Herman van Bergeijk⁶ y Deborah Hauptmann, a Johan van der Keuken y a Maaïke Behm y Maarten Klos como autores de carácter estrictamente arquitectónico. De sus análisis se desprende un interés de Hertzberger por aglutinar aspectos que trascienden lo puramente arquitectónico, para incorporar otros niveles de pensamiento como Paulo Freire⁷ o Gaston Bachelard⁸, en un proceso que le lleva a la concreción mecánica de los conceptos iniciales.
- 3. Análisis. 20 edificios en la década de 1990.** A través de un método de análisis exhaustivo, en este punto se destilan mediante la interpretación de artículos científicos publicados en revistas de prestigio, todos y cada uno de los 20 edificios seleccionados. Se pretende comparar la coherencia con el origen y con la trayectoria, de modo que los puntos discordantes se consideren las muestras analizables que revelan el grado de evolución de la obra de Hertzberger con respecto a su maestro y con respecto a sí mismo.

⁴ Alberti, L.B. *Cena Familiaris*. 39º tratado de Alberti, escrito entre 1460 y 1462 en el que se recogen reflexiones acerca de la familia a través de un diálogo. Traducción: Marsh, D. *Dinner Pieces*. Londres: Mrts. 1987.

⁵ Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI Publishers. 1998.

⁶ Bergeijk, H. van, profesor titular de la Escuela de Arquitectura en la TU Delft. Doctor por la Universidad de Groningen por su estudio de la obra de W.M. Dudok. Referencia frecuente en el estudio de la obra de arquitectos holandeses como H. Duiker o H.H. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Berlín: Birkhäuser. 1997.

⁷ Freire, P. (Recife BRA, 1921- Sao Paulo BRA, 1997), pedagogo y filósofo. Teórico célebre sobre métodos de la educación. Freire, P. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI España Editores. 1975.

⁸ Bachelard, G. (Bar-sur-Aube FRA, 1984 – París FRA, 1962), filósofo epistemólogo, poeta, físico y dramaturgo francés de vital relevancia en la primera mitad del siglo XX. Destacan sus aportes materialistas así como sus trabajos acerca de la poética de los elementos, en este caso el espacio. Bachelard, G. *La poética del Espacio*. México: Fondo de la Cultura Económica de España. 1965.

En este apartado, dada la escasez de revistas indexadas relevantes y evitando en la medida de lo posible hacer análisis específico de los textos del autor, se ha optado por recopilar artículos publicados en revistas de credibilidad aceptada de común acuerdo. Así se detectan tres líneas de crítica que convergen en dos autores principales: las revistas holandesas o centroeuropeas o publicaciones de autores holandeses, que tienden a una interpretación autónoma pero directamente influenciada por Hertzberger; publicaciones anglosajonas, que tienden a una interpretación más libre pero alineada con la posición de Peter Buchanan⁹; y un tercer grupo de revistas, más disperso que agrupa las revistas de la periferia europea, entre las que destacan las italianas. A este último grupo se le otorga una credibilidad relativa, ya que como las primeras se encuentran muy influenciadas por la figura de su análisis. Su corte estético, epitelial las hace difícilmente aprehensibles para la crítica, pero es precisamente este su fuerte, ya que las imágenes¹⁰ aportadas son de gran calidad. Por norma general resulta difícil encontrar artículos que vayan más allá de lo descriptivo, en cuyo caso el análisis metacrítico no podrá ser efectuado.

4. Conceptos de 1990. Una vez detectadas las muestras, se agrupan, enuncian, analizan e interpretan de acorde al método inorgánico. De este modo se recopila otra serie de conceptos-mecanismos que pretenden establecer cierta simetría con los originales.

Este último tramo pretende construir un discurso acorde a la intensidad de la obra, en la que intervienen factores sociales, económicos, políticos, etc., que tratarán de atenuarse al máximo para conseguir una exposición puramente arquitectónica. Las claves interpretativas, sin duda, se hallan condicionadas por estos elementos contextuales, que desde luego se han tenido en cuenta para elaborar una descripción precisa, pero que han perdido relevancia a medida que se avanza en la interpretación de la obra.

Una vez finalizado el desarrollo se expone la conclusión. En función de la posibilidad de establecer vínculos de continuidad, evolución, transformación o ruptura; se podrá enunciar en qué medida ha variado – si es que lo hace – la poética del Team X en los 40 años que separan el planteamiento original de la hipótesis de la solución final de la tesis.

Volviendo al punto inicial se sugiere la posibilidad de comenzar la lectura por el tercer capítulo, el *corpus* principal del trabajo. La coherencia en la redacción permite un seguimiento lineal, sin embargo establecer un sistema en retrospectiva y en perspectiva barajando los Conceptos de 1960, la Trayectoria, los Conceptos de 1990 y la Obra Construida, permitirá al lector establecer un diálogo con la propia tesis. Así independientemente del grado de conocimiento previo sobre el tema, cualquiera podrá extraer claves interpretativas que enriquezcan el trabajo propuesto hasta el punto de llegar a conclusiones superpuestas o incluso alternativas.

Este trabajo, por tanto, no se entiende como una línea de pensamiento unitario y unidireccional, si no que trata de establecer un principio regulativo, que como el propio Walter Benjamin¹¹ describe “*trata de empezar siempre y por el principio*”¹² para retroalimentarse de sí mismo. Resulta fundamental entender que aunque es posible una lectura lineal, no resulta el método más eficaz para una correcta aprehensión de los fundamentos descritos en esta tesis.

⁹ Buchanan, P. (Lilongwe MWI, 1942 -), arquitecto y crítico asentado en Gran Bretaña. Autor de diversos artículos entre los que destacan los agrupados bajo el título *The big rethink*, publicados en varios números de la revista *The Architectural Review*.

¹⁰ Destacan fundamentalmente las aportaciones fotográficas, además de las facilitadas por *H.H. Architectuurstudio*, de Duccio Malagamba (La Spezia ITA, 1960 -), fotógrafo de arquitectura de reconocido prestigio. Habitual colaborador de estudios como Siza, Moneo o Herzog&deMeuron, reconocido en varias ocasiones por su trabajo.

¹¹ Benjamin, W. (Berlín ALE, 1892 – Portbou ESP, 1940), filósofo, crítico y ensayista, constructor de un nuevo pensamiento materialista y Marxista occidental.

¹² Benjamin, W. *Charles Baudelaire: Tableaux Parisiennes*. Frankfurt: Surkam Berlage. 1963.

Conceptos fundacionales.

1959-1969.

Créditos de fotografía.

- fig01_I. Strauven, F. Aldo van Eyck. *The shape of relativity*. Ámsterdam: Architectura&Natura. 1998. Pp.184.
- fig01_II. Baglione, C. "Herman Hertzberger, scuola Montessori a Delft,1960-81. Pedagogia delle Spazio. Learning Landscape". *Casabella*, no.750-751. 2006. Pp.54.
- fig01_III. Strauven, F. Aldo van Eyck. *The shape of relativity*. Ámsterdam: Architectura&Natura. 1998. Pp.155.
- fig01_IIIa. Behm, M.; Kloos, M. *Hertzberger's Amsterdam*. Ámsterdam: ARCAM. 2007. Pp.51.
- fig01_IV. Strauven, F. Aldo van Eyck. *The shape of relativity*. Ámsterdam: Architectura&Natura. 1998. Pp.378.
- fig02_I. Elaboración propia.
- fig02_II. Le Corbusier. "Plan directeur d'Argel", L.C. - *Oeuvre complète 1938-1946*. Zúrich: Boesiger.
- fig02_III Getty Museum Foundation. Los Ángeles, CA.
- fig02_IV. Strauven, F. Aldo van Eyck. *The shape of relativity*. Ámsterdam: Architectura&Natura. 1998. Pp.92.
- fig03_I. Strauven, F. Aldo van Eyck. *The shape of relativity*. Ámsterdam: Architectura&Natura. 1998. Pp.250.
- fig03_II. Lingtelijn, V.; Strauven, F. Aldo van Eyck *Writings*. Ámsterdam: SUN. 2008. Pp.322.
- fig03_III. Lingtelijn, V.; Strauven, F. Aldo van Eyck *Writings*. Ámsterdam: SUN. 2008. Pp.314.
- fig03_IV. Behm, M.; Kloos, M. *Hertzberger's Amsterdam*. Ámsterdam: ARCAM. 2007. Pp.124.
- fig04_I. Lingtelijn, V.; Strauven, F. Aldo van Eyck *Writings*. Ámsterdam: SUN. 2008. Pp.222.
- fig04_II. Hertzberger, H. *Space and the Architect. Lessons in Architecture 2*. Rotterdam: 010 Publishers. 2010. Pp.12.
- fig05_I. Nootboom, C. *Unbuilt Netherlands*. Bilbao: Grijelmo. 1985. Pp.80-81.
- fig05_II. Strauven, F. Aldo van Eyck. *The shape of relativity*. Ámsterdam: Architectura&Natura. 1998. Pp.402.
- fig05_III. Lingtelijn, V.; Strauven, F. Aldo van Eyck *Writings*. Ámsterdam: SUN. 2008. Pp.443.
- fig06_I. Curtis, W.J.R. *La arquitectura moderna desde 1990*. Londres: Phaidon. 3ªEd. 2006. Pp.277.
- fig06_II. Candilis, G. *Toulouse le Mirail: el nacimiento de una ciudad nueva*. Barcelona: Gustavo Gili. 1976.
- fig06_IIa. Strauven, F. Aldo van Eyck. *The shape of relativity*. Ámsterdam: Architectura&Natura. 1998. Pp.399.
- fig06_III. Andreas, E.; Joedicke, J.; Reinald, B. *La comunidad de arquitectos van den Boriek/Bakema*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978. Pp.33.
- fig06_IV. Le Corbusier. "Maisons Jaoul", L.C. - *Oeuvre complète 1938-1946*. Zúrich: Boesiger.
- fig07_I. Behm, M.; Kloos, M. *Hertzberger's Amsterdam*. Ámsterdam: ARCAM. 2007. Pp.80.
- fig07_II. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.47.
- fig07_III. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.57.
- fig07_IV. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.57.
- fig07_V. Behm, M.; Kloos, M. *Hertzberger's Amsterdam*. Ámsterdam: ARCAM. 2007. Pp.83.
- fig08_I. Smithson, A y P. *The Charged Void: Architecture*. Londres: Monacelli Press. 2001.
- fig08_II. Lin, Z. *Kenzo Tange and the Metabolist Movement: Urban Utopias of Modern Japan*. Londres: Routledge. 2010.
- fig08_III. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.43.
- fig09_I. Buscar referencia Maki
- fig09_II. Strauven, F. Aldo van Eyck. *The shape of relativity*. Ámsterdam: Architectura&Natura. 1998. Pp.375.

01_Lo intermedio

"[...] twilight: threshold of the day, [...] spring and autumn: threshold of the year, [...] the rainbow, [...] everyone, [...] everything, [...] now, [...] one's own time, one's own age." Aldo van Eyck.

La cita establece una analogía entre los distintos modos de interpretar lo que queda en medio de sucesos cíclicos, habituales. Para Aldo van Eyck no es otra cosa que las articulaciones en las que los espacios son reconciliados, un ejercicio de doble sentido entre lo intangible y lo tangible; tendencia que desarrolla con frecuencia en sus escritos.

01_I Resulta especialmente llamativo que empiece a abordar el tema desde una parte tan reducida e identificable como la puerta: *"Make a welcome of each door and a countenance of each window"*; para acabar poco después estableciendo una relación directa con la vivienda y la ciudad *"Make a bunch of places of each house and every town; make of each a small city and of each city a large house"*.¹ La simple reflexión asociativa indica toda una línea de pensamiento que se inicia en Royamont con el "doorstep" acuñado por los Smithsons, para van Eyck demasiado prosaico². El holandés en este sentido avanza hacia la convergencia del espacio y el tiempo en la mente humana, como siempre, produciendo paralelismos pares como si de una regla de tres se tratara: el espacio para el hombre es un lugar, mientras que el tiempo es una ocasión. Trasponiendo a la puerta este esquema da la impresión de que la línea que dibuja ha de ser algo más^{fig01_I}, una especie de dilatación temporal, un proceso que convierte al simple hecho de entrar en un proceso largo en el que la puerta es un mecanismo que el hombre acciona, tomando para ello el tiempo que le sea preciso. En términos fenomenológicos la puerta se convierte en un umbral que debe hacer dudar al usuario sobre la conveniencia de atravesarlo o no, es decir, un objeto produce ya un lugar que requiere de un procedimiento y por tanto de un tiempo para utilizarlo.

01_II Entre la puerta y la ciudad hay toda una serie de situaciones complejas que unen a ambas en términos escalares, tanto dimensional como temporalmente. En términos prácticos Hertzberger tiende a considerar estas reflexiones en situaciones sociales, sobre todo en espacios de colectivos; una especie de umbrales exageradamente dilatados. Un ejemplo claro de este momento es la escuela Montessori construida en Delft³ entre 1960 y 1966^{fig01_II}. Programáticamente el espacio interior que separa las aulas no es estrictamente necesario, sin embargo desde este punto de vista se convierte en una "calle de aprendizaje" interior, con el tamaño y forma adecuados que acompañará a todos los edificios de este tipo a lo largo de su carrera. El usuario final se ve incluido en el espacio y en el tiempo porque es capaz de convertirse en un lugar en el que convivir de forma libre, cerrando la relatividad de los términos. Es por tanto un intermedio arquitectónicamente entre las aulas y el exterior, un intermedio programático entre el aprendizaje y el recreo y un intermedio social en lo que a las relaciones se refiere.

01_III Otro ejemplo valioso de este reino intermedio son los célebres Playgrounds⁴ que van Eyck planeó en las parcelas vacías entre medianeras Ámsterdam^{fig01_III} que se generaron tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Surge precisamente ahí la posibilidad de crear lugares de relación. También a escala urbana, el concepto de lo intermedio se describe con fidelidad en los estudios de agrupación que Hertzberger analiza mediante la agrupación^{fig01_IIIa} de cajas de cerillas⁵.

01_IV Todos estos lugares descritos han de producir un encuentro entre la mente de las personas, tanto en espacio – *entre aquí y allí* – como en tiempo – *entre este momento y el siguiente*. El inconveniente es que no siempre es posible construir esta relación, tanto más difícil cuanto más inadecuada sea la forma y tamaño del espacio. Allí donde el espacio es demasiado grande se produce el vacío, concepto que solo se puede contener a sí mismo. Se necesite un catalizador, un intermedio, que paradójicamente no ha de ser grande o pequeño, liviano o pesado ni abierto o cerrado, sino ha de ser todo a la vez^{fig01_IV}. Tal y como lo describe van Eyck, ha de ser *"el espejo construido de la naturaleza humana en el que el hombre se reconozca a sí mismo"*⁶.

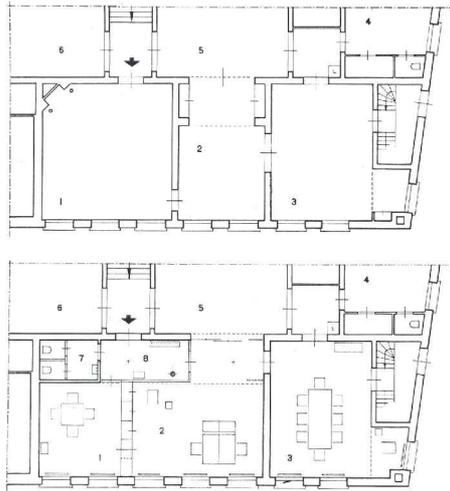


fig01_I. Aldo van Eyck. Rehabilitación de oficinas Helderling & Pierson Bank, 1950, La Haya. Configuración inicial y final.
Cada uno de los accesos se convierte en un espacio intermedio, el lugar del proceso de entrada.

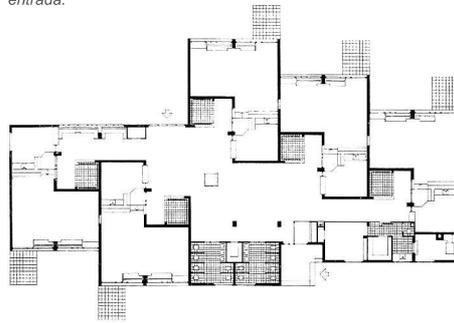


fig01_II. Hertzberger, H. Escuela Montessori, 1960-1966, Delft. Planta baja.
Cada uno de los accesos se convierte en un espacio intermedio, el lugar del proceso de entrada.

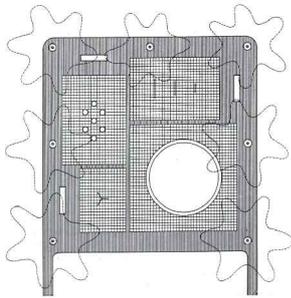


fig01_III. Aldo van Eyck. Playground Zaanhof, 1948-1950, Amsterdam. Planta y situación.

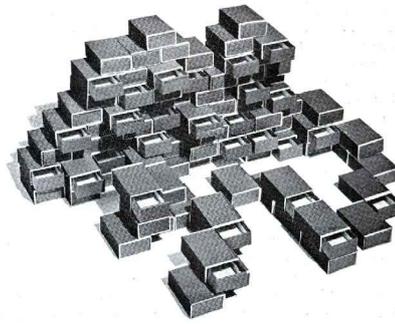
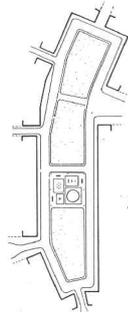


fig01_IIIa. Hertzberger, H. Estudios de configuración, 1959. Cajas de cerillas.

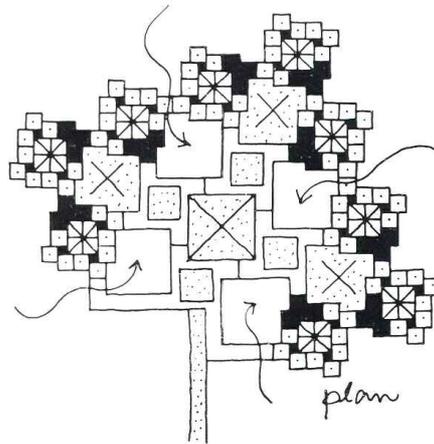


fig01_IV. Bloom, P. Villa Restalozzi, 1962, Roma. Esquema de planta baja.
Todo el proyecto es una concatenación de espacios diversos interconectados.

02_Flexibilidad y Polivalencia

“El guante que sirve a todas las manos y a ninguna”. Aldo van Eyck.

Esta cita de Aldo van Eyck hace referencia a la capacidad estandarizada de servidumbre de un guante de tamaño medio. Conlleva una carga filosófica importante que atiende al concepto de la falsa neutralidad, que siempre da lugar a la solución adecuada pero en ningún caso a la óptima.

02_I Flexibilidad y polivalencia son más fácilmente comprensibles avanzando desde la gran escala hacia la individualidad. Un ejemplo concreto es el de la ciudad de Split⁷, Croacia^{fig02_I}. El proyecto inicial del Palacio de Diocleciano ha dado lugar, gracias a sus propios ocupantes, a un sinfín de operaciones de reciclaje, densificación, alteración y reprogramación sin que por ello la imagen y su traza hayan perdido su lugar en la contemporaneidad. Un sistema tan capaz que cuando la ciudad ha tenido que crecer en primera instancia se ha multiplicado dimensional y reticularmente a sí misma.

02_II Este ejemplo, trasladado al siglo XX, tiene como pionero a Le Corbusier, con el plan Obús⁸ argelino^{fig02_II}, y que más tarde acabaría dando lugar a las megaestructuras del metabolismo japonés, de la mano de Kenzo Tange y su plan para la bahía de Tokyo⁹; una fuente de conectividad entre lo colectivo y lo individual. Su flexibilidad en el grano fino permite una participación activa del ciudadano en la configuración de su propia “ciudad”, y por tanto su vínculo con ella aumenta considerablemente. Estas células individuales en cuanto a su inmediatez constructiva pueden ser sustituidas o ampliadas con facilidad, asunto referido en el concepto “ciclos”. La bonanza del grano fino incluido dentro de la megaestructura o grano grueso tiene un peligro inevitable derivado de la libertad individual: la excesiva capacidad de personalización de un área tan íntima puede producir una cualificación tan dispar como la capacidad de cada uno de los usuarios para configurar su “parcela”, que en última instancia provoca una heterogeneidad similar a la que produce la imagen homogénea caótica de las ciudades actuales. Si la vivienda ha de convertirse en el germen de la ciudad contemporánea debe ser entonces la unidad representativa, la base del sistema y por tanto neutral.

02_III Avanzando en términos escalares, la mejor referencia que Hertzberger es capaz de señalar son las viviendas de los canales de Ámsterdam: *“El secreto de la habitabilidad de las casas de los canales de Ámsterdam, por ejemplo, reside en el hecho de que uno puede trabajar, vivir o dormir donde sea; esos espacios permiten cierta libertad individual desde el punto de vista de la interpretación del habitar. La mayor variedad de la ciudad vieja ciertamente no está causada por una mayor comprensibilidad o una mayor cantidad de datos, los datos del siglo XX son mucho más complejos, sino por una secuencia de espacios que, aunque generalmente no difieren mucho los unos de los otros, permiten interpretaciones individuales gracias a su gran polivalencia.”*¹⁰

02_IV Finalmente, reduciendo la escala hasta la habitación, lo que Hertzberger persigue es la solución que afronte con mayores garantías la adaptabilidad de un espacio, no determinista, pero que es capaz de invitar al usuario a realizar una actividad específica por la que el lugar ha sido concebido de manera concreta¹¹. Retomando el párrafo superior, se puede hacer referencia a un espacio que da la solución adecuada, sin llegar a ser la óptima, a un programa dado sin condicionar por ello otros usos alternativos^{fig02_IV}. *“Deberíamos tener únicamente a la vista la solución más conveniente para un estado permanente de las cosas. La única actitud positiva hacia la variabilidad de datos es la que permite una situación permanente que es por tanto estática, una forma que es polivalente; es decir, una forma que sin modificarse pueda ser usada para cualquier propósito y que, con mínima flexibilidad, permita una solución óptima.”*¹² Aquí entra por tanto en juego la identidad, un concepto universal que se desliza entre los demás, es decir, la forma reconocible y permanente de la sala en cuestión.

En cualquier caso debe entenderse la tendencia durante este período a no distinguir entre proyecto urbano y proyecto edificatorio, por tanto la trasposición de los términos en cuestión de escala se entiende por una parte necesaria y por otra asumible por parte del lector a la hora de ser analizados los proyectos seleccionados más adelante.

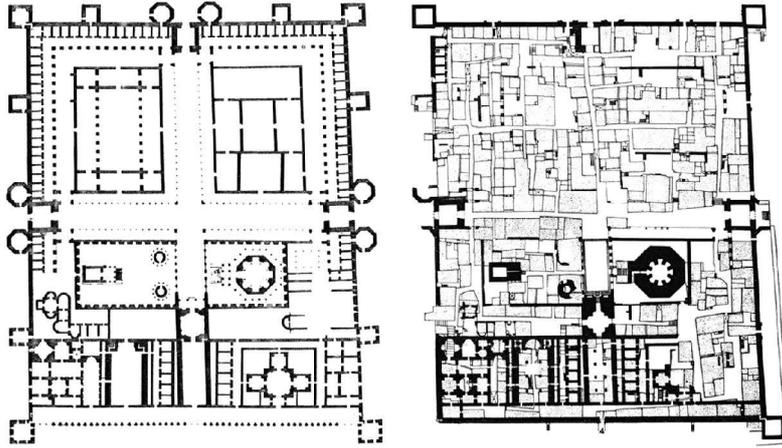


fig02_I. Diocleciano. Palacio de Retiro, s.IId.C., Split. Planta original y medieval.
Se da un profundo cambio de fisonomía, pero la matriz permanece.

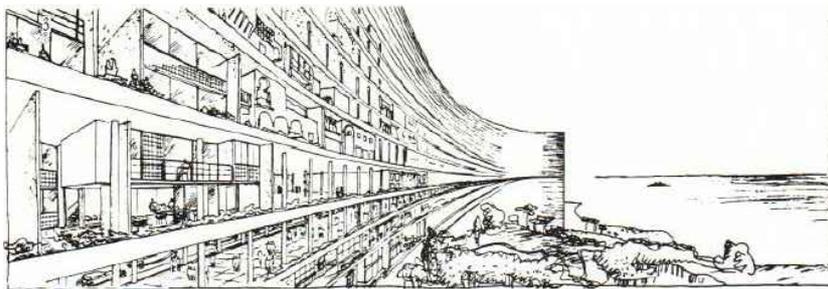


fig02_II. Le Corbusier. Plan Obús, 1931, Argel. Vista exterior.
Una gran megaestructura alberga células individuales repetidas.

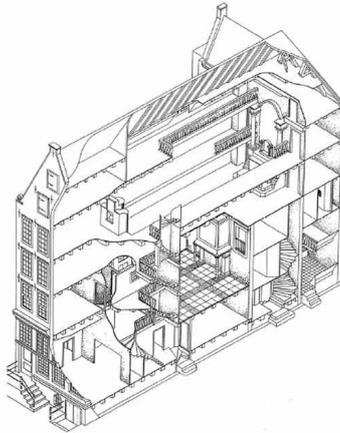


fig02_III. Casas de los canales de Ámsterdam. Sección axonométrica.

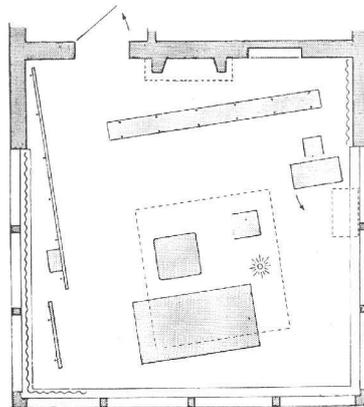


fig02_IV. Aldo van Eyck. Löfller House. 1944-1945. Planta baja.
Espacios neutros con absoluta capacidad de absorción funcional doméstica.

03_Dualidad

“What has the right size is at the same time both large and small, few and many, near and far, simple and complex, open and closed; will furthermore always be both part and whole and embrace both unity and diversity.” Aldo van Eyck.

La dualidad en sí misma es un concepto relacional, es decir, no podría existir si no fuese necesario conciliar otros dos conceptos abstractos aparentemente antagónicos en uno solo, más complejo, rico y eficaz que la suma de las dos mitades separadas.

03_I El principal argumento del concepto es la confusión que provoca el pensar los tópicos en términos exclusivamente cuantitativos o cualitativos, siendo estos últimos los más pretenciosos: la distinción entre la parte y el todo, la unidad y la diversidad o la simplicidad y la complejidad. Cuando estas jerarquías se alteran introducen, en el caso de la arquitectura, al arquitecto en un mundo deliberadamente confuso en el que es muy difícil, por ejemplo, distinguir entre la figura del planeador y el proyectista; o por lo menos es la intención que se desprende del texto: *“To proceed from the idea of dwelling, in the sense of “living” in a house, in order to arrive at the idea of living, in the sense of “dwelling” in a city, implies proceeding simultaneously from the idea of living, in the sense of “dwelling” in a city, in order to arrive at the idea of dwelling, in the sense of “living” in a house.”*¹³

03_II En este lugar caben las reflexiones enunciadas a lo largo de los dos conceptos descritos con anterioridad, ya que la intención del reino de lo intermedio no es otra que desenmascarar falsos significados, haciendo hincapié en el significado del tamaño adecuado y sus implicaciones. En el momento en el que este “reino” – no hay que olvidar que es la conjunción de otros dos – se manifiesta en una configuración comprensiblemente articulada, las polaridades de los conceptos aparentemente opuestos se anulan, conciliándose para producir el espacio confortable, más allá de los términos físicos, lo que él denomina *lugar*, el espacio para la mente.

03_III También apunta van Eyck la solución: la reciprocidad, es decir, un cambio dimensional en la manera de pensar, en el que la naturaleza cuantitativa “acompaña y mitiga” la polaridad de los conceptos cualitativa y aparentemente opuestos. Se puede encontrar claramente explicado en un artículo referencia al Orfanato de Ámsterdam, que lleva por título *The medicine of reciprocity tentatively illustrated*¹⁴. El plan intenta proveer un marco construido para el fenómeno dual de lo individual y lo colectivo sin recurrir a la arbitraria acentuación de ninguna a favor de la expansión de la otra. La naturaleza de este proyecto señala la necesidad de reanudar la revalorización de las relaciones reales de unidad-diversidad, parte-todo, grande-pequeño, mucho-poco, dentro-fuera, abierto-cerrado, masa-espacio, permanencia-cambio, etc. Se comienza desde la convicción de que estos son todos fenómenos duales que se pierden los unos a los otros cuando se ven empujados a polaridades beligerantes y falsas alternativas.

03_IV Tanto Aldo van Eyck como Herman Hertzberger encuentran la herramienta perfecta que mitiga en gran medida el efecto de la falsa alternativa: la calle interior. No existe nada con más polaridad dentro de la arquitectura que la diferencia entre interior y exterior, si bien, ambos arquitectos son capaces de tomar un elemento netamente urbano como es la calle, exterior, para transformarla en un espacio de oportunidad, colocándola al interior del edificio^{fig03_IV}. El efecto inmediato es la desmitificación del hall, la pérdida de representatividad del espacio centralizado que desde siempre tendía a producir, si no simetrías, por lo menos homotecias. Es, por tanto, un espacio colectivo infiltrado en la teórica privacidad.

Con este gesto tan simple como potente se resuelve también la unidad entre el planeador urbano y el arquitecto, ya apuntada más arriba: el edificio se convierte en una suerte de pequeña ciudad con espacios propios interiores y exteriores, que resuelve una continuidad espacial, concebidos con flexibilidad constructiva que responde a una interpretación estructural de la escala humana.

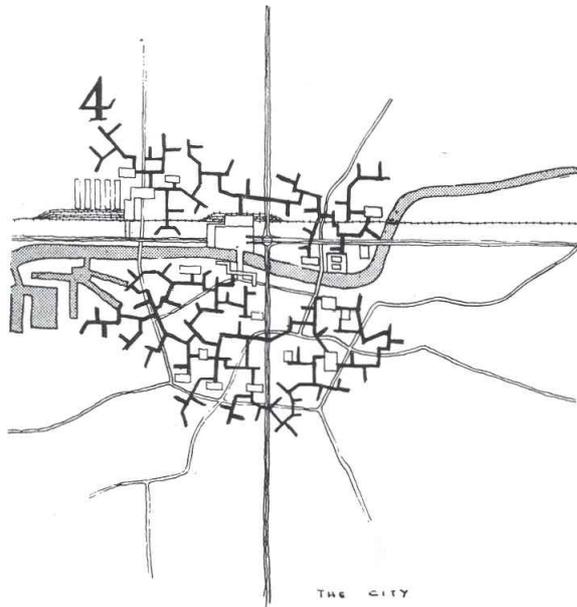


fig02_I. Smithson, A. y P. Golden Lane, 1951, Londres. Esquema en planta. Crecimiento orgánico a partir de un esquema iniciado con la agrupación de vivienda.

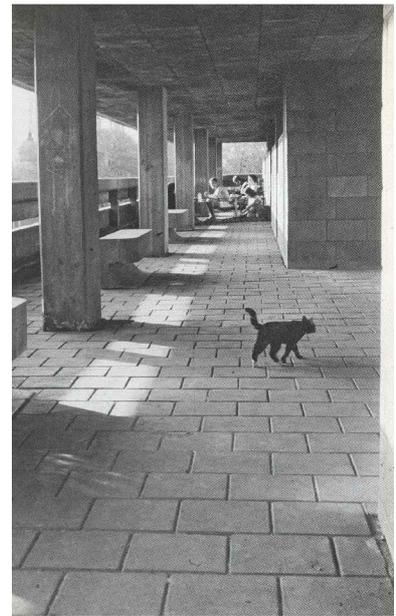


fig02_IV. Hertzberger, H. Studienthuis, 1959-1966, Ámsterdam. Calle interior. Calle interior en planta tercera. Interior, introductora de exterior literalmente.

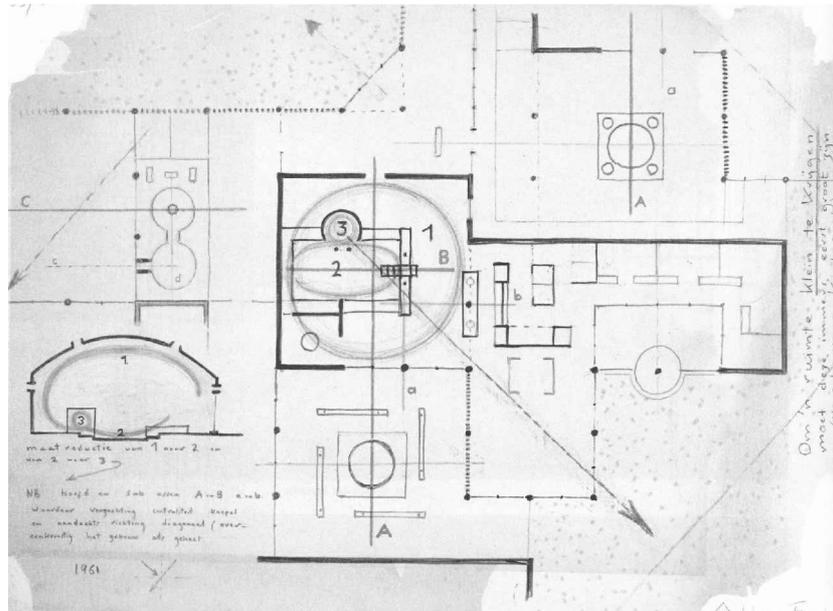


fig02_II. Aldo van Eyck. Orfanato, 1955-1960, Ámsterdam. Diagrama de espacios. A medida que disminuye el espacio disponible más íntimo se vuelve el lugar. A medida que crece también lo hace su capacidad social. Adaptabilidad a la mente individual y colectiva.

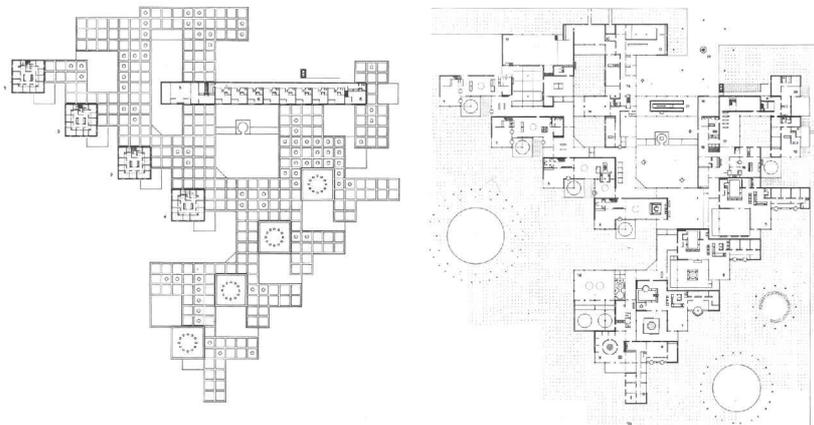


fig02_III. Aldo van Eyck. Orfanato, 1955-1960, Ámsterdam. Plantas primera y baja.

04_Tamaño

“No es una cuestión pura del tamaño adecuado, sino del efecto adecuado del tamaño”. Aldo van Eyck.

Vuelve a ser el “maestro” quien hace referencia a este concepto, y que casi exclusivamente se explicará desde su punto de vista por considerarse más claro y seguro que las esporádicas aportaciones teóricas de Hertzberger.

Es necesario antes de proceder a la explicación de este concepto básicamente relativo, cómo Aldo van Eyck entiende la figura de la relatividad. De nuevo 1962 y de nuevo la revista Forum. Resulta especialmente oportuno rescatar como auditor externo a Francis Strauven: “[...] *El entendimiento de la realidad como una compleja coherencia de espacio, tiempo, materia y energía, una unidad que necesariamente se manifiesta como diversidad; la percepción de que la coherencia de las cosas no reside en su subordinación a una central [...], sino en sus relaciones recíprocas – relaciones que simplemente son tan importantes como las cosas en sí mismas; la relatividad de todos los marcos de referencia, la conciencia de que son al mismo tiempo autónomas y mutuamente relacionadas; la equivalencia de todos los puntos de vista; la simultánea consciencia de la sucesión percibida; el rol esencial del sujeto en el continuo espacio-tiempo, cuando el tiempo se toma como un ser real, tiempo conscientemente experimentado [...].*”¹⁵

04.1 En términos propios de esta sección del Team X se intuye otro concepto de este tiempo: el concepto dual, que ya se ha explicado con anterioridad. Según la concepción dual de la parte y el todo, lo pequeño y lo grande, lo mucho y lo poco, simplicidad y complejidad, etc.; Aldo van Eyck entiende estos fenómenos duales como la composición de uno sólo, por lo que su división en términos separados es reduccionista, la reducción ahueca el concepto y en consecuencia “la ventana no se abre”¹⁶. Como conceptos abstractos no son peligrosos; el problema surge con su trasposición a la realidad. El vacío se convierte en crueldad porque los lugares que se conciben son todo y nada – por ejemplo: demasiado grande o demasiado pequeño –; no existe una reflexión serie acerca de la escala. En sus propias palabras *“No es una cuestión pura de tamaño adecuado, sino del efecto adecuado del tamaño”*¹⁷. Un espacio debe ser pequeño y grande al mismo tiempo, simple y complejo, etc. La última consecuencia es que será parte y todo, unidad y diversidad al mismo tiempo. Todos estos antónimos si se entienden realmente como conceptos beligerantes o como falsas alternativas mutuas el resultado será una pérdida de identidad y en última consecuencia se traducirá en monotonía. Monotonía no sólo en el sentido de uniformidad ya que una cosa *demasiado* grande y *demasiado* pequeña al mismo tiempo será demasiado divergente o demasiado convergente. El tamaño adecuado surge cuando los mecanismos de la reciprocidad funcionan en el ámbito de la relatividad; en el paisaje de estos fenómenos duales.

04.11 Hertzberger recoge en el punto *The space of the architecture* del capítulo *Space* dentro de su libro *Space and the Architect* una cita de Georges Perec¹⁸ que fundamentalmente viene a decir que los arquitectos referencian el espacio de acuerdo a unas coordenadas descriptivas. Sin embargo el verdadero valor lo acuña con respecto a las limitaciones dimensionales de un espacio, aquello que Hertzberger hubiera denominado lugar: *“Si nada obstruye nuestra vista, nos puede llevar, en efecto, muy lejos. Pero si no se encuentra con nada no ve nada: sólo ve la cosa con la que se encuentra: espacio, que es lo que obstruye la vista, lo que atrapa el ojo: el obstáculo: ladrillos, una esquina, un punto de desvanecimiento: el espacio está cuando hay una esquina, cuando cesa, cuando tienes que doblar la esquina para que pueda continuar. No hay ectoplasma en el espacio; el espacio tiene límites, no está simplemente por todas partes, hace lo que tenga que ser hecho para que las vías del tren se encuentren mucho antes de que alcancen el infinito”*.¹⁹ Sin duda es una referencia directa al lugar incómodo, el lugar en el que cabe todo y no cabe nada, lo que Perec no acierta a nombrar: el vacío; o como Aldo van Eyck explica *“do not talk about space, provide that place”*.²⁰



fig04_I. Oficina Urbanística. Distrito Slotervaart, 1951-1960, Ámsterdam.
Desarrollo a escala inhumana. No hay consideración por el tamaño.

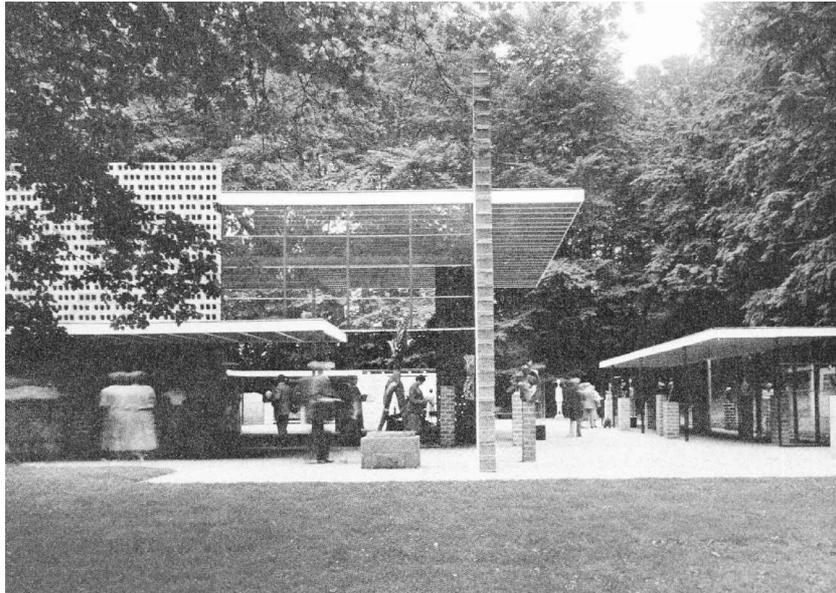


fig04_II. Rietveld, G. Pabellón Sonsbeek, 1954, 1965, Otterloo.
Apertura y clausura, creación de espacios sin demanda. Comprensibilidad.

05_Número

“*The culture of particular form is approaching its end, the culture of determinate relations has begun*”. Piet Mondrian.

El número es el concepto derivado del análisis estético de diversas herramientas que han de favorecer los estados de asociación. Todas y cada una de ellas se aprecian con fines diversos, entre los que se incluyen, además de los clásicos inherentes al grupo, la estética. Sin ir más lejos, Aldo van Eyck publicó el artículo denominado *The aesthetics of number*.

05_I De entre todos los mecanismos numéricos se pueden enunciar con claridad tres: la multiplicación, la mutación y la asociación; todos y cada uno especializaciones de la multiplicación, pero que por separado ofrecen posibilidades y aplicaciones diversas y que por tanto exigen de un conocimiento específico del contexto en el que se aplican. En cualquier caso subyace un instinto que tiende a la multiplicación y el dominio estético de esta herramienta. Cuando Aldo van Eyck se refiere a la estética del número lo hace en términos mucho más tangibles de lo que el enunciado supone: ya que los proyectos deberían resolver los problemas estéticos que resultan de la estandarización de los elementos constructivos^{fig08_III}; a través de la repetición de viviendas similares o no dentro de un conjunto habitacional más amplio, de la repetición y agrupación de unidades habitacionales más grandes, iguales o no en tipología, y de la repetición de tales grupos habitacionales.²¹ Esta consideración tiene por objetivo centrar los aspectos resolutivos en cuatro problemas concretos: las implicaciones técnicas de la repetición de viviendas y elementos estructurales dentro de una unidad habitacional más grande; la repetición y agrupación de unidades habitacionales más grandes; la repetición y variación de tales grupos y por último las implicaciones estéticas de los grados de diferenciación de tipos básicos de vivienda distintos dentro de una unidad habitacional^{fig05_I}. Esta concreción se hace necesaria dentro del marco de desarrollo de un congreso tan amplio como lo fue el CIAM X, por lo que se entiende que esta concreción obedece a un plan específico de trabajo, plan que Hertzberger toma como propio cinco años después.

05_II Según Hertzberger, cada orden – agrupación – puede ser definido por el número de tipos de intercambios asociados a él²². Se entiende por intercambios la cantidad de relaciones que se hacen posibles a nivel social. Así los términos que utilizan – *woongroep*, *wooneenheid*, *wijk*²³ – no deben entenderse como una taxonomía cuantitativa, ya que los significado que evocan no hacen referencia exactamente a lo que significan; es precisamente de ese racionalismo del que huyen. Es, como ya se ha apuntado previamente, una cuestión de nomenclatura de grupos que posee su propia identidad además de su relación con el “tipo de intercambio” o *estadio multiplicativo* al que se refieren^{fig05_II}; una simple definición de órdenes que se friccionan a través de los “contactos” que pueden ser traspuestos a unidades de tamaño manejables. La importancia es fundamental: “*This theme, as bearer and transmitter of specific characteristics, will be capable, in principle, of determining the direction in which the configurative discipline will be developed; through its programming it is therefore able to act as a nucleus*”²⁴.

Resulta curioso observar cómo Aldo van Eyck otorga la credibilidad más absoluta al estudio que Bloom²⁵ hace de los intersticios entre Ámsterdam y Haarlem, llegando a la conclusión que en los tres lugares las comunidades adoptan un número que oscila entre los diez y los quince mil habitantes y que por tanto éste ha de ser el objetivo ideal de las agrupaciones futuras.

05_III También es especialmente significativa la recopilación de la discusión que tuvo lugar en el Encuentro de Royaumont²⁶. Es aquí cuando van Eyck coloca al árbol como el ejemplo natural de una ciudad de carácter, obviamente, orgánico^{fig05_III}. La organicidad es un tópico recurrente a esta filosofía como un ejemplo de asociación entre las partes más pequeñas y las más grandes. No se da un ajuste específicamente naturista, ya que las condicionantes técnicas y mecánicas inherentes a la superación de la pura supervivencia por parte del hombre lo hacen altamente improbable.

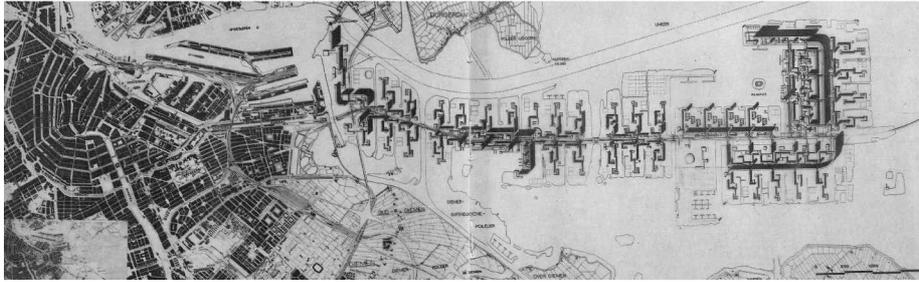


fig05_I. Broek, J.H. van den; Bakema, J.B. Plan Pampus, 1964-1965, Amsterdam.

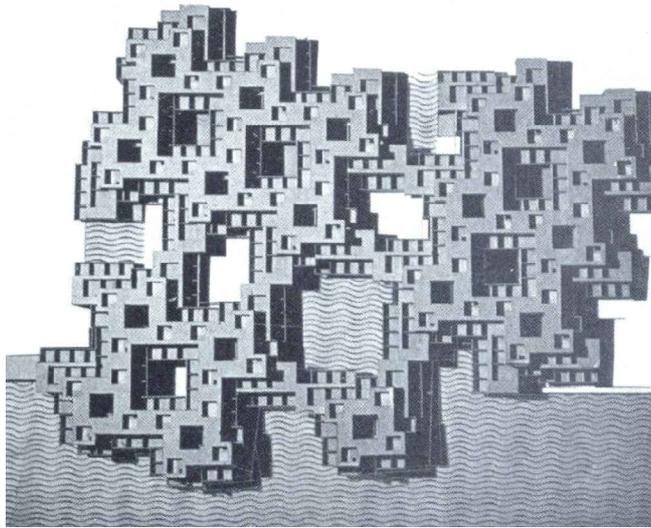


fig05_II. Bloom, P. Ciudad de vacaciones, 1964, Ibiza.
Cada uno de los distintos grupos se macla y amplía su ámbito en diferentes estadios.

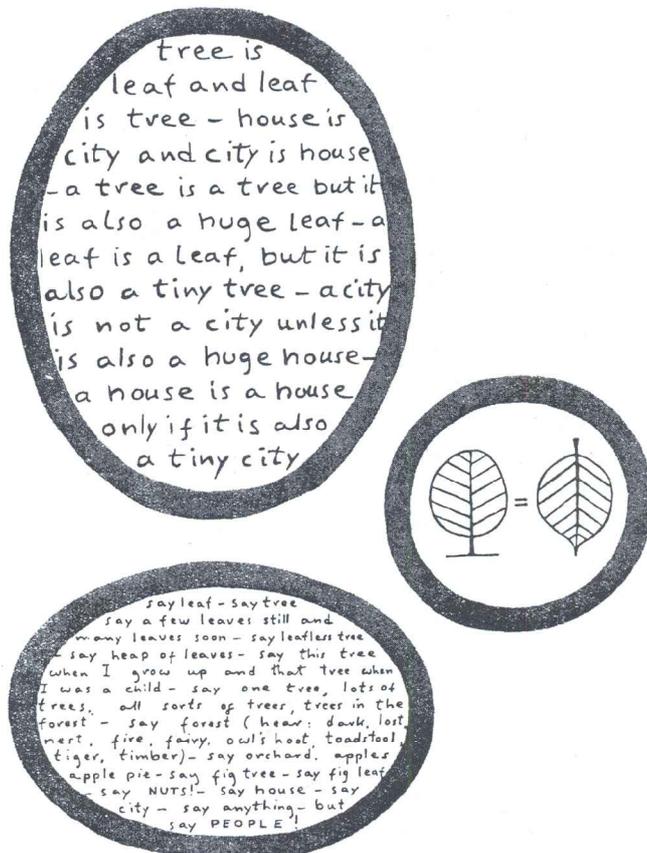


fig05_III. Aldo van Eyck. Diagrama "Tree and leaf", 1965.

06_Imagen

“*The slum has gone – in some privileged parts of the world it has – now behold the slum edging into the spirit*”. Aldo van Eyck.

06_I Retomando el discurso en Royamont, hay una objeción que pone en relevancia el primer dispositivo de imagen en el pensamiento de este grupo: la virtualidad. Es precisamente J. Voelker²⁷ quien rebate la cuestión aspectual que deriva del símil de la ciudad y el árbol. Su argumento pone en entredicho la capacidad de la proyección de una imagen sobre un elemento construido, es decir, “una imagen sobre una imagen”. Esta crítica se realiza en base a la experiencia ya que los términos casa y ciudad se relacionan por sí mismos a través de la experiencia de los arquitectos, lo único que hace este método de pensamiento – la hoja y el árbol – es reducir la polaridad de los extremos dentro de esa experiencia; o lo que es lo mismo un patrón de pensamiento idealista dentro de la forma construida^{fig06_I}. Si la afirmación es correcta, el símil quedaría reducido a una simple técnica de orden mental.

06_II La segunda acepción de la imagen es su consecuencia formal. Si bien es cierto que en ningún momento del proyecto tiene un carácter apriorístico no lo es menos su voluntad geométrica, de patrones. Con certeza van Eyck sabe, al igual que el resto de miembros del Team X, que la arquitectura es también una cuestión geométrica. Así proyectos construidos, como el de Toulouse^{28, fig06_II}, o no, como el Golden Lane²⁹, se diferencian en una cuestión fundamental: sólo han tenido éxito – se han construido – aquellos que no tienen que dialogar con una traza preexistente. Se puede decir por tanto, que los ejemplos que van Eyck traía como referencia sentimental – Split y los Pueblos – y que siempre han supuesto una seña identitaria han nacido ex-novo y cuando han necesitado crecer lo han hecho sobre sí mismos, tal vez la única virtud con la que no cuentan éstas nuevas mega formas. Se trata de un debate entre dos formas distintas de poética: la de la imagen como geometría, matemática y adición contra la de un sistema configurativo basado en la libertad y la flexibilidad a través de un sistema reglado^{fig06_IIa}, como por ejemplo, pueda ser una partida de ajedrez.

Christopher Alexander trata de desmontar la teoría del holandés en *A city is not a tree*³⁰ a través de fórmulas y métodos de concatenación matemáticos, lo que hace variar en parte el discurso de van Eyck cuando publica *On Christopher Alexander's [...]*³¹ reafirmando su posición por una parte, aceptando la falsa poética de la analogía y fundamentalmente matizando el símil, incluyendo los organismos que habitan el propio “árbol”.

06_III El tercer punto lo anuncia Herman Hertzberger en su artículo *Towards a vertical residential area*³². Aquí reflexiona hacia la conveniencia de la torre en la ciudad actual^{fig06_III} – de 1960 – y su impacto como símbolo referencial. Es importante llamar la atención sobre la similitud de este pensamiento con el de Kevin Lynch. También piensa acerca de la imagen urbana que produce este objeto en la ciudad, como elemento heterogéneo dentro de un sistema heterogéneo, pero que en el medio plazo se integrará como un elemento homogéneo, una torre entre otras tantas, que pasará a ceder el protagonismo a otras construcciones. No es tanto el hecho de la torre en sí, sino la concordancia de elementos construidos, voluntariamente dispares, que acabarán conformando una amalgama difusa de homogeneidad ciertamente incómoda. También en este sentido se aplican las reflexiones de Tange, y que más adelante se retomarán.

06_IV El cuarto y último, derivado de la imagen de la superestructura – anteriormente citada como mega forma – es la traslación directa a la escala del edificio de la forma dominante como estructura portante claramente diferenciada, resuelta en hormigón armado, visto, que se completa con un grano más fino de bloque prefabricado de hormigón, que a su vez teje una malla virtual de juntas de cemento que contienen al espacio que presiden^{fig06_IV}. Es una traslación directa y arriesgada, pero que no deja de ser importante en cuestiones estéticas que trascienden a niveles más profundos del proyecto, tal y como lo hacen sus “hermanos mayores”.



fig06_I. Le Corbusier. Villa Savoye, 1928-1931, Poissy. Croquis axonómico.
La pantalla de la caja oculta las condiciones exteriores, no importa si son exteriores o interiores, la orientación o la función. Es una representación virtual.



fig06_II. Candliss, G; Josic, A.; Woods, S. Toulouse-le-Mirail, 1962, Toulouse.

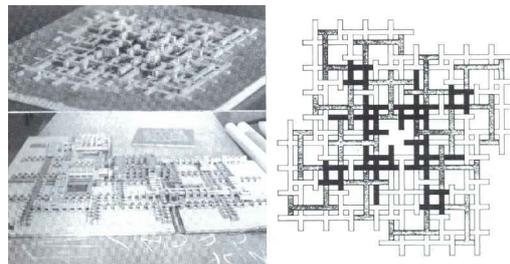


fig06_IIa. Bloom, P. Noah's Arch, 1962. Fotografías de maqueta y plata esquemática.
El patrón rígido se puede manipular en las tres dimensiones. Sistema configurativo que van Eyck llevó a la discusión de Royamont.

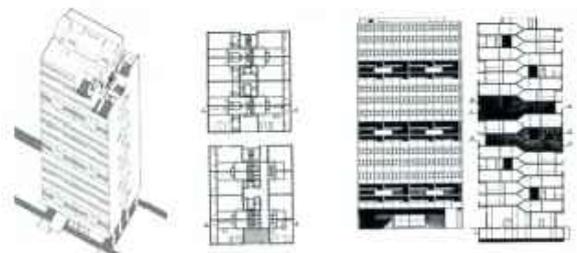


fig06_III. Broek, J.H. van den; Bakema, J.B. Torre de vivienda, 1957-1960, Berlín Occidental.



fig06_IV. Le Corbusier. Maisons Jaoul, 1954-1956, Neuilly-sur-Seine.
El ladrillo actúa como la fábrica que compone el muro delimitado por los elementos estructurales de hormigón visto.

07_Identidad

“Not only we do interpret the form, the form simultaneously interprets us; shows us something of who we are.” Herman Hertzberger.

07_I La idea de identidad consiste fundamentalmente en ser alguien en algún lugar. Esa connotación implica tener una proyección de uno mismo sobre el objeto poseído que mejor puede soportar un “yo” no real: la casa, entendida como la vivienda y último reducto de libertad y expresión individual. Esta libertad, tal y como se apunta en el concepto *Flexibilidad y polivalencia*, radica en utilizar cada uno de los espacios propios de la manera más conveniente, a voluntad del propio usuario^{fig07_I}, lo que coloca en un lugar de importancia ínfima al estereotipo frente a la voluntad personal.

No se trata por tanto de resolver una arquitectura aséptica, perfectamente delimitada y homogénea ya que de algún modo coartarían la libertad, si se entiende precisamente desde el ámbito de elección libre individual; que consiste exactamente en la proyección personal de un modo de desempeñar las tareas cotidianas, desde el comer hasta el dormir. La consecuencia última es un déficit de diseño, que resulta en una flexibilidad mayor y que como inconveniente puede, como mucho, proveer de una funcionalidad peor.

07_II La solución pasa por la permanencia del estereotipo en un nivel subyacente, de modo que desde un primer momento los espacios proyectados pueden cumplir papeles diversos, aceptar cambios estéticos, pero que en el fondo no pierdan la esencia de ser ellos mismos. Si esto se consigue, el usuario se verá fácilmente asimilado por su vivienda, ya que permitirá hacer de ella misma una interpretación personal de su ocupante^{fig07_II} en los niveles *epic* y *ethic*³³. La propia casa sugerirá soluciones para sí misma sin necesidad de que sean preestablecidas en el diseño. De este modo la condicionalidad que se asocia a la forma desaparece y el usuario es capaz de encontrar la “forma en la que encaja” correctamente, en una constante referencia al guante de talla M. Para que esto sea posible cada elemento, esquina, espacio, etc., debe ser concebido dentro de la “programación” global de la casa, o lo que es lo mismo, todos los programas objetivamente posibles deben ser concebidos en conjunto. La forma debe recoger una diversidad de uso óptima, de modo que albergue una gran cantidad de posibilidades de uso sin necesidad de exponer claramente más que la función que se entiende como primaria. El abanico de opciones se oculta como una caja dentro de otra caja. Las cosas ya no son entonces diseñadas con el fin de jugar papeles diversos, sino que es el usuario el que se ve animado a jugar más roles dentro del mismo espacio. La forma y el usuario se interpretan a sí mismos de modo que sus identidades se refuerzan. A este respecto Hertzberger en el artículo *Identity* hace un símil con el actor y sus personajes: *“It is like the actor who interprets his role and is himself interpreted by him at the same time; not only does he manifest something of the play, the play manifests something of him; actor and play affirm each other. The more roles the actor plays, the more facets of his identity are expressed; his identity becomes more complete, [...]”*³⁴.

07_III A medida que las posibilidades de interpretación se incrementan, más facetas de sí mismo puede expresar el individuo, pero al mismo tiempo un número mayor de gente puede ser equiparada en un modo de uso dado. Se entiende, por tanto, que cada espacio adquiere de este modo su “capacidad máxima”. Las diferencias se vuelven sólo cualitativas: son todas la misma cosa, pero interpretadas de modo distinto^{fig07_III}, se amplía la capacidad de elección de un sustrato homogéneo de población que es capaz de hacer las diferencias individuales.

07_IV Si se amplía el espectro de aplicación al reino de lo “público” los espacios resultantes han de diseñarse con los mismos condicionantes, con la diferencia que supone el adoptar al grupo como un individuo^{fig07_IV}, o lo que es lo mismo, la clara referencia a los *estadios multiplicativos* a los que se hace referencia en el concepto *Agrupación*.

07_V Si se amplía todavía más la escala el concepto de identidad descansa ya no sólo en los lugares que habitualmente usa el individuo, sino en los hitos que hacen que la imagen de la ciudad sea reconocible y aprehensible, una especie de mapa intangible que ayuda a interiorizar un lugar sensiblemente ajeno^{fig07_V}.

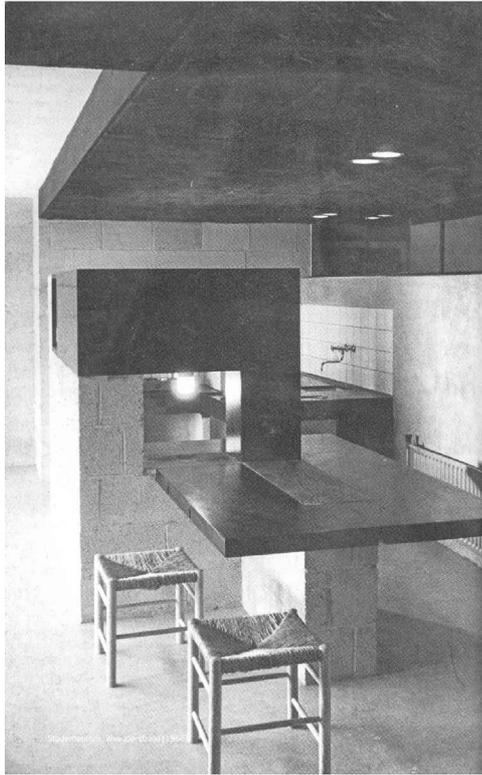


fig07_I. Hertzberger, H. Studienthuis, 1959-1966, Ámsterdam. Aparato de cocina. Configuración abierta a partir de elementos fijos, desplegables e ininterpretables.



fig07_IV. Hertzberger, H. Centraal Beheer, 1968-1972, Apeldoorn. Oficinas. Cada grupo es libre de personalizar el espacio libremente, tanto su aspecto como su configuración.

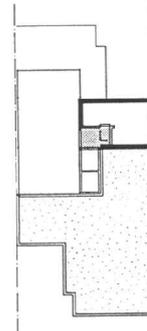
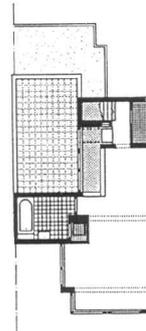
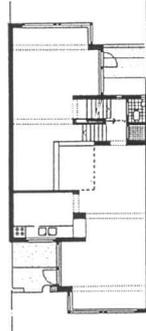
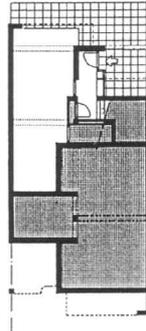


fig07_II. Hertzberger, H. Diagoon Houses, 1969-1970, Delft. Espacio interior y plantas. La libertad de apropiación de un espacio permite interpretaciones personales del mismo a todos los niveles.

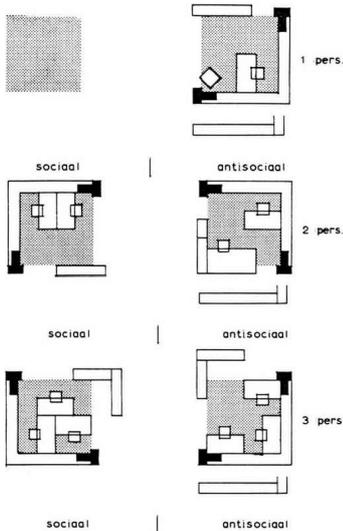


fig07_II. Hertzberger, H. Centraal Beheer, 1968-1972, Apeldoorn. Esquemas. Variaciones sobre un espacio neutro. Sociabilidad o no.

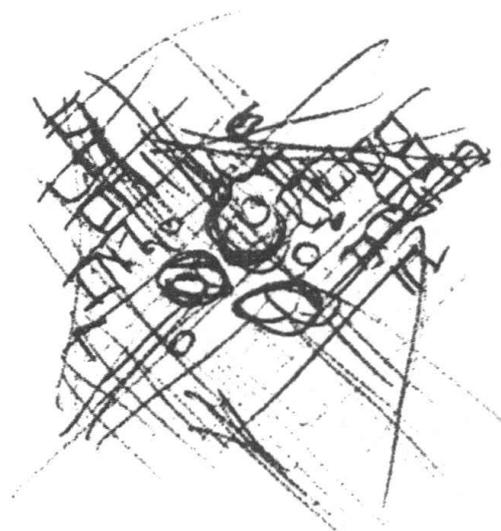


fig07_V. Hertzberger, H. Ayuntamiento, 1967, Ámsterdam. Croquis de planta. Un elemento homogéneo, capaz de señalar los hitos dentro de sí mismo, como una ciudad lo hubiera hecho.

08_Agrupación

"[...] to invent dwelling types, which do not lose their specific identity when multiplied, but, on the contrary, actually acquire extended identity and varied meaning once they are configured into a significant group. Each individual dwelling possesses the potential to develop, [...], into a group (sub-cluster) in which the identity of each dwelling is not only maintained but extended in a qualitative dimension that is specifically relevant to the particular multiplicative stage to which it belongs. Whilst the resulting group is, in turn, fortified in the next multiplicative stage by a new identity which will again enrich that which precedes it."
Aldo van Eyck.

En la agrupación se recogen reflexiones inherentes a conceptos ya descritos. No se puede entender este fenómeno como un hecho aislado, sino que es el exponente máximo de la concatenación de todos los demás. Es el estadio previo al urbanismo.

08_I Tal y como se entrevé en la cita superior la agrupación no es más que la formación de grupos a partir de individuos, donde el concepto de individuo y grupo varía según el estadio multiplicativo – variable numérica – en que la agrupación se encuentre^{fig08_I}. En primera instancia el individuo es el ser aislado, en términos arquitectónicos podría ser la habitación. Cuando una serie de individuos se agrupa de forma organizada de acuerdo a un esquema forma el *primer estadio*. Este debe además de garantizar la supervivencia de la identidad individual de cada una de las habitaciones aportar una nueva capa identitaria, la del grupo. En un segundo ejercicio de multiplicación este pequeño grupo que se ha formado pasa a ser el individuo, que se combina con otros iguales que han sufrido el mismo proceso y que por tanto se encuentra en igualdad de condiciones, para dar lugar a un nuevo grupo, más grande, en un *segundo estadio multiplicativo*. El primero es a lo que Aldo van Eyck se refiere como sub-clúster, mientras que este segundo es el clúster propiamente dicho. Al mismo tiempo y en última instancia una agrupación de clústeres podría acabar conformando una ciudad. Resulta especialmente importante señalar que es imprescindible que dos grupos estén proporcionados entre sí en términos de tamaño y sociales, de lo contrario la agrupación funcionará. La gran ventaja de este sistema es que es capaz de enlazar sistemas de escala precedente y consecutiva, convirtiéndose en un mecanismo eficaz contra la endogamia, que es la amenaza más plausible de la conseguir la autonomía de un grupo, cerrando así el círculo.

08_II Aldo van Eyck también da por hecho que el ser humano ha logrado dominar la técnica que le permite crear sus lugares de agrupación y superar las necesidades básicas de supervivencia. El problema viene cuando la tecnología – la técnica – resulta indomable. Llegado ese punto se alteraría la relación entre el objetivo – la asociación en un nivel primario o el deseo positivo en un lugar subyacente –, los medios – la propia técnica, que traducida en sentido palpable se convertiría en las megaestructuras de Tange – y el fin – la vida diaria^{fig08_II}. La diferencia fundamental entre los planteamientos iniciales del holandés y la solución proyectada por el japonés es que lo que van Eyck interpreta como fin último, la vida cotidiana, es a lo que Tange denomina como *ciclo corto*, y de ahí la admiración y desaprobación a partes iguales.

08_III Hertzberger da, de nuevo, la clave práctica para su implementación, partiendo de la escala general a la particular³⁵. Viene a explicar la ausencia del concepto de totalidad, es decir, la ausencia de un sistema clasificatorio en la que cada una de las partes tiene un lugar fijo asignado, un esquema que procede desde lo general a lo particular como si cada una de las fases de actuación fuese un relleno, en el que la vivienda ocupa el último lugar de la lista. El sistema adecuado comienza con la propia vivienda, las piezas pequeñas, que deben convertirse “por sí mismas” en “verdadero esqueleto” del conjunto, y precisamente por sí mismas definir la red de servicios^{fig08_III}. De este modo la ciudad puede concebirse como un todo, inconcluso, sin límites, parte de otra mayor que al final será una muestra representativa estructural del conjunto.

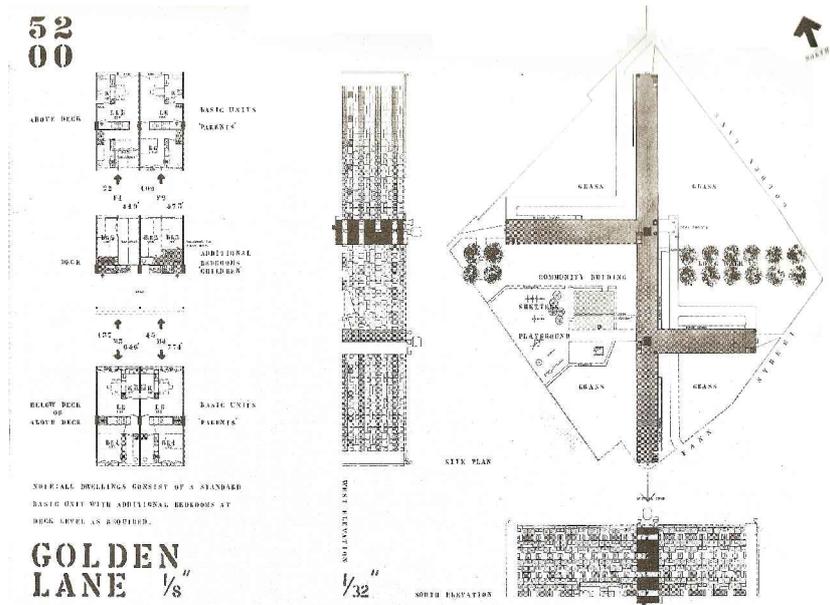


fig08_I. Smithson, A. y P. Golden Lane, 1951, Londres. Esquemas de desarrollo. Método combinativo de crecimiento en estadios multiplicativos.

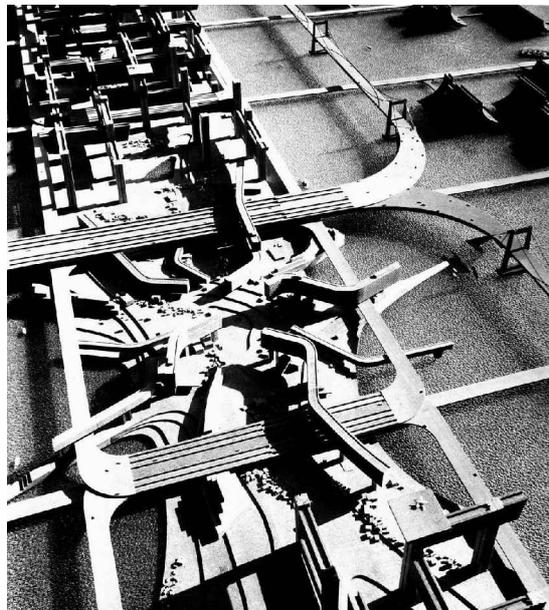


fig08_II. Tange, K. Plan para la Bahía, 1960, Tokio. Fotografía de agrupaciones. La mega estructura se impone a la agrupación de viviendas. La invariabilidad y la escala la coloca en una posición predominante con respecto a la habitación.

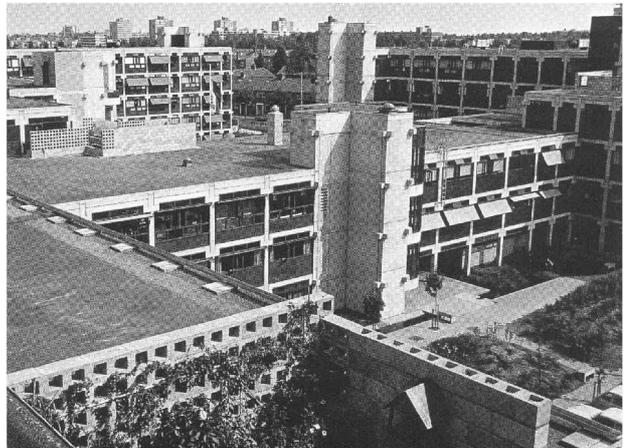
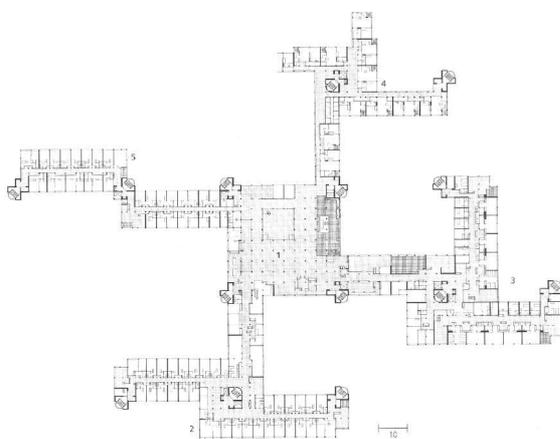


fig08_III. Hertzberger, H. De Drie Hoven, 1964-1974, Ámsterdam. Planta e imagen. Agrupación y desarrollo a partir de célula habitacional dentro de una súper estructura que ellas mismas dibujan.

09_Ciclos

“Between day and night, [...] between summer and winter, [...] between rain and sun, [...] between yourself and another, [...] between one and the other, [...] between yesterday and tomorrow, [...] between young and old [...]”.
Aldo van Eyck.

Esta cita omite conscientemente lo intermedio, adquiriendo total sentido cuando se completa con la cita de cabecera de dicho concepto. Supone una revelación en el pensamiento de van Eyck. Es precisamente en la interrupción de los fenómenos cíclicos o más bien en la colisión de lo normal, que da lugar a lo singular, donde se manifiesta con total claridad el hilo de coherencia que ata todo el discurso de este tiempo. Un magnífico ejemplo de lo que el maestro pretende relatar puede ser el acontecimiento de reciente motivo de peregrinación consistente en la apertura de la cimentación romana³⁶ de la ciudad de Lisboa, más concretamente en la Baixa Pombalina. En este instante la cotidianidad se detiene para dejar escapar lo antiguo, una puerta delgada que permite la mezcla de dos mundos separados por una serie de estratos históricos.

09_I Para Aldo van Eyck este fenómeno es de directa aplicación a la arquitectura, que con certeza se explican mejor desde la perspectiva urbana. Es precisamente Kenzo Tange la espuela que anima a reflexionar concienzudamente sobre este aspecto al maestro holandés, algo a lo que se refiere como *Transmutabilidad Urbana*. Según Tange en su exposición del Plan de la Bahía de Tokio³⁷, la ciudad difiere cada vez más en dos aspectos cíclicos: su tamaño y la velocidad de consumo. Según el japonés las ciudades se miden todavía en unidades de escala humana porque los habitantes siguen teniendo estas proporciones, sin embargo la velocidad y la escala de su estilo de vida han variado profundamente. Esto supone un consumo de bienes cada vez más efímeros en intervalos cada vez más cortos, y no sólo bienes, sino de los espacios que consume, que cada vez han de dar respuestas específicas en casas, plazas o calles. En la ciudad se traduce en las grandes infraestructuras, condicionantes principales del estilo de vida de su tiempo, estables, que albergan un cosmos de pequeñas parcelas de gran individualidad, cambiantes, que dan respuestas inmediatas a los cambios cíclicos cada vez más breves. A este respecto, tal y como ya se ha señalado, Aldo van Eyck subraya por completo las objeciones que a Tange se le hacen desde el Form Group, consistentes fundamentalmente en la incapacidad de elección por parte del planeador cuál de los dos “reinos” tendrá un cambio de ciclo más rápido^{fig09_I}: “[...] *the designer will be able to ascertain which of the functions he is dealing with fall in the long cycle of change, and which in the shorter. [...] to give an example, transportation methods will change less rapidly than the idea of desirable residence [...]?*”³⁸ El principal problema, sin duda, sería la obsolescencia de la megaforma, es decir, aquello que se ha programado como permanencia pierda su vigencia antes que el modo de vida que soporta.

09_II La solución pasa de nuevo por la flexibilidad, aquella ya referenciada en el concepto número dos. Una correcta concatenación y articulación de piezas de ciudad consecutivamente más grandes, resultado de una agrupación de elementos cada vez más pequeños en el sentido opuesto de la propia agrupación, acabaría por configurar una ciudad descentralizada y *multipolar*^{fig09_II}. Por tanto no hay lugar para la periferia, el ciudadano se ve obligado a usarla por entero ya que los equipamientos más específicos no se hallan en todos los clústeres, funcionando también como hitos en el paisaje y reclamos de visita necesaria para el usuario. Este sistema jerárquico de equipamientos no deja de ser una reformulación del propuesto en el Eixample de Barcelona³⁹.

No se trata, por tanto, de una reflexión acerca del tiempo como un absoluto, sino como un aspecto relevante a la hora de concebir la flexibilidad, los fenómenos duales, lo intermedio, etc.; es la solución más apropiada de todos los conceptos previamente enunciados.



fig09_I. Maki, F. Golgi Structure, 1951. Fotografía digital de maqueta.
Alternancia difusa entre el grano fino y el grueso. Permanece la voluntad de estructurar un sistema de agrupación, sin imposición de megaforma.

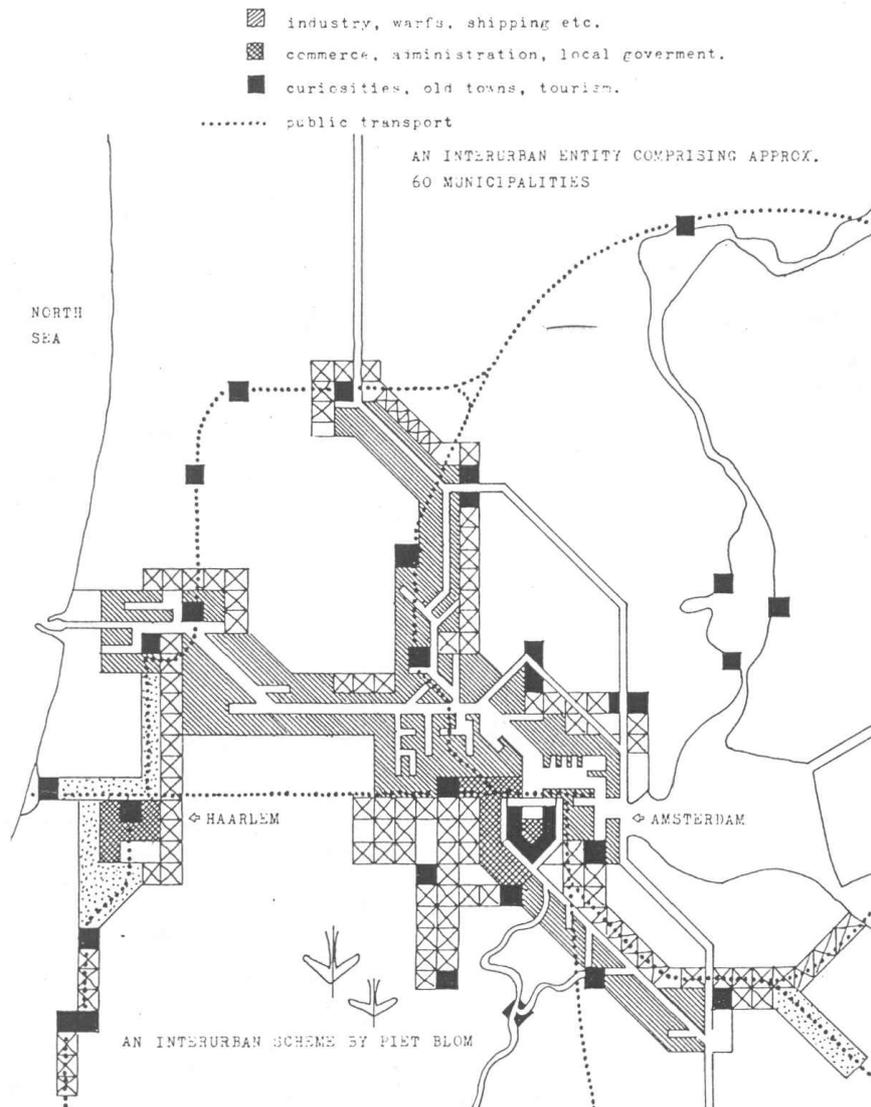


fig09_II. Bloom, P. Noah's Arch, 1962. Planta final.
En su desarrollo final el proyecto tiene vocación de ocupar Holanda como una ciudad.

- ¹ Eyck, A. van. "Place and occasion". *Forum*, 1962. Versión corta de *There is a garden in her face*.
- ² El "doorstep" es considerado por Aldo van Eyck apenas como el lugar reservado para los cántaros de la lechera.
- ³ **Escuela Montessori**, 1960-1966, Delft, Holanda. 52°0'6"N, 4°21'0"E
- ⁴ Eyck, A. van., *Playgrounds, 1949-1971*, Ámsterdam, Holanda. Conjunto de más de 700 espacios de ocio infantiles construidos entre las medianeras vacías de los edificios derruidos durante el transcurso de la II.G.M.
- ⁵ Originalmente publicados en *Forum*, 1959.
- ⁶ Eyck, A. van. "On interior and exterior space." *Forum*, no.4, 1956. Pp. 133.
- ⁷ Emperador Diocleciano. Spalato, s.III – Split, Croacia. 43°30'12"N, 16°26'24"E
- ⁸ Le Corbusier, Plan Obús, 1932-1942, Argel, Francia. 36°47'42"N, 3°2'58"E
- ⁹ Tange, K. Plan para la Bahía de Tokio, 1960, Tokio, Japón. 35°33'10"N, 159,55'31"E
- ¹⁰ Hertzberger, H. "Flexibility and Polivalence." *Forum*, no.3. 1962.
- ¹¹ Hertzberger, H. "Form and programme are reciprocally evocative." *Forum*, no. 7, 1967.
- ¹² Ídem. 1.
- ¹³ Eyck, A. van. "Steps towards a configurative discipline." *Forum* no. 8, 1962.
- ¹⁴ Eyck, A. van. "The medicine of reciprocity tentatively illustrated." *Forum* no. 4-5, 1961.
- ¹⁵ Strauven, F. *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*. Ámsterdam: Architectura & Natura. 1998. Pág. 458.
- ¹⁶ Cita a Jelly Roll Morton, músico norteamericano (1885-1941). "Open up that window and let the foul air out".
- ¹⁷ Id.6
- ¹⁸ Perec, G. (París FRA, 1936 – Ivy-sur-Seine FRA, 1982), escritor francés ocupado en el método creativo a través de la experimentación y ciertas limitaciones formales.
- ¹⁹ Hertzberger, H. *Space and the Architect*. Rotterdam: 010 Publishers. 2010. Pg. 15.
- ²⁰ Eyck, A. van. "Interior Art." Charla en la Royal Academy of Art, La Haya, 6 de Febrero de 1961.
- ²¹ Eyck, A. van. "Orientation, guideline for CIAM 10." Propuesta alternativa escrita en Octubre de 1954.
- ²² Hertzberger, H. "A study of configuration." *Forum* no. 3, 1963. Pg. 5-7.
- ²³ Comunidad, unidad de vivienda, distrito
- ²⁴ Id.17.
- ²⁵ Bloom, P. (Ámsterdam HOL 1934-Monnickendam DIN, 1999), arquitecto holandés de postguerra, tutorado por AvE, reconocido por sus estudios de configuración que produjeron cierta deriva disciplinaria en sus últimos años.
- ²⁶ Referencia a la reunión por parte de los miembros del Team X en Royamont en Septiembre de 1962. En concreto se hace referencia a la discusión en torno a la problemática del número.
- ²⁷ Voelcker, J.H.W. (Preston ENG, 1927-1972), arquitecto miembro del Team X, profesor en Cambridge y la AA de Londres, y finalmente en Glasgow. Reconocido por sus estudios del medio rural británico.
- ²⁸ Josic, A.; Candilis, G.; Woods, S. Toulouse-Le Mirail, 1964-1976, Toulouse, Francia. 43°34'15"N, 1°24'7"E
- ²⁹ Smithson, A.; Smithson, P., Proyecto Golden Lane Estate, 1951, Londres, Inglaterra. 51°31'21"N, 0°5'30"O
- ³⁰ Alexander, C. "A city is not a tree." *Design* no. 206, 1965.
- ³¹ Eyck, A. van. "On Christopher Alexander's A City is not a Tree." *Team X Primer*, 1968.
- ³² Hertzberger, H. "Towards a vertical residential area." *Forum*. no.8, 1960-1961
- ³³ Miranda, A. Ni robot ni bufón. Manual para la crítica de Arquitectura. Madrid: Cátedra. 1999.
- ³⁴ Hertzberger, H. "Identity." *Forum* no.3, 1966. Pg. 17-18.
- ³⁵ Id. 17.
- ³⁶ Serie de galerías enterradas, de origen romano en torno al siglo IId.C, fueron construidas para consolidar el sustrato débil del suelo previamente ocupado por aluviones dirigidos al río Tajo. Han supuesto desde siempre la cimentación de la ciudad lisboeta, que se ha superpuesto en estratos hasta la actualidad, sobreviviendo incluso al terremoto de 1755. En la actualidad una pequeña trampilla en la Rúa da Prata se abre durante la primera semana de Septiembre con motivo del saneamiento de la infraestructura, en permanente estado de inundación.
- ³⁷ Lin, Z. *Kenzo Tange and the Metabolist Movement. Urban Utopias of Modern Japan*. Abingdon: Routledge. 2010.
- ³⁸ Maki, F.; Otaka, M. *Some thoughts on collective form. Structure in Art and Science*. Nueva York: George Braziller. 1965. Pgs. 116-126.
- ³⁹ Cerdá, I. Proyecto para la reforma y ensanche de la Ciudad de Barcelona, 1959, Barcelona, España. 41°23'14"N, 2°10'14"E

Trayectoria.

1970-1990.

Créditos de fotografía.

- figA_I. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.55.
- figA_II. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.61.
- figA_III. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.73.
- figA_IV. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.104.
- figB_I. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.53.
- figB_II. Hertzberger, H.; Keuken, J. van der. *Six architectures photographiées par Johan van der Keuken*. Venecia: Electa Editrice. 1985. Pp.19.
- figB_III. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.105.
- figC_I. Hertzberger, H.; Keuken, J. van der. *Six architectures photographiées par Johan van der Keuken*. Venecia: Electa Editrice. 1985. Pp.47.
- figC_Ia. Hertzberger, H.; Keuken, J. van der. *Six architectures photographiées par Johan van der Keuken*. Venecia: Electa Editrice. 1985. Pp.43.
- figC_II. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.63.
- figC_Ila. Wotmann, A. *The theatres of Herman Hertzberger*. Rotterdam: 010 Publishers. 2005. Pp.35.
- figC_Ilb. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html
- figC_III. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.79.
- figC_IIIa. Buchannan, P. "Proud on the plane". *The Architectural Review*, no. 1055. 1985.
- figC_IIIb. Buchannan, P. "Proud on the plane". *The Architectural Review*, no. 1055. 1985.
- figC_IV. Polano, S. "Scuola Elementare/Elementary School, Amsterdam." *Domus*, no. 682, 1987. Pp.42.
- figC_IVa. Pélisier, A. "De la structure à la synthèse.", *Techniques & Architecture*, no. 376, 1988. Pp.12.
- figC_V. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.99.
- figC_Va. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.101.
- figC_VI. Brouwers, R. *Yearbook architecture in the Netherlands 1989-1990*. Rotterdam: NAI. 1990.
- figC_VIa. Brouwers, R. *Yearbook architecture in the Netherlands 1989-1990*. Rotterdam: NAI. 1990.
- figD_I. Buchanan, P. "Kassel lesson." *The Architectural Review*, no. 1064, 1985. Pp. 43.
- figD_Ia. Buchanan, P. "Kassel lesson." *The Architectural Review*, no. 1064, 1985. Pp. 44.
- figD_Ib. Buchanan, P. "Kassel lesson." *The Architectural Review*, no. 1064, 1985. Pp. 44.
- figD_Ic. Buchanan, P. "Kassel lesson." *The Architectural Review*, no. 1064, 1985. Pp. 45.
- figD_Ila. Hertzberger, H. "Communication et accessibilité. Ensemble de logement, Berlin Lindenstrasse, R.F.A." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 235. 1984. Pp.28.
- figD_Ila1. Buchannan, P. "Proud on the plane". *The Architectural Review*, no. 1055. 1985.
- figD_Ila2. Strauven, F. *Aldo van Eyck. The shape of relativity*. Amsterdam: Architectura&Natura. 1998. Pp.377.
- figD_Ila3. Continenza, R. "Dialogando con i fantasmi dell'IBA, Hertzberger conclude un isolato - Edificio nell'area delle Südliche Friedrichstadt" *L'Architettura: Cronache e Storia*, no.413. 1990. Pp.198.
- figD_Ilb. Polano, S. "Scuola Elementare/Elementary School, Amsterdam." *Domus*, no. 682, 1987. Pp.43.
- figD_Ilb1. Pélisier, A. "De la structure la synthèse. École de Evenaar te Amsterdam". *Techniques et Architecture*, no.376. 1988.
- figD_III. Pélisier, A. "De la structure la synthèse. École de Evenaar te Amsterdam". *Techniques et Architecture*, no.376. 1988.
- figD_IIIa. Pélisier, A. "De la structure la synthèse. École de Evenaar te Amsterdam". *Techniques et Architecture*, no.376. 1988.
- figD_IIIb. Pélisier, A. "De la structure la synthèse. École de Evenaar te Amsterdam". *Techniques et Architecture*, no.376. 1988.
- figD_IV. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.116.
- figD_Iva. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.114.
- figD_Ivb. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.107.
- figD_V. Buchannan, P. "Forum Fellowship Herman Hertzberger". *The Architectural Review*, no.1116. 1990. Pp.63.
- figD_Va. Buchannan, P. "Forum Fellowship Herman Hertzberger". *The Architectural Review*, no.1116. 1990. Pp.63.
- figE_I. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.34.
- figE_Ia. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.36.
- figE_Ia1. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.65.
- figE_II. Lingtelijn, V.; Strauven, F. *Aldo van Eyck Writings*. Amsterdam: SUN. 2008. Pp.479.
- figE_IV. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.194.
- figE_IVa. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.95.
- figE_IVb. Kloos, M.; Dijk, H. van; Lingen, H. van; Vries, H. de.; Buchanan, P. "Herman Hertzberger. Recent Works." *Archis*, no.12. 1986. Pp.10.
- figE_V. Polano, S. "Scuola Elementare/Elementary School, Amsterdam." *Domus*, no. 682, 1987. Pp.43.
- figE_VI. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.86.
- figE_VIa. Strauven, F. *Aldo van Eyck. The shape of relativity*. Amsterdam: Architectura&Natura. 1998. Pp.476.
- figE_VII. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.98.
- figE_VIII. Croiset, P. A. "Scuola elementare a Aerdenhout di Herman Hertzberger. Una conversazione con Herman Hertzberger." *Casabella*, no.568. 1990.
- figF_I. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.98.
- figF_Ia. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.72.
- figF_Ib. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.72.
- figF_Ic. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.72.
- figF_II. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.50.
- figF_Ila. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.51.
- figF_III. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.56.
- figF_IIIa. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.56.
- figF_IV. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.105.
- figF_IVa. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.104.
- figF_V. Hertzberger, H. "Forum Fellowship Herman Hertzberger." *The Architectural Review*, no.1116. 1990. Pp.68.
- figF_Va. Chaslin, F. "La Bibliothèque de France." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no.265. 1989. Pp191-192.
- figF_VI. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html
- figF_VIa. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.75.
- figF_VIb. Buchannan, P. "Proud on the plane". *The Architectural Review*, no. 1055. 1985.
- figF_VIc. Polano, S. "Scuola Elementare/Elementary School, Amsterdam." *Domus*, no. 682, 1987. Pp.41.
- figF_Vid. Croiset, P. A. "Scuola elementare a Aerdenhout di Herman Hertzberger. Una conversazione con Herman Hertzberger." *Casabella*, no.568. 1990.

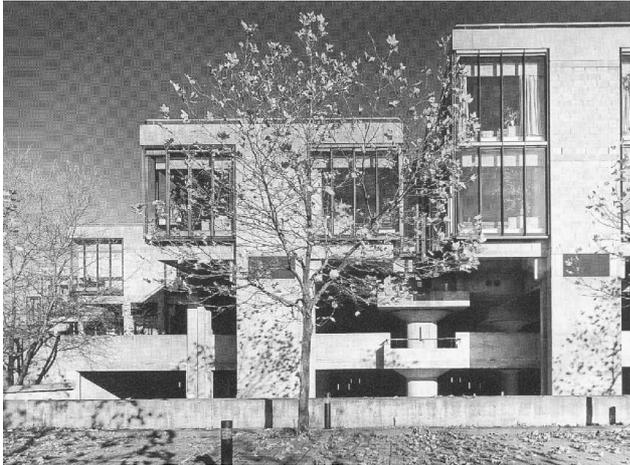
A_Referencias Intelectuales

A_I El punto de partida se sitúa en la corriente filosófica antropológica que parte de Claude Lévi-Strauss¹, o lo que es lo mismo, la adopción del método estructuralista como catalítico en el proceso arquitectónico. Concretamente a partir de la lectura de *La pensée sauvage*², publicado originalmente en 1964, se produce un cambio significativo del resultado aparente de su arquitectura. Partiendo de una serie de reglas dadas cualquier evento registrado debería liberarse de las interpretaciones tradicionales. Bastaría con un análisis superficial para detectar este cambio en apenas diez años entre proyectos y concursos previos a la experiencia de *Forum* (1955-1959), los desarrollados bajo el amparo de Aldo van Eyck y Bakema (1959-1963) y los inmediatamente posteriores (1964-1970). Se entiende, por tanto, que sin perder la proximidad con las ideas sociales y las contribuciones de Aldo van Eyck, Hertzberger toma la iniciativa hacia un desarrollo autónomo de los preceptos del Team X en clave estructuralista^{figA_I}.

A_II La segunda referencia es Noam Chomsky³. En los primeros años de la década de los 1970 alcanza cierto reconocimiento a partir de la publicación una serie de libros asociados a su tesis doctoral *The Logical Structure of Linguistic Theory*⁴, que no verá la luz hasta 1975. El método de Chomsky propone en líneas generales la prevalencia del lenguaje a nivel universal en un nivel subconsciente, de modo que éste no se aprende, sino que se desarrolla. Serán las diferencias culturales las que promoverán variaciones en los patrones estructurales del lenguaje a nivel gramatical, fónico y semántico. Este pensamiento universal asociativo propone un vínculo con la historia a través del desarrollo de nuevas formas. Estas consideraciones se sitúan en paralelo a la lectura de Lévi-Strauss, por tanto se intuye, en torno a 1972, una dialéctica donde se aprecia un nuevo paso hacia adelante^{figA_II} en la obra de Hertzberger.

A_III Bertrand Russell⁵, también en este período, es el tercer pilar del pensamiento. Sin duda los aportes filosóficos de este autor tienen más calado que los lingüísticos de los dos anteriores, sin embargo, la detección profunda de este pensamiento en la obra de Hertzberger se hace más difícil. Supone claramente un punto de inflexión^{figA_III} en la relación intelectual con Aldo van Eyck, ya que el empirismo y la filosofía analítica, aún sin estar directamente en contra del relativismo de su maestro, son un duro golpe a la ambivalencia de la gran mayoría de los conceptos descritos en el primer capítulo. Resulta paradójico comprobar cómo la “piel” de sus edificios se hace cada vez más confusa a medida que avanza la claridad en el pensamiento de sus referencias.

A_IV El último hito son los viajes. Siempre acompañado de un cuaderno, ha podido dejar constancia de sus impresiones, evolucionando desde un sistema textual hasta uno proyectual, muy influenciado por Henri Bergson⁶, en el que la materia y la memoria se atan a través de la realidad dibujada. Se puede afirmar que se adueña de un método cognitivo que se origina en *Materia y Memoria: Ensayo [...]*⁷; de este modo la memoria fija lo aprehendido en un nivel más profundo que el que se desarrolla con la anotación verbal. Resultan especialmente relevantes dos citas de Bergson recopiladas en *Notations [...]*. La primera de ellas hace referencia a la imagen y la virtualidad: “*I should convert it to representation if I could isolate it, especially if I could isolate its Shell. Representation is there, but always virtual – being neutralized at the very moment when it might become actual, by the obligation to continue itself and to lose itself in something else.*”⁸ La segunda hace referencia al papel de la consciencia y el discernimiento en la aprehensión de las cosas: “*Consciousness – in regard to external perception – lies just in choice. But there is, in this necessary poverty of our conscious perception, something that is positive, that foretells spirit: it is, in the etymological sense of the word, discernment.*”⁹ Estas afirmaciones encuentran respaldo también en Le Corbusier, del que Hertzberger toma prestado el lema “*everything*^{figA_IV} *is consumable in a way*”.



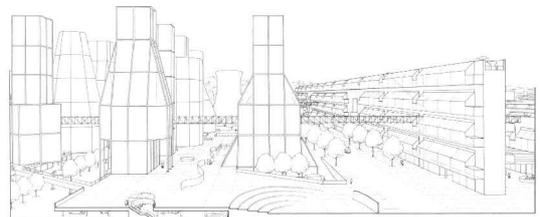
figA_I. Hertzberger, H. Centraal Beheer, 1968-1972, Apeldoorn.
Estructuralismo en fase inicial.



figA_II. Hertzberger, H. Centro polifuncional, 1973-1978, Vredenburg.
Alteración conceptual 1: Semántica.



figA_III. Hertzberger, H. Ministerio, 1978-1990, La Haya.
Alteración conceptual 2: Espacialismo de Rusell.



figA_IV. Hertzberger, H. Bicocca para Pirelli, 1986, Milán.
Alteración conceptual 3: Objetualismo de Bergson.

B_Referencias Objetuales

Una vez superada la enunciación de una serie de consideraciones que subyacen en la obra, pero que tienen difícil reconocimiento práctico más allá de la aproximación rigurosamente científica a la obra, se procede a una recopilación de casos que tienen que ver más con la experiencia tangible que con la intelectual.

B_I La primera de ellas se sitúa en 1980: el cuadro de Piero della Francesca¹⁰ la *Flagelación de Cristo*¹¹, realizado a mediados del siglo XV^{figB_I}. La escena se ve iluminada desde la posición del espectador, que coloca la altura de su vista aproximadamente hacia la mitad de la estatura de las figuras representadas, lo que invita a pensar en una posición de expectación relajada, probablemente la posición de un hombre sentado. Lejos de interpretaciones historicistas o pictóricas¹² Hertzberger descubre dos ambientes en el cuadro: uno sensiblemente exterior y otro interior. Un recinto cerrado, descubierto, centra la discusión de tres personajes en primer plano, mientras que a la izquierda, al fondo, un pequeño pabellón representado con el estilo arquitectónico de la época, delimita un espacio que a pesar de estar abierto se considera cerrado. El matiz inicia una serie de relaciones proyectuales en la mente de Hertzberger que desembocará en consecuencias arquitectónicas descritas más adelante.

B_II Un año después Hertzberger descubre la fotografía *Montagnes dehors, montagnes dedans* de Johan van der Keuken¹³, que será posteriormente incluida en la edición conjunta de *Six architectures photographiées*¹⁴ – de hecho la mayoría de las imágenes más conocidas de los primeros edificios del arquitecto fueron tomadas por van der Keuken –. En ella el arquitecto holandés ve una inversión en los términos interior-exterior, que describe en una redacción muy parecida a la que su maestro había hecho gala en *Forum*^{B_II}. No tanto a un nivel literal, sino en un nivel conceptual, abstracto, que se plasma en este objeto. El paisaje interior y el paisaje exterior se funden en el “negativo” de la “cámara oscura” que supone la habitación, el reino interior se ve afectado en relación y forma por el paisaje exterior, transformando la imagen familiar del interior fijando profundamente en la memoria del usuario el mundo exterior.

B_III El siguiente factor objetual es el que se encuentra en la cotidianeidad. La referencia en este caso es Henry Moore, concretamente su anécdota *Shells and Pebbles*¹⁵ de 1988. Lo justo sería decir, de nuevo, que Hertzberger ha encontrado inspiración en una variedad importante de paisajes, elementos naturales, contruidos, aislados, etc., que ha ido referenciando a lo largo de sus numerosos viajes. Buena muestra de ello son las imágenes colocadas en las primeras páginas del libro *Articulations*¹⁶. El lazo más directo con esta línea se coloca en el proyecto de concurso Bicocca¹⁷, realizado en 1985, para la construcción de un polo tecnológico en la zona de Milán. No resulta difícil hallar una conexión directa con la pintura de Giorgio Morandi, que se han parametrizado, facetado y construido en vidrio a escala urbana^{B_III}.

B_IV Por último, en 1985, durante un viaje que le lleva a recorrer España, Hertzberger se encuentra en El Prado con *Las Meninas* de Velázquez. El “espacio” de *Las Meninas* pone en confrontación al objeto presentado y al sujeto representado; es decir, la realidad del cuadro se enmascara bajo un gran telón de planos sucesivos, que se presenta a través de las infantas, enanos, guardallaves, etc. La verdadera representación y objetivo son los reyes Felipe IV y Mariana de Austria. Por si hubiera algún tipo de duda, se coloca un espejo, deliberadamente apartado del primer plano y realizado en un tiempo distinto, en el que se ven reflejados. Así el espectador del cuadro ocupa la posición que hubo pertenecido en su momento al sujeto representado^{B_IV}. Esta curva temporal pone en relación al sujeto ausente, al artista y al espectador, colocando a los tres en el mismo instante y en el mismo lugar. Cabe destacar que esta interpretación de carácter post-estructuralista es propia de Foucault, por lo que se puede deducir el momento post-modernista por el que Hertzberger atraviesa en este momento.

C_Estética Estructural

A pesar del despegue que la escuela holandesa, especialmente la de Delft, ha tenido con respecto al historicismo desde la llegada de Cornelis van Eesteren¹⁸ no se puede obviar que en diversas ocasiones Herman Hertzberger ha hecho apología de elementos clásicos que se han reformulado como necesarios para la arquitectura de su tiempo.

Concretamente en los apoyos, en el uso del basamento y el capitel de la arquitectura clásica, Hertzberger ha invertido mucho tiempo y esfuerzo por adaptarlos a su tiempo. Esta insistencia no tiene tanto connotaciones historicistas como puede parecer, más bien atiende a una necesidad expresiva, de movimiento de la estructura. Esta cuestión casi fenomenológica encuentra relación en todo el tiempo bajo el que transcurre este análisis, si bien es cierto que su expresión varía en términos estéticos, funcionales y estructurales.

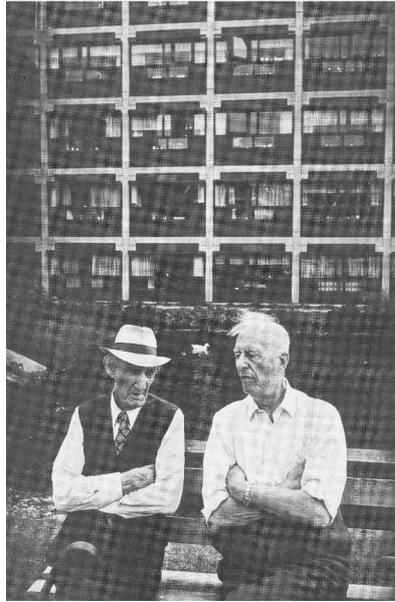
C-I A lo largo de este primer período, que se inicia en 1968 con la el proyecto de la Centraal Beheer¹⁹ – la consideración estructural de los mecanismos portantes ya se había probado con éxito bajo los preceptos de los años 1960 en De Drie Hoven²⁰, figC_Ia –, y se prolonga hasta la desaparición del predominio del hormigón en sus edificios, o lo que es lo mismo, 1990, cuando el Ministerio de Empleo y Asuntos Sociales de la Haya se finaliza. Sobre este proyecto se hará hincapié más adelante. El primer síntoma, como se ha apuntado, se encuentra en el edificio de oficinas de Apeldoorn. Sin llegar a consideraciones físico-matemáticas existe un intento primario de manifestación del esqueleto hacia el interior a través de las vigas y pilares de hormigón. A este respecto Hertzberger considera necesaria la macla entre estos elementos y el bloque prefabricado a través de piezas de esquina que mantienen el aspecto de los primeros con las dimensiones de los segundos^{figC_I}, tal y como se puede apreciar en las juntas del diedro de las bandejas que asoman a los espacios comunes en triple altura. A este grupo podrían pertenecer también los Apartamentos de Haarlemmer Houttuinen²¹ de Ámsterdam, en los que la propia viga hace de capitel sobre los pilares de ladrillo.

C-II El segundo avance se da en el centro multipropósito de Vredenburg²², figC-II, que también servirá de plataforma para otras consideraciones. En este caso Hertzberger muestra un interés específico por el capitel^{figC_Ila}. Entendido como un elemento portante de transición entre la horizontal y la vertical, se pone en valor como comodín transicional también entre los espacios. Es de especial relevancia el análisis exhaustivo con el que el proyecto es desarrollado en este aspecto. Una muestra de ello son las 82 figuras^{figC_Ilb} entre alzados, secciones y perspectivas que dan cuenta de la construcción del detalle²³. En un análisis más profundo se llega a revelar la naturaleza compositiva del elemento. Siempre se presenta en ortogonal con dos excepciones perceptivas: la primera cuando sobre el pilar se resuelve en esquina el giro de 45 grados que efectúa la sala de conciertos sobre el resto del programa; la segunda cuando el pilar se encuentra exento y existe una distancia demasiado grande hasta otro soporte similar. Este último caso se da fundamentalmente en el espacio intermedio entre la sala de conciertos y la calle interior. Su empleo supone un avance sobre la cuestión estética que se había ensayado en la Centraal Beheer, sin embargo no será hasta 1980 cuando se pueda empezar a hablar de movimiento.

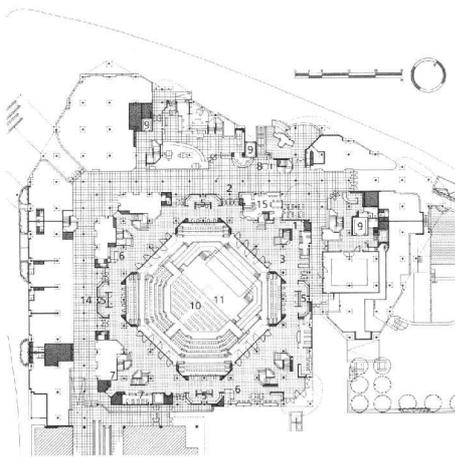
C-III La tercera evolución y más importante se produce en las Escuelas Apollo²⁴ de Ámsterdam, en 1980. El cambio comienza desde la basa y se desarrolla en el fuste, es decir, ya no hay una única categoría de sección en planta, sino que el círculo y el cuadrado se combinan en función de su situación. Los pilares exentos que presiden el espacio son de sección circular, con voluntad de fluidez del espacio. Los pilares con vocación de participar en los cerramientos son cuadrados. Sólo hay un pilar que deliberadamente cambia su sección para adaptarse al contexto, pasando de un cuadrado a un círculo cuando emerge en el espacio colectivo central^{figC_III}. No es el único cambio, de hecho es el menos significativo. El capitel se deforma y se alarga de manera intencionada. Ya no es un macizo sobre el que se colocan las vigas, sino que es todo un catálogo de 20 soluciones constructivas²⁵ distintas para los encuentros^{figC_IIIa} según sean de voladizo o no, planas, de canto, con inercia extra, etc.; es decir es la unión de estos elementos portantes lo que configura el “capitel”. Es un capitel falso, la concesión estética a la propia estructura o la negación del propio elemento. Cinética en el primer plano: la mutación en el pensamiento. Cinética también en el segundo: se produce una tensión entre estos elementos, sobre todo en el espacio central, en el que los voladizos inferiores aparecen de forma liviana, frente a la robustez de los de la segunda



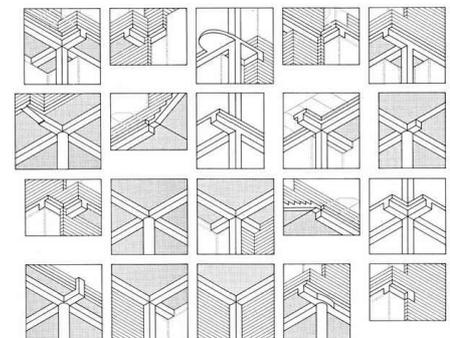
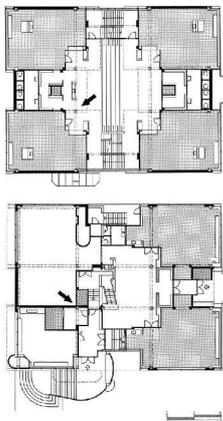
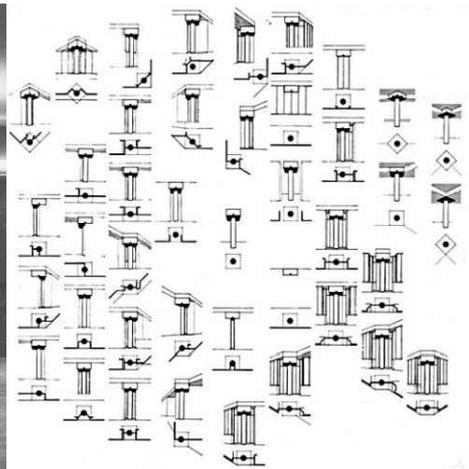
figC_1. Hertzberger, H. Centraal Beheer, 1968-1972, Apeldoorn.
Macla estructural-fábrica de bloque.



figC_1a. Hertzberger, H. Centraal Beheer, 1964-1974, Ámsterdam.
Imagen de estructura a través del soporte.



figsC_II, C_IIa, C_IIb. Hertzberger, Centro polifuncional, 1973-1978, Vredenburg.
Estudio e incorporación del capitel.



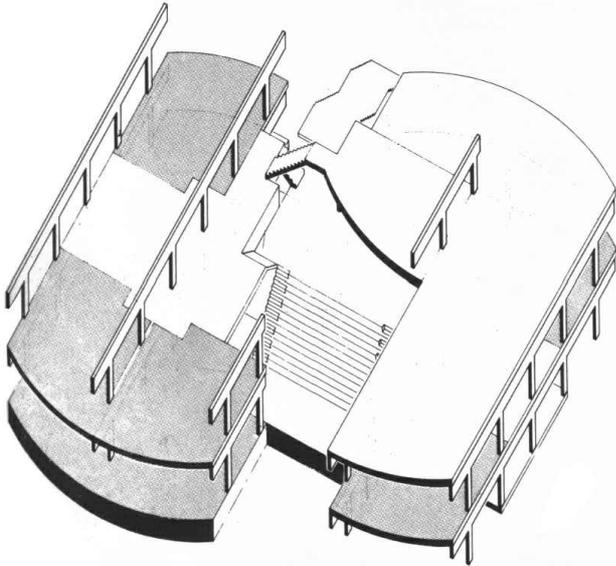
figsC_III, C_IIIa, C_IIIb. Escuelas Apollo - Escuela Montessori y Escuela Willemspark, 1980-1983, Ámsterdam.
Variabilidad dinámica en el capitel.

planta. No existe diferencia alguna entre las necesidades portantes de ninguno de los dos elementos, de hecho son precisamente los que menos carga soportan – los de cubierta – los que colocan al espacio en esta tensión de gravedad desproporcionada, donde lo “pesado” se coloca encima.

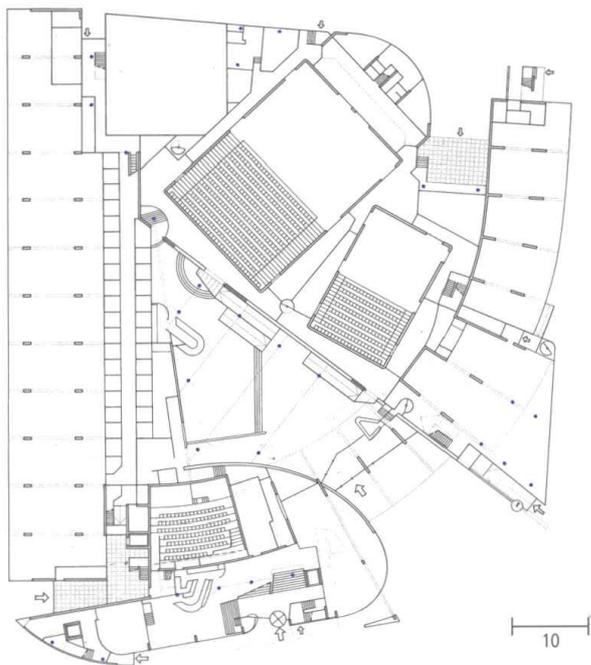
C-IV En cuarto lugar, todavía con carácter de hormigón se presenta la escuela De Evenaar²⁶, también en Ámsterdam. Sin perder la correcta disposición de los pilares que dicta la lógica, Hertzberger toma el camino de la prefabricación porticada, es decir, la unicidad del detalle²⁷. Apenas se coloca una serie de 4 pórticos idénticos²⁸, desplazados dos a dos, a la que se le añade otro que actúa de enlace entre los volúmenes del proyecto^{figC-IV}. En este caso las soluciones no revisten más importancia que cualquier otro detalle del edificio. Llama la atención precisamente esa ausencia específica al elemento “capitel” que hasta ahora se ha descrito a favor de una consideración más global del aspecto portante^{figC-IVa}. Sin duda indica también algún tipo de inflexión en otro de los aspectos analizados en la trayectoria de 1970 a 1990.

C-V A medida que el análisis se aproxima a 1990 se cierra la evolución del sistema portante. En concreto se ha detectado en el Teatro De Spui, La Haya, el primero de los casos que sirven de espoleta a los proyectos de la década a analizar. Con un simple vistazo es posible advertir una serie de “anomalías” sobre la planta que introducen verdaderas novedades en la configuración, la forma y los espacios intermedios. Es precisamente en estos lugares, los que ahora sirven de nexo para las piezas que se encuentran intencionadamente giradas con respecto a la planta del conjunto, donde se manifiesta el cambio radical en el capitel: su ausencia. El pilar cilíndrico, esbelto, de hormigón, se estiliza hasta tal punto en su encuentro con las vigas metálicas que pretende desaparecer^{figC-Va}. En su lugar se colocan dos pequeños soportes también metálicos que resuelven la articulación de estas piezas²⁹. Del protagonismo estético a su consideración estructural poco a poco el elemento capitel pierde protagonismo hasta deshacerse. El pilar pierde sección, se vuelve etéreo, pero su protagonismo queda resaltado por su posición^{figC-V}. El orden no lógico en apariencia entra en conflicto con el supraorden del proyecto y es precisamente en esta fricción donde la situación de estos elementos singulares tan voluntariamente esbeltos gana más presencia que sus parientes previos.

C-VI Para finalizar, y esta será una constante, se coloca como última frontera a la escuela SAB^{figC-VI}, Aerdenhout³⁰. Este proyecto se realiza entre 1988 y 1989 y supone la última de las acepciones de carácter estético-estructural. En ella se recogen la mayoría de los ejercicios descritos: pilares cilíndricos, vigas que forman capitel, pequeñas articulaciones metálicas y al fin una separación voluntariamente mostrada entre la estructura y cualquier cerramiento. Se consigue en cualquiera de las tres dimensiones una proximidad tensa que refuerza la idea: en la horizontal los pilares de hormigón se separan apenas 10 centímetros de los cerramientos de vidrio, las vigas de sección cuadrada se asientan sobre los pilares cilíndricos hasta sobrepasarlos la distancia justa para formar la “impresión de capitel”, en cubierta, donde las cargas son menores un filamento metálico de sección inapreciable sobrepasa el límite del fuste para encontrarse de manera casi imperceptible con el elemento horizontal correspondiente^{figC-VIa}. Un ejercicio de manierismo que está tan próximo de los extremos de la excelencia del cálculo como de la concesión estética absoluta. Lo que está claro es que el objetivo de la puesta en valor de la estructura portante a través de su diferenciación estética está conseguido y funciona bien, aunque el peaje pagado invita a reflexionar sobre el pastiche y la superposición historicista trasnochada en términos estilísticos.



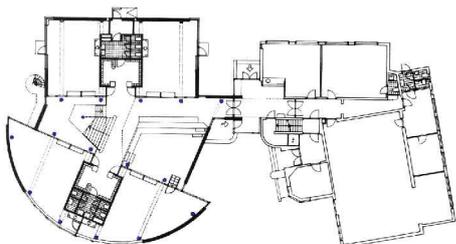
figsC_IV, IVa. Hertzberger, H. Escuela de Evenaar, 1984-1986, Ámsterdam.
Seriación estructural. Unicidad de detalle.



figC_V. Hertzberger, H. Teatro De Spui, 1986-1993, La Haya.
Distribución portante diferenciada al interior. Pilares desaparecen en sección y aparecen por posición.



figC_Va. Hertzberger, H. Teatro De Spui, 1986-1993, La Haya.
Capitel diluido en un soporte metálico articulado.



figsC_VI, VIa. Hertzberger, H. Escuela SAB, 1988-1989, Aerdenhout.
Diferenciación tangible de la estructura portante con respecto al cerramiento, formación de capiteles intermedios y elementos horizontales de cubierta "levitantes" sobre pilares.



D_Articulación

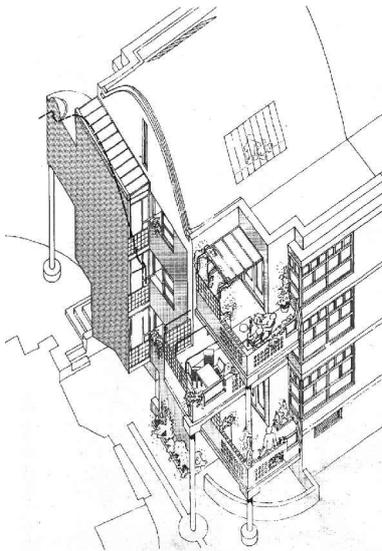
Desde su entrada en contacto con el Team X es este fenómeno referido a los espacios intermedios el que gobierna de un modo directo la producción arquitectónica de Hertzberger. Con el orfanato de Ámsterdam como referencia, en 1960-1966 construye la Escuela Montessori de Delft³¹. Su tradición en el proyecto de edificios docentes es una línea digna de análisis, sobre la que ya existen monografías. El interés principal radica en la inclusión de un sistema escalar de espacios colectivos que aproximan el reino de lo “público” al reino de lo “privado”. En este caso inicial, que no cabe en la trayectoria temporal que se describe, es la calle común o el patio interior el lugar que pone en relación el resto de estancias de la escuela, pero no más. Ni agrupa ni tiene voluntad de hacerlo, más bien al contrario, las separa. Basta un estudio en planta para comprobar que ninguna de las estancias periféricas se adueña de algún matiz programático o cualquier otra afección que las vincule más allá de la propia puerta. Ni viceversa. Este espacio colectivo funciona como un alternador entre la calle y el aula.

D_I Esta cualidad en este tipo de espacios articuladores permanece invariante hasta la década de 1980. En buena medida se debe al éxito que manifiestan en los proyectos los 14 años intermedios. El primer giro se introduce en la medida que lo hace la curva: en la cubierta de las viviendas de Kassel³², Alemania Occidental, proyecto iniciado en 1980^{figD_I}. Un gesto de aparente corte formalista cumple una función deliberada de concatenación. A saber: en cuanto la cubierta se quiebra y adopta una forma hiperbólica es capaz de agrupar en un solo volumen otros dos^{figD_Ia} que en proyectos anteriores se leerían como distintos. No significa que establezcan relación inmediata, ya que un volumen es el del núcleo de comunicaciones vertical y el otro es el patio de luces, pero la conjunción de ambos produce una situación de recíproca servidumbre y riqueza. También la curva resuelve la sala común de la tercera planta, produciendo una dilatación exagerada en el rellano de la escalera que “expulsa” hacia afuera esta sala^{figD_Ib}, convirtiéndola también en un mirador³³. Buchanan acierta señalándolo³⁴, del mismo modo que acierta cuando señala un segundo mecanismo articulador: la doble puerta. Entre las viviendas y la escalera existe un pequeño espacio de transición gobernado por una puerta transparente a la escalera y otra opaca a la vivienda^{figD_Ic}. Entre ambas se coloca la cocina. Este espacio tiene una voluntad socializadora entre los vecinos, un nuevo espacio de oportunidad para los juegos de los jóvenes y, por qué no apuntarlo, un lugar de control visual previo a la entrada a la casa aunque las dos puertas estén abiertas.

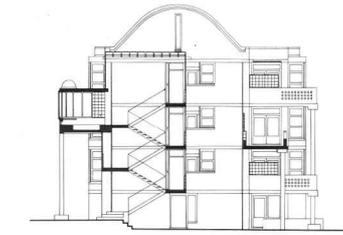
Existen dos pasos posteriores simultáneos, en 1984.

D_Ila El primero de ellos se corresponde con otro edificio de viviendas: el residencial de las calles Lindenstrasse y Markgrafenstrasse³⁵, en Berlín – a partir de ahora se denominarán viviendas LiMa^{figD_Ila} – concluidas en 1986. Estas viviendas, continuando la tendencia curva, adoptan una disposición en planta de herradura. De este modo responden a un contexto difícil con una parcela en esquina aguda que tiene en su vértice una iglesia. De entre los tres objetivos de esta planta, en este apartado es importante resaltar es aspecto de la conectividad: entre la calle y el patio y entre el patio y la casa^{figD_Ila1}. Si bien es cierto que el primer aspecto ya lo había resuelto con la inclusión de la calle interior en el edificio de Vredenburg^{figC_II}, no lo es menos que es la primera vez que adopta esta solución para un edificio de vivienda. Igual que en los *Pueblos*³⁶ que van Eyck había estudiado y publicado en *Forum*, un patio interior preside las comunicaciones vecinales^{figD_Ila2}. Lo suficientemente grande como para dar lugar a un tipo de fachada interior y convertirse en el verdadero lugar colectivo del proyecto. No lo bastante como para albergar la dimensión urbana, a la que ni renuncia ni se cierra, sino que favorece su incorporación en pequeñas dosis a través de los pasajes, que al mismo tiempo contienen los arranques de las escaleras. La segunda resulta una prolongación del aspecto descubierto en Kassel. La escalera ya no se condena a ser un elemento oculto de conexión vertical, se rescata, para su bien, una posición de privilegio cumple su función programática de un modo más amable^{figD_Ila3}.

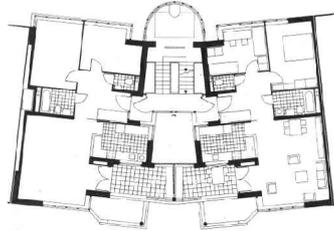
D_Ilb El segundo se produce en la escuela de Evenaar. Un edificio con voluntad de ser cuadrado en planta se divide en dos por la mitad. Cada una de las dos partes se desliza lo suficiente como para advertirse dos unidades volumétricas iguales, pero diferenciadas. Un sistema que pierde su simetría a medida que avanza niveles de proyecto. En este caso el espacio central vuelve a ser el lugar articulador^{figD_Ilb}. Con respecto al primer ejemplo este espacio se convierte en vinculante, ya que el graderío que contiene puede destinarse a fines multipropósito: educación, ocio, actividades conjuntas, etc. Además esta



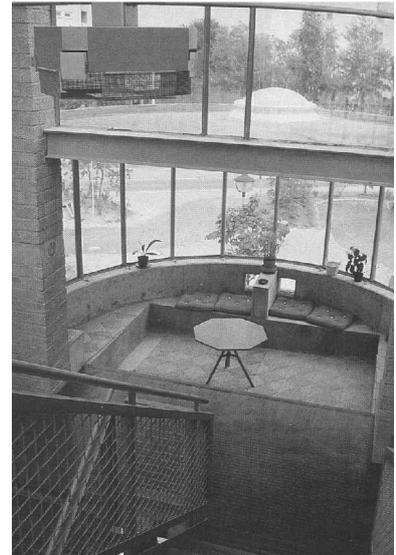
figD_I. Hertzberger, H. Edificio de Vivienda, 1979-1982, Kassel.
Articulación de espacios a través de la curva en sección. Articulación casa-edificio a través de lugar intermedio en planta.



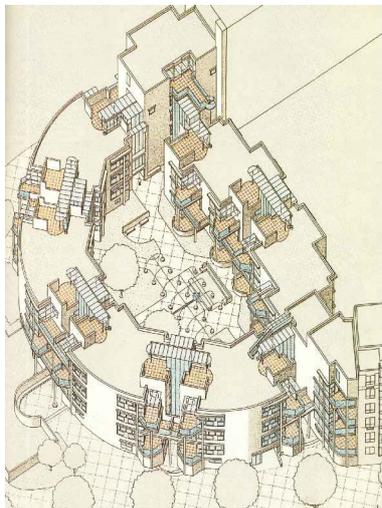
figD_Ib.



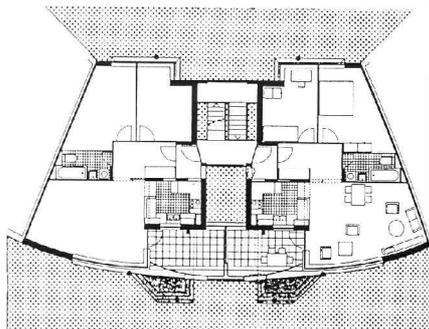
figD_Ic.



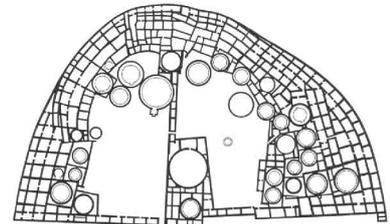
figD_Id.



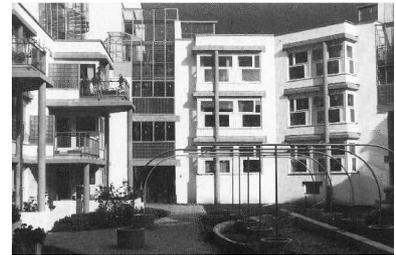
figD_Ila. Hertzberger, H. Edificio LiMa, 1982-1986, Berlín Occidental.
Articulación calle-patio a través de pasajes, patio-casa a través de conexiones verticales en contacto visual constante con el patio.



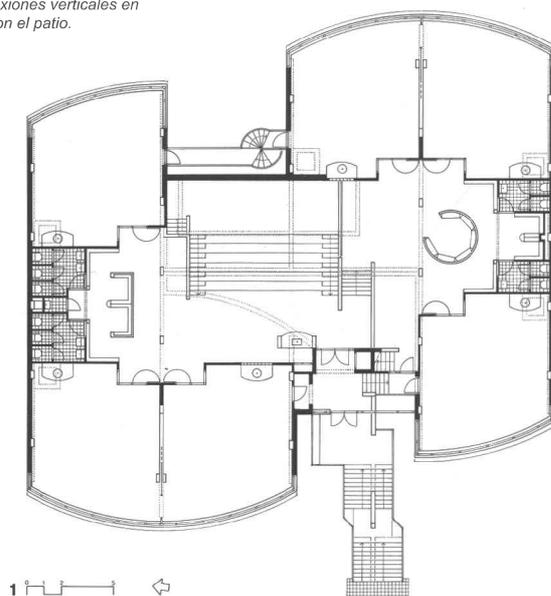
figD_Ila3.



figD_Ila2. Pueblo Bonito, Cañón Chaco, NMx. s.VIII-XII.
Esquema primitivo de agrupación.



figD_Ila1.



figD_Ilb, II_b1. Hertzberger, H. Escuela de Evenaar, 1984-1986, Ámsterdam.
Articulación de la escuela a través del espacio central. Articulación entre aulas a través del perímetro acristalado.

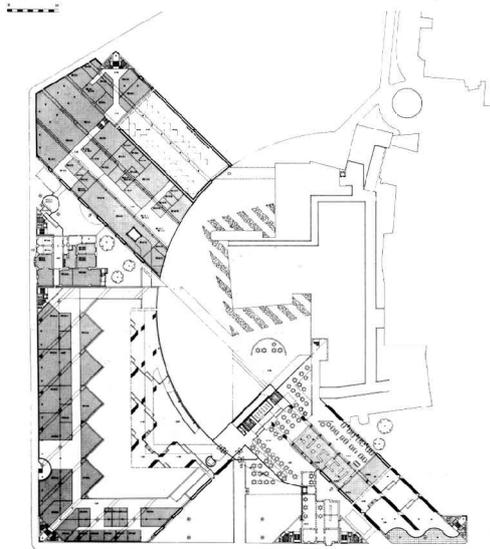


escuela aproxima la comunicación entre aulas de otra manera: a través de ellas mismas. Dibujando la forma arqueada de las fachadas exteriores y colocando tabiques móviles al interior de las aulas pareadas se consigue, si es necesario, una conexión no sólo programática, sino ambiental ^{figD_IIb1}. Es decir, dos aulas no se conjuntan por eliminar el tabique, sino que la posición combinada se refuerza a través de la inclusión de un elemento de cierre común. De este modo una guardería-escuela de 9 aulas iguales puede pasar a convertirse en otra de 3 aulas pequeñas y otras 3 dobles, lo que en definitiva favorece el desarrollo del sistema Montessori.

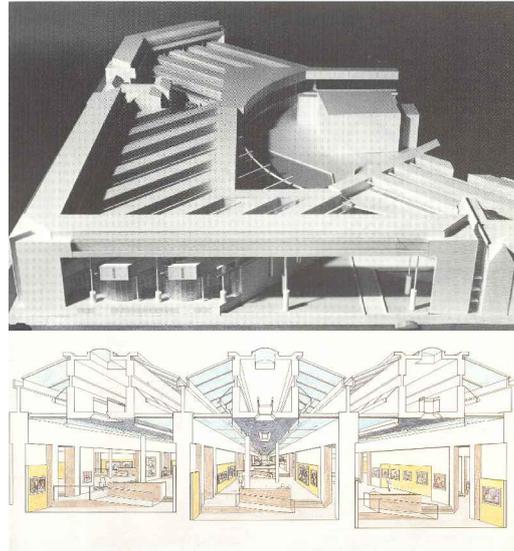
D_III El tercer nivel evolutivo tiene un desarrollo más ambiguo en este punto, que tiene más que ver con las consideraciones del interior-exterior, pero que sin duda se hayan estrechamente vinculadas a la articulación. De entre todos los proyectos plausibles destaca el dedicado al Museo de Arte de Berlín ^{37, figD_IIIa}. La línea curva se convierte deliberadamente en un círculo. Frente a las tangencias o articulaciones propuestas en los ejemplos anteriores en este caso las líneas rectas de las galerías intersecan con el elemento central, circular ^{figD_III}, ocupado por un jardín ³⁸. La fuerza centrífuga del círculo se extiende como si de un efecto dominó se tratara por todas las galerías, que siempre se encuentran perpendicularmente con el círculo agrupadas en tres naves ^{figD_IIIb}. Es una articulación indirecta en el dibujo, pero muy intensa en el proyecto, que es la única manera en la que una pieza tan pequeña puede afectar tan profundamente a otras tres tan grandes.

D_IV Este mecanismo de articulación promovido desde el círculo se abstrae y mejora en dos proyectos posteriores a través del mismo gesto: la diagonal. Tanto en el concurso para la Biblioteca de Francia ^{39, figD_IV} como para el Teatro de Spui ^{figC_V}, ya referido, el espacio que conecta al resto del programa se produce en una diagonal. En el primero una serie de volúmenes paralelos que se agrupan en un rectángulo se ven interrumpidos por la diagonal suroeste-nordeste. Este espacio se “cuela” entre los volúmenes vacíos que dejan los prismas que acogen la biblioteca. Su capitalidad se ve reforzada por la impresión de una avenida interior, a la que asoman los elementos construidos y entre los que se disponen las calles perpendiculares en un ejercicio de verdadera analogía urbana ^{figD_IVa}. El segundo, más sutil aunque posterior en el tiempo, en una escala más reducida, ata ordenadamente las piezas dispersas del auditorio en la diagonal ^{figD_IVb}. Las dilataciones y contracciones de este espacio lo habilitan como un foyer continuo tripartito, que da asistencia a cada una de las tres salas, poniéndolas en común en un sistema escalar y funcional: las dos salas de audiciones consigo mismas, las dos salas de audiciones con el foyer de entrada, el foyer de entrada con la sala de proyecciones y los espacios auxiliares y la sala de proyecciones con los espacios auxiliares. La diferenciación se hace más evidente colocando obstáculos visuales y saltos de cota.

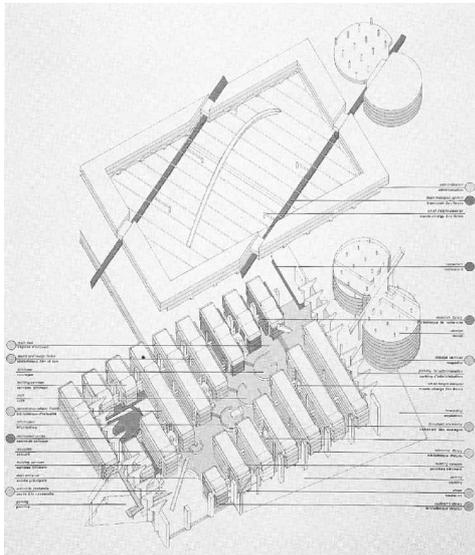
D_V Por último la verdadera consideración articuladora: de nuevo la escuela de Aerdenhout. Aquí entra en juego una variable desconocida hasta ahora: la preexistencia. En un afán por desmarcarse del edificio antiguo, esta ampliación se diferencia además de por los notariales de construcción por el quiebro que produce para autodefinirse. Huyendo de la ampliación volumétrica ^{figD_V} Hertzberger pone sobre el tablero la herramienta descubierta en De Evenaar – las aulas agrupables a través de la línea curva de fachada –, el patio de las viviendas LiMa y la diagonal, para producir un edificio auto-interconectado en su periferia, con un espacio central polivalente que se dispone en diagonal y que es capaz de interiorizar un espacio exterior, que es el verdadero responsable de la articulación de los volúmenes viejo y nuevo ^{figD_Va}.



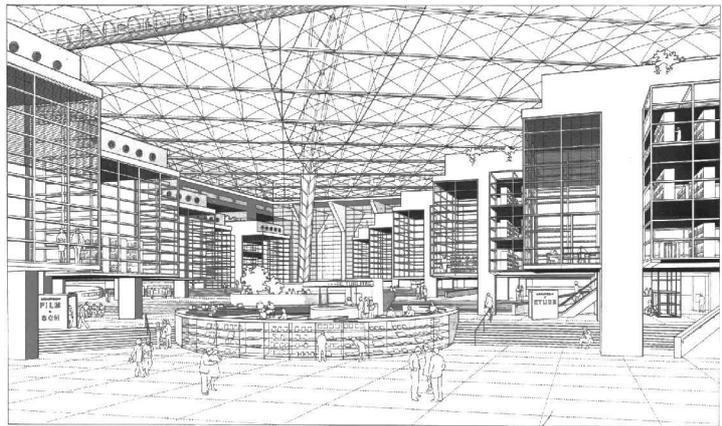
figD_III. Hertzberger, H. Museo de Pintura, 1986, Berlín Occidental. *Inclusión del círculo como elemento interno. Intersección frente a tangencia, lugar de paso obligatorio, característico del museo.*



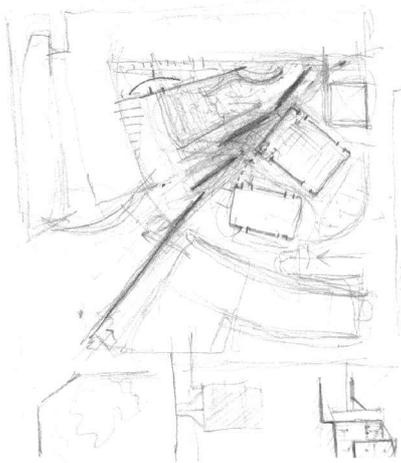
figD_IIIa, IIIb.



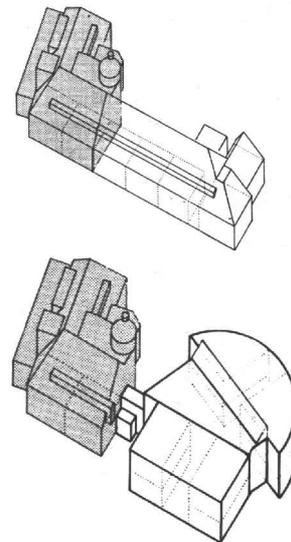
figD_IV. Hertzberger, H. Biblioteca de Francia, 1989, París. *Círculo extendido a diagonal.*



figD_IVa.



figD_IVb. Hertzberger, H. Teatro De Spui, 1986-1993, La Haya. *Croquis a lápiz de 1989. Dilatación y contracción literal en el espacio de la diagonal.*



figsD_V, Va. Hertzberger, H. Escuela SAB, 1988-1989, Aerdenhout. *Extensión natural vs. extensión ejecutada. Continuidad vs. articulación.*

E_ Exterior-Interior

Las consideraciones ambiguas de Aldo van Eyck se van clarificando a medida que avanza el pensamiento de esta época. En un ejercicio eminentemente práctico Hertzberger es capaz de variar la intensidad de los espacios intermedios, que con el paso del tiempo, tal y como ya se ha descrito, pasan a adueñarse de multitud de situaciones y ámbitos.

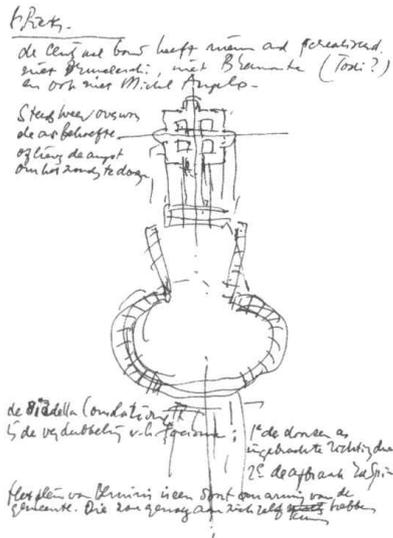
E_I La primera reflexión al respecto llega en 1975, en uno de sus viajes a Italia. Este en concreto le lleva, entre otros lugares, a visitar Venecia y Roma. En la primera atiende al aspecto estético de los órdenes superpuestos de San Giorgio Maggiore en Venecia⁴⁰, que luego aplica evolutivamente a sus proyectos. En Roma la consideración más importante es estimada en el Vaticano, concretamente en la Plaza de San Pedro⁴¹. Hertzberger anota en sus cuadernos la ausencia de un espacio usable fuera de la columnata. El límite, de alto valor simbólico, supone una barrera entre la ciudad y la plaza de la Basílica, declarando abiertamente un dentro y que lo es todo y un exterior que se niega rotundamente^{figE_I}. Este planteamiento diferenciador junto con la curva que define la elipse a ambos lados de la plaza será una fuente recurrente durante, al menos, los próximos 15 años en la obra del arquitecto holandés.

E_Ia La primera aplicación directa llega dos años después, al proyecto de Vredenburg. Durante este año Hertzberger realiza dos anotaciones importantes sobre este aspecto: la primera es el modo en el que se entra en el edificio, la segunda las diferencias entre la entrada a una ciudad y la entrada a un edificio. Con respecto a la primera, se puede observar en planta un proceso de “entrar”. En cada uno de los umbrales se aprecia una dilatación del espacio que cambia el ambiente urbano por el del edificio^{figE_Ia}. Se produce una especie de ritual, que lleva un tiempo efectuar, que enlaza muy directamente con las consideraciones de su maestro. Con respecto a la segunda se puede decir que la unicidad propia de un elemento aislado se rompe en agrupaciones urbanas, que necesitan por tanto de otro tipo de ritual de aproximación en varias situaciones^{figE_Ia1}. Ambas consideraciones son tenidas en cuenta para la ejecución de este proyecto: tres entradas de corte procesional a un edificio que es equipamiento público.

E_Ib Todavía con la referencia vaticana en mente, Hertzberger proyecta De Overloop⁴², un complejo residencial para personas de la tercera edad. La ubicación de las circulaciones en el perímetro – a excepción de una serie de viviendas que forman la pieza más elevada del conjunto – provoca que la mayor parte de los residentes vuelquen su vida hacia el interior del amplio patio generado^{figE_Ib}, en un gesto que recuerda la negación exterior de la columnata de Bernini. También en la anterior descripción de las viviendas LiMa se ha apuntado una solución similar.

E_II Otro viaje, esta vez a Japón, induce un segundo pensamiento en su obra. Visitando el Hotel Imperial de Japón⁴³, Hertzberger analiza la concatenación de espacios exteriores en torno a una serie de elementos construidos que los encierran^{figE_II}. El proyecto fue desgranado por Aldo van Eyck⁴⁴, por tanto no es de extrañar el interés del “alumno” en este proyecto. El recinto delimita un espacio sensiblemente rectangular dentro del que se inscriben una serie de pabellones que no marcan una diferencia absoluta en términos de interioridad. Es decir, dentro de un exterior interiorizado, el patio, Wright es capaz de construir la ambivalencia a través de una serie de pabellones abiertos, que hacen las veces de lugar colectivo a una escala sensiblemente humana.

E_III De nuevo las Escuelas Apollo^{figE_III} sirven de punto experimental e inflexión. Hertzberger trata, en dos edificios gemelos con un grado elevado necesario de control de los usuarios, no producir un espacio encerrado. Si este lugar central, articulador, destinado a convertirse en el comodín programático y en el más utilizado, se vuelve contra sí mismo, el esfuerzo es banal. Para ello Hertzberger abre dos grandes huecos: el primero desde la entrada, en diagonal, el segundo en vertical, hacia arriba, rescatando la sensación de libertad exterior del cielo^{45, figE_IIIa}. Acompañados de otros huecos más pequeños, estos dos pretenden conseguir una aprehensión para sí del espacio exterior o como ya había adelantado Wright un exterior interiorizado. También su ubicación específica, dispuestos en diagonal con respecto a la vía de acceso, encierran un espacio exterior en una voluntad fragmentaria que introduce a los patios en la escala de los edificios. Un gesto que recuerda en la lejanía al proyecto de The Economist⁴⁶, de Alison y Peter Smithson.



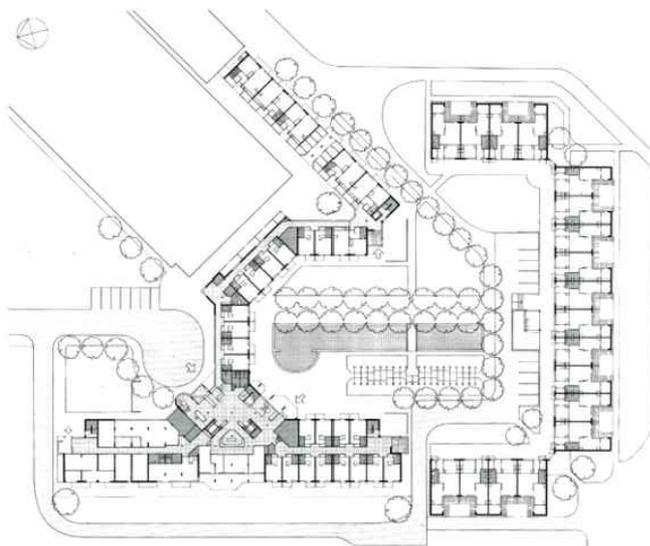
figE_I. Hertzberger, H. Plaza de San Pedro, 1975, Roma. Dibujo a lápiz. Consideraciones interior-exterior. No hay traducción.



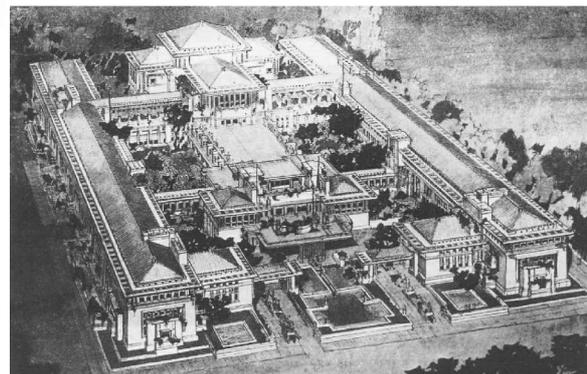
figE_Ia. Hertzberger, H. Centro polifuncional, 1975, Vredenburg. Croquis. Acceso al vestíbulo de la sala.



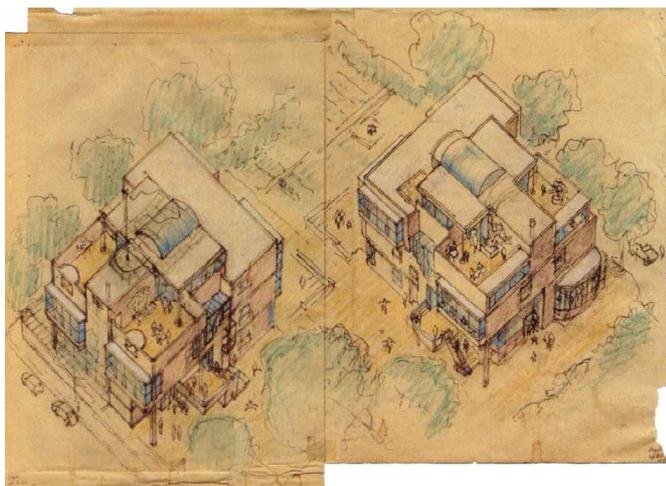
figE_Ia1. Hertzberger, H. Centro polifuncional, 1973-1978, Vredenburg. Calle interior. Procedimiento dilatado del hecho de "entrar".



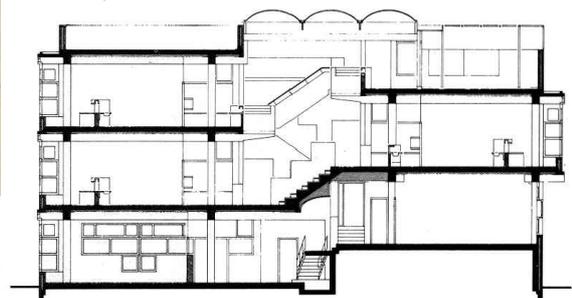
figE_Ib. Hertzberger, H. Residencia De Overloop, 1980-1984, Almere. Planta primera. Recorrido y accesos perimetrales, hábitat al interior.



figE_II. Wright, F. L., Hotel Imperial de Japón, 1923-1968, Tokio. Horizontalidad, escala, paisaje interior descubierto.



figE_III. Hertzberger, H. Escuelas Apollo - Escuela Montessori y Escuela Willemspark, 1980-1983, Ámsterdam. Croquis 1980.



figE_IIIa. Hertzberger, H. Escuelas Apollo - Escuela Montessori y Escuela Willemspark, 1980-1983, Ámsterdam. Apertura de huecos en el espacio central. Destaca la inclusión del lucernario.

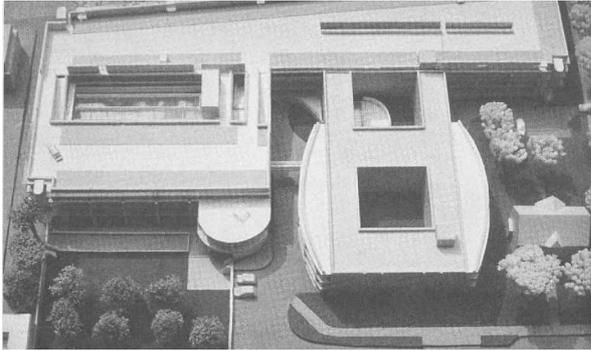
E_IV En 1982 la serie de tres proyectos Fundación Friedrich Ebert^{47, figE_IV}, Esplanade Film Center^{48, figE_IVa} y las Oficinas Grüner&Jahr^{49figE_IVb} suponen otra línea más a esta serie de consideraciones. Tal y como describen Deborah Hauptmann y Herman van Bergeijk⁵⁰, en la Fundación se inicia un cambio de paradigma, ya que hasta el momento el resultado formal y espacial era una cuestión aditiva de los distintos bloques que contenía el proyecto. Por el contrario, en este proyecto el espacio interior comienza a ser la condición primaria y toda la composición se convierte en un juego entre las formas construidas individuales. Una de las piezas de la fundación Friedrich Ebert recuerda directamente a la Plaza y Basílica de San Pedro, con un hinchazón en el tramo intermedio de la forma exterior, bajo el que cabe confortablemente un espacio interior descubierto cuadrado. Se inicia así un proceso de horadado en el sólido para introducir espacios exteriores delimitados por la construcción. Tienen una forma libre, generalmente abstracta, cúbica, y se han vaciado de programa. Ya no articulan los bloques, son espacios vacíos dentro del interior de las piezas del proyecto, que se encuentran de acuerdo a mecanismos propios de los últimos coletazos de la *Tendencia*. Los cuerpos curvos suponen un avance en las posibilidades de los bloques aditivos, también empleados en la Grüner &Jahr.

E_V También De Evenaar se convierte en una referencia recurrente. En este caso la línea que cose las aulas por su lado externo supone una aproximación inversa. El espacio interior se “hincha”, desarrollándose hacia el exterior, de modo que en parte ofrece un balcón desde el que el interior se puede “escapar”^{figE_V}. Se trata, por tanto, de una consideración inversa, una especie de interior exteriorizado.

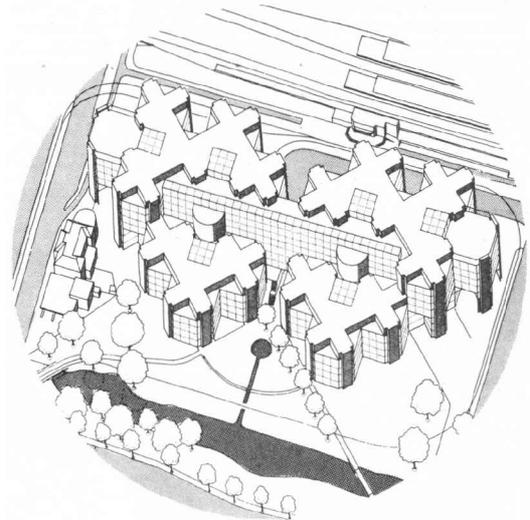
E_VI Dos años más tarde, en 1986, se halla la explicación más plausible al fenómeno de la curva: la distancia^{figE_VI}. Una línea recta no tiene una conexión específica entre sus puntos más allá de la sucesión de los unos sobre los otros⁵¹. En este sentido, por ejemplo, el Plan Obús de Argel ofrece una clarividencia absoluta: a pesar de compartir los elementos comunes de conexión y acceso, los habitantes de esta mega-estructura no tienen en común con sus vecinos nada más que el tabique medianero que los separa. Por el contrario, una línea que se empieza a plegar ofrece unas mayores garantías de relación visual, tangencia e incluso intersección, creando así lugares que son capaces de catalizar la asociación de individuos. Una línea deliberadamente curva además, produce contracciones y dilataciones en el espacio llegando por sí misma a encerrar o abrir espacios que ella misma genera. Aldo van Eyck también había reflexionado sobre este aspecto^{figE_VIa} varios años antes⁵².

E_VII Todas estas consideraciones se vuelven a reunir en De Spui. Una línea curva que traza un borde claro con respecto al exterior. Una diagonal que la interseca, produciendo un umbral muy amplio que auspicia a la entrada principal y que al mismo tiempo antecede al gran espacio central, articulador. Si este espacio es entendido en términos de agrupación se puede considerar exterior, similar al patio del Hotel Imperial, en el que un espacio conquistado – en este caso cubierto – alberga una serie de pabellones que ahora sí, son delimitadores de espacio interior- las dos salas de audición.

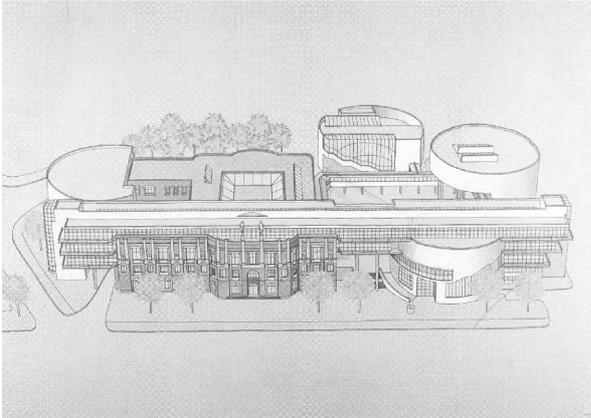
E_VIII De nuevo la escuela de Aerdenhout como colofón. Una línea curva que delimita un borde claro, tras el que se encierra la ampliación. Articulada a través de un espacio exterior con intención de enfrentamiento pacífico a su homólogo interior, al que se opone en línea diagonal, cruzada perpendicularmente por un muro cortina de vidrio que hace las veces de eje simétrico. Un espacio que se mira a sí mismo, que funciona al mismo tiempo de receptor, sala común y transición entre el edificio nuevo y el viejo. La carretera se niega con la curva, que se compromete con las deliberaciones interior-exterior.



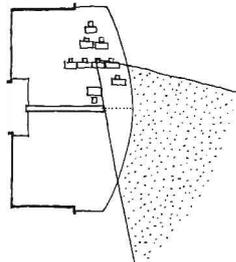
figE_IV. Hertzberger, H. Oficinas para la Fundación Friedrich Ebert, 1983, Bonn. Maqueta. Vaciado del cuerpo colocado en la parte inferior de la fotografía.



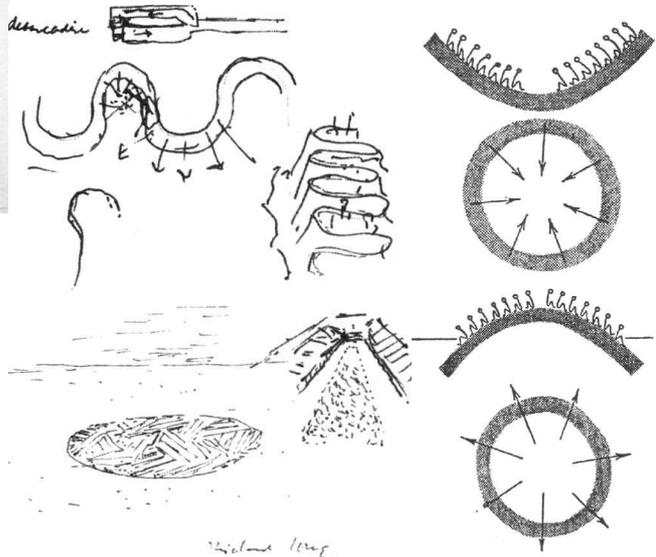
figE_IVb. Hertzberger, H. Oficinas Grüner&Jahr, 1983. Dibujo a lápiz. "Hincharón" en el cuerpo prismático para albergar vacío.



figE_IVa. Hertzberger, H. Esplanade Film Center, 1985, Berlín Occidental. Axo. Articulación de piezas a través del vacío entre cuerpos.

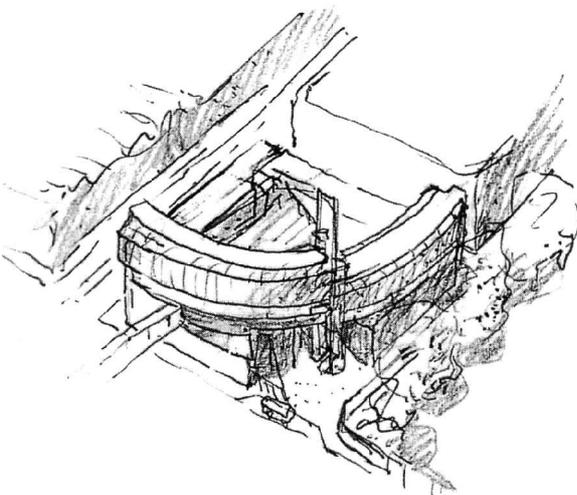


figE_V. Hertzberger, H. Escuela de Evenaar, 1984-1986, Ámsterdam. Croquis. Interior proyectado, exterior aprehendido.

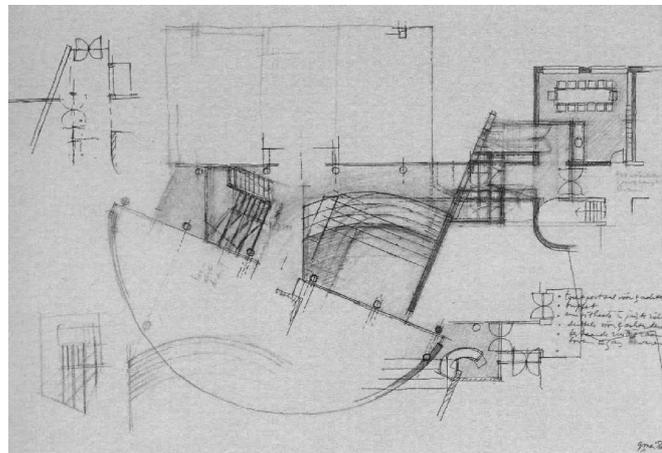


figE_VI. Hertzberger, H. Reflexiones interior-exterior, 1986. Croquis. Parte superior izquierda. Variaciones de la curva.

figE_VIa. Aldo van Eyck. Dos tipos de centralidad, 1965. Croquis.



figE_VII. Hertzberger, H. Teatro De Spui, 1986-1993, La Haya. Croquis a lápiz de 1989. Acceso secuencial. Exterior "domesticado" tras la curva.



figE_VIII. Hertzberger, H. Escuela SAB, 1988-1989, Aerdenhout. Croquis 1988. Exterior e interior relacionados a través de la perpendicular hacia la línea oblicua que dibuja el muro cortina. Gradación exterior-exterior acotado-interior.

F_Forma

Aunque el tema a tratar sea de gusto relativo, es posible rastrear ciertas tendencias formales en la evolución del trabajo de Herman Hertzberger. Tal y como se ha dejado constancia en capítulos anteriores, existe una voluntad transformadora que lleva al arquitecto a desarrollar un aspecto que tiende a desdibujar las condicionantes interiores que producen el aspecto interior. Sólo así se entiende, por ejemplo, un cambio significativo en un período tan corto como el que transcurre entre la finalización de la Centraal Beheer – 1978 – y el comienzo del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales⁵³ – 1979. Existen dos categorías al respecto: la primera marca la evolución en términos formales de proyecto; la segunda hace hincapié en consideraciones de detalles que ayudan a matizar el grado de compromiso del proyecto con la línea de pensamiento arquitectónica.

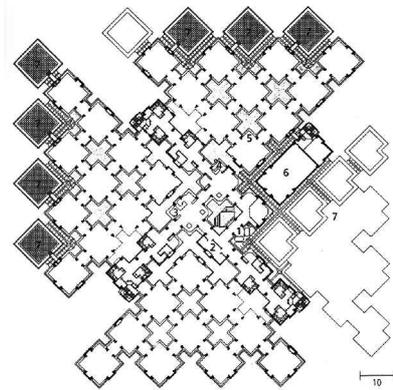
F_I Es precisamente esta evolución primaria, descrita superficialmente, la manifestación palpable de un cambio. En 1978, año de transición entre ambos proyectos, Hertzberger anuncia que “la forma no encuentra su pureza si no es vulnerable”. Se entiende por tanto el cambio radical: una planta casi idéntica^{figF_I} en su configuración adopta dos variaciones^{figF_Ia} fundamentales. La primera se produce en un intento primario de horadar el sólido que se describió como hecho en 1984 en el apartado anterior; de este modo las piezas no se maclan una a una a través de espacios intermedios, sino que es el edificio como unidad el que se haya vaciado con espacios que tienen más que ver con la globalidad que con las partes, aunque la disposición de cada uno de los módulos se mantiene orientada a 45 grados con respecto al contexto. La segunda tiene que ver con el aspecto epitelial^{figF_Ib}. La “forma vulnerable” es capaz de ofrecer una solución natural al interior, mientras que el exterior se matiza en pos de la comentada concepción global del proyecto^{figF_Ic}. Así la piel se vuelve tersa, de vidrio y unitaria. Apenas se deforma en las esquinas ofreciendo un ángulo que cose de un modo más eficaz la piel con la disposición de cada una de las células. Se puede decir, por tanto, que Hertzberger empieza a considerar al aspecto exterior como un elemento de relevancia, mientras que al interior le empieza a interesar el espacio en sí mismo más que como una concatenación de lugares correctamente escalados.

F_II Un segundo nivel, también encontrado en 1978, supone la adición de elementos circulares en plantas matriciales con vocación de desarrollarse en cuadrados. Así surge, también como evolución de la Centraal Beheer, la propuesta para el Ayuntamiento de Ámsterdam^{54, figF_II}. Varias series de unidades celulares similares a las de la Centraal se disponen en una planta que recuerda mucho en tamaño y proporciones a este edificio. La diferencia radica en el esponjamiento del espacio interior, que ante la ausencia de células se deja vacío, convirtiéndose en un largo umbral de acceso descubierto por ambos lados. Este largo umbral conduce al punto central que consta de dos unidades cúbicas aproximadamente cuatro veces más grandes que las normales, acompañadas de dos cilindros de igual envergadura más otros cuatro con unas proporciones similares a las de la unidad estándar. La inclusión de estas seis piezas se corresponde con la necesidad de marcar un símbolo de centralidad, que se dispersa a medida que se separa de ellos en otros cuatro, que se suponen los puntos de cabecera de cada uno de los cuatro sectores^{figF_IIa}. Es un proyecto hecho deprisa, desafortunadamente simétrico, pero que supone una aplicación programática de la nueva forma cilíndrica.

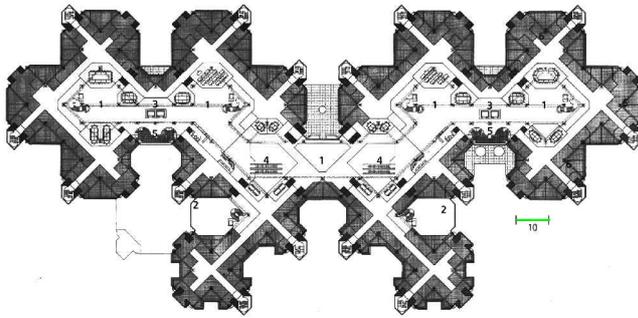
F_III Tres años más tarde, en 1981, Hertzberger proyecta pero no construye una pequeña guardería. En los croquis publicados en *Notations [...]* se hace referencia a dos elementos formales muy claros: la cubierta^{figF_III} y la planta^{figF_IIIa}. La primera recuerda claramente a la Guardería de Brunswick Park⁵⁵. Los miradores elevados en esta ocasión sirven como lucernario de un proyecto embrionario de las Apollo Schools, que no llegó a trasladarse por los motivos ya descritos. La segunda es la forma libre de la planta. En un estado casi ingenuo Hertzberger acierta a dibujar lo que más tarde es capaz de definir como la curvatura de la línea recta, también explicado con anterioridad.

Ya se ha descrito también el avance que supone la forma “hinchada”, tanto en la serie de tres proyectos de 1882 como en la escuela De Evenaar de 1984.

F_IV La siguiente variación formal, probablemente la que más tiempo le ocupe a lo largo de la década siguiente tiene su origen en una serie de dibujos paisajísticos observados en un viaje a Hong Kong⁵⁶. En



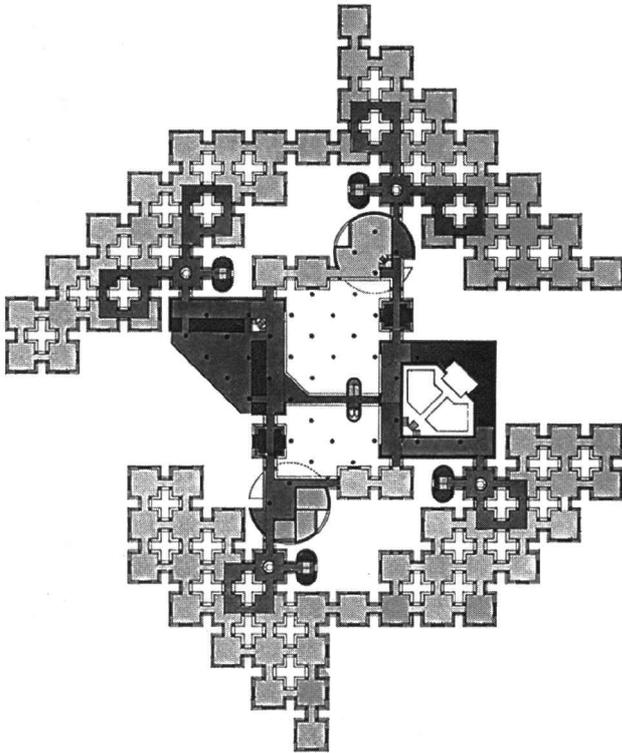
figF_I, F_Ib. Hertzberger, H. Centraal Beheer, 1968-1972, Apeldoorn.
Forma "pura".



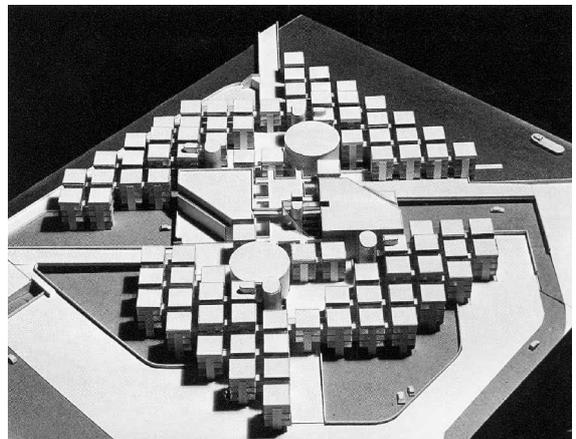
figF_Ia. Hertzberger, H. Ministerio, 1978-1990, La Haya.
Deformación interior, vacío tallado sobre los módulos concatenados.



figF_Ic. Hertzberger, H. Ministerio, 1978-1990, La Haya.
Deformación exterior. Piel cohesiva.



figF_II, IIa. Hertzberger, H. Proyecto para Ayuntamiento, 1967, Ámsterdam.
Colocación de referencias internas escalares y formales.



ellos se puede ver una ciudad con una línea de cielo definida por grandes rascacielos, que se supone que forman las “unidades”, pero que a pesar de su magnitud nunca son capaces de superar otra línea que los envuelve: el horizonte dibujado por una serie de colinas sinuosas. En ese momento Hertzberger se da cuenta que una multitud de piezas dispares se pueden agrupar bajo una misma línea, que pasa a transformarse en un gesto forma que es capaz de contener una cantidad cualquiera de objetos diversos, quedando agrupados por el mismo “cielo”. La asimilación de este concepto lleva un tiempo, pero se va a introducir parcialmente antes de la llegada de 1990.

F-V Aunque hasta el momento se ha colocado a la escuela de Aerdenhout como el paradigma y culminación de este período, en esta ocasión se ofrece un repertorio completo de soluciones formales en la Biblioteca de París. Este proyecto agrupa una serie de consideraciones con respecto a la inclusión de la curva. En planta se disponen tres cilindros^{figF-V} que interrumpen la diagonal que se dibuja en el corte de cada una de las galerías. Cada una de ellas contiene un programa específico, el más disperso – cafetería – y los dos más condicionantes del uso – información y catálogo. Este gesto recuerda a la voluntad indentitaria del Ayuntamiento de 1978, con una disposición mejorada y una centralidad desplazada. Un segundo nivel se produce en cubierta. El hallazgo de Hong Kong se introduce de forma muy rígida en este proyecto a través de una gran estructura que produce un dosel extravagante que una bajo la misma pieza un programa tan atomizado como el propuesto^{figF-Va}. Supone al mismo tiempo un gesto formal y un mecanismo de apropiación de un espacio exterior, agrupando en el espacio diagonal la colectividad, el interior y el exterior. La manifestación de esta diagonal al exterior se produce a través de un gran arco estructural encargado de sostener la cubierta.

F-VI La segunda consideración enunciada en el párrafo inicial tiene un alto grado de fidelidad con la constitución de uno de los elementos menos determinantes de un proyecto: la baranda. De nuevo se coloca como referencia cero al proyecto de la Centraal Beheer. Sin necesidad de un esfuerzo por su señalización, las barandas que se observan con mayor frecuencia son los petos que delimitan las células de trabajo, separándolas de los espacios colectivos a triple altura^{figF-VI}. El valor de este proyecto radica en la unidad de la respuesta: todo, desde la pequeña pieza de hormigón prefabricada hasta el volumen exterior son consecuencia de la agrupación de piezas pequeñas que van dando lugar a otras cada vez más grandes. Cada una de las partes se corresponde con un nivel agregativo que tiene que ver con el todo; la baranda no iba a ser menos. El siguiente nivel, de nuevo, lo constituye el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Al horadar y considerar el espacio vacío como nexo entre unidades, es necesaria una mayor transparencia^{figF-VIa} para que la conexión se manifieste. La baranda se desmaterializa, sustituyéndose por una perfilería tubular metálica que preside todos los plantas relacionables de ese espacio. Un tercer paso avanza sobre la complejidad. En las escuelas Apollo^{figF-VIb} este elemento se empieza a curvar y se le añaden chapas perforadas que hacen las veces de peto, únicamente en las escaleras y espacio de comunicación necesarios. El último nivel consiste en la complicación. Las curvas que se presentan en el nivel anterior se alabean en las chapas del peto de la escuela De Evenaar^{figF-VIc}. Esta tendencia se atenúa en la escuela de Aerdenhout, cuando retornan a un estado más tranquilo^{figF-VId}. Las chapas, también opacas, se alinean con la baranda facilitando su ejecución. Por otra parte, dada la relación compleja entre las líneas que describen el tiro de la escalera y la que traza el pasamanos, las chapas se ven obligadas a absorber una incómoda geometría, que se resuelve con recortes de medidas variadas.

- ¹ Lévi-Strauss, C. (Bruselas BEL, 1908-París FRA, 2009), antropólogo y filósofo francés, responsable de la adopción del método estructuralista en la antropología.
- ² Lévi-Strauss, C. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cooperación de la Cultura Española. 1964
- ³ Chomsky, N. (Philadelphia PA, 1928 -), lingüista y filósofo norteamericano, "socialista libertario", impulsor de la corriente sintáctica, postulada contra el estructuralismo como método de desarrollo lingüístico.
- ⁴ Chomsky, N. *The Logical Structure of Linguistic Theory*. New York: Plenum Publishing. 1975.
- ⁵ Russell, B.A.W. (Trellech WAL, 1872 – Penrhyndeudraeth WAL, 1970), filósofo, matemático y escritor, especialmente influyente en la corriente filosófica analítica reaccionaria contra el idealismo hegeliano.
- ⁶ Bergson, H. (París FRA, 1859 - Auteuil FRA, 1941), filósofo francés encuadrado en la corriente espiritualista y vitalista. Se ocupó de cuestiones metafísicas entre las que destacan la relatividad y la percepción.
- ⁷ Russell, B. *Materia y memoria: ensayo sobre la relación de la mente con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus. 2006.
- ⁸ Bergson, H. en: Bergeijk, H.van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 1998. Pg. 95.
- ⁹ Id. 8. Pg. 99.
- ¹⁰ Francesca, P. della (Sansepolcro ITA, 1415 – 1492), pintor, geómetra y matemático del quattrocento italiano que dedicó su actividad al perfeccionamiento de la perspectiva lineal aplicada a frescos y cuadros.
- ¹¹ Francesca, P. della. *Flagellazione di Cristo*. Urbino. En torno a 1450.
- ¹² La obra ha dado lugar a varias interpretaciones contextuales del momento histórico en el que se produce. También existen tendencias simbólicas dirigidas por críticos más recientes como Kenneth Clark, Carlo Ginzburg o Silvia Ronchey.
- ¹³ Keuken, J. van der (Ámsterdam HOL, 1938-2001), fotógrafo y cineasta holandés, reconocido por sus producciones y publicaciones.
- ¹⁴ Hertzberger, H.; Keuken, J. van der. *Six architectures photographées par Johan van der Keuken*. Venecia: Electa Editrice. 1985.
- ¹⁵ Cita a Henry Moore (Castleford ENG, 1898 – Much Hadman ENG, 1986), escultor dedicado a la interpretación abstracta del cuerpo humano. La cita hace alusión a la costumbre de Moore de caminar por la playa recogiendo los objetos que el mar le devolvía. De este modo era capaz de reencontrarse con objetos comunes, muy parecidos, pero nunca iguales, como conchas o pequeños guijarros que coleccionaba. Da una aproximación dual a un método de trabajo: por un lado la constancia del proceso diario, por otra el oportunismo del descubrimiento ocasional.
- ¹⁶ Hertzberger, H. *Articulations*. New York, London: Prestel. 2002.
- ¹⁷ Bohigas, O. "Caraterre e processo." *Casabella*, no. 524, 1986: pp. 27.
- ¹⁸ Eesteren, C. van. (Alblasserdam HOL, 1897 – 1988), arquitecto y urbanista, colocado en la vanguardia de la investigación holandesa desde De Stijl hasta el Team X. Influyente en los aspectos urbanos y la educación arquitectónica de la Escuela de Delft.
- ¹⁹ **Centraal Beheer**, 1968-1972, Apeldoorn, Holanda. 52°12'10"N, 5°55'8"E
- ²⁰ **Apartamentos la tercera edad De Drie Hoven**, 1964-1974, Ámsterdam, Holanda. 52°21'17"N, 4°49'20"E
- ²¹ **Edificio residencial en Haarlemmer Houttuinen**, 1982-85, Ámsterdam, Holanda. 52°22'53"N, 4°53'27"E
- ²² **Centro de Música en Vredenburg**, 1973-1978, Utrecht, Holanda. 52°05'33"N, 5°06'47"E
- ²³ Padovan, R. "Music centre, Utrecht, Holland." *The Architectural Review*, no. 996, 1980: pp. 79-87.
- ²⁴ **Escuelas Apollo – Escuela Montessori y Escuela Willemspark**, 1980-1983, Ámsterdam, Holanda. 52°21'3"N, 4°52'13"E
- ²⁵ Buchanan, P. "New Amsterdam School/Herman Hertzberger/Apollo Schools." *The Architectural Review*, no. 1055, 1985: pp. 25-30.
- ²⁶ **Escuela infantil y primaria De Evenaar**, 1984-1986, Ámsterdam, Holanda. 52°21'35"N, 4°56'15"E
- ²⁷ Pélisier, A. "De la structure à la synthèse.", *Techniques & Architecture*, no. 376, 1988: pp. 110-113.
- ²⁸ Polano, S. "Scuola Elementare/Elementary School, Amsterdam." *Domus*, no. 682, 1987: pp. 32-45.
- ²⁹ Hertzberger, H. "Escenas de urbanidad, Centro teatral en La Haya." *Arquitectura Viva*, no. 38, 1994: pp. 42-45.
- ³⁰ **Escuela SAB**, 1988-1989, Aerdenhout, Haarlem, Holanda. 52°21'46"N, 4°35'26"E
- ³¹ **Escuela Montessori**, 1960-1966, Delft, Holanda. 52°0'6"N, 4°21'0"E
- ³² **Edificio residencial Kassel-Dönche**, 1979-1982, Kassel, Alemania Occidental. 51°17'37"N, 9°26'39"E
- ³³ Referencia a van der Vlugt y Brinkmann. Fábrica van Nelle, 1926-1930, Rotterdam. 51°55'22"N, 4°26'1"E.
- ³⁴ Buchanan, P. "Kassel lesson." *The Architectural Review*, no. 1064, 1985: pp. 43-45.
- ³⁵ **Edificio residencial LiMa**, 1984-1986, Berlín, Alemania Occidental. 52°30'16"N, 13°23'43"E
- ³⁶ Eyck, A. van. "The Pueblos". *Forum*, no. 8, 1962.
- ³⁷ **Concurso para el Museo de Arte**, 1986, Berlín, Alemania Occidental. 1°P. N.C. 53°30'32"N, 13°21'55"E
- ³⁸ Hertzberger, H. "Musée de peinture", *Techniques & Architecture*, no. 376, 1988: pp. 114-123.
- ³⁹ **Concurso para la Biblioteca Nacional de Francia**, 1989, París, Francia. 2°P. 48°49'59"N, 2°22'39"E
- ⁴⁰ Palladio, A. San Giorgio Maggiore, 1565-1610, Venecia, República de Venecia. 45°25'39"N, 12°20'41"E
- ⁴¹ Bernini, G.L. Plaza de San Pedro del Vaticano, 1656-1667, Roma, Estados Pontificios. 45°54'8"N, 12°27'26"E
- ⁴² **Complejo residencial para la tercera edad De Overloop**, 1980-1984, Almere, Holanda. 52°20'8"N, 5°12'56"E
- ⁴³ Wright, F. Ll., Hotel Imperial de Japón, 1923-1968, Tokio, Japón. 35°40'21"N, 139°45'28"E
- ⁴⁴ Eyck, A. van. "The inner horizon in Wright's Imperial Hotel. Conferencia en AASAC, Perth. Mayo de 1966.
- ⁴⁵ El escape de la vista en diagonal ascendente, evocando al cielo, ya había sido probada con anterioridad de un modo arcaico en las **viviendas Diagoon**, 1967-1970, Delft, Holanda. 51°59'20"N, 4°20'31"E
- ⁴⁶ Smithson, A. y P., The Economist, 1959-1964, Londres, Inglaterra. 51°30'24"N, 0°8'21"O
- ⁴⁷ **Concurso para la fundación Friedrich Ebert**, 1982, Bonn, Alemania Occidental. N.C. 50°42'8"N, 7°8'5"E
- ⁴⁸ **Concurso Esplanade Film Center**, 1982-1985, Berlín, Alemania Occidental. 2°P. 52°30'36"N, 13°22'24"E
- ⁴⁹ **Proyecto para las Oficinas Gunnar&Jahr**, 1982, Hamburgo, Alemania Occidental. N.C. 53°32'42"N, 9°58'45"E
- ⁵⁰ Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI Publishers. 1998. Pp. 89.
- ⁵¹ Id. 48. Pp. 86, 123.
- ⁵² Eyck, A.van. "Two kinds of centrality. The wheels of centrality". *Domus*, no. Mayo. 1965.
- ⁵³ **Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales**, 1979-1990, La Haya, Holanda. 52°4'46"N, 4°20'35"E
- ⁵⁴ **Concurso para el nuevo Ayuntamiento**, 1967, Ámsterdam, Holanda. N.C. Behm, M; Kloos, M. *Hertzberger's Amsterdam*. Ámsterdam: ARCAM. 2007. Pp. 82-85. 52°22'4"N, 4°54'0"E
- ⁵⁵ Stirling, J. Guardería en Brunswick Park, 1958-1961, Londres, Inglaterra. 51°37'49"N, 0°8'53"O
- ⁵⁶ Id. 48. Pp. 133.

Análisis.

20 edificios en la década de 1990.

Créditos de fotografía.

Las imágenes no referenciadas están extraídas de los artículos indicados en el epígrafe correspondiente a cada edificio.

- fig10. Google Earth. 52°22'16"N, 5°14'1"E.
- fig11. Vermeulen, P. "Deel en geheel. De school te Almere in het werk van Hertzberger." *Archis*, no. 4. 1993. Pp.17.
- fig12. Vermeulen, P. "Deel en geheel. De school te Almere in het werk van Hertzberger." *Archis*, no. 4. 1993. Pp.19.
- fig28. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.118.
- fig29. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.119.
- fig31. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- fig33. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- fig34. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- fig35. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- fig47a. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.124.
- fig47b. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.122.
- fig48. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.122.
- fig49. Vollaard, P. *Double Tower: Waternet*. Rotterdam: 010 Publishers. 2006. Pp. 67.
- fig60. Google Earth. 36°52'6"N, 137°16'26"E.
- fig62. Hertzberger, H. *Lessons for students 2. Space and the architect*. Rotterdam: 010 Publishers. 2010. Pp.233.
- fig63. Hertzberger, H. *Lessons for students 2. Space and the architect*. Rotterdam: 010 Publishers. 2010. Pp.232.
- fig68. Hertzberger, H. *Lessons for students 2. Space and the architect*. Rotterdam: 010 Publishers. 2010. Pp.234.
- fig69. Hertzberger, H. *Lessons for students 2. Space and the architect*. Rotterdam: 010 Publishers. 2010. Pp.232-233.
- fig81. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.149.
- fig84. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.148.
- fig87b. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.147.
- fig87c. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.147.
- fig95. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- fig100. Wortmann, A. *The theatres of Herman Hertzberger*. Rotterdam: 010 Publishers. 2005. Pp.76.
- fig104,105,106. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.186,187,187.
- fig130. Google Earth. 52°59'41"N, 6°33'38"E.
- fig145. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.129.
- fig151A. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.173.
- fig153A. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.172.
- fig157A. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.172.
- fig150B. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.181.
- fig151B. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- fig152B. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- fig153B. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.181.
- fig154B. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.180-181.
- fig155B. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.181.
- fig156B. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.180.
- fig150C. Google Earth. 51°55'34"N, 4°36'36"E.
- fig151C-155C. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- fig160. Wortmann, A. *The theatres of Herman Hertzberger*. Rotterdam: 010 Publishers. 2005. Pp.76.
- fig161,162. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.192,193.
- fig163,164. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- fig165. Wortmann, A. *The theatres of Herman Hertzberger*. Rotterdam: 010 Publishers. 2005. Pp.76.
- fig166. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.193.
- fig167. Wortmann, A. *The theatres of Herman Hertzberger*. Rotterdam: 010 Publishers. 2005. Pp.76.
- fig168. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- fig170. Google Earth. 52°23'12"N, 4°53'24"E.
- fig171-179. Swaam, A. de; Hertzberger, H. *The schools of Herman Hertzberger*. Rotterdam: 010. 2009. Pp.108-113.
- fig185. Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI. 2008. Pp.180, 182, 189.
- fig200. Google Earth. 52°38'46"N, 5°2'41"E.
- fig201-202. Swaam, A. de; Hertzberger, H. *The schools of Herman Hertzberger*. Rotterdam: 010. 2009. Pp.103.
- fig203-204. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- Fig205,206. Swaam, A. de; Hertzberger, H. *The schools of Herman Hertzberger*. Rotterdam: 010. 2009. Pp.106-107,102.
- Fig207. HHstudio. http://www.ahh.nl/index_en.html.
- figZ_1. Pizzi, E. *Mario Botta: the complete works Volume 1, 1960-1985*. Basilea: Birkhäuser. 1993. Pp.93.
- figZ_2. Elaboración propia.
- figZ_3,4. Hertzberger, H. *Lessons for students 2. Space and the architect*. Rotterdam: 010 Publishers. 2010. Pp.178,177.
- figZ_4. Hertzberger, H. *Lessons for students 2. Space and the architect*. Rotterdam: 010 Publishers. 2010. Pp.177.
- figZ_5. Blundell Jones, P. *Hans Scharoun*. Londres: Phaidon. 1995. Pp.180.
- figZ_6. oma.eu
- figZ_7,12. Suzuki, H. *El Croquis. OMA-Rem Koolhaas, 1987-1998*. Madrid: El Croquis. 1999. Pp.184,102.
- figZ_8. Farlenga, A. *Aldo Rossi architettura 1959-1987*. Milán: Electa Edizioni. 1987. Pp. 228.
- figZ_10. Pomeroy Smith, M. *Sydney Opera House. How it was built and why is it so*. Sydney: Collins. 1984. Pp.0.
- figZ_11. Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997. Pp.142-143.
- figZ_13. Ippoliti, A. *AV Monografias*, no.54. 2006. Pp.55.
- figZ_14. Pica, A. *Pier Luigi Nervi*. Barcelona: Gustavo Gili. 1970. Pp.Fig50.
- figZ_15. Andreas, E.; Joedicke, J.; Reinald, B. *La comunidad de arquitectos van den Boriek/Bakema*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978. Pp.33.
- figZ_16. Hertzberger, H. "Un nuevo mundo de relaciones: la fachada de vidrio de la fábrica van Nelle de van der Vlugt." *Tectónica*, no.10. 2000. Pp.2.
- figZ_17. McKean, J. *Royal Festival Hall*. Londres: Phaidon. 2002.
- figZ_18. Suzuki, H. *El Croquis. OMA 1996/2007*. Madrid: El Croquis. 2007.
- figZ_19. Suzuki, H. *El Croquis. OMA-Rem Koolhaas, 1987-1998*. Madrid: El Croquis. 1999. Pp.128.
- figZ_20. Jäger, J. *Neue Nationalgalerie Berlin*. Berlín: Hatje Cantz. 2011. Pp56.

Casas Experimentales Waterhouses. Haarlem, 1987-1998. Middelburg, 1998-2002.

Artículos:

"Herman Hertzberger, un mécanicien de l'architecture en mouvement." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 257. 1988. Pp. Hertzberger, H. "Water world". *The Architectural Review*, no.1237. 2000. Pp. 32-37.

Este proyecto se inicia a partir de un interés personal que nace de una necesidad colectiva: la falta de suelo en los Países Bajos.

En su estadio inicial, aparte de las consideraciones tecnológicas oportunas, la apariencia de la vivienda tiene un eco no muy lejano en la casa que proyectó Mario Botta^{90_IIIa} en Stabio¹, Suiza^{fig2_1}. A este respecto se podría decir que Hertzberger va a la cola de una corriente de pensamiento post-modernista, de la que Botta es uno de sus últimos herederos. No resulta difícil detectar en la casa suiza el empleo de elementos geométricos puros y otras herramientas propias del movimiento. Sin embargo hay una consideración a tratar: su envolvente circular supone un prisma paisajístico y luminoso desde el que Hertzberger aproxima un proyecto casi utópico a la realidad; un término que evoluciona a partir de la voluntad identitaria y referencial de la forma curva en planta, así como de su aspecto global^{06_III,2, fig4}. Con este simple gesto, el holandés consigue una vivienda prefabricada orientable en dos direcciones – las que marca la línea que cose los dos lucernarios verticales^{fig3} –, homogénea en toda su apariencia y distinta siempre a su entorno. Según el plano ofrecido en *L'Architecture [...]* estas orientaciones vienen a consolidar una configuración urbana diagonal^{D_IV, fig1}, que estaba siendo ensayada en otros proyectos de escala distinta, pero con un tamaño similar. También contraviene uno de los principios registrados en 1960^{03_I}, ya que en esta ocasión actúa en uno de los denostados planes parciales – según van Eyck – en un contexto físico muy distinto al habitual.

El producto no puede ser más simétrico, deliberadamente resuelto a partir de la división según el diámetro norte-sur, sin embargo, en su cuadrante inferior derecho se puede observar una continuidad en la transición interior-exterior^{D_I, fig3}, que tiene orígenes remotos ya detallados^{01_I}. Además el diseño participa de la mayoría de las cláusulas necesarias para la aprehensión de un elemento identitario como la casa^{07_I, 07_II, 07_III}, aunque la consecuencia inmediata al exterior sea la desaparición del espacio público, al menos el usable terrestre.

Lejos de las cuestiones comparativas con la obra externa, este proyecto tiene más interés en retrospectiva. Según una de las consideraciones estructurales^{C_III}, se añade una categoría más a las dos consideraciones^{fig2} del movimiento: en la estructural, es necesario un nuevo sistema portante que se resuelve con una especie de boyas metálicas; y en la conceptual, profundamente afectada por un sistema portante distinto. Con respecto a esta última la adaptación es literal, ya que un sistema flotante^{fig4}, tal y como se recoge en el artículo de 1988, permite una movilidad similar a la que podría ofrecer un barco. Se pone en entredicho una de los fundamentos arquitectónicos: la inmovilidad; desde un punto más pragmático al que hubieron ofrecido corrientes anteriores³.

Cuando el proyecto se construye una década después^{fig5, fig6} se hace en Middelburg^{fig8}, la meca del urbanismo de Hertzberger. Sobre el lago se construye la "vivienda piloto" en apenas 4 meses gracias a su alto grado de prefabricación^{05_I}. El proyecto mejora su grado de movilidad, ya que en el inicial la casa se mueve pero no rota; problema que se resuelve con un pantalán perimetral de forma triangular^{fig7}. La simetría en planta se deshace a favor de una serie de tiras paralelas que se cruzan alternativamente a medida que la casa asciende. Se le añade una planta, las circulaciones se resuelven al interior y al exterior de modo distinto, mientras que la gradación del interior exterior desaparece literalmente: en su lugar se resuelve con una transición a través de un espacio de escala relativamente grande a cubierto^{fig9}.

Se puede afirmar que la casa evoluciona sobre sí misma a través de la estética de los años 1990^{91_III}, tendiendo hacia una resolución compleja en apariencia y sencilla en su concepto, justo al contrario que en la Centraal Beheer.

¹ Botta, M. Casa Rotonda. 1980-1982. Stabio, Ticino, Suiza. 45°51'17"N, 8°55'59"E

² Se puede añadir aquí que una de las constantes del cilindro es que su proyección en alzado es siempre una figura cuadrilátera, por tanto se entiende que su integración en el entorno, visto desde el mar en la lejanía, será inmediata

³ Archigram. Movimiento fundado por Peter Cook en los años 1960, con origen en EE.UU., su pensamiento se dedicó a la refundación urbanística a través de intenciones movilizadas, entre las que se incluyen Plug-in-City, Instant City o The Walking City.

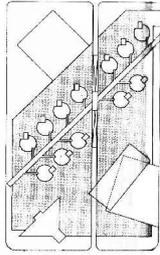


fig1

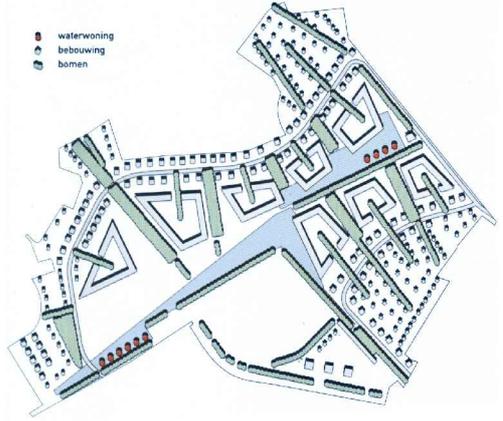


fig8

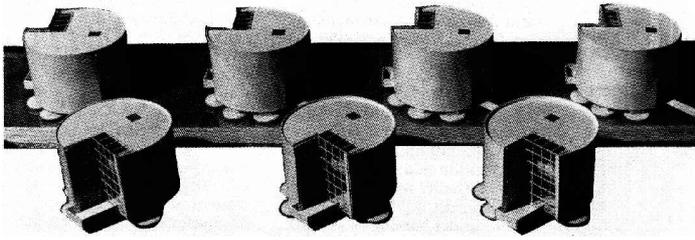


fig2

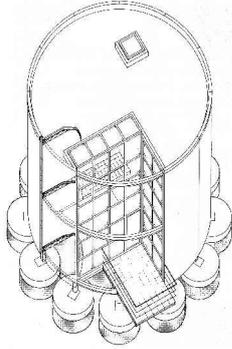
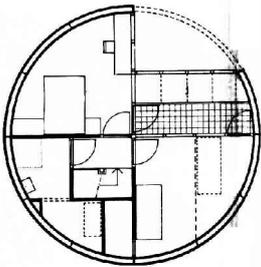


fig4

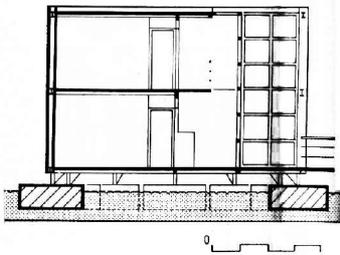
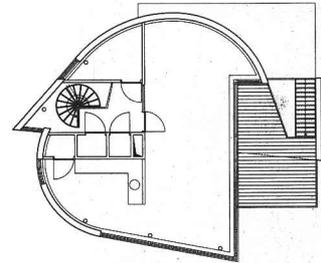
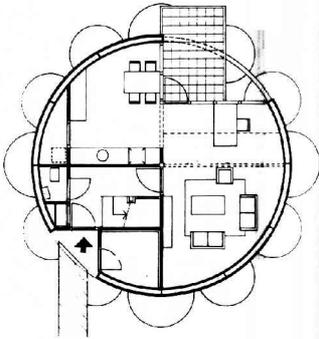
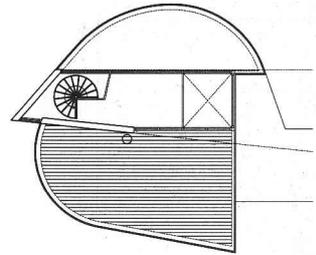


fig3

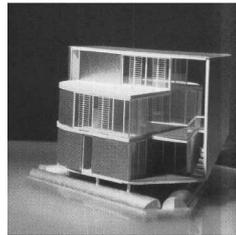


fig5

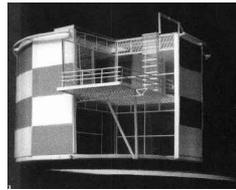


fig6

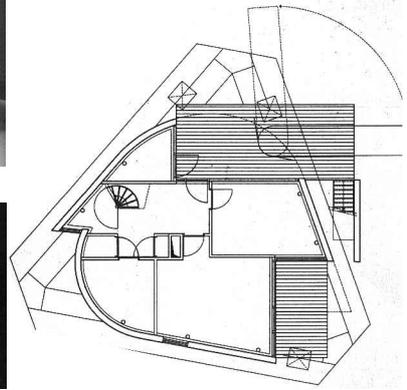


fig9

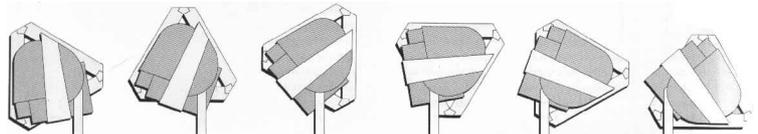


fig7

Escuela Infantil Polygoon. Almere, 1990-1992.

Artículos:

Freiman, Z. "Shoring Up the Center. Polygoonschool, Herman Hertzberger" *Progressive Architecture*, no.4. 1993. Pp.84-85.

Hertzberger, H.; Swaan, A. de. *The schools of Herman Hertzberger*. Rotterdam: 010Publishers. 2009. Pp. 140-145.

Ninguno de los dos artículos recopilados merece el más mínimo interés científico: el primero porque se inscribe en un contexto norteamericano, primario cuando menos en lo que a edificios públicos se refiere; el segundo porque su autoría es personal y por tanto su carácter orgánico en la crítica no lo hace apto para este análisis. Se han encontrado otras cinco referencias, todas ellas holandesas, que hubieran sido especialmente útiles si su acceso fuera menos limitado. Partiendo desde este estado de incertidumbre, llama especialmente la ausencia de este elemento en la página oficial del estudio. Y no será el único.

A través de la información gráfica disponible se puede analizar la obra desde varios preceptos tangibles. El primero de ellos es la omisión de un plano de situación específico. Recurriendo a la geolocalización^{fig10} se observa que el edificio es céntrico, dentro de un plan urbanístico que dibuja un semicírculo de trayectoria este a oeste cortado por un diámetro sensiblemente perpendicular al norte. El dibujo de la traza – en un guiño a la frivolidad – se corresponde con Hollywoodlaan, que encierra a la parcela triangular en su lado sureste. El edificio^{fig11}, al igual que los adyacentes, se enfrenta perpendicularmente a esta curva, cerrándose a ella a través de un cuerpo colocado en cabeza más alto y corto, perpendicular al desarrollo del resto del edificio^{fig16}. Aquí se establece un diálogo conocido, representado en Aerdenhout con una solución distinta^{D_V}, por no decir contraria^{E_VI, 01_I}. Este cuerpo cabecero hace las veces de preexistencia, mientras que el ala que contiene las aulas se despliega linealmente tal y como lo hubiese hecho en primera instancia y posteriormente negó en la escuela SAB.

Este gesto formal tiene dos consecuencias principales. La primera de ellas, a la que Hertzberger se refiere directamente, es el desempeño funcional de la zona común, que en ejemplos anteriores tenía otros papeles^{E_III}, es decir, se convierte en un aula más con la diferencia de que es un poco más grande^{fig12}. Sí que se conserva, por otra parte, una voluntad de aprehensión del exterior a través de una disposición inteligente de los lucernarios^{fig18} de esta gran nave, que guarda una similitud, también apuntada en la memoria del autor, con las calles comerciales interiores de EE.UU.^{fig13}, y esta es con seguridad la explicación más plausible a la publicación de este edificio en el artículo de Freiman. Esta calle interior, aséptica, invierte los criterios de relación dispuestos en el Ministerio de La Haya, pasando a ser ella la que se desdobra^{92_I} y no el perímetro. Un gesto articulante^{D_I} en cubierta^{91_I} pierde su intención original^{90_IIb} para ser ocupado por una plataforma que completa al programa educativo^{fig15}.

La segunda consecuencia es el desplazamiento al perímetro de los usos secundarios que se incluían en los espacios centrales hacia el perímetro, concretamente a la segunda planta del edificio de cabeza.

Es capaz de mantener con habilidad la gradación en las articulaciones específicas de cada uno de los elementos: calle-edificio^{E_VIII} y edificio-aula^{01_I}; sin embargo^{90_III} el tránsito por el cuerpo principal se convierte en el vacío^{01_IV} tan denostado en origen. La agrupación sencilla, sistemática y repetida necesita de una agrupación pareada simétrica^{fig17} que lejos del ejemplo de De Evenaar elimina la ventaja de la agrupación interna^{D_IIb}.

La única ventaja, relativa, es la clarividencia formal que se manifiesta en el pabellón de aulas, que por otra parte se disuelve en la ejecución^{fig14}. El desarrollo de un cuerpo correcto^{90_IVc}, negro, como las Maison Jeaul de Le Corbusier, se acompaña de carpinterías igualmente correctas, blancas, lejos de la fina elaboración de ejemplos anteriores. Las líneas diagonales y curvas^{91_III} que acometen a este cuerpo no lo hacen con claridad, enturbiadas por volúmenes tímidos o encuentros difíciles. Un edificio, por tanto, sin continuidad en su línea que hace bandera de una acepción de centralidad que Hertzberger acaba descartando en la posterioridad.



fig10. Eaprox: 1/15000.

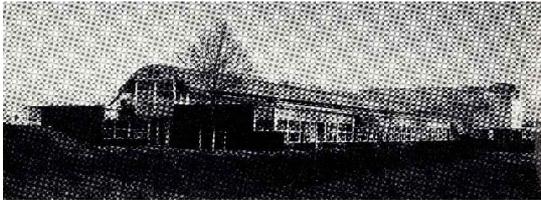
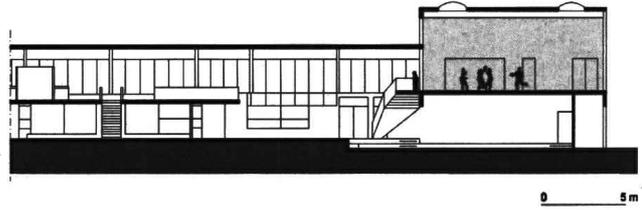


fig11

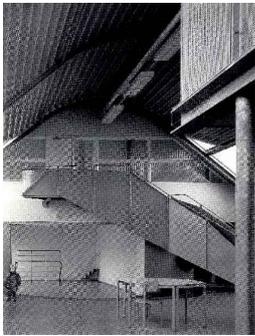
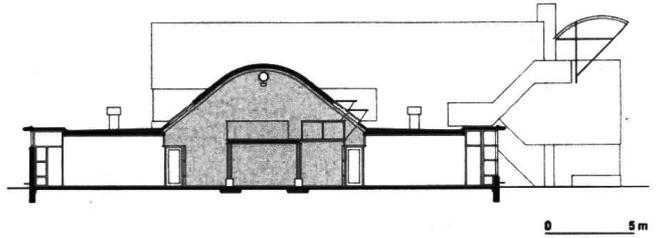


fig12



fig13

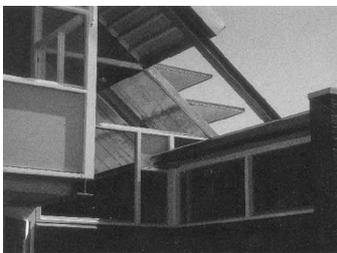
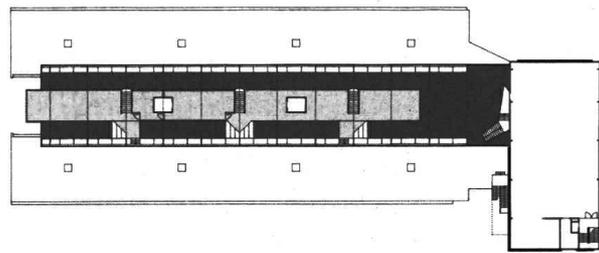


fig14

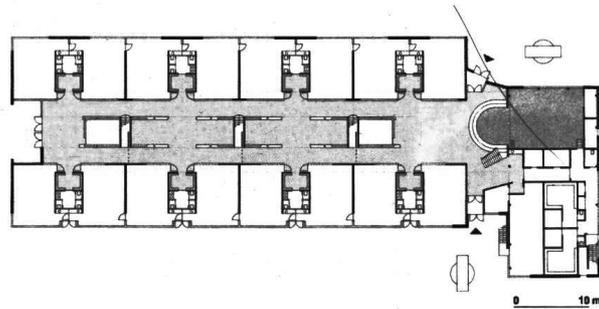


fig17. Secciones E:1/2000; Plantas E:1/1000.

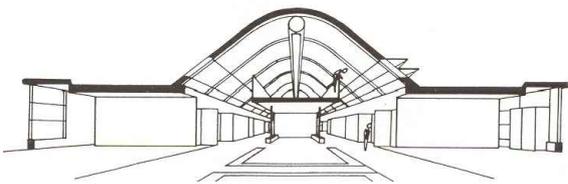


fig15

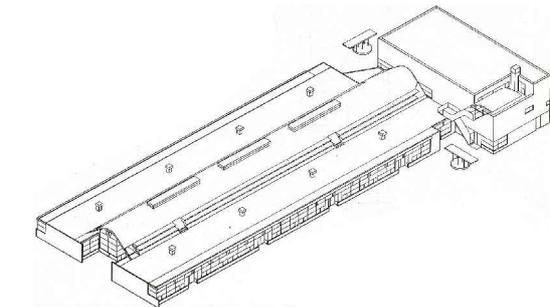


fig16

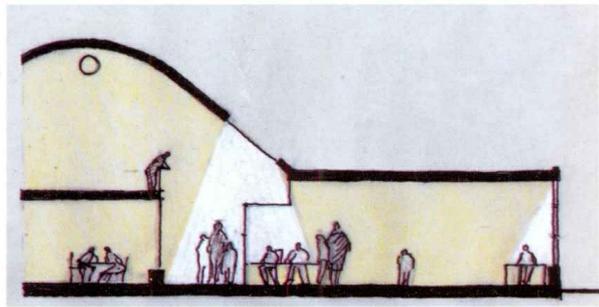


fig18

Benelux Markenburgo. La Haya. 1990-1993.

Artículos:

Connie van Cleef. "Modest Model Worker." *The Architectural Review*, no.1171. 1994. Pp. 72-75.

Tanto el artículo como el propio edificio hacen hincapié en una serie de cuestiones que tienen por objeto ensalzar el tipo de edificio propuesto por Hertzberger. El propio hace referencia un modo de hacer en el que el arquitecto encaja cómodamente: edificio austero en su economía y concentrado en el esfuerzo de satisfacer sensorialmente a los trabajadores de oficina que lo ocupan.

Todo el texto centra sus referencias en los otros dos edificios de oficinas más reconocidos del arquitecto: la Centraal Beheer de Apeldoorn y el Ministerio de Trabajo y asuntos sociales de la Haya. Resulta obvio que las similitudes tipológicas han de aparecer, sin embargo una actitud con vocación más periférica hubiera esclarecido cuestiones que a priori se muestran como novedades pero que no lo son.

En primer lugar se enuncia que *"exterior form cannot be generated by internal forces alone"*, en clara alusión a las – escasas – críticas que la Centraal Beheer recibió una vez fue reconocida en el panorama internacional, incluso autocriticada por el propio Hertzberger. Sin estas reflexiones no se entienden los ligeros cambios ya descritos sobre el proyecto del Ministerio, es decir, Hertzberger necesitó en aquel momento una excusa para repetir programa y método en un experimento que en su cáscara y sistema de macla interior es una cosa distinta. Examinando plantas y secciones de uno y otro proyecto no hace falta prestar mucha atención para detectar que el verdadero cambio consiste en un revestimiento exterior de 45 grados con respecto a la matriz interior y una inversión en la prevalencia de los llenos-vacíos. Esta afirmación un tanto reduccionista, puede ampliarse según las consideraciones elaboradas en las trayectorias [F_1](#).

La operación fundamental del edificio [fig21](#) frente a proyectos no construidos como el concurso del edificio de oficinas para la Fundación Friedrich Ebert en Bonn de 1983 o el de la Esplanade Film Center en Berlín de 1985 es que las alas del paralelepípedo se cruzan [90_IVa,fig27](#), permitiendo una difusión entre el interior y el exterior o, mejor dicho, una conquista relativa del espacio exterior [fig26](#) como prolongación inmediata del interior [E_VIII, 90_IIa](#). Un buen apunte de van Cleef es la inducción rotatoria [90_IIg](#) que da a la planta este gesto: a partir de un único punto central el edificio se desarrolla y crece [D_III, 90_IIId](#), produciendo un lugar clave de comunicaciones, colectivo, de un fácil control visual al que se ayuda con la colocación de una escalera abierta de caracol [fig25](#). Esta colectividad remata en la planta superior con la situación de un espacio de ocio [fig23](#). Lo que omite es que la voluntad fragmentaria del proyecto es una constante de estudio de Hertzberger [figs28,29](#). Todas las oficinas de todos los niveles pagan el peaje de unas circulaciones largas, pero que a cambio, como en el Ministerio, ofrecen unas posibilidades de interconexión de niveles mucho mayores [92_1](#) que en cualquier otro proyecto anterior. Retomando el punto central cabe apuntar que se sirve del gesto anunciado en De Evenaar [D_IIb](#), símbolo desde entonces de los espacios colectivos.

Para finalizar, las dos verdaderas novedades del proyecto se sitúan en relación con elementos naturales y externos. La primera de ellas hace referencia al aire libre [fig24](#): *"[...] the structure, extending over three storeys and partly glazed to admit abundant daylight. At each end the hall extends onto terraces [...], so that in summer workers can eat or simply lounge "en plein air"*. Si bien es cierto que en las viviendas LiMa esto ya ocurría nunca antes se había realizado este aporte a un edificio de oficinas. La segunda hace referencia al agua, que entra en contacto directo con el edificio a través de un estanque [fig22](#): *"The connection with nature is further restated by the creation of a new pond, filled with water draw down from the adjoining River Schenk [...]. The water penetrates through one of the wings, in a calm Zen-like way, both merging with and reflecting the solid volumes."* La constancia del agua [90_IVa](#) será recurrente en proyectos frente a bordes marítimos, canales o lagos.

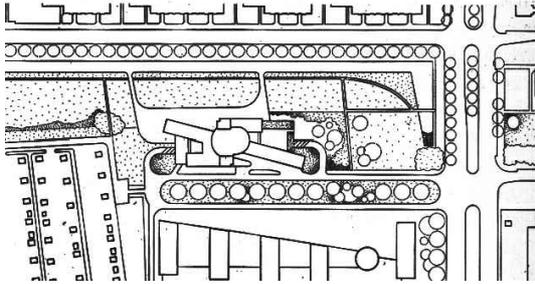


fig20. E:1/2500.

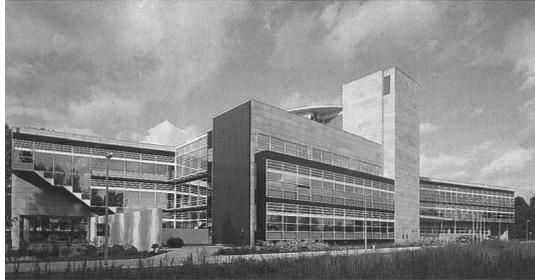


fig21



fig22



fig23



fig24



fig25

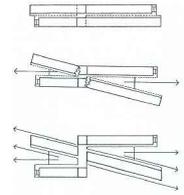
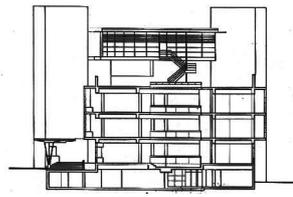


fig26

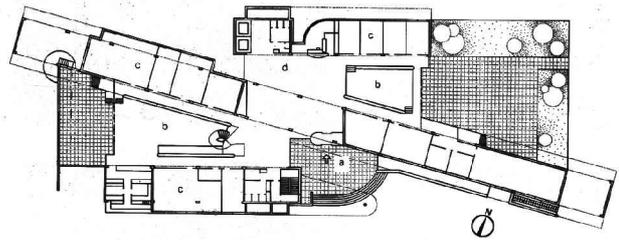
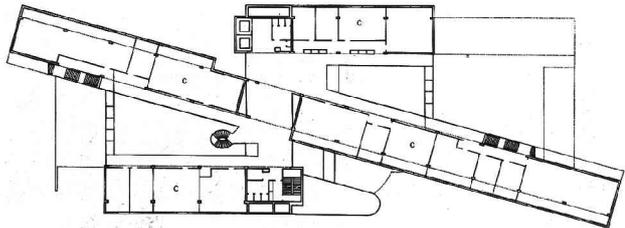
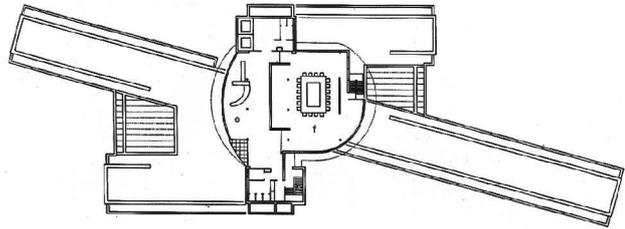
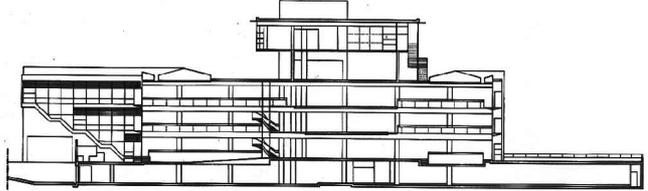


fig27. E:1/1000.

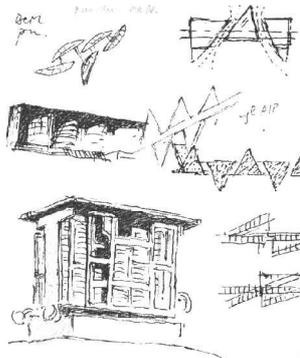


fig28

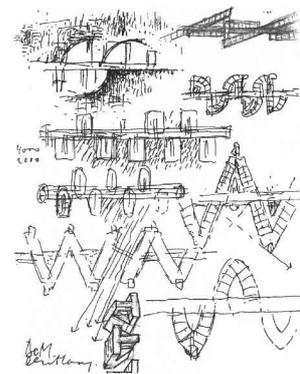


fig29

Edificio de oficinas II Fiore. Maastricht, 1990-2002.

Artículos:

Vollaard, P.; Hoogewoning, A.; Toorn, R. van; Wortmann, A. *Architecture in the Netherlands, Yearbook 2002-2003*. Rotterdam: NAI. 2003.

No se han encontrado referencias de valor al respecto a parte de esta publicación anual del Instituto Nacional de Arquitectura. Este edificios se supone una nueva línea en el proceso proyectual de Hertzberger, que encuentra ciertas referencias en su momento.

Empezando por las obviedades, el edificio tiene una característica forma de Z, a la que se le acoplan cuatro objetos extraños^{91_III} de planta irregular^{fig38} curva^{06_III}, que en cierto modo son las “fiori”^{B_III,fig34} a las que hace alusión el nombre de la compañía cerámica. Retomando la línea directriz del edificio viene bruscamente a sustituir la sutileza diagonal^{90_IVa} de proyectos anteriores^{D_IV}. Este cuerpo lineal tiene por objetivo aprovechar su manifestación rotunda para construir un límite^{90_I} claro^{04_II} al urbanismo residencial predominante al nordeste^{03_III}, impidiendo su extensión y vistas al río^{fig30}. La configuración de esta pieza acaba con la talla de tres huecos^{fig33} de dos escalas distintas con intenciones de trayectoria visual controlada^{fig37}: permeabilidad relativa, por así decirlo, que trae a la memoria a referencia de la fotografía de van der Keuken; una ilusión al fin y al cabo^{B_II}. Como última característica configurativa se puede añadir que el esquema principal de este edificio desdibuja el centrífugo del Benelux Trademark, eliminando la posición central y desplazando las dos alas intersecadas a una posición permietral. De este modo se consigue cierta sensación de rotatoria de la planta, que se mitiga tras la inclusión de los objetos acristalados.

Cada uno de los cuatro cuerpos singulares^{fig32} pierde su posición central de referencia^{F_V} a favor de rescatar su propia individualidad, una especie de cápsulas estancas^{fig31} que se conectan con el resto del edificio a través de su correspondiente núcleo de comunicaciones vertical. Este cuerpo se resuelve con la más estricta linealidad, encajando cada una de las piezas – ascensor, aseos, escalera de dos tiros, etc. – en un cuerpo prismático opaco alargado. Con esta disposición se impide una visión cruzada desde la calle hasta la Z; una pantalla para proteger a la súper-pantalla. En este caso las virtudes de la escalera de caracol abierta, tan alabada en el Ministerio o en el edificio de la Benelux Trademark de La Haya, desaparecen cuando el elemento se esconde en un rincón^{fig35}: ya no tiene una posición de dominio visual, ni tan siquiera en su propio núcleo, es una reminiscencia formal de otros proyectos colocada en la articulación en cuña entre la Z y cada uno de los cuerpos vidriados.

La escasez de claridad conceptual contrasta con la eficacia programática y portante del edificio^{fig37}. En un análisis a escala mayor, cada una de las “flores” resulta ser el espacio cabecera de un programa de oficinas estancas que se extiende hasta ocupar la superficie asignada^{05_II} dentro de la pantalla. Un mecanismo de repetición^{05_I} reproduce una tras otra cada una de las células individuales de trabajo, que varía su tamaño para recoger la circulación vertical^{01_I} en una especie de dársena en cada planta. Una vez superado el prisma opaco de comunicaciones se accede a la planta vidriada, que contiene los despachos principales y las zonas de reunión. Se establece así una evolución sobre el Ministerio y una contradicción con respecto a la Centraal^{07_II}. Las características portantes se concluyen en dos sistemas: uno lineal de crujía estrecha^{90_Vb}; el otro que crece desde las pantallas opacas de comunicación vertical hasta las fachadas curvas^{90_Va}, que nunca tocan y que por tanto pueden describir trayectorias distintas en cada planta^{C_VI}.

La otra virtud de este edificio es la cantidad de suelo libre^{01_III}, relativo, ya que es un regalo a sí mismo, en una especie de ejercicio de autocontemplación, ya que la escala de su alzado no ayuda demasiado al confort^{04_I}.

Se trata por tanto de un edificio confuso en concepto, dejado llevar por el romanticismo y la referencia banal, pero resuelto con un sistema configurativo interno eficaz.

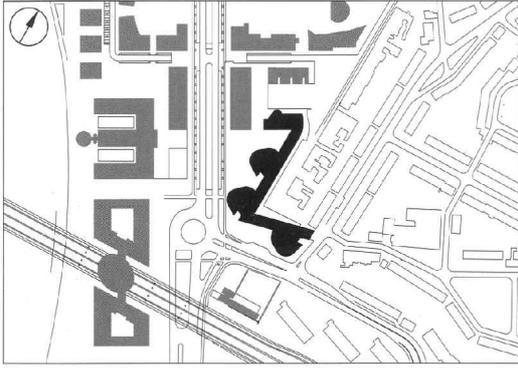


fig30. E:1/7500.



fig36



fig31

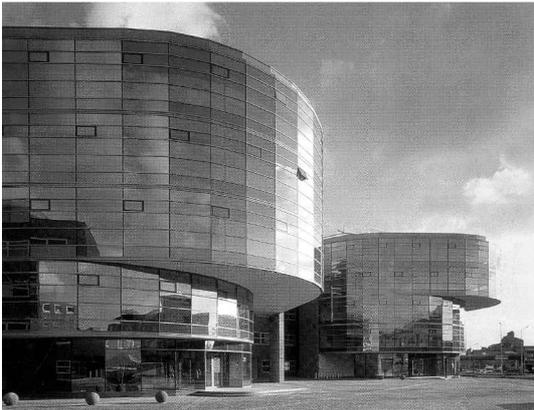


fig32



fig33

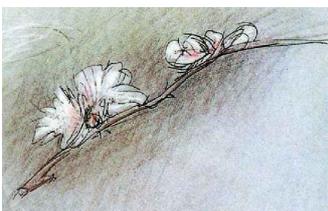


fig34



fig35

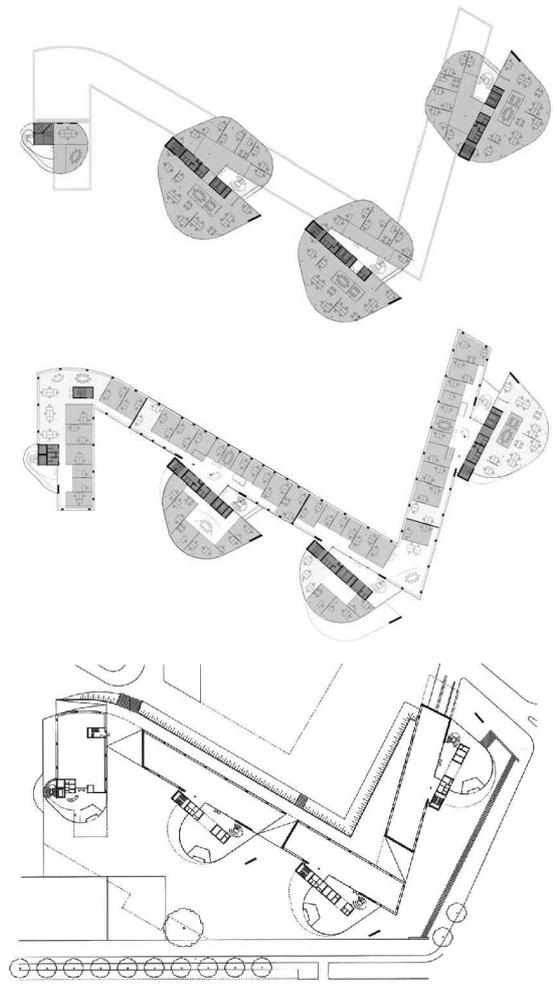


fig37. E:1/2000.

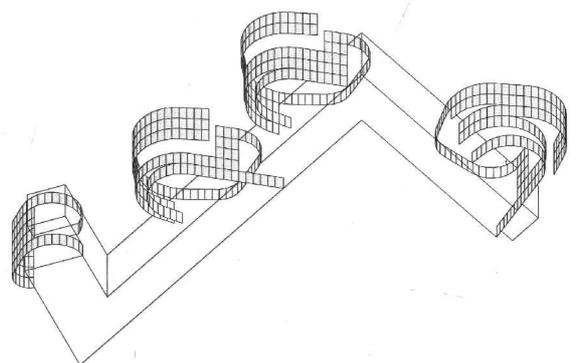


fig38

Oficinas Mediapark. Colonia, 1990-2004.

Artículos:

Hertzberger, H. "The inverted scheme" Lotus International, no.127. 2006. Pp. 32-39.

El título de artículo es premonitorio en este caso, pero no simplemente al nivel que Hertzberger se refiere. Su situación como elemento periférico de una zona central, le hace pertenecer a un remate de ordenación con forma semicircular: el Mediapark en sí mismo^{fig40}. Esta pieza urbana se divide en cinco porciones – manzanas – de tamaño similar, ocupando el edificio de Hertzberger la oriental. La estrategia se decide por la división de la manzana^{fig48}, con dimensiones que se aproximan a los 150 metros en los lados largos, en cinco piezas parecidas en forma y tamaño^{03_III}. El esquema invertido al que se refiere el autor supone dar la vuelta a la fachada para colocarla al interior^{90_I,fig44}, que se ve ocupado por un vacío que hace las veces de plaza, elevada con respecto a la calle, fragmentada^{03_II} en dos cotas distintas y perforada por elementos elípticos destinados a filtrar la luz al aparcamiento que cubre. Este espacio central, vacío, sirve de filtro^{fig45} en el acceso entre la calle y el edificio^{fig49}, una especie de inmenso hall que de nuevo se encuentra con el problema del tamaño inadecuado^{04_I}, resuelto con mayor acierto, por ejemplo, en el edificio de oficinas de la Expo de Lisboa, obra de Aires Mateus^{figZ_2}.

Siguiendo con los paralelismos, este proyecto tiene un arranque coetáneo al de Il Fiore de Maastricht, a apenas 100 kilómetros de distancia. Si bien el uno se sirve de la referencia inmediata de las flores en la caña del rosal, no es menos cierto que el Mediapark toma su forma de una referencia geométrica^{B_III,90_Va}, que aunque menos banal, sí que supone un condicionante en su trasposición^{fig47a}. Además del citado problema de la escala, las tallas en el borde perimetral ayudan en la permeabilidad^{04_II, fig47b}, pero no en la reducción aparente de escala, que sigue presentando al edificio como un objeto importante, más acorde con la escala de la ciudad empresarial que con la ciudad doméstica^{fig46}. También se invierte otro esquema, el de la pantalla, es decir, frente a la actitud de contención de Maastricht, este ejemplo trata de introducir a la ciudad en una porción ocupada grande, devolviendo parte de esa superficie al dominio público; gesto de considerable valor social por otra parte.

Aproximando la escala al edificio se pueden observar tres tipos distintos^{fig49}: el que responde a la plaza, los centrales y los perimetrales. El primer caso resuelve la representatividad del complejo^{fig41}, un edificio que filtra al usuario a través de un gran hall^{fig43} que funciona de un modo similar a los espacios comunes de los colegios^{D_IIb}; una especie de articulación entre calle y edificio, que de nuevo pone en entredicho las capacidades de la plaza interior. El ascenso en tramos de escalera que conectan plataformas a distinto nivel consigue una sensación de dominio espacial, recorrido siempre en sentido diagonal, tanto en planta como en sección. Los centrales, siguiendo referencias ya citadas^{E_IV}, muestran una tercera fachada: la interior; un patio que preside las circulaciones perimetrales, núcleos funcionales y salas de reunión, y que a su vez se ven rodeadas por una serie repetida de células individuales de trabajo. Finalmente los perimetrales por su propia forma, se ven obligados a una disposición incómoda y anárquica, que resuelve con dificultad la división de la planta cuando se trata de dos propietarios distintos.

La respuesta más plausible a esta disposición son las referencias lejanas de dos teatros romanos: Lucca^{figZ_3} y Arlés^{09_I,figZ_4}. Ambos soportan la forma urbana que los colonizó después de su desuso, manteniendo la huella infraestructural que caracterizó a las dos ciudades hasta el siglo XIX y que a día de hoy sigue siendo reconocible en su totalidad. La flexibilidad de esta infraestructura permite una persistencia tenaz^{02_III} ya señalada en la teoría de van Eyck^{02_II} y que Hertzberger, animado por el optimismo, persigue en estos 5 edificios que participan del Mediapark: la forma que todo lo soporta. Desde luego que las referencias y las pretensiones le vienen grandes al edificio, más aún si se tiene en cuenta el aspecto que devuelve a la calle^{fig42}.

Se podría concluir que se trata un edificio positivo en intención social y urbana, construido con eficacia pero concebido desde supuestos criticables, casi tanto como la actitud dispar frente al mismo problema en dos ejercicios parecidos: la pantalla de exclusión en Il Foiri frente a la voluntad colectiva del Mediapark.

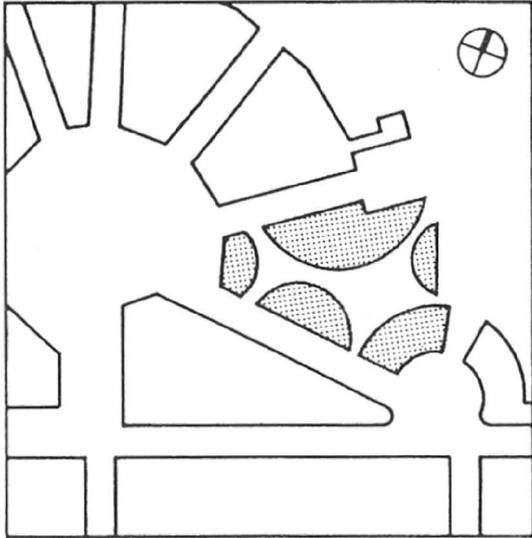


fig40. E:1/5000.



fig46

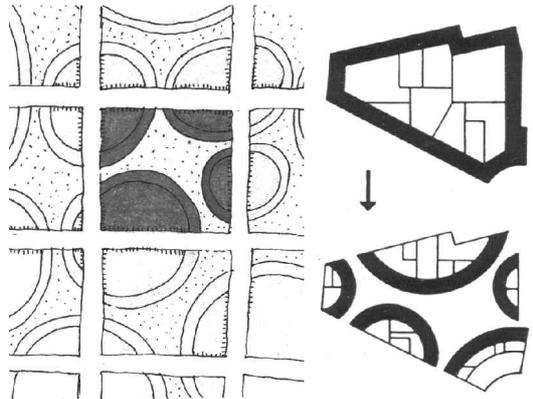


fig47a

fig48



fig41



fig42

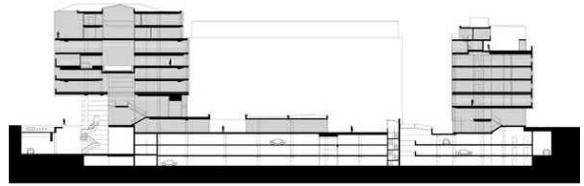


fig43

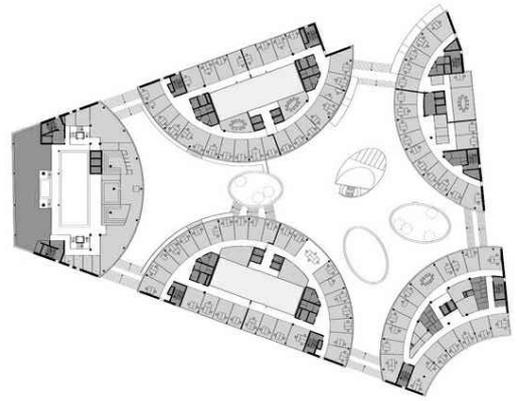


fig49. E:1/2000.



fig44



fig45

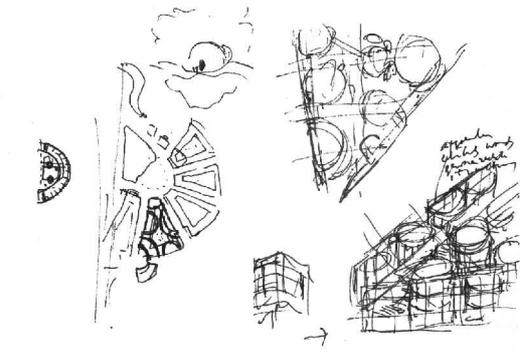


fig47b

Centro de Arte, Música y Biblioteca De Nieuwe Veste. Breda, 1991-1993.

Artículos:

Brouwers, R. *Architecture in the Netherlands, Yearbook 1993-1994*. Rotterdam: NAI. 1994.

Bergeijk, H. van. Herman Hertzberger. Basilea: Birkhäuser. 1997. Pp. 138-141.

El edificio se caracteriza por una forma compleja en planta que se adapta y cierra una manzana^{90_IVa} de la ciudad vieja de Breda^{fig50}. Todo el edificio se halla cubierto por una gran marquesina que se dobla, pliega y gira^{91_III} para contener a todo el edificio, a excepción del cuerpo blanco, tranquilo, que se ofrece a Oude Vest, vía que ocupa la huella de la última muralla de la ciudad. Este gesto lineal tiene por objeto homogeneizar^{F_IV} un programa fragmentado y disperso al interior^{fig52}. Con respecto a su emplazamiento, la mejor de sus virtudes es colocar a su favor la mayoría de sus condicionantes. El programa interno al dividirse en capas horizontales necesita de accesos diferenciados resueltos en tres localizaciones a dos cotas distintas. Existen dos accesos secundarios, ambos en la planta primera, destinados a la escuela de música y la galería de arte. El meridional, colocado en la fachada más austera del edificio apenas se distingue como una entrada de servicio^{fig51}, accesible después de ascender un tiro lineal de escalera y ubicado en la fisura que posibilita el giro del cuerpo para adaptarse al entorno. El septentrional se sitúa tras el recorrido por un antiguo patio, que hace las veces de catalizador de escala entre lo urbano – paradójicamente^{03_I} lo “pequeño” – y el edificio^{fig57}. Para no romper la progresión escalar descendente^{04_I} el edificio se pliega en este punto^{fig52} a través de una diagonal en cubierta que cruza perpendicularmente el acceso: a la derecha la biblioteca, arriba, a la izquierda las aulas de música. Ambas se conectan con la pasarela a media altura^{92_II, fig53} que alberga las exposiciones; una especie de evolución sobre la calle de aprendizaje incluida en De Polygoon. El acceso principal, por el contrario, se resuelve con un gran dosel^{F_V} que continúa la línea de cubierta^{fig55} y recoge el hall que genera el pliegue de la piel de vidrio. A la derecha el auditorio y de frente las escaleras que en media altura conectan con la biblioteca o la rampa que sirve a las aulas. Resulta curioso comprobar cómo se alternan adrede los significados representativos: las entradas pequeñas conducen a grandes recorridos y lugares de dominio visual^{D_I} sobre el espacio, ya que sólo en puntos estratégicos se conectan con el resto del programa; la principal, representativa, se coloca en la calle secundaria y propicia una comunicación ágil con el edificio.

El aspecto portante se resuelve de modo igualmente contradictorio. Una disposición reglada y ortogonal de los apoyos^{90_Va} se desdibuja^{C_III, 90_Vb} en la vertical con 4 barras metálicas por punto^{fig56}. Cada uno de estos apoyos, de hormigón, mide exactamente lo mismo sea cual sea su ubicación, de modo que, dada la sección compleja del edificio, transmiten un significado confuso. Resulta eficaz en la zona baja de la biblioteca, cuando estos enanos se alinean con la plataforma de acceso, poco legible en la zona alta y desacertado cuando se colocan interrumpiendo el cerramiento en el patio^{fig52}. La inclinación variable de las barras en este punto permite un ajuste dimensional de la pasarela perimetral, sin embargo la dificultad de su ejecución no supone ventaja alguna. Con seguridad la fachada noreste posee un grado de acierto mayor: la deliberada inclinación del paño acristalado que cubre la biblioteca ofrece una vista oblicua^{90_IIa} al cielo más nítida^{fig58}, mientras que la irrupción de los soportes a través del cristal da lugar a una sensación de ingravidez propia de una corriente que está llegando a su fin en este momento: el deconstructivismo^{90_IIIb}, que encuentra en Derrida y Eisenmann sus máximos avalistas. La condición necesaria de variación impuesta por estos autores ayuda a un camuflaje de la componente tectónica^{C_VI}, ya que la inclinación de los pilares invita a una constante de inestabilidad, que bien mirado resuelve con eficacia los esfuerzos transversales.

Es un edificio complicado, que por tramos se reduce a lo complejo. Lleno de espacios de escala diversa bien ajustados pero que en general llegan a malos acuerdos con las omnipresentes curvas, ecos de proyectos desarrollados en paralelo. Mejora cuando se hace regular: en planta baja y en fachada este; mientras que al oeste y en la planta de la escuela de música se lee como una adición de fragmentos de criterio discutible: parasol-pasarela, geometría de las aulas, zona de acceso principal, etc. Demasiados edificios en uno: tres volúmenes vagamente relacionables.



fig50. E:1/10000.



fig51



fig52



fig53

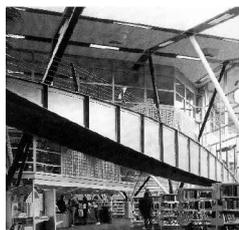


fig54



fig55

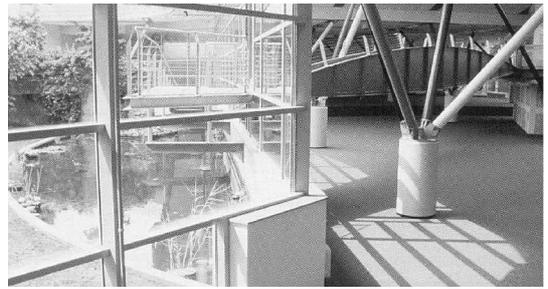


fig56

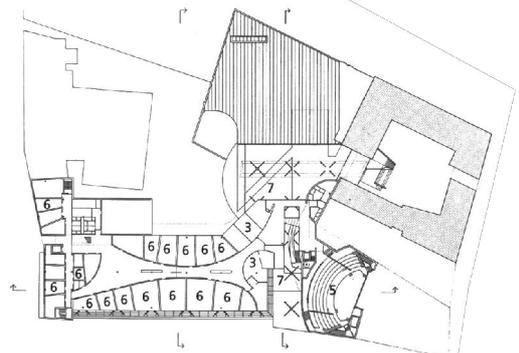
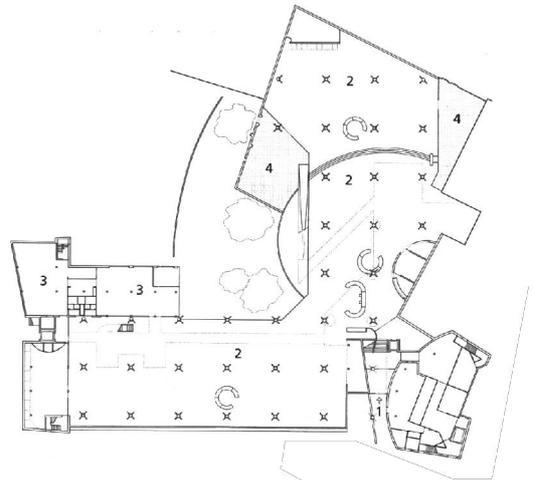
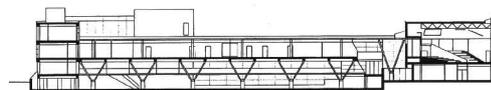
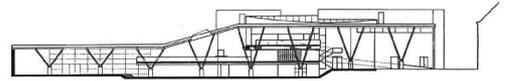


fig57. E:1/1500.

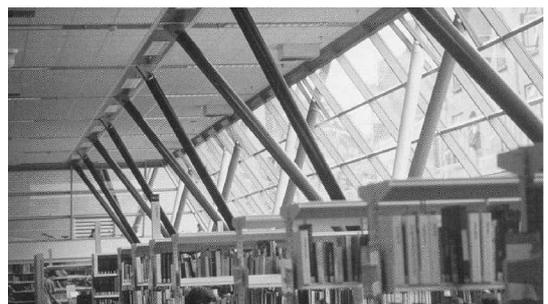


fig58

Residencia YKK. Kurobe, 1991-1998.

Artículos:

No encontrados.

Las referencias obtenidas se corresponden con dos publicaciones periódicas japonesas: Senchiku y Kenchiku Bunka. Ha sido posible localizar físicamente la segunda, pero ha sido imposible efectuar su traducción. Por tanto y a la vista de que ambos han sido escritos por el propio Hertzberger no se considera relevante su aportación para este análisis.

El edificio^{fig61} ocupa una parcela compuesta por un rectángulo y un triángulo colocada en paralelo a la carretera 122 entre las intersecciones con la 120 y la 314. Las condicionantes del entorno son escasas ya que es una zona poco densa constituida fundamentalmente por vivienda unifamiliar a excepción de tres grandes superficies comerciales próximas^{fig60}. No se ha encontrado un plano de situación porque el edificio pretende deliberadamente abstraerse de lo que le rodea. Así se dispone^{90_IVa} en paralelo a la carretera, ocupando la parte occidental del solar, en una agrupación^{03_I,08_I} alargada^{fig69} compuesta por seis unidades habitacionales^{06_II} en las que se incluyen entre 16 y 20^{07_IV} apartamentos^{fig68} individuales^{07_I,08_III}. Este sistema recuerda claramente a las consideraciones numéricas^{fig62} de agrupación^{05_II} de van Eyck. La separación voluntaria tiene que ver también con la introducción del gran bloque en la pequeña escala. Además las hendiduras entre las piezas hacen necesario que los pasillos^{92_I} se abran en ese punto^{fig65}, provocando un aspecto de calle^{90_IIId} interior^{03_IV} exterior literal. El complejo es accesible^{01_I} a través del aparcamiento – habitual – o desde un paseo^{01_IV} peatonal desde la calle que ha de cruzar un jardín primero y un hall^{fig65} que anticipa la escala^{04_I} del lugar colectivo^{fig67} que preside la entrada. Esta transición ambiental no se consigue desde el acceso habitual, lo que invita a pensar en una disposición alterada de los dos elementos de entrada.

La sala común^{01_II} se asemeja a las que se presentan en los colegios con la diferencia de que en este caso se detecta una continuidad en el desplazamiento del centro geométrico para adoptar una posición más periférica que irradia su influencia a través de las calles interiores del edificio, esquema que se repetirá más adelante hasta su confirmación en Montessori Oost. De nuevo este espacio central acoge todas las posibilidades colectivas del edificio, entre las que se incluyen el comedor y cafetería. Este espacio se convierte en imprescindible dado el tamaño reducido de las habitaciones^{fig66}, de modo que se hace concordar el pensamiento teórico con la producción arquitectónica. También concuerda el aspecto exterior, construido a través de elementos prefabricados^{05_I} fruto de la agrupación reglada de cada una de las viviendas que forman los distintos estadios de agrupación. Cada una de estas pequeñas estancias, dado su reducido tamaño, se ve forzada a la inclusión de un mobiliario variable que sea capaz de adoptar distintas disposiciones que satisfagan las diversas necesidades^{02_III,07_III} diarias dentro de la misma célula habitacional, dúplex; que alberga la cama sobre el aseo, accesible a través de una escalera vertical que deja espacio para un lugar^{03_II} polivalente^{02_IV} generoso, ocupado únicamente por una mesa desplegable. Se trata en su globalidad de un elemento de pensamiento lógico en el país que se dio con más violencia el movimiento metabolista^{07_II} importado desde occidente.

A nivel epitelial Hertzberger introduce una leve lámina de agua^{90_IVa} en el lado este^{fig64}, haciendo efectiva la separación con el límite del aparcamiento. Este límite agudiza su carácter con la inclusión de la curva^{E_VIII, 90_IVb} en la zona norte, gesto que continúa una larga tradición de barrera entre dos ambientes distintos. Entre la carretera y los pabellones también se introduce un espacio “colchón” verde, que bien pudiera haber invertido la condición con el agua para reforzar la independencia con respecto a la carretera.

Se trata en definitiva del primer y último ejemplo de arquitectura construido lejos de Holanda que se sirve de las consideraciones conceptuales de los años 1960, apenas alteradas por los hallazgos propios de los años 1980.



fig60. E:1/12500.



fig61

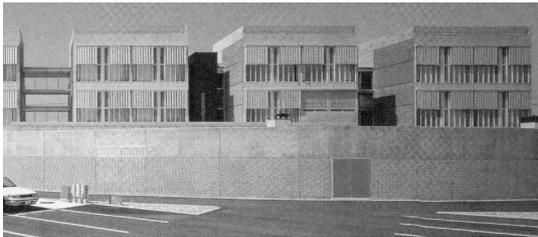


fig62

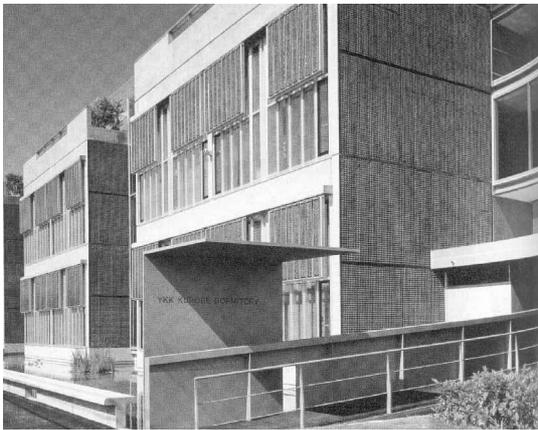


fig63



fig64



fig65



fig66



fig67

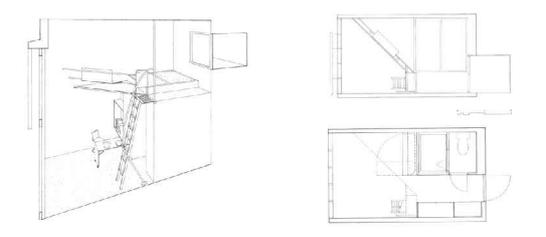


fig68. E:1/150.

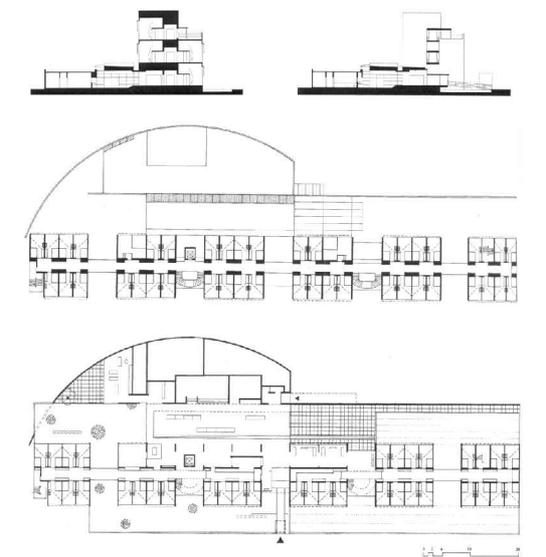
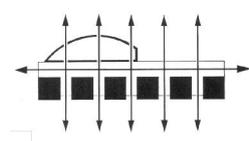


fig69. E:1/1500.



Escuela Anne Frank. Papendrecht, 1992-1994.

Artículos:

Brouwers, R. Brouwers, R. *Architecture in the Netherlands, Yearbook 1994-1995*. Rotterdam: NAI. 1995. Pp. 50-53.

Bravo, I. "Escuela Anne Frank en Papendrecht." *Diseño Interior*, no. 54. 1996. Pp.50-56.

Hertzberger, H. "Anne Frank school, Papendrecht." *Zodiac*, no. Noviembre. 1997. Pp.152-157.

A pesar de ser un proyecto escasamente divulgado se han encontrado las tres referencias principales. Ninguna de ellas posee un valor especial, concretamente se echa de menos una crítica intensa por parte de I. Bravo, ya que los otros dos son una recopilación breve de la memoria del proyecto. Es de agradecer el esfuerzo gráfico depositado en una lectura clara de planos y fotografías en la publicación de *Diseño Interior*.

La escuela se ubica en uno de los barrios residenciales de la periferia sureste de Rotterdam^{fig70}, a un kilómetro de la confluencia de los dos grandes canales que rodean al puerto de la ciudad. Ocupa la esquina norte de una manzana cuadrada ocupada con tres bloques de los típicos *dwellings* holandeses, configurados como una repetición de viviendas unifamiliares de dos plantas; baja densidad por tanto. La escuela se construye antes que las viviendas, por tanto ha de prever su impacto^{03_I}. Se consigue gracias a un pliegue progresivo en altura a medida que la escuela avanza hacia el centro de la manzana^{fig73}. También influye la gran cantidad de suelo disponible que libera en su parcela gracias a la compacidad del propio edificio^{fig72}.

El proyecto en sí consta de tres volúmenes: dos gemelos que contienen las aulas y otro singular que acoge el programa administrativo^{fig78}. Con esta disposición se consigue la apropiación de un exterior^{E_VIII}, que se ve conectado con el patio a través de los tres vacíos que articulan los volúmenes^{fig72}. Una de ellas es la que resuelve también la transición interior exterior^{01_I,fig74} – aunque en ejecución las tres sirven de acceso. Este espacio se convierte en la sala central polivalente^{fig75}, reforzando su apariencia de exterior^{E_III} a través de la bóveda curva^{91_I} de cubierta^{90_IIb}, que no resuelve uniones de piezas^{D_I} – alberga programa como en De Polygoon^{fig79} –, pero su división en dos láminas que se deslizan^{D_IIb, 91_II, 91_III} la una sobre la otra ayuda a abrir más superficie acristalada^{fig77}. Más cristal significa más luz, más vista y por tanto más exterior^{fig76}.

Este espacio supone un inicio en otro mecanismo recurrente de Hertzberger: la ascensión en espiral^{04_II}. Un espacio vacío de tanta altura se recorre perimetralmente gracias a dos escaleras iguales dispuestas perpendicularmente^{92_I,fig75} que comunican cada una de las dos piezas que contiene las aulas – dos por planta en dos volúmenes hace un total de ocho – sirviendo además una de ella para uso del personal administrativo. Otro matiz en las comunicaciones viene impuesto por la escalera exterior, que hace las veces de escalera de recorrido emergencia para los tres bloques, marquesina para la entrada y condiciona altamente la imagen del edificio, prolongando la curva de las cubiertas hasta el suelo^{fig71}.

Al exterior el edificio se asienta sobre su zócalo de ladrillo negro de una altura, en consonancia con el resto de la manzana^{fig73}, al que le sucede un cuerpo blanco de una o dos alturas^{90_IVc} – depende de si es aula o no – y al que sigue la característica cubierta, que acaba configurando un icono^{06_III}.

Este edificio puede describirse como una continuación honrosa de la costumbre de Hertzberger en este tipo de edificios: sin estridencias constructivas, con la optimización de la estructura gracias a su forma arqueada y un espacio central realmente polivalente que trata de rescatar atributos de exterior para el interior^{90_IIc}, ofreciendo una fachada más a las aulas^{E_IV}. Un edificio asentado en su entorno, colocado como referencia lejana desde la cota de cornisa hacia arriba. Confirma la ausencia de intenciones comunicativas entre aulas^{D_IIb}, a requisito de la institución. Como pega puede atribuírsele el excesivo peso que adquieren en la planta los elementos portantes^{C_VI}, que no es necesario señalar por la diferencia de forma de la pieza que los contiene^{fig78}, dato tenido en cuenta, ya que se omite deliberadamente en todas las publicaciones.

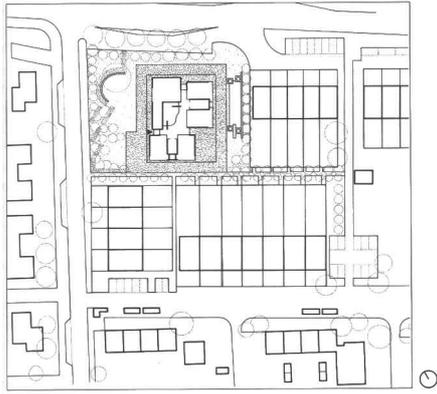


fig70. E:1/2500.

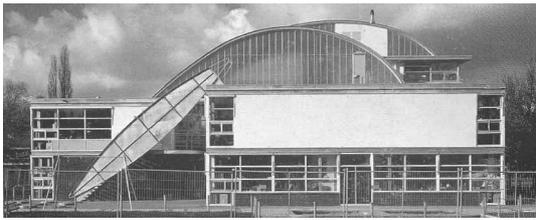
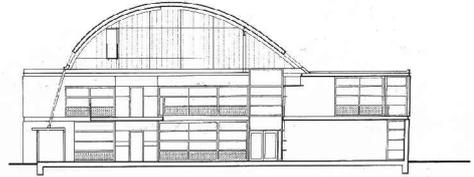
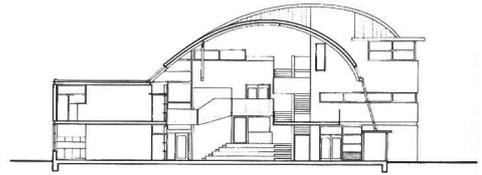


fig71

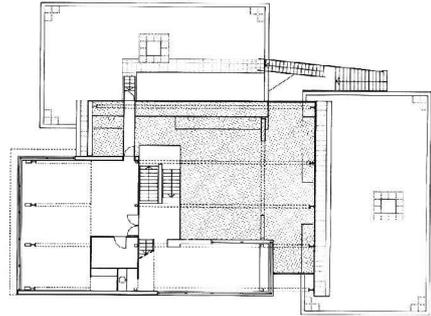


fig72

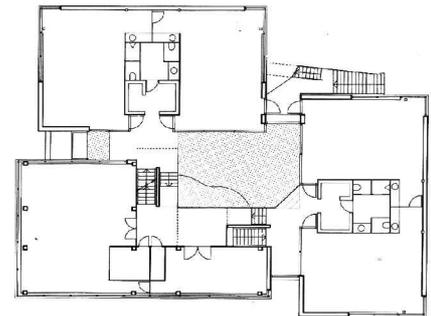


fig73

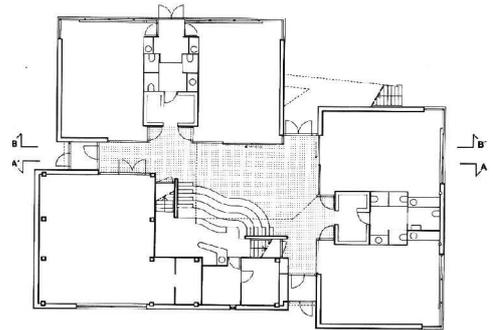


fig74



fig71

fig77. E:1/500.



fig75

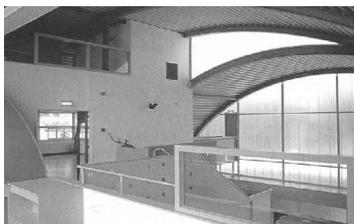


fig76

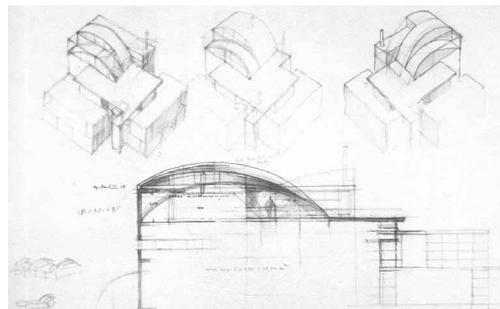


fig78

Chassée Theater. Breda, 1992-1995.

Artículos:

Vidotto, A. "The Chassée Theater in Breda" *Domus*, no.776. 1995. Pp.7-17.

Buchanan, P. "Calvinist Complexity." *The Architectural Review*, no.1138. 1996. Pp.38-46.

Assche, P. van. "The story of the unsuspected. Chassée Theater in Breda van H.H." *Archis*, no.1. 1997. Pp.18-27.

Vidotto, en su publicación en *Domus*, transmite aspectos descriptivos de carácter menos valioso, indicando ciertas líneas de ajuste y conexión entre otras obras del autor y referencias externas. Concretamente Rem Koolhaas^{90_IIIc} es señalado como una de las referencias del autor y condicionante del proyecto de modo directo, ya que su plan de rehabilitación para el antiguo cuartel que se sitúa al lado introduce una serie de variables contextuales. También se apunta en la dirección de Scharoun^{4,figZ_5}, sin embargo no parece una referencia acertada. En lo que al edificio se refiere, Vidotto detecta un cambio fundamental descrito a través de la metáfora: "*Hertzberger does not renounce setting conditions for the manifold possibilities of interpreting space, [...], but with this project he has moved as an explorer into a new world. A tightly disciplined project process, dense with awareness and certain of its end-results, has been replaced here by the actions of a man keeping his ship on course without a compass*". A pesar de lo desafortunado del recurso el "crítico" acierta en las dos cuestiones que propone: la primera es que existe una consideración innegable hacia el aspecto social de un edificio público, urbano, que mejora ampliamente los dispositivos del primitivo Vredenburg^{5 D_IIa}, en segundo lugar deja entrever una ausencia de estilo entendido como la previsión de un fin⁶, Hertzberger se preocupa más por el gesto artístico^{fig87c} que de las consecuencias constructivas del elemento^{fig87b}, que dan pie al título del artículo de van Asschen. El arquitecto se vuelve impredecible^{91_III}, cediendo a las presiones del encargo y que como consecuencia, años después, darán lugar a las arquitecturas espectáculo – especialmente otros autores no preocupados por el aspecto económico-social de la arquitectura –, fuera de escala en todos sus aspectos. En lo que a la pura crítica se refiere, el plano analítico aparece levemente dibujado, sin profundidad, lo que elude de responsabilidades al crítico en el plano interpretativo, que por no existe.

Buchanan avanza un paso más sobre la descripción de Vidotto. Su cercanía a la obra de Hertzberger le permite un seguimiento más eficaz en un discurso mucho más referenciado. Así se empiezan a mostrarse las claves que anticipan una renuncia al pensamiento lineal que el autor había seguido hasta el momento. Buchanan descubre una acepción nueva del estructuralismo^{A_I} marcada por la inclusión de este pensamiento como una serie de herramientas palpables, que tienen su máximo exponente en la cubierta^{fig81} ondulada^{F_IV}. Esta responde de modo contextual interno a la cubierta de las cajas escénicas^{fig88}, pero también al contexto externo ya que configuran un paisaje^{91_II,fig83}. Este aspecto exterior paisajístico se transmite al interior^{B_II, fig89a}, que por primera vez no trata de disimular su condición de espacio cubierto: un lugar pintado de negro, deliberadamente abierto con un paño de cristal al acceso^{fig81}, se completa en su perímetro con la inclusión de uno de los testeros del viejo cuartel^{fig82}, reforzando la impresión de exterior^{01_II} que introduce un muro de fábrica de piedra. Esta conexión sensorial se completa programáticamente ya que, según el plan de Koolhaas^{90_IIIc,7,figZ_6}, el viejo edificio debería convertirse en un futuro hotel, de modo que los servicios de restauración podrían llegar a ser complementarios. También el crítico inglés descubre la inclusión del color en las columnas, fruto, según él, de un intento estético por disimular la luz verde que se cuela a través de los vidrios superiores, que son de este color por motivos de respuesta técnica a las nuevas normas de construcción en Holanda. A este respecto se critica en este artículo la tosquedad de los detalles constructivos^{C_V, fig89a, 82, 85}, a favor de la expresividad del propio espacio, que según Buchanan responde a la actividad artística^{fig87a} y dejadez teórica – anunciada como un factor neutro – del autor en esta época. A parte de otros detalles técnicos dentro de las salas y su funcionamiento, el inglés incide sobre las posibilidades espaciales de las pasarelas que surcan el foyer^{E_IV,8, fig89b,c} para dar acceso a las salas y zonas de restauración

⁴ Scharoun, B.H.H. (Bremen ALE, 1983-Berlín ALE, 1972), la obra que se coloca como referencia es la Filarmónica de Berlín, 1960-1963, Berlín. 52°30'34"N, 13°22'9"E.

⁵ En la actualidad los pasajes y calles urbanas cubiertas, abiertas de Vredenburg se han visto ocupadas de modo inadecuado y su uso no se ajusta a las intenciones iniciales. Gueto.

⁶ López-Peláez, J.M. "La fidelidad al estilo." *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Barcelona: CRC. 1985.

⁷ Koolhaas, R. (Rotterdam HOL, 1944-), plan director urbano en la zona Chassée en Breda. Otras obras citadas son el Nexus World Housing, 1991, Fukuoka. 33°39'14"N, 130°20'1"E (figZ_7). y Dance Theater, 1984-1987. La Haya. 52°4'35"N, 4°19'2"E.

⁸ Cuando estos grandes patios horadados se colocan al interior como en el caso del Ministerio de La Haya, es necesario establecer conexiones entre los lugares perimetrales de estos espacios. La solución pasa por colocar una serie de pasarelas transversales que multiplican las posibilidades de relación en una dimensión física más.

intermedias. Por último, reduciendo la escala hasta el contexto^{fig80}, Buchanan señala un aspecto que puede pasar desapercibido: la localización. *“The Netherlands is no longer the architectural Utopia and bastion of civic and social virtues it once was. Instead, an extreme form of that barbarism is rampant. Civic buildings are no longer built on prime sites, but on residual ones unattractive to the private sector.”* Esta cita hace referencia a la dificultad contextual^{06_III} del proyecto, entre un viejo edificio medieval – que se adopta como ventaja – y uno nuevo administrativo, debiendo el teatro hacer las veces de articulación^{01_IV} entre ambos^{fig80}, consolidando la enésima acepción de la palabra. Con respecto a la crítica, este autor es capaz de señalar con precisión las claves del proyecto, que sin embargo aparecen vagamente pronunciadas, dirigidas hacia otros elementos cuando son negativas o enunciadas tímidamente cuando el asunto es sangrante. Donde se anuncia que el edificio es una evolución inmadura del deconstructivismo^{90_IIIb} exhibido en obras como el Markant, se debiera hacer referencia a la ausencia del detalle y no precisamente en términos “miesianos”⁹.

Assche propone una crítica contextualista, definida desde el lenguaje de la obra – *Archis*, como revista poco reconocida, debiera tener una aceptación superior dada la cantidad de artículos críticos valiosos. El holandés empieza por anunciar su posición crítica, enunciada desde el edificio, argumentando que una posición racional, aislada e inorgánica no tiene valor en este caso: *“Submitting the design to the test along these preconceived points of departure was [...] a rational activity, and the critic’s work acquired a scientific value. In current architectural production [...] a scientific reaction in scarcely relevant any longer”*. De este modo el crítico sólo puede analizar al edificio en base a los planteamientos propios del autor, y por tanto se ve forzado a un método, que como si de un fenómeno dual^{03_I} se tratara, mitigue los efectos de la organicidad con su complementario y viceversa. Además la incidencia constante en el diseño, variable incuantificable, parece poner en cuestión el procedimiento crítico racional. La realidad de la filosofía marxista evolucionada es que puede hacer un ejercicio de sintaxis¹⁰ de los diversos estratos de la obra para devolver un juicio preciso en el que se incluyen, por supuesto, la consideraciones estéticas en términos de belleza y verdad. Este caso se resuelve con un seguimiento crítico de referencias externas que avalan la congruencia de lo enunciado por el autor, pero que también, por sí mismo, le enfrentan a una corriente filosófica milenaria¹¹ de eficacia probada. Esta alineación tiene mucho que ver con la contradicción de la *techné* de Hertzberger, que hace tiempo que se aleja de la epísteme y tiende a la *doxa* del comercialismo en la arquitectura que Zaera¹² explica a principios de la década. Assche en primer lugar apuntala la cuestión de la cubierta ondulante, con el Teatro de Génova¹³ como referencia lejana, contraria en forma, pero igual en significado: el elemento referencia. En segundo anuncia la debilidad estética ya rastreada con anterioridad de Hertzberger por los objetos^{B_III,fig87c}, en este caso la cubierta del conservatorio de Portzamparc¹⁴ en París, que es capaz de convertir en una herramienta estructural del espacio, del mismo modo que Koolhaas^{90_IIIc} haría. Una cubierta que se corta a sí misma^{91_III}, pero que no acompaña al recorrido, lo que la descarga aparentemente de peso y la convierte en una especie de “sábana”^{90_Vb} que envuelve a los objetos. El inconveniente reside en que *“the points where the wave is cut [...] the form loses its sense of naturalness; these are also the places where one realizes that the intrusion, while creating an architectural order, increases the constructional complexity”*. Esta sensación de movimiento natural se refuerza desde el suelo, donde cada uno de los pilares^{90_Vb} se pinta en una gama de colores que oscila entre el rojo, amarillo y el púrpura, dispuestos en una línea^{fig89a} perpendicular al viejo cuartel y que dirigen al usuario hacia el acceso posterior de la sala grande^{fig86}. Un mecanismo del estructuralismo^{90_Va,15} que encuentra su guiño evolutivo en la última de las columnas el foyer^{C_V} de esta “calle exterior cubierta”^{92_II}: la columna de hormigón visto. Un nuevo mecanismo formal que hace del estructuralismo la herramienta a la que apuntaba Buchanan, una evolución desde un período necesitado de teoría a otro, el de este edificio, en el que ya no; una

⁹ Referencia a las célebres frases *“Dios está en los detalles”* y *“menos es más”*, frecuentes en el discurso de Mies van der Rohe. En este caso el detalle sencillo se sustituye por el complicado y por tanto la negación del mismo por su imposibilidad de ejecución adecuada.

¹⁰ Miranda, A. *Arquitectura y Verdad. Un curso de crítica*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2013. Pp.61. “Sin la sintaxis no hay emoción duradera.”

¹¹ Platón. *La República*. Atenas. 380 a.C.

¹² Kuhnert, N., Oswalt, P.; Zaera Polo, A. “De ontplooiing van der architectuur; in gesprek met Rem Koolhaas”. *De Architect*, no.1. 1994. Pp.16-25.

¹³ Rossi, A. *Teatro Carlo Felice*, 1991, Génova, Italia. 44°24'29"N, 8°56'5"E.

¹⁴ Portzamparc, C. *Conservatorio Nacional de Música y Baile*, 1984-1994, La Villette, París. 48°53'20"N, 2°23'30"E.

¹⁵ Heuvel, J. van den. *Structuralism in Dutch Architecture*. Rotterdam: 010Publishers. 1992.

arquitectura que construye a su tiempo: el “zeitgeist”¹⁶ de Mies. La variación en el tamaño del espacio que se acompaña de la presencia de las escaleras y pasarelas, etc., impulsa la idea de la calle urbana.

En términos metacríticos, por tanto, el edificio es objeto de análisis en dos casos, superficial en el primero, correcto en el segundo y subjetivo en el tercero aunque valorable precisamente por afrontar una posición discutible. Se pone de manifiesto una ausencia de rigor crítico a favor de una posición políticamente correcta, carente de valor en el más amplio sentido de la palabra. Se pone así en cuestión la labor poco arriesgada de toda una serie de autores de género que afrontan con seguridad la evasión de una interpretación, más legible – paradójicamente – en el tercero.

Retomando el canon habitual de análisis de esta tesis, no se puede obviar la descripción precisa de los artículos referidos. Se supone claramente explicada la ubicación, temporalidad y respuesta contextual del edificio. Conviene llamar la atención sobre un aspecto que se ha pasado por alto: ya sea conscientemente o no, Hertzberger coloca luminarias puntuales de forma redonda en la cubierta. La inclinación del elemento curvo junto con su color negro producen un efecto de “cielo estrellado” que refuerza el carácter de calle interior^{03_IV} del foyer, justo en los momentos de máxima audiencia, los nocturnos^{fig89a}. Un encargo inicial de tres salas de 250, 750 y 1250 espectadores se resuelve finalmente en dos^{fig88}. La primera, al noreste, funciona como una caja negra, abstracta, que contiene un graderío retráctil^{02_IV} que facilita su uso en eventos de distinta magnitud y disposición^{02_III}. La segunda, al suroeste, es la representativa, resuelta con ocho graderíos asimétricos, que pretenden ser la continuación y remate y de la calle interior^{fig86}. Esta disposición característica supone una evolución con respecto al concurso para el teatro de Lucerna, que a su vez toma como referencia el De Spui^{E_VII}. En el caso Suizo la situación frente al lago que hace posible una vista periférica del paisaje^{91_II}, necesita de una disposición centrífuga que se resuelve colocando los foyeres de las salas tras ellas mismas, suspendidos sobre el agua en un gesto simbólico e icónico que recuerda en la lejanía a Sydney^{17,figZ_10}. El gesto formal consecuencia de una actitud contextual se hereda en Breda – protuberancias más afiladas igualmente reunidas bajo un halo de continuidad resuelto por la línea homogénea de cubierta – de modo gratuito, mecánico^{fig84,85}. Se demuestra por tanto la tendencia a la repetición de la herramienta material frente a la continuidad del planteamiento conceptual que se describe antes de 1990. También se reinterpreta de este proyecto la disposición expresiva de las salas, quedando resueltas de modo intermedio, entre la aleatoriedad y la arbitrariedad de una platea que se articula de acuerdo al capricho estético exterior, en concordancia con las gradas altas, pequeñas y fragmentarias para ser legibles como unidad, grandes para llamarse palcos.

Frente a otro proyecto coetáneo – tampoco construido, también un teatro – conocido como el Musikzentrum^{figZ_11} de Ámsterdam Hertzberger inicia una deriva formal de un gesto que aparentemente, hubiera quedado resuelto de un modo reglado, variable y sin perder orden. Una disposición *cuartipartita* que reproduce en cubierta la curva que envuelve cada uno de los usos específicos, alternando con un plano de cubierta que resuelve los espacios intermedios proyectados bajo él. Cada una de las salas se resuelve de acuerdo con su condición: el foyer hereda connotaciones topográficas que recuerdan a Agadir^{18,figZ_12}, la biblioteca mantiene una disposición reglada que optimiza el uso, la sala de lectura tiene un tamaño y forma que permiten una variabilidad amplia en su uso y configuración^{02_III}, mientras que las salas de audiciones, más expresivas, resuelven su complejidad formal al interior, dentro de una cáscara ortogonal que contiene a los espacios de transición^{01_I}. Se mantiene la expresividad, la calle-plaza interior – deliberadamente grande para potenciar su efecto catalítico –, un programa extenso y soluciones acordes al tiempo del edificio tanto como a la tradición del arquitecto.

En base a todo lo expuesto se puede afirmar que el Chassé mantiene una continuidad con la línea de investigación abierta con la curvatura de los elementos, que cada vez tiende más a su banalización. La celebración de esta obra pone también acento en la tendencia de este período intermedio de los años 1990 por una arquitectura deconstruida^{90_IIIb}, suma de la combinación de elementos de origen diverso que encuentran difícil solución con ellos mismos pero que producen situaciones espaciales ricas, alternativas a las que les preceden.

¹⁶ Rohe, M. van der. “Architektur und der Zeiten.” *Der Querschnitt*. 1924.

¹⁷ Utzon, J. Ópera de la Bahía, 1959-1963, Sidney. 33°51'25"S, 151°12'55"E.

¹⁸ Koolhaas, R. Centro de Convenciones, 1991, Agadir, Marruecos. 30°26'N, 9°36'O.

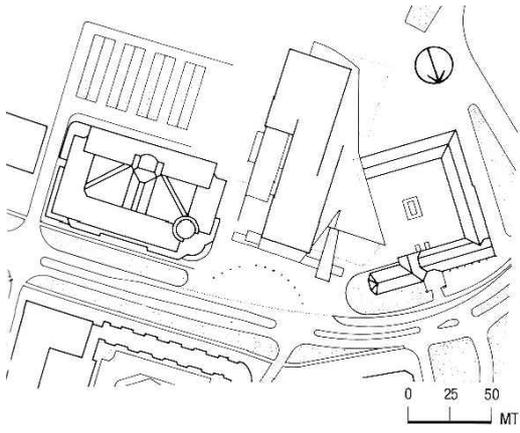


fig80. E:1/4500.

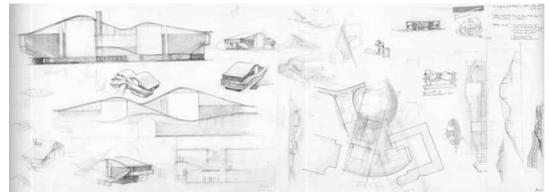


fig87a

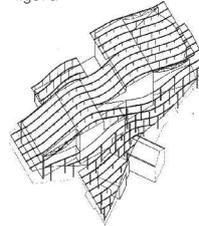


fig87b



fig87c



fig81

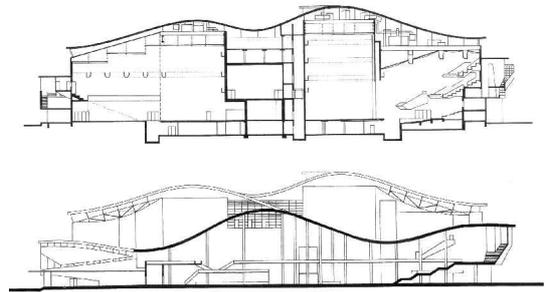


fig82

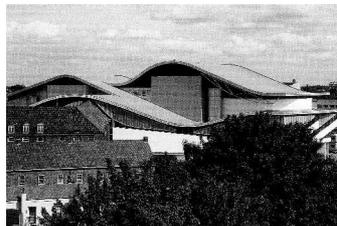


fig83

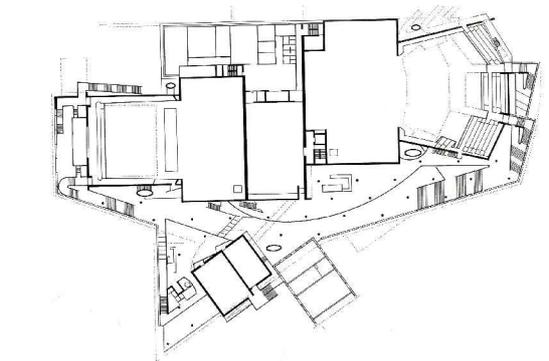


fig84

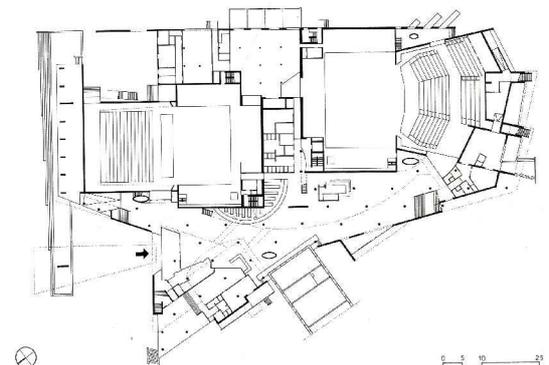


fig88. E:1/2000.

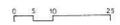


fig85



fig86



fig89a



fig89b

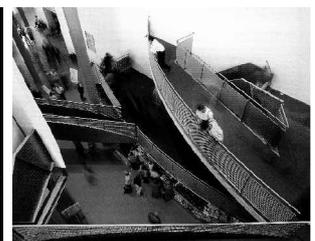


fig89c

Competición “Built Landscape”. Freising, 1993.

Artículos:

Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea, Boston, Berlín: Birkhauser. 1997. Pp.182-185.

Al ser un concurso no publicado su divulgación ha sido escasa. En el caso referido forma parte de un recopilatorio de escaso valor analítico, limitado a la recolección fragmentada de las memorias de proyectos, por tanto no ha lugar a la metacrítica. En lo que al proyecto se refiere es posible detectar la fórmula de la que proviene, una mezcla entre la megaestructura^{08_II}, el paisajismo^{B_II} y la herramienta “curva” en la cubierta^{fig99}. Su genealogía tiene retazos del plan para la Bahía de Tokio, la configuración de la biblioteca de Francia^{D_IV} y la cubierta que ha venido a ser la referencia icónica del Chassée^{fig95}; todo ello matizado desde la preocupación por el paisaje urbano^{06_III}.

Adjudicatario del primer premio, el proyecto tenía por objetivo un desarrollo constructivo en las inmediaciones de Freising, Alemania, en la pequeña localidad de Lerchenfeld. La premisa de su diseño es la preocupación por el crecimiento insostenible que devora el paisaje^{91_II} de un modo aleatorio^{fig90}. Hertzberger apuesta por un sistema reglado de bandas repetidas de longitud variable entre 80 y 260 metros que bajo su cubierta^{fig92} ondulada albergan la construcción del programa^{fig96}, que ve completado su ajuste en sección con variabilidad también en el suelo. Esta disposición recuerda claramente las observaciones realizadas sobre la escala, la flexibilidad^{02_IV}, la identidad^{06_II}, los fenómenos duales, etc., realizadas durante el período de 1960. Hertzberger encuentra en la repetición formal un sistema de crecimiento reglado que permite libertad configurativa en su interior^{fig94}. Al alternarse estas franjas con sus gemelas vacías se producen unas situaciones cambiantes de interiores y exteriores alternos que varían en tamaño^{04_I} y ambiente^{E_II} en el sentido transversal, pero no en su jerarquía, ya que la homogeneidad de heterogeneidad mal disimulada por un gesto periférico como el de la cubierta prevalece^{fig91}. La escala hace difícil el entendimiento coherente de un objeto que pretende pasar desapercibido a costa de pagar un elevado peaje, fácilmente resoluble a través de un ajuste dimensional. No hay un ejemplo más contradictorio que su comparación con la trama de cualquier ciudad trazada, por ejemplo, Manhattan^{fig93}.

La disposición recuerda a la ofrecida en la Biblioteca de Francia apenas 4 años antes^{D_IV,fig98}. La inclusión de la diagonal como símbolo de coherencia interna y comunicación se mantiene a la hora de producir los cortes^{91_III} en los edificios bajo la cubierta, nunca efectuados en el sentido ortogonal – a excepción de los casos en los que la ortogonalidad produce una talla^{E_IV} en el vacío horadado – de modo que la vista se acaba siempre tropezando^{04_II} con otro “algo” haciendo comprensible y medible al espacio^{fig98}. A este respecto la configuración facilita la conectividad en los espacios colectivos, que se dilatan o contraen penetrando en las cubiertas, interrumpiendo la masa construida^{fig92}.

El aspecto característico ya mencionado en cubierta viene a ser una respuesta a lo que contiene debajo, es decir, lo uno estimula a lo otro^{03_III}, ofreciendo un aspecto de estructura relativamente coherente. Hubiese sido relevante haber contado con una sección en detalle que mostrara el grado de ajuste fino entre las piezas contenidas y la envolvente, ya que no se acierta a distinguir su adecuación. Por último el gesto, que tiene vocación de nacer desde el suelo para volver a hincarse una vez superado el edificio, parece menos necesario cuando se ilustran los esquemas que pretenden albergar vegetación^{fig97}; se aproxima mucho en definitiva a la talla de un seto de escala desafortada.

En definitiva el proyecto se nutre de fundamentos teóricos importantes, de buenos ejemplos en trayectoria avalados por una consideración paisajística que en el fondo enmascaran un gusto por lo inmediato de la forma antiecológica, la firma del arquitecto que se eleva del suelo al cielo y una vocación del proyecto urbanístico desde escalas que no lo abarcan – que ya hace tiempo que mostraron su incapacidad en estas cuestiones.



fig90



fig91

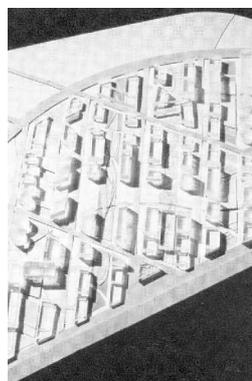


fig92



fig93



fig94



fig96



fig97

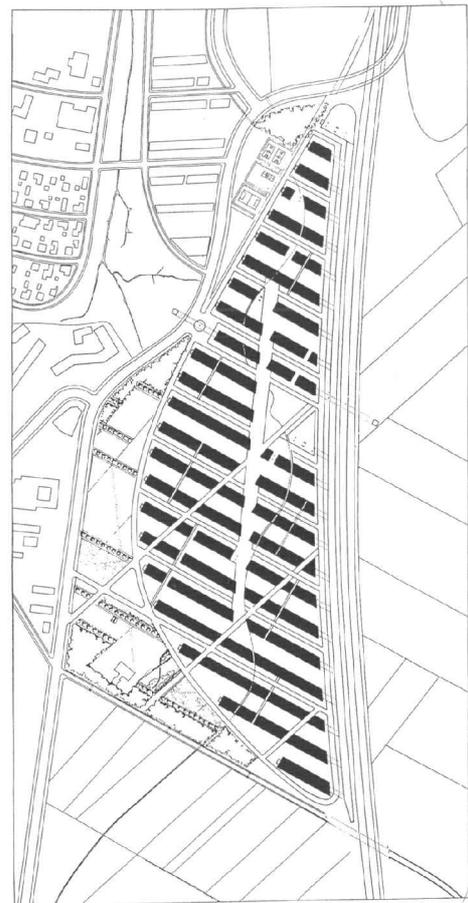


fig98, E:1/10000.

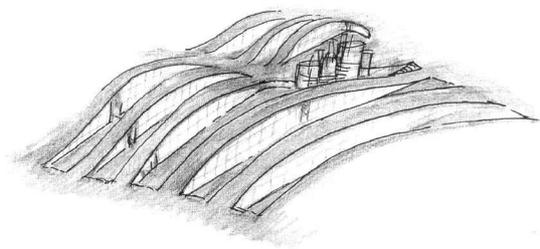


fig99

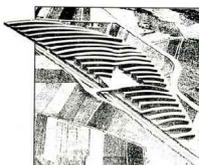
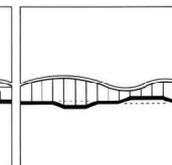
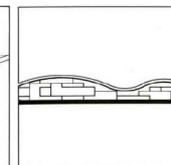
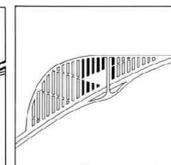
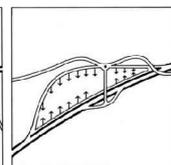
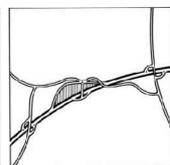
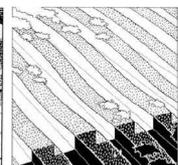


fig95



Concurso Auditorium. Roma, 1993.

Artículos:

Castellano, A. "Come casse armoniche. A new Auditorium for Rome". *L'Arca*, no.91. 1995. Pp.10-13.

El proyecto es el segundo premio del concurso convocado en 1993. El objeto se corresponde con la Ciudad de la Música que ejecutó Renzo Piano^{19,figZ_13}. Además de estos dos proyectos el artículo recoge una serie de propuestas finalistas que describe superficialmente.

El solar se ubica a tres kilómetros al norte del centro de la ciudad, en el barrio de Flaminio^{fig101}, junto al estadio homónimo obra de Nervi^{20figZ_14}. El proyecto debía dar respuesta a la construcción de tres auditorios. Hertzberger apuesta por la continuidad urbana de un lugar desfragmentado por la presencia de grandes elementos infraestructurales entre las que se cuentan varias instalaciones deportivas y una autopista^{fig100}. La propuesta se inscribe dentro de un triángulo^{06_II}, que responde así a la configuración de la zona residencial^{fig104}, forzada a esta disposición por la preexistencia de una fábrica y la traza del río Tiber. Sin entrar a valorar la adecuación de la traza, Hertzberger se enfrenta a ella de modo homotético^{02_I}, siendo consciente de la polaridad de su actuación, que trata de extender hasta confluir con el barrio, creando así un elemento icónico referente de cohesión^{01_III}, que se extiende incluso bajo la autopista y se deforma^{F_I} ante la presencia del estadio. De haberse construido hubiera sido conveniente valorar la situación actual del centro de Vredenburg^{E_Ia} así como las situaciones de aislamiento producidas por el descenso de cota frente al hall del auditorio.

La actuación reglada, mecánica, de la extensión del auditorio, remata frente a la pantalla vidriada^{90_Ia}, oblicua^{E_VIII} con respecto a la directriz del resto de la intervención y que cierra el espacio del gran foyer^{01_II} dispuesto bajo la colina^{91_II} artificial ondulada^{fig103}. Esta colina posee de nuevo una intención paisajística^{F_IV} que viene a añadir un elemento más dentro de la tradición de los primeros años 1990. Los cortes se efectúan como si se tratara de escamas de pez frente – producen huecos en cubierta con orientación noroeste o sureste, dependiendo de cómo se haga el pliegue – a la repetición de Freising^{fig103}. Las piezas que encierra^{fig106} adoptan dos actitudes distintas con respecto a la cubierta^{fig104}: la primera, la más grande, alcanza a tocarla, de modo que la colina es también cerramiento de la sala principal^{D_I}; la segunda, propia de las dos salas más pequeñas es la vocación de ser elementos autónomos. Se puede decir que la mediana no lo consigue ya que dada la proximidad de su cerramiento autónomo con el de la intervención parece colocarla en una situación de redundancia. La más pequeña, por escala, sí que consigue autonomía conceptual. El hecho llamativo pero frecuente en la arquitectura de Hertzberger es la cantidad de espacio disponible en el foyer^{01_II,fig105}. Es el elemento común que da servicio a todas las salas. Para evitar una escala excesiva^{04_I}, el arquitecto se ve forzado al quiebro del plano horizontal^{fig104} a través de numerosas escaleras que siguen la disposición de la extensión exterior, que se subdividen cuando ascienden junto a la sala principal^{fig104}. Este quiebro facilita el acceso^{92_II} a las distintas plateas de cada una de las salas.

El ambiente interior, de nuevo presidido por los elementos portantes esbeltos^{90_Vb} y pasarelas elevadas perimetrales a las salas, introduce de nuevo el sensacionalismo de la ligereza^{C_VI} y la ambigüedad^{03_III}, que se regulariza^{C_V,90_Va} cuando llega al suelo a través de la disposición ortogonal de la estructura. La sábana que todo lo cubre, que nace desde el suelo, es un elemento que añade alabeo a la curva que describe, lo que junto a los cortes convierte a este elemento en una espiral compleja de detalles y encuentros constructivos que no siempre se resuelven satisfactoriamente.

Es un proyecto con vocación social que es capaz de destinar buena parte de los recursos a una extensión urbana benéfica de la propuesta – frente, por ejemplo, a la propuesta ganadora – pero que no puede evitar prescindir de la firma formal del arquitecto, que en este caso no hubiera estado tan fuera de lugar como en otras ocasiones como elemento cohesivo^{07_V} y única fachada del edificio.

¹⁹ Piano, R. Auditorio de la Música, 1994-2002, Roma. 41°55'44"N, 12°28'30"E.

²⁰ Nervi, P.L. Estadio Flaminio, 1957-1959, Roma. 41°55'32"N, 12°28'19"E.

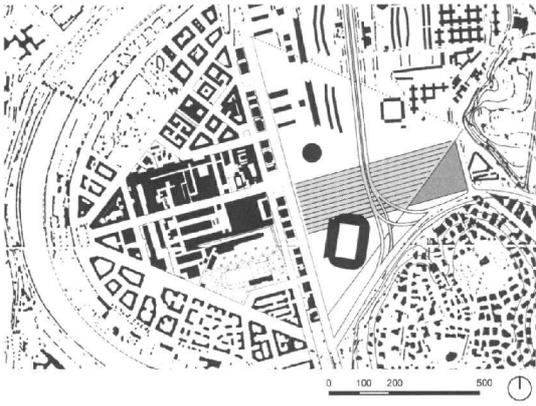


fig100. E:1/25000.

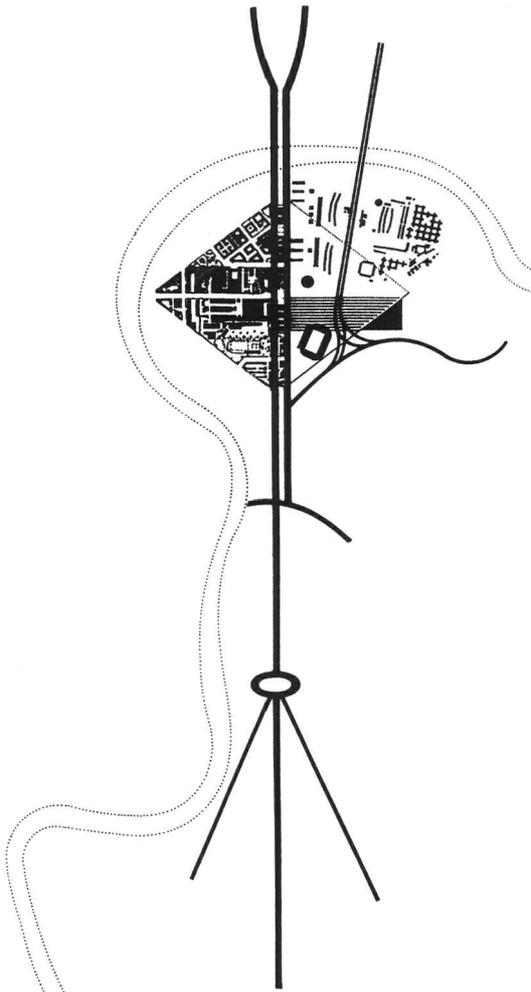


fig101

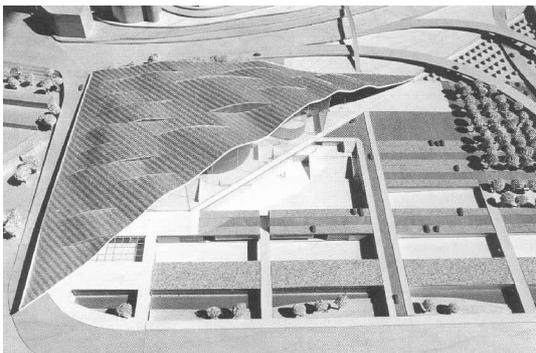


fig102

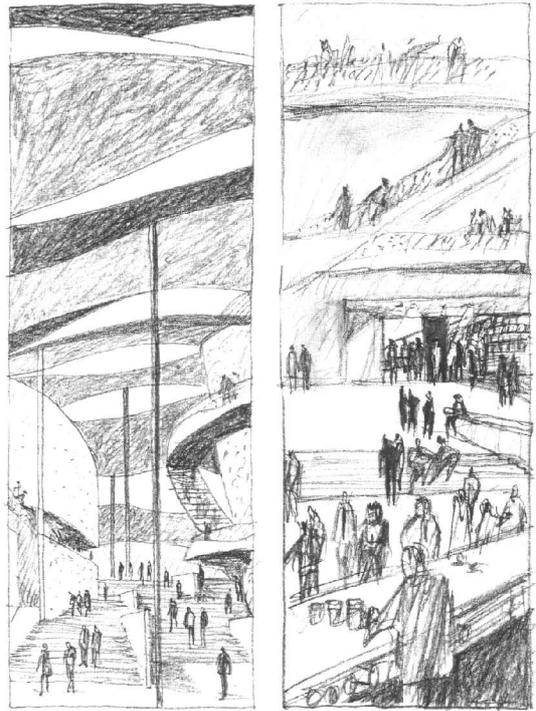


fig103

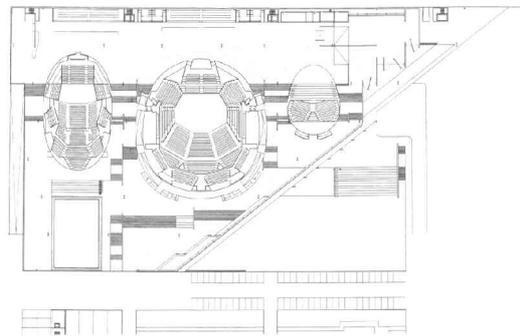


fig104. E:1/1500.

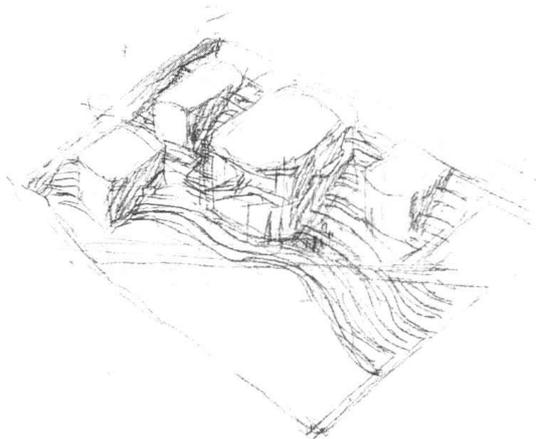


fig105

Escuela de Educación Especial De Bombardon. Almere, 1993-1995.

Artículos:

Hertzberger, H. "Primary remedial school "De Bombardon", Almere." *Zodiac*, no.Noviembre. 1997. Pp.158-162.

La escuela se sitúa en el barrio residencial Filmwijk de Almere, de baja densidad, con edificaciones de dos alturas en su entorno, a 5 kilómetros al noroeste del reconocido Almere Haven. Tal y como se lee en el plano de emplazamiento^{fig111}, el edificio busca desmarcarse de la alineación predominante, creando un espacio trapezoidal que lo separa de la carretera y otro cuadrado detrás que hace lo propio con el paseo del parque que circula en paralelo a la autopista s103. Perpendicular a estas dos últimas vías, cruza un tercer paseo que cierra el límite en el este^{fig110}. Con respecto a su implantación, una vez construida, se distingue una rectificación en la zona este de la parcela: la vegetación que se dibuja como una línea serpenteante^{E-VI} se rectifica para producir una curva^{90_IVb} con un carácter similar al que se ha descrito en casos anteriores^{E-VIII}. De este modo se consigue una transición desde la publicidad de la calle a un espacio más privado que acaba en la línea de setos – baja, para no impedir la vista – para continuar con la gradación^{01-II} más íntima que supone el espacio de juegos.

El propio edificio mantiene las constantes de la mayoría de los centros educativos de Hertzberger. Alineado en dirección sureste-noroeste, paralelo a la autopista, el edificio dispone de dos cuerpos sensiblemente prismáticos^{fig116} que se deslizan el uno sobre el otro^{D-IIb}. De esta fricción surge la falla que permite la expansión en la vertical del espacio colectivo^{90_IId,fig114} asociado a la calle interior. La novedad radica en que por primera vez estos dos cuerpos no son iguales, es decir, el cuerpo suroeste tiene proporciones distintas al nordeste. Esto permite una configuración distinta en sección, ya que por primera vez se introduce el desfase a media altura^{92_III} entre las plantas de aulas^{fig115}, del mismo modo que había estudiado en la torre de van der Broek y Bakema^{21,figZ_15} en Berlín²². Así el elemento plaza central^{E-III} ya no necesita ocupar esa posición geométrica, sino que se ocupa un lugar de protagonismo menos evidente en planta.

La falla descrita introduce la luz tangencialmente a esta plaza interior^{fig114}, que pretende serlo, desde el lucernario que acompaña el recorrido^{fig115}; por tanto la verdadera "calle" se eleva. Ya no hay aperturas al paisaje^{E-III} en este punto, solo dos miradores^{fig117} colocados con vistas al noroeste. Los espacios de circulación anteriormente descritos se dilatan deliberadamente cuando responden a las aulas, de modo que la clase puede salir al pasillo^{01-I}, posibilitando la conexión entre alumnos sin necesidad de eliminar particiones^{D-IIb}. La disposición simétrica de las piezas de oficio de cada par de aulas permite a su vez la ubicación de una bahía en el corredor que hace las veces de embarco y desembarco tangente de las escaleras-pasarela^{fig115}. A simple vista su número puede parecer excesivo, sin embargo es comprensible su redundancia si se tiene en cuenta la intención relacional^{08-I} del proyecto: cada par de aulas se relaciona con su gemelo, colocado en oblicuo, tanto en planta como en sección.

La estructura se resuelve con prefabricados de hormigón, que cuentan con piezas específicas de conexión entre los elementos verticales y horizontales, de modo que el capitel no se desmaterializa, sino que se embebe^{90_Vb} en la viga^{C-IV} y por tanto desaparece^{fig114}. El diseño de los elementos de carpintería sigue siendo complejo^{fig114}, a niveles más accesibles^{F-VI}. De hecho en las barandas exteriores^{E-V,fig113} los elementos de cierre dibujan una línea que separa el basamento negro del cuerpo blanco de las aulas, resolviendo de paso las circulaciones de emergencia con elementos que aseguren la integridad de los usuarios, específicos, entre los que se encuentran integrados puertas y elementos más altos que concentren la atención en el recorrido cuando este se inclina.

El edificio responde sin apenas alardes^{90_IVc,fig112} y con eficacia a un programa conocido pero específico que introduce como grandes novedades la variación en la posición y sección del espacio central, su extensión sutil a través de la falla, que es calle, provocada por el deslizamiento de dos cuerpos asimétricos que se intercalan a media altura cuando albergan las aulas.

²¹ Bakema, J.; Broek, J. van den. Torre Residencial en el International Building Exhibition, 1957-1960, Berlín. 52°31'9"N, 13°20'37"E.

²² Hertzberger, H. "Towards a vertical residential area." *Forum*. no.8, 1960-1961.



fig110

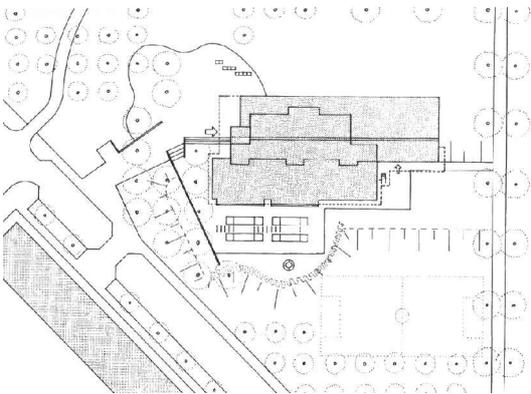


fig111. E:1/1750.



fig112



fig113



fig114

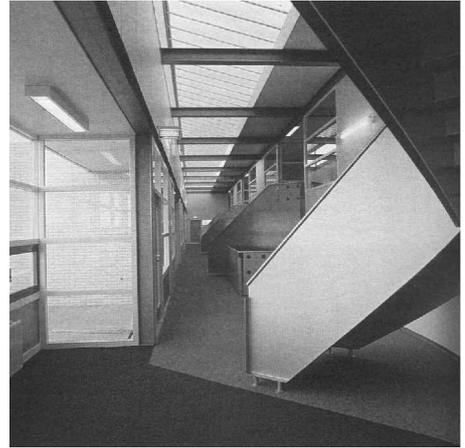


fig115

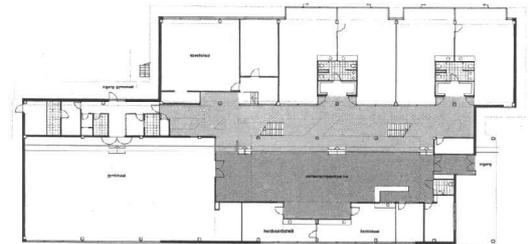
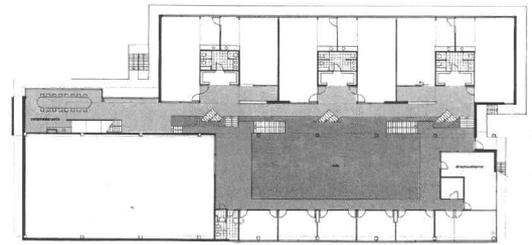
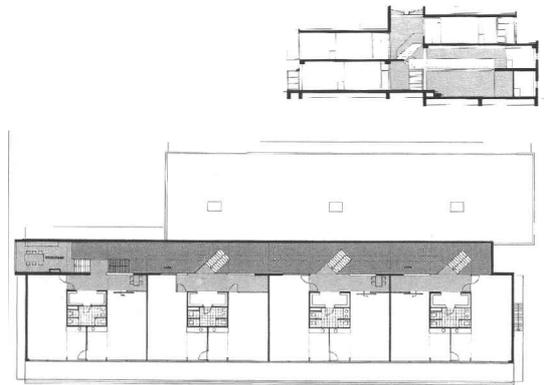


fig116. E:1/650.

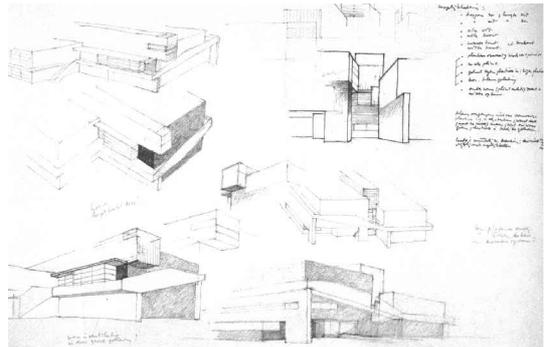


fig117

Teatro Markant. Uden, 1993-1996.

Artículos:

Bravo, I.; Malagamba, D. "Teatro Markant en Uden." *Diseño Interior*, no.56. 1996. Pp.70-81.

Irace. "Herman Hertzberger a Uden. Il teatro Markant." *Abitare*, no.362. 1997.

Ryan, R. "Stage Play". *The Architectural Review*, no. 1225. 1999. Pp.54-57.

Serie de artículos básicamente descriptivos, ajenos a toda interpretación, por tanto sólo pueden utilizarse como relatores de referencia. No ha lugar crítica a la crítica más que su ausencia.

El teatro se coloca en una posición central con respecto a la ciudad vieja de Uden^{fig1120}, mostrando una fachada representativa a Markstraat^{fig121}, al sur y peatonal. Se encuentra rodeado por preexistencias en las medianeras este y oeste y al norte una calle residencial de carácter semi-peatonal. El trabajo de ajuste consiste fundamentalmente en hacerlo colaborar con la representatividad de la calle Markant, alineándose en dirección oeste con la serie de fachadas de ladrillo que a través de la articulación de la fachada acristalada del teatro continua su diálogo hasta el fin de la manzana, al este^{fig120}.

Los tres autores coinciden en señalar la continuidad interior-exterior que se produce desde la calle a la sala de audiciones a través del foyer^{fig124}. La realidad es que el rehundimiento de este espacio provoca una situación de deliberada polivalencia^{02-IV}, similar a la de los espacios centrales de las escuelas^{D-IIIb}, pero desde luego no es el mejor ejemplo de transición natural entre espacios ya que se necesita una multitud de escaleras^{fig123} y pasarelas^{fig126,127,92-II} – una de ellas móvil – que al contrario que en el Chassé, constriñen el espacio. Para facilitar el movimiento se construye un ascensor que, junto a la cabina de control, añaden dos elementos más al espacio^{fig127}. La suma de objetos, desniveles, pasarelas, materiales, etc., da lugar a un paisaje interior^{B-II} estridente^{90-IIIb}, gobernado por colores blancos, metálicos y vidrios. Por tanto la ventaja del espacio polivalente se anula con la dificultad de acceso a la sala, que produce una verdadera alteración programática^{fig128}. El elemento que trasciende en este caso es la gran pantalla de vidrio^{90-IIa} inclinada^{fig121,124} – ya experimentada en De Nieuwe Veste –, que por su disposición conecta simbólicamente la calle y el edificio dibujando las dos diagonales del rectángulo que define la propia pantalla y los elementos portantes. El canopy^{F-V} resultante ya no es tal, se empequeñece hasta ser un parasol^{91-III,fig121} – si no se contraindicaría con el precepto contextualista del proyecto – y por tanto hace necesaria la construcción de otro más pequeño, ajustado a la escala^{04-I} del peatón en el quiebro del edificio. Esta entrada se construye en ladrillo y se prolonga hasta rebasar la cornisa como elemento diferenciador²³. A su vez el parasol se perfora sin explicación racional en cuatro posiciones distintas. La novedad, ya descrita en Built Landscape, es que el canopy se quiebra en los bordes y llega al suelo, dando la sensación de que todo el edificio queda contenido en una caja. El interior del elemento escénico se resuelve correctamente^{fig125}, de modo reglado: una caja negra que contiene dos plateas inclinadas dado el ajustado tamaño del solar. La caja escénica, obligada a sobresalir, conforma el elemento de más altura del teatro, que se introduce en escala gracias al camuflaje pictórico^{fig122} que acertadamente Ryan describe como heredero de Stijl. El aparato de la sala se completa con un brazo que hace las veces de medianera oeste: contiene camerinos y demás salas auxiliares. Se puede decir que este "segundo" edificio envuelve al del foyer, que se separa de su medianera para posibilitar la salida de emergencia^{fig129}.

El proyecto produce un edificio bipartito, suma de adición de partes de diseño una a una que provocan un espacio abigarrado, denso en su contacto con la sala^{fig126} – más reglada –, que únicamente se libera en su contacto con la pantalla inclinada de vidrio, el más eficaz conector al exterior. Esta se protege con una marquesina con intención de ser marco^{91-V} del edificio, un gesto que caracteriza la pretensión de unicidad de una obra con carácter aditivo de elementos de diseño.

²³ Venturi, R. *Learnign from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press. 1972.



fig120. E:1/3500.



fig121



fig122



fig123

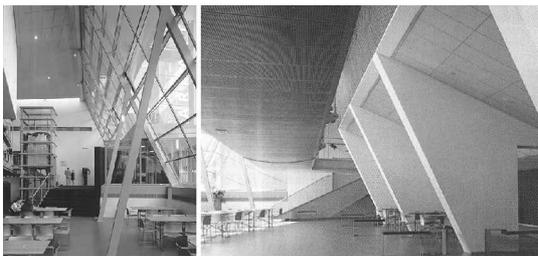


fig124



fig125

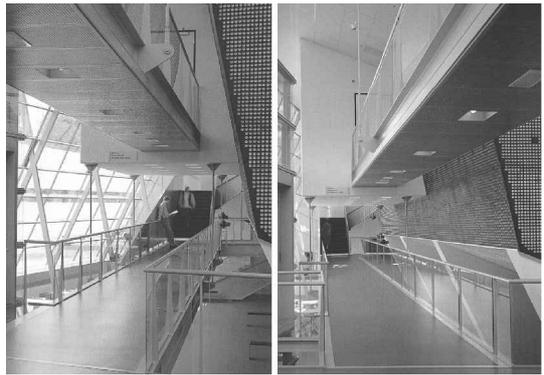


fig126



fig127

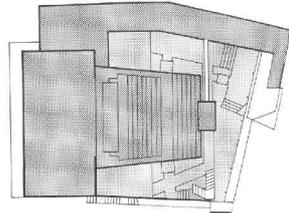
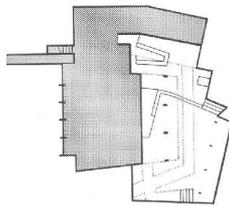
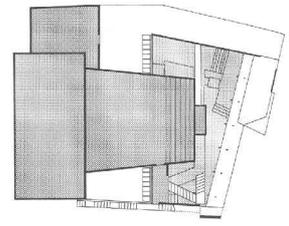
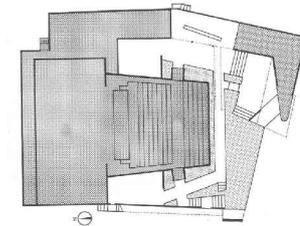
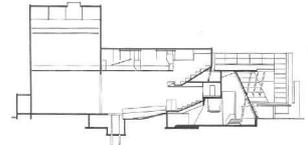


fig128. E:1/1500.

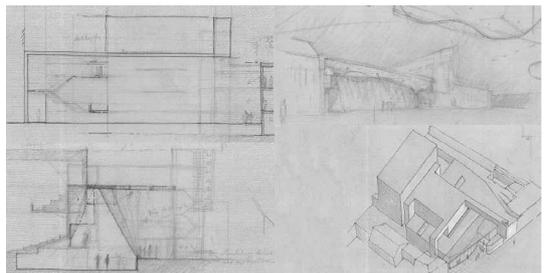


fig129

Ampliación de edificio comercial Vanderveen. Assen, 1993-1997.

Artículos:

Hertzberger, H. "Un nuevo mundo de relaciones: la fachada de vidrio de la fábrica van Nelle de van der Vlugt." *Tectónica*, no.10. 2000. Pp.2.

Malagamba, D. "Ampliación de los almacenes Vanderveen." *Tectónica*, no.10. 2000. Pp.48-57.

Brandollini, S. "Satellite assemblato." *Costruire*, no.123. 2001. Pp.120-123.

Resulta curioso comprobar cómo la mayor parte de las referencias, hayan sido encontradas o no, se corresponden con revistas de interés específico por la construcción. En concreto de estos tres se descarta el de Hertzberger por suponer una introducción genérica al tema del vidrio sobre el que trata este número de *Tectónica*. Malagamba realiza una descripción superficial y cargada de simbolismos. En este caso parece que la publicación italiana se acerca más a la realidad del edificio, atreviéndose Brandolini a emitir en ocasiones juicios de valor.

Equivocadamente Brandolini y Malagamba coinciden en la escasa relevancia que la fachada^{06_III} ha tenido en la obra de Herman Hertzberger, ya que desde el año 1978^{F_I} supone un tema dentro de la obra del holandés. Sí que es cierto que tradicionalmente ha sido un tema secundario, pero su importancia ha ido creciendo hasta la exhibición en este edificio. Toma prestado el gran paño vidriado^{fig133} del Markant, que había sido experimentado en de Nieuwe Veste, que en este caso hace las veces de escaparate^{B_IV, 90_IIa} de día y linterna de noche²⁴. La pared interior del foyer del teatro también se percibe en la textura de los pilares apantallados^{fig136}, que lo son todo^{C_III, C_VI}: soporte vertical y horizontal^{fig139}. También ambos señalan con extrañeza la naturaleza comercial del encargo, que en otra época probablemente hubiera sido rechazado o modificado²⁵. En este caso ambos establecen una analogía náutica^{fig137} para colocar un barco^{91_III} que Malagamba "atraca" en la antigua sede de la fábrica Vanderveen a través de una serie de sutiles pasarelas^{92_I}, construidas en vidrio para mayor transparencia^{fig136}, y que Brandolini atribuye a la herencia lejana del formalismo de Horta²⁶. En cualquier caso el edificio no deja de ser una serie de bandejas de 6 metros de profundidad soportadas por una estructura apantallada que se extiende de forma repetida^{90_Va} a lo largo de 50 metros^{fig138}. La disposición perpendicular de las pantallas maximiza los efectos de transparencia y ligereza de la pieza, que se ve reforzada por la ausencia de contacto entre forjados y cerramiento^{C_VI, fig134}.

Tampoco aciertan al señalar que el edificio se preocupa por el reino intermedio. Malagamba señala una transición entre interior y exterior a través de la marquesina^{fig133}, que completa la analogía naval como la quilla. La realidad es que este gesto se repite en varios proyectos^{F_V}, pero contiene un significado más profundo como extensión al exterior de un lugar interior^{01_II} – o viceversa – que en este caso no se da^{E_Ia}. La única opción de pensar en un intermedio es hacerlo con la pieza completa, entre una preexistencia y su entorno^{fig132}. Así se puede explicar que el edificio se separe física y voluntariamente del antiguo a través de un quiebro^{D_V} en cada testero^{fig133}. Todo el edificio es en sí mismo un espejo que devuelve exterior desde afuera^{fig131} y desde adentro^{fig134}, mientras que de noche invierte esa condición^{E_VIII}. Un ejercicio de apertura propio de la "intimidad a la holandesa". En estos términos el límite se puede considerar dilatado, alberga función, pero es la consumación de la contradicción: construir todo un edificio de espacio intermedio^{fig136}. La confirmación llega cuando se observa que la cafetería, colocada sobre la cubierta del viejo edificio^{fig135}, suspendida de las cerchas que soportan las cuatro pantallas^{fig139}, solo es accesible desde una escalera que minimiza el contacto con el nuevo edificio^{fig138}.

Se trata de una ampliación meritoria en cuanto a su ubicación y desarrollo dada la profundidad de que dispone. Supone una negación del pensamiento anterior, ya que Hertzberger resuelve un problema privado gracias a la benevolencia de las nuevas leyes urbanas, que eliminan una cantidad de espacio público disponible. Su arquitectura, como tal, trata de exponer al máximo una marca, que impondrá su imagen en un lugar visible en un gesto que niega el esfuerzo que realizó en Uden con la alineación de la pieza del teatro. Un cásico edificio "linterna" que experimenta con las cualidades del vidrio.

²⁴ La referencia a la importancia de la fachada se hace patente aquí, extendiéndose en retrospectiva al Teatro de Uden, poniendo de manifiesto la relevancia del tema en los proyectos de 1993. Referencia también a Van der Vlugt, al que Hertzberger rinde homenaje en el prólogo de la revista. *Fábrica Van Nelle, 1926-1930*, Rotterdam. 51°55'22"N, 4°26'1'E.

²⁵ Vocación comercial. Hace alusión explícita a la actitud tendenciosa de la arquitectura de Hertzberger desde mediados de los 1980.

²⁶ "Qui Hertzberger palesa la sua antica passione per Victor Horta, che si fonda sulla dolcezza delle curve appena stondate, sulla leggera contrapposizione tra geometrie ortogonali e circolari e sulla decorazione intensa [...] come forma stessa dell'edificio."



fig130. E:1/15000.



fig131

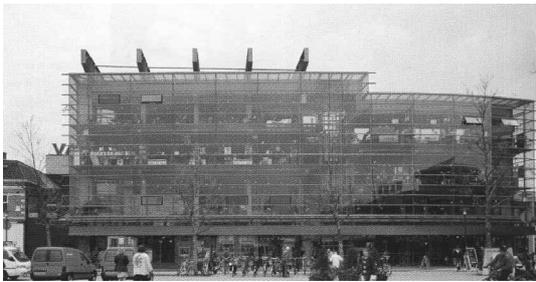


fig132



fig133a



fig133b



fig134



fig135



fig136

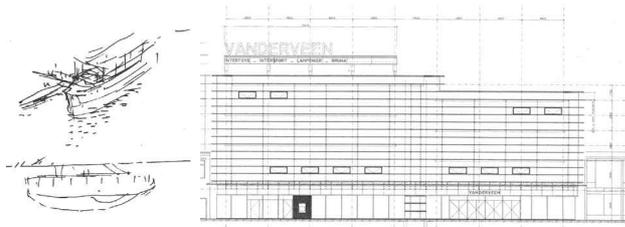


fig137

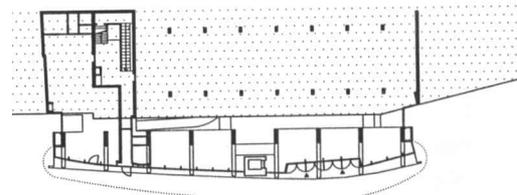
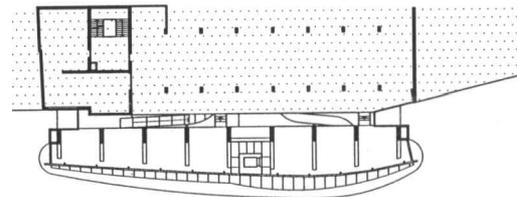
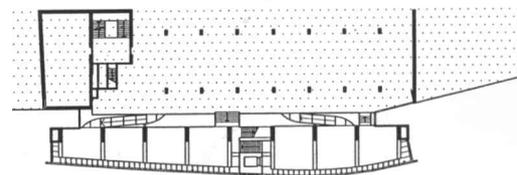
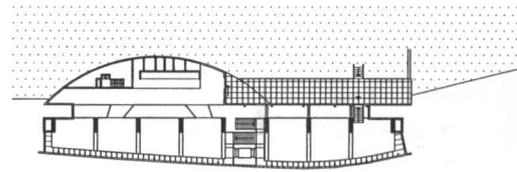
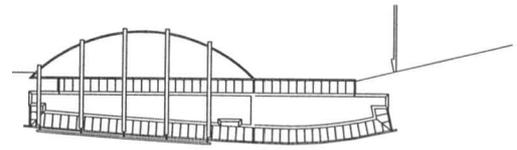


fig138. E:1/900.

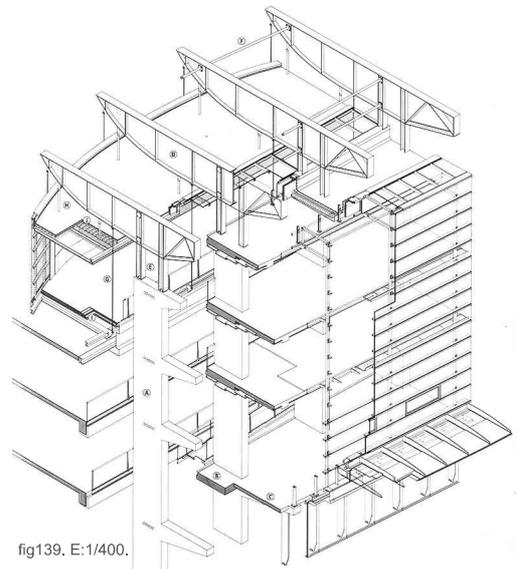


fig139. E:1/400.

Colegio Montessori Oost. Ámsterdam, 1993-2000.

Artículos:

Ibelings, H.; Lootsma, B.; Verstegen, T. Architecture in the Netherlands. Yearbook 1999-2000. Rotterdam: NAI. 2000.

Dijk, H. van. "The city within: Hertzberger in Amsterdam." *Architecture Today*, no.112. 2000. Pp. 38-47.

Metz, T. "The Amsterdam School". *Domus*, no.832. 2000. Pp.58-69.

Bergers, G. "Individuality and Community. More space for development." *Detail*, no.3. 2003. Pp.224-236.

Uno de los artículos forma parte de una enciclopedia, dos son entrevistas y el cuarto, publicado en *Detail* es genérico, superficial y sentimental. No hay más comentarios a la crítica.

El edificio se asienta en una de las zonas periféricas de Ámsterdam, en medio de una antigua zona industrial recuperada, a escasamente 1 kilómetro al oeste del puerto. Su tamaño, más parecido al de una Unité corbuseriana que a las pequeñas piezas construidas hasta la fecha, se asienta sin dificultad escalar en un solar triangular, cerrado al norte por el ferrocarril, al sur por la calle Polderweg y al oeste por una serie de adosados de dos alturas^{fig140}. El edificio se alinea en planta con la calle, perpendicular a las viviendas. Su altura busca la cornisa de los equipamientos situados más al sur, mientras que su tamaño tiene más que ver con la porción de ciudad que se acerca desde el este^{fig140}. Acoge en su interior dos instituciones distintas^a, ambas destinadas a la educación de jóvenes conflictivos^b, extranjeros o con vocación de estudiar la equivalencia a la F.P. española; hasta un total de 1.200^{03-I,c} matrículas ampliables a 1.600.

El edificio se dispone en dos alas^{fig148} que se intersecan en el punto central: el hall^{E-Ia} y plaza colectiva^{03-IV,fig143}, que extiende su influencia^{D-III, 90-IIId} al resto de las cuatro plantas a través del también clásico espacio central^{fig143a} vacío^{E-IV,27}. Tal y como señala Metz, esta disposición viene heredada de Bombardon, que en sección dispone plantas a media altura^{03-II,92-III,fig148}, con la diferencia de que el desfase se recoge en el mismo bloque^{91-VI,fig146,142a}. Las pasarelas que atraviesan el vacío^{fig143a} se matizan^{01-IV}, adquiriendo alternativamente la condición de aulas abiertas^{08-III,fig145,fig147}, lo que favorece el intercambio entre estudiantes. Mientras que en el edificio de Almere las pasarelas eran elementos iguales colocados al borde de la redundancia, en este caso existe un mecanismo de alternancias regladas entre tipos de pasarelas y plantas que hace fugar la vista en dirección diagonal^{E-III} ascendente hacia el este en dos tramos^{fig148,143a}. El segundo bloque, de una sola planta, se destina fundamentalmente a espacios no lectivos. No resulta una novedad tampoco asumir que este espacio supone un catalítico entre las aulas y la ciudad. También Hertzberger señala el afán por desmaterializar o aligerar la fachada colocando sobre ella las salidas de emergencia^{E-V}: las barandas rojas junto con los petos rejados refuerzan la horizontal^{fig142} y matizan la enorme presencia^{05-I} que hubiera tenido un paño continuo. Elogio a la optimización: recorrido de evacuación, parasol y elemento plástico en un solo gesto. Lo que no se acierta a describir con precisión es la gradación de la calle interior. En un proceso lógico de trayectoria^{01-II} se disponen una serie de espacios que no sólo conectan el aula con la calle, sino que conectan al aula con el espacio central^{90-IIe}: el aula se ve separada del espacio de circulación por un par de hileras de pilares^{90-Vb} de hormigón^{C-III}, que si se colocan en la analogía público-privado el aula sería el espacio íntimo, el espacio antes de las columnas el semi-privado, el siguiente el semi-público – y de circulación en perpendicular – para acabar en la publicidad representada por el vacío, extensión del lugar colectivo por excelencia^{fig143a}. Cada hilera de pilares se pinta en dos tonos^{A-I}: la que recorre el tramo sur en colores fríos, mientras que la norte en colores cálidos. Este efecto puede entenderse como la intención de alterar el matiz del tipo de luz que recibe el interior. También es el arquitecto quien tiene que señalar la colocación del caparazón^{06-III,F-V,91-V} de madera^{fig142} que otorga sentido unitario al conjunto^{D-I,28}. Un gesto que viene descrito en el proyecto del colegio Ánatole^{fig146}. La novedad no es que se soporte al estilo deconstructivista^{C-V, 90-IIb,d} exhibido con anterioridad, sino que es capaz de producir una situación de aulas^{91-VI} al aire libre^{fig144}, acción que posibilita la ampliación del centro si fuera necesario.

Es la muestra palpable del nacimiento y culminación de la arquitectura de 1993, con la gran contradicción de la reducción de escala en fachada que se deshace al colocar la marquesina.

²⁷ El método de la talla se practica en este edificio frente a las consideraciones previas de deslizamiento de volúmenes que tienen su origen en De Evenaar y su fin en De Bombardon.

²⁸ La genealogía que en Kassel se inicia como un gesto curvo en cubierta que cose unidades se transforma en escala tras Hong Kong^{F-IV} hasta alcanzar el Chassée o Built Landscape. No se puede ocultar que aunque rectificado, la esencia del concepto inicial se mantiene en la "caja" que homogeneiza al proyecto.

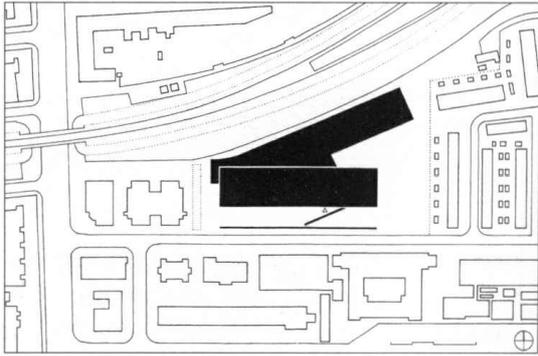


fig140. E:1/4000.



fig141

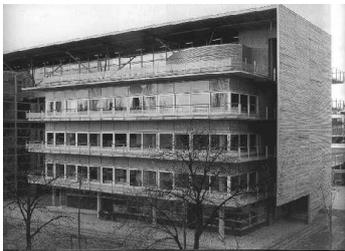


fig142



fig142a



fig143



fig143a

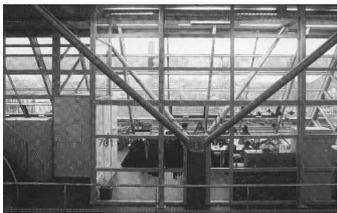


fig144



fig145

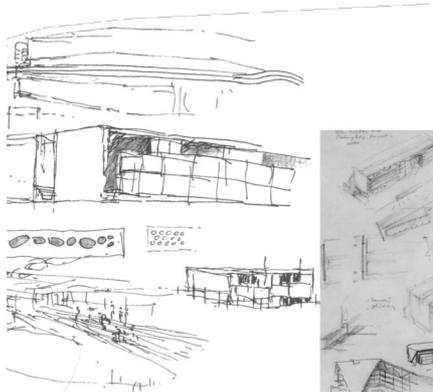


fig146

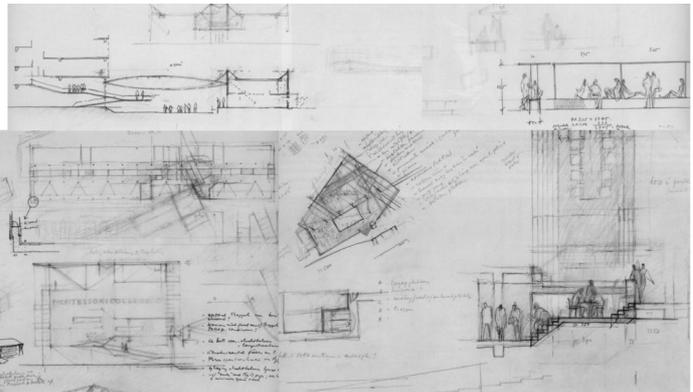


fig149

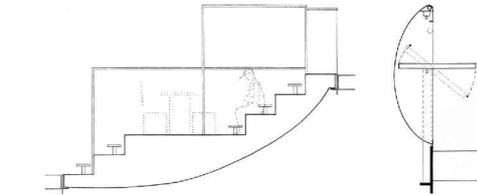


fig147

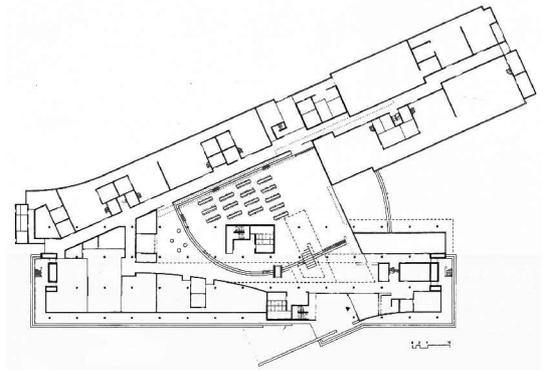
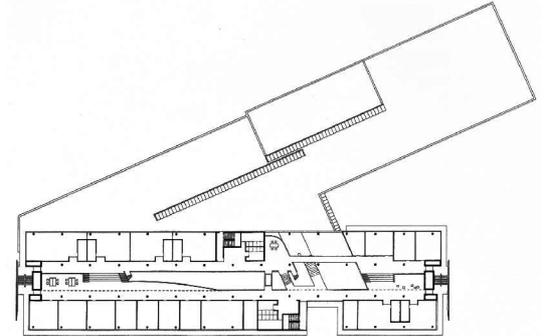
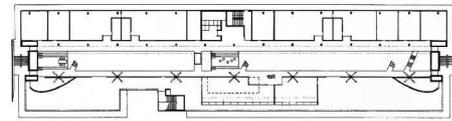
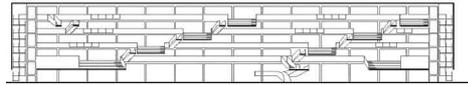
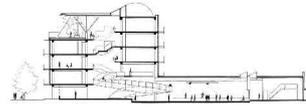


fig148

Edificios de Viviendas. Düren, Berlín, Capelle aan den IJssel, 1993-2000.

Artículos:

Gool, R. van; Raith, F.B. "Residential complex at Düren, Germany" *Domus*, no.803. 1998. Pp.18-25.

La vivienda colectiva en la carrera de Hertzberger encuentra varios ejemplos que siguen una pauta. Como no se ha encontrado bibliografía documentada suficiente se opta por un análisis conjunto, por orden cronológico: Roterдамstrasse, Stralauer Halbinsel y Paradijsel en Holanda.

El artículo de van Gool y Raith hace referencia a este proyecto en concreto. Se trata de un complejo de vivienda social en la periferia sureste^{09_II} de Düren^{fig151A}. Son capaces de describir con acierto algunas de las características propias de la observación, pero no del análisis. Sí que es cierto que existe una halo de continuidad^{91_III} marcado por la cubierta^{fig152A}, pero no acierta a describir el por qué, ya referenciado. También es cierto que existe una consideración interior-exterior del patio^{01_IV}, que no es tal, sino que es un marco de referencia identitaria^{02_II} en el que se colocan los accesos^e a las viviendas^{fig152A}. La apertura del patio^{01_II} tiene que ver con una concesión de suelo urbano al ámbito social^{03_III, 07_IV, fig153A}, un lugar de reunión^{04_I} acotado^{04_II}, la básica noción de lugar, accesible incluso por carretera una vez superado el umbral^{fig155A} que define la geometría^{06_II} del complejo. La imagen bajo la cubierta se construye a través de la repetición de elementos^{05_I} individuales^{fig151A,154A} que conforman la comunidad^{07_V}. Cada una de estas adiciones tiene valores numéricos en cuenta a la agrupación^{05_II, 90_IIe}, por lo que se pueden distinguir dos grandes grupos^{08_I}, cortados por la vía rodada y que a su vez se subdividen en grupos más pequeños.

En el caso de Berlín se repiten las actuaciones conceptuales de van Eyck, a las que se implementa la investigación formal de los años 1980. En este caso las agrupaciones conceptuales del Team X tienen su reflejo en fachada^{E_I, fig155AB,156B} – herencia de una disposición simétrica interior bastante corriente^{fig154B} –, que se orientan hacia el sureste. La disposición provoca que el exterior se interiorice – completado el perímetro por una antigua fábrica^{01_III} berlinesa^{fig150B, 152B} – en el patio, que es necesariamente ambiguo ya que a él se ofrecen dos tipos distintos de fachada consideradas claramente como interior^{E_Ib} o exterior^{D_IIa} en función de la presencia o no de balcones^{fig155B}. Se pierde claridad con este gesto, que debe resolverse en planta baja elevando el edificio, de modo que su proyección sobre el suelo – elevado, en un gesto de continencia espacial – actúa como portal de transición y lugar de acceso a las viviendas. Se pierde el sentido comunal identitario del patio porque las viviendas son también accesibles desde el exterior^{E_VII}. Por otra parte coloca al gran umbral^{03_II, 90_IVc, fig154B} de acceso^{01_I}, símbolo^{06_III} de conquista de un espacio^{D_IV}, como verdadero elemento gestual cuya única voluntad cohesiva se ve difuminada por la presencia de los elementos portantes oblicuos^{90_Va, fig156B}, en clara referencia al deconstructivismo^{90_IIIb}. El parasol, símbolo último de esta línea de cornisa continua^{91_III}, cobija los espacios más valorables: la doble altura bajo cubierta^{fig152B} de una vivienda prototípica más interesante pero poco referenciada. Su mayor demérito con respecto a los 1960 y el ejemplo anterior es la clara distinción del edificio como un elemento perteneciente a un plan urbanístico elaborado por el mismo Hertzberger, que lo separa radicalmente de las consideraciones arquitecto-planeador^{03_I} de su maestro^{05_III}.

El último se corresponde con un ejemplo de vivienda más burguesa. Próximo a las consideraciones de vivienda iniciales^{08_III}, incluye algunas características de los años 1980 referentes al ornato^{fig152C}, que quedan difuminadas por la potencia de la herramienta repetitiva^{05_I, fig151C}. Desarrolladas en cuádruplex^{fig1543}, buscan elevarse sobre el dique que precede al canal^{fig155C}. Resulta interesante el estudio de la configuración^{07_II} de una vivienda apretada resuelta con habilidad para procurarle espacios variables^{07_I} en función^{02_III}, especialmente el estar^{02_IV} dispuesto en dúplex entre la primera y la segunda planta^{91_III}. De este modo la doble altura absorbe el impacto de la carretera sobre el dique, procurando más intimidad cuanto más oblicua es la visión desde el exterior^{fig154C}. La diferencia fundamental es que en ningún momento este proyecto tiene intenciones sociales en ningún tipo de escala, es decir, el esfuerzo del diseño se realiza al interior.

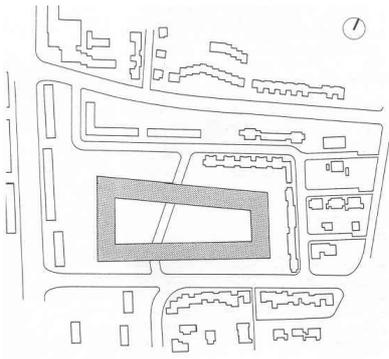


fig150A. E:1/8500.

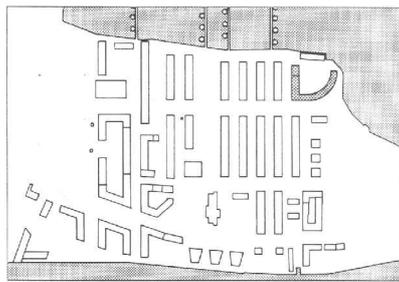


fig150B. E:1/15000.



fig150C. E:1/17500.



fig151A



fig151B



fig151C



fig152A



fig152B



fig152C

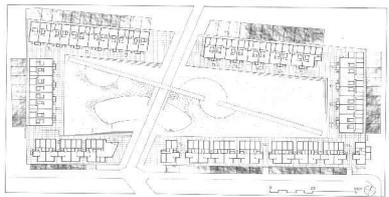


fig153A

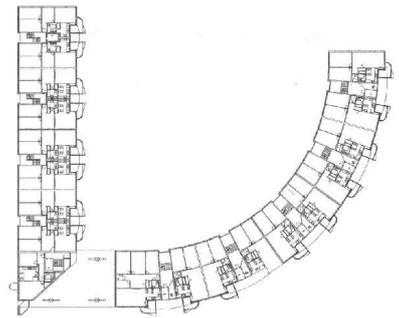


fig153B

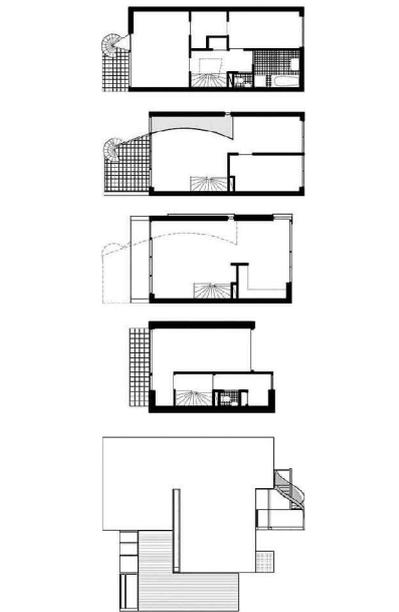


fig153C

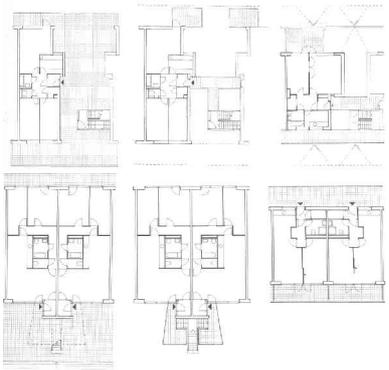


fig154A



fig154B



fig155B



fig155A

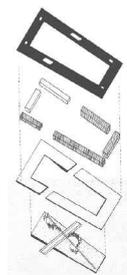


fig156A

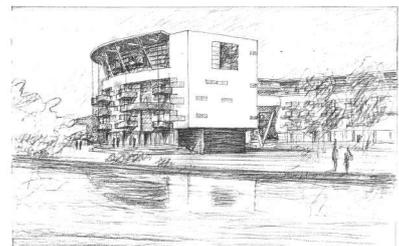


fig156B



fig154C



fig157A



fig155C

Sala de conciertos Musicon. Bremen, 1995.

Artículos:

No encontrados.

La escasez de artículos relacionados con obras de valor no reconocido tiene mucho que ver con la no aceptación de lo canónicamente aceptado por parte de la crítica europea. Es cierto que la deriva libertina produce fracasos, pero sólo en este marco se desarrolla el verdadero avance en el pensamiento proyectual.

Este es con seguridad uno de los mejores proyectos de la carrera profesional de Hertzberger. Empezando por su situación, periférica, el edificio rebasa el límite de la parcela para asomarse por encima de la carretera^{fig160} que comunica Bremen con el Holler Sea – estanque decimonónico dentro del Bürgerpark – y el Park Hotel al que antecede. Estas construcciones de corte clásico hacen gala de una simetría que Hertzberger aprovecha para alinea su edificio, tangente a este eje en su fachada noroeste. Al norte se sitúan un gran vacío destinado a aparcamiento para los edificios comerciales y deportivos que allí se instalan. De este modo su fachada larga al noroeste cierra el vacío^{04_I} – que sigue siendo extremadamente grande, pero ya posee un carácter de recinto –, al sureste se comporta como un elemento traslúcido^{fig164} que actúa como fondo^{04_II} de un paisaje arbolado^{fig165}, mientras que los testeros cortos se ofrecen como vínculo visual a la ciudad al suroeste y geométrico con la única construcción del parque al noreste. El recorte plano de la cubierta obedece a la escala de las edificaciones colindantes así como al límite en altura de las copas de los árboles del parque. Todo ello colocado a apenas 200 metros del ferrocarril y a menos de 600 del borde este de la ciudad vieja de Bremen.

El edificio busca la desconexión del suelo, del que se eleva^{fig165,166} por medio de pilares^{90_Vb} muy esbeltos^{C_V,fig161}, un gesto que además se refuerza con la clásica línea curva que marca bordes^{fig161,165} claros^{E_I}. En este caso la connotación paisajística^{F_IV} se invierte y pasa a formar parte de la panza^{91_IV} del edificio^{91_II}. Por su propio tamaño y forma el edificio es capaz de ofrecen un gran ventanal elevado^{fig161,168} que supera en altura a los edificios colindantes para colocar la mirada del usuario sobre la ciudad de Bremen^{90_IIa}. Esta misma ventana también adopta el efecto ensayado en Vanderveen, de modo que cuando las luces se encienden se convierte en una gran ventana desde el exterior, mostrando lo que sucede dentro del edificio^{B_IV}. Se establece así una negación de la cota 0 a través de una planta rectangular^{fig167} que acoge una serie de plataformas^{01_II,fig166} que a su vez forman un foyer multidimensional^{fig165}, facilitando la multiplicidad de espacios escalarmente humanos^{04_I} – frente a lo que sucede en Roma – y el acceso a la sala principal. Esta sala adopta el esfuerzo del diseño efectuado para el Auditorium de 1993, incluyéndola dentro de la gran caja elevada^{29,figZ_17}. Una gran superficie ocupada por un gesto eficaz, no es simplemente formal^{D_III}, incluido dentro de un marco reglado del mismo modo que el Musikzentrum de Ámsterdam. La diferencia con este concurso radica en la complejidad de las relaciones^{92_II}, que recuerdan en buena medida a Koolhaas^{90_IIIc,30,figZ_18} y que son posibles dado el gran cambio en la escala. El teatro aparece realmente como un objeto^{B_III,31} posado con dificultad, inestable, punteado por los pilarines que producen una especie de sala hipóstila^{A_I} en el acceso^{fig161}, un verdadero lugar intermedio^{03_II} exterior^{F_V} ocupado en buena medida por las plataformas de acceso^{01_I} que señalan con vehemencia la autonomía del objeto^{fig168}.

Se trata en definitiva de un proyecto maduro adaptado a la contextualidad lejana, a través de una posición sutil que de paso lo conecta con la ciudad a través de la visual. Una barrera en el sentido transversal que acota un espacio vacío sin imponerse sobre el aspecto general^{07_V} de la ciudad, en la que no necesita señalarse^{07_I} porque él mismo se ha encargado de ser autónomo. Es capaz de concatenar en un proyecto buena parte de las consideraciones iniciales así como las herramientas necesarias desarrolladas en los años 1980. El mayor problema del edificio es que confirma la tendencia de Hertzberger a reinterpretar las corrientes o arquitectos de moda^{32,figZ_19} en algunos de los proyectos desarrollados en su estudio.

²⁹ Martin, L.; Moro, P.; Matthew, R. Royal Festival Hall, 1948-1951, Londres. 51°30'21"N, 0°7'0"O

³⁰ Koolhaas, R. Casa da Música, 1999-2005. Oporto. 41°9'31"N, 8°37'51"O

³¹ Tal y como se aprecia en la maqueta, el proyecto nace desde la talla de un prisma^{06_II} nebuloso de aspecto ligero.

³² Koolhaas, R. Proyecto Biblioteca Jussieu, 1992, París. 48°51'17"N, 2°19'51"E

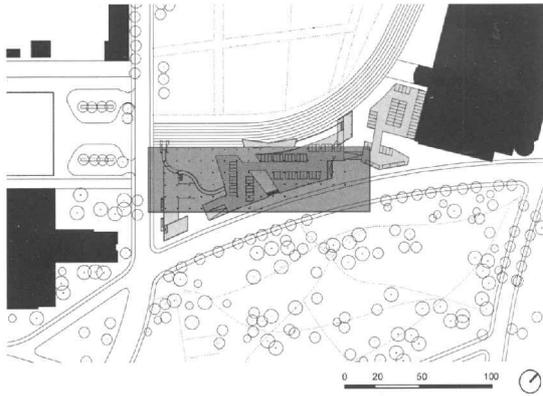


fig160. E:1/5000.

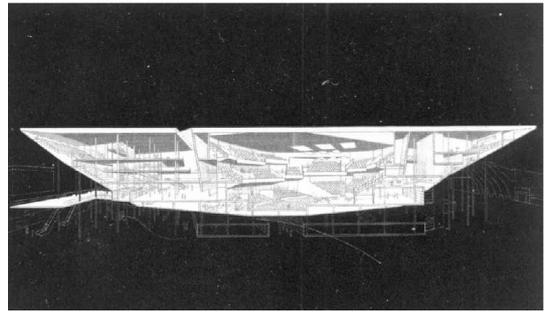


fig165

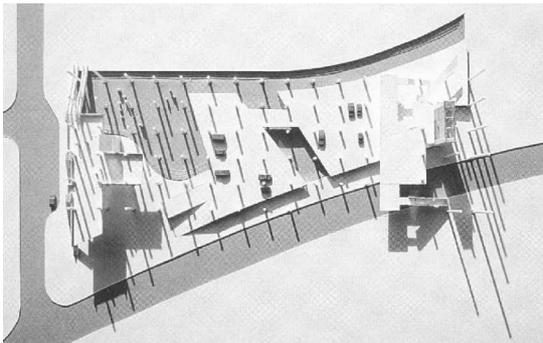


fig161

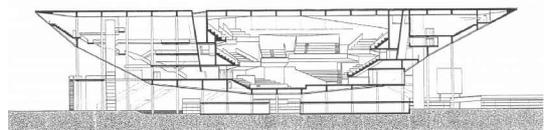


fig166. E:1/2500.



fig162

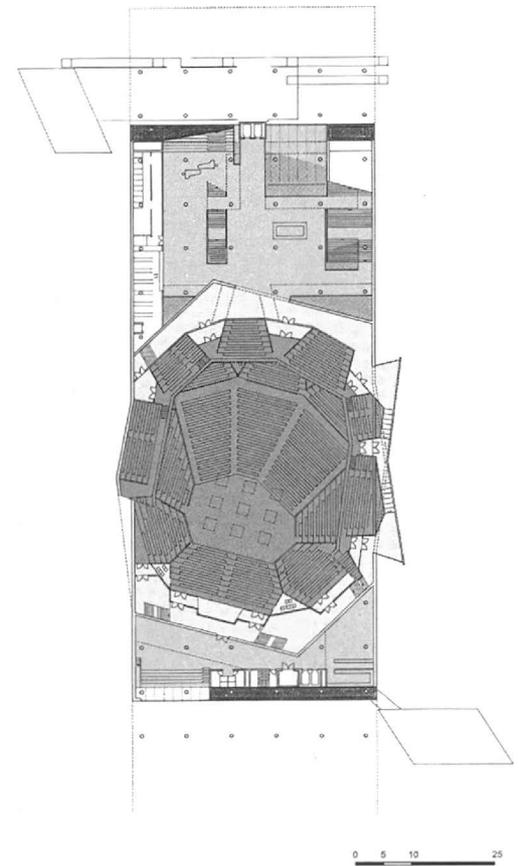


fig167. E:1/1500.

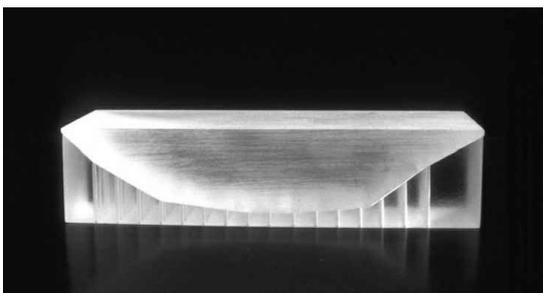


fig163

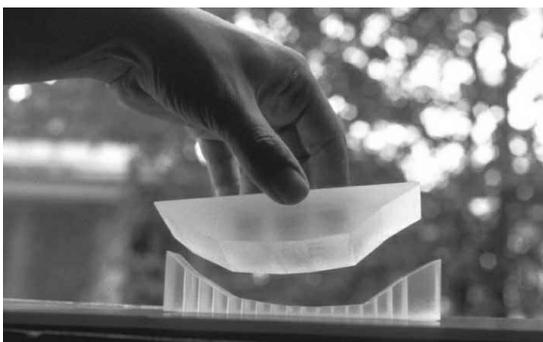


fig164

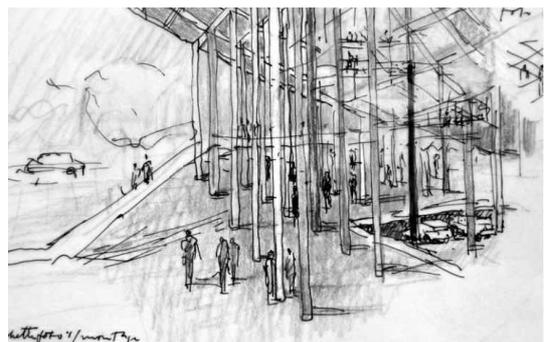


fig168

Escuela De Eilanden. Ámsterdam, 1996-2002.

Artículos:

Molinari, L. "7x70 una presenza necessaria." *Area*, no.70. 2003. Pp.20-25.

Bergeijk, H. van. "Herman Hertzberger, "magister ludi" dello spazio." *Area*, no.70. 2003. Pp.54-77.

Ninguno de los dos artículos hace referencia explícita a la escuela, por tanto las imágenes que se muestran vienen extraídas de otras publicaciones. El primero recopila una serie de descripciones de la obra de siete de los maestros vivos que superan los 70 años de edad. El segundo es un recorrido cronológico, perspicaz, por la obra de Hertzberger, que finaliza con un reconocimiento al valor exploratorio del arquitecto, en el que encuentra un autor necesariamente adaptativo a los tiempos que discurren. Esta crítica positiva hecha desde la proximidad encierra un significado oculto no mencionado: la venta de la arquitectura al capital de modo que la arquitectura débil, "alimenticia"³³, se enmascara de fortaleza y es exhibida como el producto estrella de un arquitecto consagrado. Nada más lejos de la realidad en un período en el que los buenos ejemplos de arquitectura se pueden contar con los dedos de una mano. De hecho, Van Bergeijk, gran teórico y analista de la obra de Hertzberger "olvida" poner en valor la verdadera magnitud de la obra del arquitecto, que no es otra que el continuo acercamiento al espacio intermedio^{01_I}, cada vez más moldeable dado el grado de dominio que acaba poseyendo sobre él.

En el caso de esta escuela^{fig171}, la antepenúltima³⁴ de este siglo, también bajo el programa Montessori, se coloca bajo dos bloques de vivienda^{06_II,fig179}. La novedad es evidente: es la primera ocasión en la que el arquitecto combina un programa docente con uno residencial^{03_I}. Antes de nada hay que explicar que los volúmenes residenciales fueron pre-planeados y adjudicados a otro arquitecto. Hertzberger debe es este caso dialogar con una paradójica futura preexistencia. El complejo se ubica al borde del Westerdok en la Grote Bikersstraat, al norte de la ciudad vieja de Ámsterdam^{fig170}. La escuela se sitúa bajo dos volúmenes separados por una fisura de luz característica. A su vez el occidental se subdivide en otros dos, que permiten otra entrada de luz cenital^{fig178}. La traza vacía de los volúmenes describe una cruz que Hertzberger aprovecha para colocar la calle interior^{03_IV} de la escuela en el sentido este-oeste, mientras que el brazo corto de dirección norte-sur se ve ocupado por otra, secundaria^{01_II}, cuyo único objetivo es prolongar la relación visual desde la entrada hasta el patio trasero.

La localización de la parcela, en esquina con respecto al muelle, invita a la expulsión^{E_III} de la zona central^{fig177}, que en este caso dada la complejidad del encargo ocupa una posición verdaderamente perimetral^{fig178}, muy próxima al agua^{fig172}. Un lugar con posibilidades lumínicas y de apertura que son negadas^{fig171}, ya que la puerta dentro de la cristalera es opaca, de emergencia. Se produce un segundo espacio central^{fig174}, mucho más pequeño, bajo la escalera^{fig176}, que ajusta la escala para producir un espacio de relación difícil, oscuro, como la mayor parte de los espacios intermedios de la escuela. El modelo de éxito se encuentra con su propia debilidad, ya que la necesidad de compresión obliga a que la calle interior se convierta en más interior y estrecha que nunca, un verdadero pasillo. Los espacios de doble altura conquistados^{E_IV,fig176} apenas son distinguibles gracias al quiebro del plano de suelo^{fig178}, su proyección al resto del edificio se hace complicada, aunque es cierto que la gradación^{01_IV} escalar^{04_I} acceso- colectivo-aulas se mantiene de manera digna^{fig173,177,175}.

El aspecto portante se ve resuelto con pilares circulares^{90_Vb} de hormigón pintado^{fig176}, separados^{C_VI} de cualquier cerramiento^{fig178}. No pertenecen a la escuela en un sentido estricto tal y como se puede observar en la posición incómoda de algunos de ellos al norte y su voluntad adaptativa al sur. También es cierto que no parecen querer hacerlo.

Se prueba la posibilidad adaptativa de un modelo que se ha convertido en estándar de un modo que pierde la brillantez intelectual evolutiva de las escuelas de Hertzberger, que en este caso no encuentra un acomodo tan confortable como el que hasta el momento se venía proponiendo^{90_II}.

³³ Referencia informal A. de la Sota en alusión a la arquitectura ejecutada por motivos económicos, no publicada por su baja calidad,

³⁴ Ente De Evenaar y Titaan Hoorn Hertzberger proyecta y construye la escuela **De Vogels**, 1998-2000, Oegstgeest. 52°10'35"N, 4°29'51"E. Su análisis no se incluye por poco relevante a nivel de coexistencia, envolvente y configuración interna.



fig170. E:1/12500.



fig171



fig172



fig173



fig174



fig175



fig176



fig177

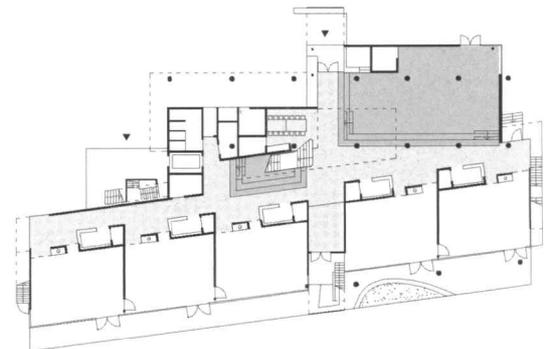
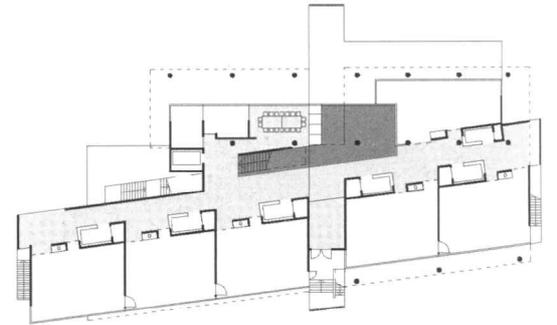
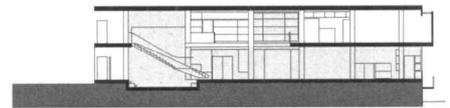


fig178. E:1/750.

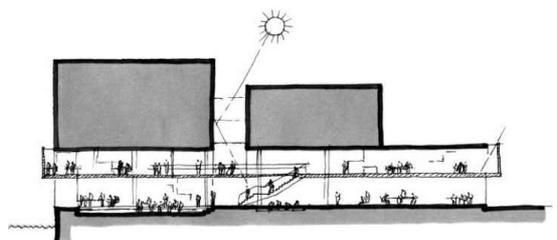


fig179

Centro Universitario. Malmö, 1997.

Artículos:

Hertzberger, H. *Lessons for students in architecture 2. Space and the architect*. Rotterdam: 010 Publishers. 2010. Pp.72-74.

No existe ninguna referencia a este proyecto más allá de una ligera cita que incluye una breve memoria descriptiva en el último de los “manuales” de Hertzberger. Esto se debe en parte a la materialización de este proyecto en otro posterior: la Facultad de Ciencias de la Universidad de Utrecht en 2006. El concurso no fue ganado y en su lugar se construyó otra propuesta de escaso valor.

El edificio estaba destinado a situarse frente una de las dársenas más interiores y por lo tanto de menor calado del puerto de Hammen^{fig180}. Su orientación con el mar al norte, y teniendo en cuenta el clima duro de estas latitudes en invierno, hacen poco compatible la clásica apertura al mar. Para ello Hertzberger idea un sistema retráctil textil^{fig182,183} que cuelga de la gran marquesina^{F-V} de modo que cuando sea necesario se puede cubrir perimetralmente para formar una gran carpa de escala urbana^{06-IV}. Así se hace efectiva hasta la última consecuencia la voluntad de producir un espacio de intercambio entre la ciudad y la universidad^{fig181}. Este lugar se asienta sobre un plinto que desciende a medida que avanza hacia el mar^{fig184}, configurando una envolvente rígida que asciende en el lado sur del edificio para crear una fachada urbana. De esta “pared” nace también la cubierta que se proyecta como un gran dosel^{91-III} casi hasta el límite del puerto^{91-IV}.

La zona de uso principal se ubica en este lado sur, de modo que el graderío y la plaza adquieren un volumen que en circunstancias normales sólo se ve delimitado por el canopy^{fig181}. Las plantas se colocan de manera regular en primer término – sur – para según avanzan hacia el mar irse liberando de la rigidez^{05-I} canónica^{fig184}. Así se alternan las plantas en alturas intermedias^{06-III,92-III}. Además este segundo grupo de bandejas se desliza hasta sobresalir la mitad de su envergadura. Así se consigue una transición espacial^{04-I} desde la gran escala hacia la doble altura, desde esta a un espacio más controlado para acabar poseyendo una altura libre estándar. Todo este sistema se encuentra aparentemente suspendido^{C-VI}, aunque la realidad de la maqueta revela una sala hipóstila de pilares circulares^{C-V} que se acompañan de dos grandes pantallas laterales que cierran el vacío producido por el desplazamiento de las bandejas. La ausencia de planos definidos – especialmente plantas y secciones – hace imposible un análisis más exhaustivo. Con el sistema instituido de referencias guiadas sí que se puede ahondar un poco más. Queda claro que el proyecto posee una deliberada preocupación por el espacio intermedio a varias escalas: la urbana^{01-III,fig184}, la del edificio^{01-I} y la de sus partes. Con un tamaño excesivo para el edificio sólo se entiende la aproximación hacia él como un contenedor urbano que además alberga un programa docente, por ello la configuración escalonada permite un uso libre^{02-III}, que ya no encuentra condicionantes en la climatología. Una verdadera urbana en un ambiente protegido. Es un lugar grande, interpretable de modo individual pero que solo cobra sentido cuando se apropia de él un grupo^{fig184}, que se piensa homogéneo ya que el edificio está destinado principalmente a uso universitario.

En lo que a su construcción se refiere este edificio no deja de ser una gran estructura que alberga un edificio construido de cristal^{90-Vb}, que a su vez contiene las bandejas que delimitan los espacios. Se puede explicar con el ejemplo de la *matruska*^{06-I}, ya que la pantalla de vidrio en el sentido vertical como las bandejas en horizontal no permiten una conexión fluida en ningún sentido. Hertzberger es consciente de ello cuando construye el complejo de Utrecht, que tiende a una centralidad mayor. Por otra parte, tal y como se aprecia en los bocetos^{fig185}, el edificio posee una estética reconocible: la cubierta^{F-IV}. En términos evolutivos viene a completar la búsqueda de la cubierta paisaje o caja que nace del suelo: la curva en cubierta del Chassée no cierra^{E-VI} un espacio, sino que empieza a delimitarlo desde el suelo y es desde la definición de este límite inexistente de donde se descuelga el cerramiento. La consideración de interior o exterior es variable, pero no condicional para el edificio en ninguno de los casos, por ello el cuerpo “útil” se encapsula en la caja de vidrio descrita: si se abre la cortina se mostrará al exterior, si no lo hará a su propio exterior^{E-VIII}, el intermedio entre ambos reinos.

Se trata por tanto de un proyecto con vocación de ser plaza urbana, que se construye con la delimitación del suelo y el quiebro del plano horizontal, que en el fondo se trata de un graderío multiuso similar a los de las escuelas, en el que se hace más sencillo un uso grupal que individual y que pretende a su vez una conexión^{08-I} ocasional entre los “reinos” urbano y universitario^{03-I}.



fig180. E:1/12500.

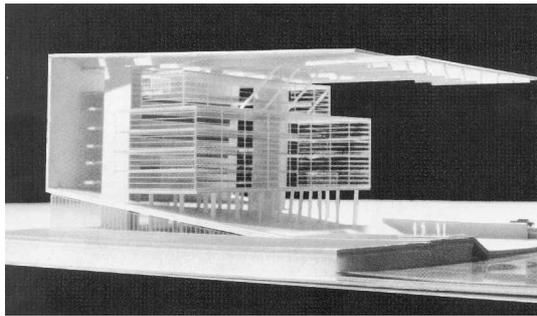


fig181

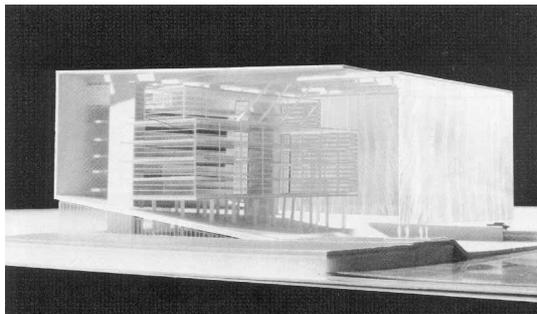


fig182

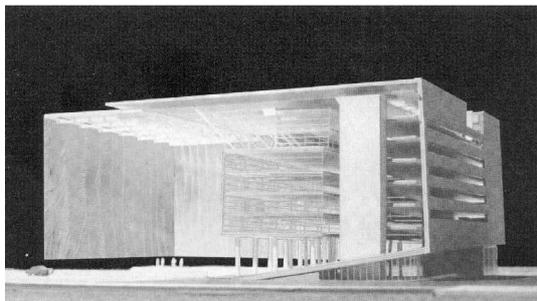


fig183



fig184. E:1/3500.

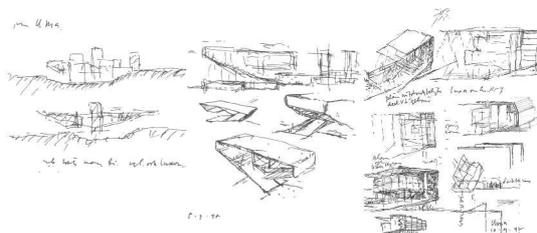


fig185

Cultuur onder Dak. Apeldoorn [CODA], 1997-2004.

Artículos: Menke, H.; Munsterman, T.; Roy, M. van. *CODA. Shelter for Culture*. Rotterdam: 010 Publishers. 2004.

El artículo referido es una publicación monográfica supervisada por Herman Hertzberger. Es una recopilación interesante del proceso de proyecto, pero no ha lugar a una crítica.

El edificio se asienta en Apeldoorn, a medio camino entre la Centraal Beheer y el Orpheus Theatre, ambas obras de Hertzberger^{fig190}. Un edificio polivalente, cultural, en un solar con preexistencias que condicionan el programa^{fig198}, de modo que no sólo se tiene que adaptar físicamente, sino que también debe buscar la macla funcional entre biblioteca, sala expositiva, archivo y espacio colectivo. Todo el programa se fragmenta, de modo que el ala norte recoge en las cuatro alturas el espacio de museo, la oeste se reserva al espacio colectivo^{fig193} y la sur a biblioteca. La realidad es que el espacio colectivo es apenas un espacio de circulación^{01_I, 92_IV, fig193} ocupado con un pequeño espacio de cafetería^{fig197} que se incluye como biblioteca en la memoria, la excusa necesaria para poder portar el adjetivo “colectivo”, de lo contrario sería una prolongación del recorrido museístico pero vacío de programa real.

El edificio se resuelve con un prisma^{fig191}, que por primera vez en mucho tiempo no es contenedor de nada, es el límite al espacio interior^{91_VI}. Este volumen se extruye alrededor de la manzana^{E_I} para delimitar un patio^{fig192} de dimensiones considerables surcado por las franjas de luz que ambientan la sala expositiva. Estas fisuras en el suelo son un clásico en la arquitectura de esta década aunque es cierto que en esta ocasión no se corresponden con el acompañamiento del espacio colectivo. Hacen referencia a una cuestión estructural^{A_I, 90_Va, 90_Vb} que acompaña la disposición de los pilares^{C_VI}, que de nuevo aportan un sistema legible a un edificio que de otra forma no tiene relación con los 10 grados de rotación con respecto a sí mismo de la estructura portante^{fig198}.

La sala de exposiciones^{fig196} se sitúa debajo, de modo que el aspecto paisajístico^{91_II} de la cubierta ondulada^{F_IV} tiene una connotación real topográfica^{91_IV}, ya que el suelo que produce puede usarse como plaza^{01_III}. La cubierta-suelo produce dos situaciones: la primera es la gran flexibilidad^{02_III, 02_IV} que posee una sala^{fig194b}, diáfana^{07_II}, que con sólo gesto resuelve la entrada de luz y el aspecto portante al interior; encima^{02_I}, la segunda cuestión que plantea es la alteración de la plaza como catalítico entre la calle y el edificio^{D_IIa}, ya que el espacio supuestamente intermedio se desplaza hasta el interior de la manzana^{fig194a}, una disposición que recuerda a la De Nieuwe Veste. Este patio posee una escala apropiada, pero una configuración difícilmente comprensible, ya que su presencia ininterrumpida lo anula como espacio confortable; no existe un grado de ajuste que se corresponda con los enunciados y características generales de la obra de Hertzberger^{07_I}. Éste problema se mitiga al interior^{fig193} del edificio, un lugar repleto de planos a cotas distintas, con trayectorias dispares^{04_II} que sólo encuentra pausa en la cota de la sala expositiva. El resto, tal y como se aprecia en sección constituye una serie de “estancias” abiertas^{90_IIe} de escala específica^{04_I} que encuentran su límite en el cerramiento del edificio, que a su vez, actúa – en esta ocasión sí – como un filtro^{03_II} que a través de mecanismos especulares^{B_IV, fig191, 193} coloca al espectador en un estado ambiguo entre la calle y el patio^{D_V}, un exterior y otro exterior^{D_III}. Se deduce por tanto un sistema de relaciones complejo que tiene más que ver con las ligaduras visuales entre los espacios que con las transiciones entre ellos; como se aprecia en la sección, la variabilidad de la cota conecta al museo consigo mismo, a la biblioteca con la plaza y a la zona común con el museo y la plaza. El matiz confirma que las secciones varían^{fig198} a medida que se recorre^{01_II} el edificio, lo que añade una componente temporal^{01_IV} al hecho de reconocer el espacio, que dota de un grado mayor de coherencia al aspecto relacional. Por último, encerrados tras la chapa metálica se colocan los espacios que necesitan de más intimidad: archivo y biblioteca. Se aprovecha la condición opaca de la chapa para colocarla sobre lo etéreo del vidrio, de tal modo que este volumen “flota”^{C_V} con respecto al resto del espacio y programa en un estado de aislamiento.

El quiebro^{E_IV} del patio sobre el resto del edificio se resuelve con una geometría sencilla^{06_II}, que posibilita una construcción seriada^{05_I} y legible^{fig199} de un edificio sencillo en apariencia y complejo en relaciones intangibles que paga un alto peaje en volumen consumido para producir un espacio colectivo que no es tal. A cambio libera la superficie suficiente para producir una sala de exposiciones grande, flexible, bajo una cubierta quebrada que encuentra acomodo racional como gesto controlado dentro del último proyecto iniciado antes del siglo XXI.

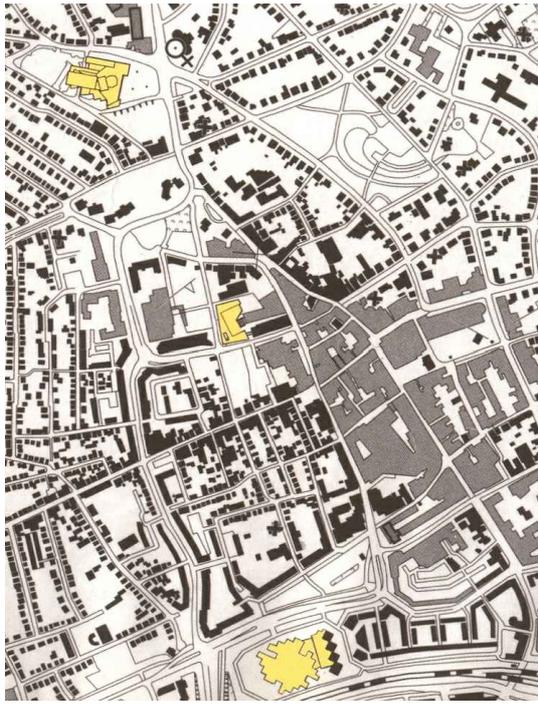


fig190. E:1/15000.



fig191



fig192



fig193

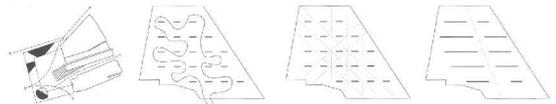


fig194a

fig194b



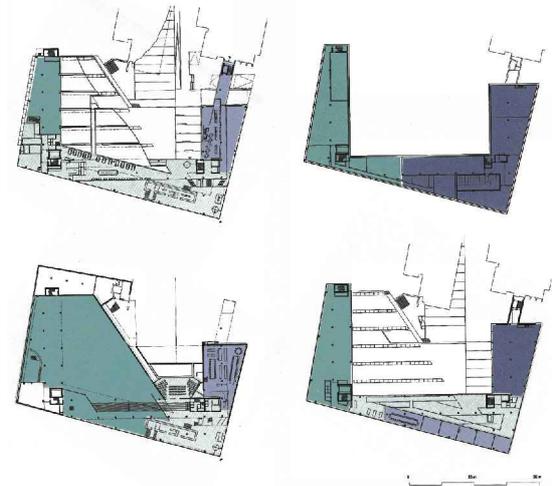
fig195



fig196



fig197



- Archivo
- Biblioteca
- Museo
- Espacio colectivo

fig198. E:1/3000.

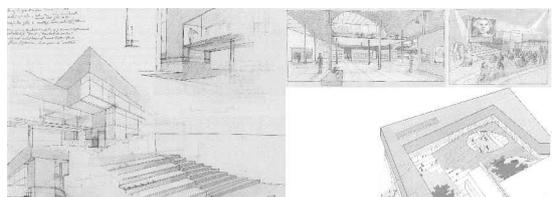


fig199

Escuela De Titaan. Hoorn, 1999-2004.

Artículos:

No encontrados.

La única referencia disponible en *Schooldomein* ha resultado del todo inaccesible. Resulta incomprensible la ausencia de crítica seria en torno a este edificio, correcto en su geometría y verdadero digno cierre de un siglo. La avidez de publicaciones de carácter divulgativo junto con el hecho de que la arquitectura escolar de Hertzberger parecía haber alcanzado techo en Ámsterdam no hacen de este edificio un objeto apetecible para las publicaciones, ávidas de la última tendencia, sea cual sea su naturaleza.

Colocado en la zona industrial de una de las ciudades satélite de Ámsterdam^{fig200}, esta escuela de formación profesional se presenta como un volumen cúbico, reglado, puramente racional^{fig202}; un lenguaje del que Hertzberger se había distanciado en los años 1970^{F_I} y separado poco antes de 1990^{F_IV}. Se accede a él tras ascender una escalinata prolongada^{90_IIg,fig201} que da paso a un plinto alargado, colocando al estudiante en un ritual espacio-temporal^{01_IV} que lo aproxima a la escuela^{fig206}. De modo casi equivalente en superficie se mantiene un acceso secundario destinado a los servicios a través del que pueden descargarse con facilidad vehículos industriales.

Obviando la mediocridad de la planta baja, de servicios^{fig206} del mismo modo que se ha venido obviando la planta de sótano del Neue Nationalgalerie de Berlín³⁵ – las plantas docentes son un ejemplo magnífico del dominio espacial de los lugares centrales^{D_IIb,fig205} de las escuelas de Hertzberger. En este caso el edificio, tras levantarse sobre el plinto^{90_IVc} que supone la planta de servicios, permite una entrada de luz abundante^{fig205} hacia esta zona central^{E_III}, configurada como un verdadero graderío en el que se pueden dar las más variadas situaciones^{90_IIe}. La disposición de las gradas se aprovecha para introducir tres despachos, que ayudan a configurar un segundo nivel^{08_I} de calle interior^{01_II} para la zona de administración^{fig206}. Este espacio no necesita extender su influencia al resto de la escuela ya que es él mismo quien se prolonga en altura^{92_V} para acoger las distintas actividades externas^{fig207} a cada una de las aulas^{fig204}, dispuestas perimetralmente en torno a este vacío^{90_IIc}. Las tallas^{E_IV} alternas en los forjados ayudan a evitar la sensación de espacio para irlo matizando en lugares^{04_I} a medida que asciende^{fig206,203}. La alternancia de las tallas en los elementos horizontales también^{03_II} se da en los verticales^{D_IV}, ya que se disponen huecos a doble altura en cada una de los alzados del edificio^{fig202} que vierten luz hacia este lugar. La variación reglada comienza rotando desde el este en la segunda y tercera planta, sigue en el sur en la tercera y la cuarta, y finaliza en el oeste con la cuarta. El norte se eleva media altura más, cerrándose a la autopista. Esto se traduce en un recorrido helicoidal de las personas desde abajo hacia arriba^{90_IIg}, mientras que la luz describe la misma trayectoria en el sentido inverso^{fig203}, ya que el foco de máxima iluminación se encuentra en la planta primera – la de acceso – gracias a los grandes ventanales de este espacio – que ayudan a que el cuerpo del edificio “levite” sobre el plinto. Es todo: lugar central, de relaciones, escalera, iluminación y espacio docente.

La estructura portante^{90_Va,90_Vb} se adapta con facilidad a esta disposición más reglada^{C_V,fig206}. El suelo rojo contrasta con el también ya clásico color aguamarina destinado a los pilares, de sección circular de hormigón, siempre separados^{C_VI} del cerramiento. La retícula que dibujan al interior sólo avanza hacia el exterior en el acceso, como si de un deambulatorio se tratara^{fig201}, llevando con ellos el exterior al interior y viceversa^{03_III} en un sentido conceptual. Es en el exterior donde se aprecia claramente la idea de variabilidad en la repetición^{05_I}: en el alzado^{91_VI} se distingue un sistema aditivo que se puede alterar^{06_I,36}, Z₋₂₀ en función de las necesidades de cada aula, ocupada con un tipo de enseñanza específico.

Este ejemplo de edificio confirma el retorno del estudio a una geometría racional a la que se incorpora el aprendizaje y evolución de una corriente de pensamiento propia. Es una de las mejores versiones de Hertzberger: un espacio humano y variable dentro de una caja reglada de atemporalidad demostrada. Tal vez sea al déjà-vu moderno lo que ha impedido su difusión.

³⁵ Rohe, M. van der. Neue Museum, 1965-1968, Berlín. 52°30'25"N, 13°22'3"E.

³⁶ En *A city is not a tree* Alexander explica de modo racional-matemático la incongruencia del sistema orgánico de van Eyck. En este caso es el sistema racional el que se ve alterado por una respuesta igualmente racional que sucede hacia afuera, lo que a su vez coloca a la cáscara del edificio como una imagen de la imagen interior. Es decir, el alzado geométrico puro se convierte en una respuesta orgánica reglada^{05_III}.



fig200. E:1/12500.



fig201

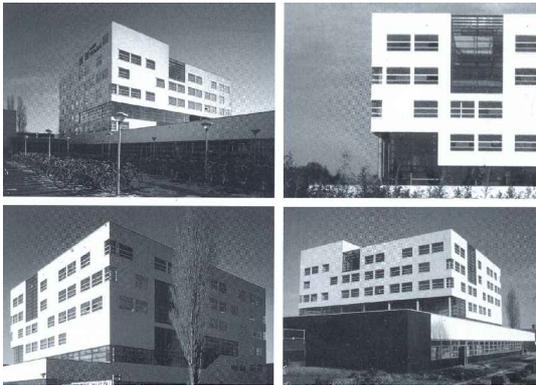


fig202



fig203



fig204



fig205

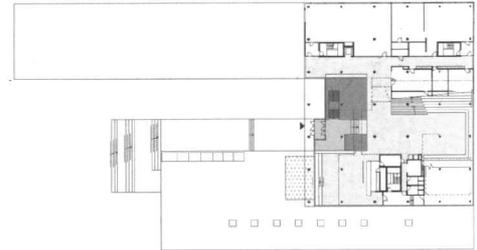
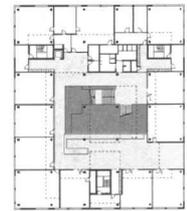
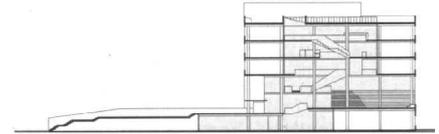


fig206. E:1/1500.



fig207

^a VMBO: es un sistema de educación vocacional en la que los jóvenes entre 12 y 18 años se preparan para formarse en actividades que no requieren estudios universitarios.

^b El sistema educativo público holandés admite poca tolerancia en las faltas disciplinarias, por ello instituciones privadas como la de Montessori son con frecuencia uno de los últimos recursos formativos.

^c Tras la Centraal Beheer y el Ministerio de la Haya este es el único edificio que ha sido capaz de asumir el papel de ciudad en miniatura, concepto propio del Team X.

^d Se entiende que el capitel disimulado en Aerdenhout se alarga exageradamente, tal y como sucede en la biblioteca, galería y teatro de Breda (1991-1993) y se quiebra como lo hacen las ramas de un árbol al salir del tronco para añadir tensión al espacio.

^e *"The connection between these components as a result of their situation is an abstract relation which, through the lack of plastic recognizability of the parts – the blocks – can never belong to an order other than one abstracted from society.*

The separation of the components, the cohesion of which is the very essence of the organism of society is, makes, in advance, the springing up of a residential community very difficult indeed. The reason why all-surrounding green space a common medium, can never become the breeding-court nor the sound-board of the community, however many trees there may be, has become clear in the meantime thanks to our coming aware of the central significance of feeling of connectedness, which is the basis of every form of community.

In the case of the closed block of buildings, the inner court of which has been divided up into private outer-rooms by means of fences for a part – and that a limited one – of the houses, the element of community is constituted by the street.

Via the inner-court contact is incidental and, if there is any contact, it is generally unwanted, resulting from inability to provide real privacy. The street-side is the children's playground, there is the front door; the connection with town life is provided by the street.

*The method of building that provides a common inner-court has an inner-space for all, even for those living on the upper floors, having a balcony in the closed block."*Hertzberger, H. "Three better possibilities." *Forum*, no.5. 1960-1961. Esta reflexión acerca del espacio comunal, identitario, transicional entre la vida privada y la ciudad construye por completo la Rotterdamstrasse, se relativiza en el caso de la Stralauer y se elimina en la Paradijsel.

Elementos derivados.

1990-2000.

Recuento estadístico de referencias.

A continuación se procede al recuento exclusivamente matemático de las referencias incorporadas en la descripción de la obra de Hertzberger en los años de referencia. El método trata de detectar qué conceptos y en qué medidas mantienen una continuidad o no. El procedimiento se limita a una simple operación: se enumerará qué proyectos contienen la referencia de cada párrafo, a continuación se sumarán todas las referencias de dicho concepto para finalmente deducir un porcentaje de correlación entre él mismo y 1990.

Por ejemplo:

Concepto^x. Párrafo^{x_I}: 3 citas; párrafo^{x_II}: 4 citas; párrafo^{x_III}: 2 citas.

Cálculo $3+4+2=9$. Proyectos descritos=20. Número de párrafos=3. $I_x=(9/(20*3))*100=15\%$.

Conceptos fundacionales.

1959-1969.

Concepto⁰¹. Lo intermedio.

Párrafo^{01_I}. Referenciado en 13 ocasiones. Experimental Waterhouses, escuela De Polygoon (2), Il Fiore, YKK de Kurobe, escuela Anne Frank, teatro Chassée, escuela De Bombardon, viviendas Stralauer Halbinsel, sala de conciertos Musicon de Bremen, escuela De Eilanden, Universidad de Malmö y CODA. Se concluye por tanto un interés específico sobre el control de las transiciones entre espacios a través de la inclusión de un tercero, intermedio.

Párrafo^{01_II}. Referenciado en 11 ocasiones. YKK de Kurobe, teatro Chassée (3), escuela De Bombardon, extensión Vanderveen – como negación –, escuela Montessori Oost, viviendas Rotterdamstrasse en Düren, sala de conciertos Musicon, escuela De Eilanden y escuela De Titaan.

Se observa una tendencia a la inclusión de la calle interior como elemento articulador de proyecto en buena parte de los edificios escolares, a excepción de aquellos en los que la “calle” se convierte en “plaza”. Esta consideración se hace efectiva literalmente en edificios de vivienda y expresiva en los teatros, tanto más difusa cuanto más importancia se le da a la composición de este espacio.

Párrafo^{01_III}. Referenciado en 5 ocasiones. Il Fiore, Auditorium de Roma, viviendas Stralauer Halbinsel de Berlín – como referencia simbólica –, Universidad de Malmö y CODA.

Si la medida referente son los párrafos anteriores, tres no es una condición suficiente como para considerarlo relevante. El espacio exterior público de oportunidad entre elementos consolidados no existe como tal a excepción de la frivolidad de Il Fiore y la voluntad del Auditorium. Esto se explica porque Hertzberger no hace distinciones en público y colectivo, de este modo todos los edificios poseen la cualidad de lo colectivo en su interior.

Párrafo^{01_IV}. Referenciado en 9 ocasiones. Escuela de Polygoon – como negación –, YKK de Kurobe, teatro Chassée, escuela Montessori Oost, viviendas Rotterdamstrasse en Düren, escuela De Bombardon, CODA y escuela De Titaan.

Referencia recurrente el cuidado de las dimensiones, aspecto y pretensiones de un espacio intermedio que conecta dos reinos. Es la confirmación efectiva del modo de resolver la apreciación intelectual del párrafo^{01_I}; es decir, existen más de tres casos resueltos de un modo distinto. Los que aquí se presentan, se da por sentado que cumplen con el requisito conceptual^{01_I}, por tanto las referencias no consideradas entonces – Montessori Oost, Rotterdamstrasse y De Titaan – en este caso deben computar doblemente para hacer un total de 11 referencias.

El concepto como tal se cita un total de 38 ocasiones o lo que es lo mismo, más de un **47%** de repercusión sobre la obra de 1990.

Concepto ⁰². Flexibilidad y polivalencia.

Párrafo ^{02_I}. Referenciado en 2 ocasiones. Auditorium de Roma y CODA.

Hertzberger ha perdido esta cualidad del Team X. Sus edificios de esta época, ávidos de voluntad representativa son infraestructuralmente incapaces de absorber cualquier variación o cambio en su propósito estructural. El caso del auditorio tiene a Split como referencia lejana a la hora copiar una traza que existe y prolongarla de acuerdo a un nuevo sistema reglado, pero nada más. El caso del CODA es una reproducción de una capa inferior sobre la superficie.

Párrafo ^{02_II}. Referenciado en 2 ocasiones. Oficinas Mediapark y viviendas Rotterdamstrasse en Düren.

Tampoco resulta relevante este párrafo. La ausencia de ejemplos de vivienda tiene buena parte de culpa en ello. Independientemente de este hecho lo cierto es que el vínculo entre los edificios y su entorno es cuestionable, mucho más abstraídos y preocupados por sí mismos. En la línea de la exposición inmediatamente anterior.

Párrafo ^{02_III}. Referenciado en 7 ocasiones. Oficinas Mediapark, YKK de Kurobe, teatro Chassée (2), viviendas en Capelle aan den IJssel, Universidad de Malmö y CODA.

Se entiende que estos espacios encuentran su expresión en pocos ejemplos. La realidad devuelve la sensación de que a pesar de la aparente flexibilidad de los espacios multipropósito se hayan altamente condicionados por su condición escalar y formal, incluso en aquellos de necesidad específica. Se admite en este caso un error de referencia, ya que se han omitido en este apartado las descripciones oportunas en algunos ejemplos escolares.

Párrafo ^{02_IV}. Referenciado en 5 ocasiones. YKK de Kurobe, teatro Chassée, Built Landscape, teatro Markant, viviendas en Capelle aan den IJssel y CODA.

La reducción a la escala habitacional tampoco tiene expresión en este caso. Las habitaciones de Kurobe por necesidad, el teatro Chassée por la introducción de un elemento retráctil, el Built Landscape a su propia escala y las viviendas no son condición suficiente para describirlo como factor relevante.

En su conjunto el concepto Flexibilidad y Polivalencia ha sido referenciado en 13 ocasiones, un índice ligeramente superior al **20%**. Se entiende, por tanto, que la flexibilidad de estos espacios y su interpretación personal se ve reducida por la prevalencia del programa y su propia configuración. Pérdida de un concepto que en palabras de Hertzberger *“nunca da la solución óptima”*. La posición de “lo adecuado” parece más oportuna en esta década.

Concepto ⁰³. Dualidad.

Párrafo ^{03_I}. Referenciado en 4 ocasiones. Escuela Anne Frank, viviendas Stralauer Halbinsel, escuela De Eilanden y Universidad de Malmö.

Resulta imposible un rastreo, dada la ya comentada abstinencia en la voluntad de relación periférica de los edificios de Hertzberger. La segunda referencia es simplemente estadística, ya que contraviene diametralmente el concepto separatista arquitecto-planeador, ya que la obra responde a un programa urbanístico parcial, también de Hertzberger.

Párrafo ^{03_II}. Referenciado en 7 ocasiones. Mediapark, YKK de Kurobe, escuela Montessori Oost, viviendas Stralauer Halbinsel, Musicon de Bremen, CODA y escuela De Titaan.

Por lo general existe una intención definitoria del tipo de espacio intermedio. Si existe una vocación real de que estos espacios sean algo en términos programáticos no cabe en ellos la conjunción de dos cosas dispares. Un buen ejemplo es contraponer la ambigüedad en la que se mueve el espacio central del Orfanato frente a la claridad meridiana de ocupación y gradación de los espacios intermedios de las escuelas. El primero ofrece realmente lugares de escala diversa frente a la homogeneidad de escala de los espacios de Hertzberger en esta época a excepción de los ejemplos referenciados.

Párrafo ^{03_III}. Referenciado en 6 ocasiones. Il Fiore, Mediapark, Built Landscape, Auditorium de Roma, viviendas Rotterdamstrasse en Düren y escuela De Titaan.

Hertzberger tiende a deshacerse de esta acepción puramente conceptual, que pasa a un estado de memoria subyacente. Prevalece en toda la obra de la década de 1990 a un nivel inconsciente, que en ocasiones se manifiesta de forma evidente.

Párrafo ^{03_IV}. Referenciado en 4 ocasiones. YKK de Kurobe, teatro Chassée, escuela Montessori Oost, escuela De Eilanden.

La manifestación palpable de este párrafo es la calle interior. Se puede decir que existe un alto grado de correlación entre este párrafo y el ^{01_II}. No hay nada más que añadir.

A la luz de lo enunciado en el párrafo teórico, la cantidad de referencias y la importancia intelectual de este concepto resulta imposible detectar un grado de influencia concreto sobre la obra del autor en 1990. Se considera por tanto un pensamiento de fondo que acompaña constantemente al proceso de proyecto y su influencia por tanto, resulta imposible de medir. En este caso se considera relevante de modo incalculable.

Concepto ⁰⁴. Tamaño.

Párrafo ^{04_I}. Referenciado en 14 ocasiones. Il Fiore – como negación –, Mediapark – como negación –, De Nieuwe Veste, YKK de Kurobe, Built Landscape, Auditorium de Roma, teatro Markant, viviendas Rotterdamstrasse en Düren, Musicon de Breda (2), escuela De Eilanden, Universidad de Malmö, CODA y escuela Titaan.

Una cita abultada. Obviamente Hertzberger se encuentra en disposición de seguir preocupándose por el efecto adecuado del tamaño en edificio de todo tipo de escala, programa y ubicación.

Párrafo ^{04_II}. Referenciado en 7 ocasiones. Il Fiore, Mediapark, escuela Anne Frank, Built Landscape, viviendas Rotterdamstrasse en Düren, Musicon de Breda y CODA.

Este punto se hace tanto más necesario cuanto mayor es la escala del edificio, es decir, no necesita tantas referencias un proyecto de escala fácilmente aprehensible como otro que da respuesta a un gran programa. La mayoría de ejemplos de este segundo grupo han reflexionado acerca de este aspecto.

Este concepto se da en 21 ocasiones, es decir, su índice se eleva hasta el **52%** de repercusión en la obra de 1990. Resultaría autocomplaciente indicar la exactitud de estas medidas, por lo que en una hipotética ampliación se hace necesario matizar sobre qué proyectos y a qué nivel es necesario medir el impacto de este ítem.

Concepto ⁰⁵. Número.

Párrafo ^{05_I}. Referenciado en 9 ocasiones. Waterhouses, Il Fiore, YKK Kurobe, Montessori Oost, viviendas Rotterdamstrasse en Düren, viviendas en Capelle aan de IJssel, Universidad de Malmö, CODA y escuela De Titaan.

Número suficiente para ser considerado. Se deduce cierta continuidad en el tratamiento resolutivo seriado del proyecto. Este cálculo implica que existe una mayoría de proyectos que se decanta por la solución particular de problemas puntuales sin atender a la globalidad de la respuesta.

Párrafo ^{05_II}. Referenciado en 3 ocasiones. Il Fiore, YKK de Kurobe, viviendas Rotterdamstrasse en Düren,

Resulta complicado advertir una sistematización subyacente del mecanismo de repetición. Se descarta por tanto su continuidad en esta época a excepción de los proyectos residenciales que por trayectoria van mostrando más afinidad al origen: YKK y Rotterdamstrasse.

Párrafo ^{05_III}. Referenciado en 2 ocasiones. Viviendas Stralauer Halbinsel – como negación – y escuela De Titaan.

No hay más comentarios que la ausencia de este tipo de asociaciones. Se puede decir que este párrafo redundante sobre los dos anteriores. No era necesaria esta descripción que puede considerarse anécdota.

En consecuencia el aspecto numérico como herramienta asociativa y figurativa se ve reducido hasta un **23%**, en la línea del concepto ⁰².

Concepto ⁰⁶. Imagen.

Párrafo ^{06_I}. Referenciado en 1 ocasión. Escuela De Titaan.

Únicamente representado en este ejemplo por la variabilidad de la aparente de una caja que es la imagen de algo distinto al interior. No es una consideración de van Eyck, por tanto se entiende su bajo índice de repercusión.

Párrafo ^{06_II}. Referenciado en 6 ocasiones. YKK de Kurobe, Built Landscape, Auditorium Roma, viviendas Rotterdamstrasse en Düren, escuela De Eilanden y CODA.

En pocas ocasiones Hertzberger toma el recurso geométrico como planteamiento base. De algún modo en los cuatro primeros ejemplos lo hace. En el último se especifica la dificultad que el sistema ofrece en confluencia con otras preexistencias – ya anunciado en el párrafo ^{01_III} – por tanto se entiende que en este sentido la obra de 1990 presenta unas posibilidades adaptativas superiores cuyos máximos exponentes son los teatros Chassée y Markant así como el centro polivalente De Nieuwe Veste.

Párrafo ^{06_III}. Referenciado en 8 ocasiones. Waterhouses, Il Fiore, escuela Anne Frank, teatro Chassée, Built Landscape, Vanderveen, escuela Montessori Oost y viviendas Stralauer Halbinsel de Berlín.

Con frecuencia se toman referencias a la capacidad de reseña urbana del edificio. Tampoco parece ser un punto de especial relevancia a excepción de los ejemplos de arquitectura del capital, la gran escala del Built Landscape – en el que este párrafo es una excusa pretextual – o el simbolismo icónico del parasol. Otros con mejor voluntad como las escuelas lo consiguen de modo diverso: con naturalidad a corta de un gesto formal – Anne Frank – o a través de una cáscara superficial, que de paso homogeniza al conjunto.

Párrafo ^{06_IV}. Referenciado en 1 ocasión. Universidad de Malmö.

Hertzberger apenas reabre esta etapa en esta década.

Tras estudiar los casos analizados y el número de referencias se puede decir que Hertzberger tiende a un acomodo más contextual de sus edificios cuando la situación lo requiere. En ocasiones esta voluntad aparente deja al descubierto cierta voluntad expresiva, como en el caso del Chassée, que enlaza directamente con la segunda consideración: la construcción de hitos paisajísticos urbanos. En concreto las valoraciones con respecto a la imagen propuestas por el Team X se han considerado en esta década apenas en un **20%** de los proyectos señalados.

Concepto ⁰⁷. Identidad.

Párrafo ^{07_I}. Referenciado en 5 ocasiones. Waterhouses, YKK Kurobe, viviendas en Capelle aan den IJssel, Musicon de Bremen y CODA.

A pesar de la voluntad indeterminista del uso del espacio en pocas ocasiones Hertzberger es capaz de dotar a sus edificios de ese sentido identitario. Si bien la identidad personal forma parte de la colectividad no se han encontrado más casos específicos que los descritos. También es cierto que el sentido de este párrafo tiene un carácter doméstico que encuentra difícil aplicación en otro tipo de edificios.

Párrafo ^{07_II}. Referenciado en 4 ocasiones. Waterhouses, Il Fiore – como negación –, YKK Kurobe y viviendas Capelle aan den IJssel.

Sólo en aquellos lugares en los que exista un acto de apropiación de un espacio que va a poseer una cualidad de permanencia se puede desarrollar este punto. No es de extrañar, por tanto que su referencia sea escasa.

Párrafo ^{07_III}. Referenciado en 2 ocasiones. Waterhouses e YKK Kurobe,

Mismo comentario que el ítem anterior. Se refuerza la posición determinista del aspecto del que Hertzberger dota a sus proyectos a medida que avanza el tiempo.

Párrafo ^{07_IV}. Referenciado en 2 ocasiones. YKK de Kurobe, viviendas Rotterdamstrasse en Düren,

El espacio colectivo interpretable con mayor claridad en claves identitarias grupales se sitúa en Düren. El caso del YKK se presupone dada la homogeneidad de la población y la escasa disponibilidad de espacio privado.

Párrafo ^{07_V}. Referenciado en 3 ocasiones. Auditorium de Roma, viviendas Rotterdamstrasse, Musicon de Bremen.

Existe una clara correlación entre este punto y el párrafo ^{06_III} que coloca casi indistintamente los ejemplos sobre cualquiera de los dos conceptos. Redundancia entre párrafos en el mejor de los casos.

Continuando con el procedimiento habitual se revela un grado de referencia en torno al **16%**. Se puede decir por tanto que la posibilidad individual de interpretación de los espacios se encuentra mermada en esta década.

Concepto ⁰⁸. Agrupación.

Párrafo ^{08_I}. Referenciado en 5 ocasiones. YKK de Kurobe, escuela De Bombardon, viviendas Rotterdamstrasse en Düren, Universidad de Malmö y escuela De Titaan.

Sólo los casos de Kurobe y de Düren siguen fielmente esta descripción. El caso de Titaan es anecdótico por tratarse de una “calle” dentro de una “plaza”, mientras que el caso de De Bombardon tiene intenciones que se diferencian poco de la medianería, pero he ahí un matiz: la oblicuidad en dos dimensiones.

Párrafo ^{08_II}. Referenciado en 1 ocasión. Built Landscape, Apenas constituye una referencia lejana a Tange. Se entiende por tanto una no continuidad en la obra del período en cuestión.

Párrafo ^{08_III}. Referenciado en 3 ocasiones. YKK Kurobe, escuela Montessori Oost y viviendas en Capelle aan den IJssel.

El sistema aditivo de elementos individuales que forman un sistema, tal y como se pudo comprobar en las consideraciones acerca del número, se queda en eso, un sistema aditivo a secas; a excepción de estos tres ejemplos.

El fenómeno de agrupación reglada según los principios de los estadios multiplicativos desaparece por completo en cualquiera de las fases del proyecto. Por ello cualquier resquicio de estructuralismo que pueda quedar en la obra se ve reducido a su contribución epitelial. No es de extrañar por tanto que este concepto apenas ronde el **15%** de referencias.

Concepto ⁰⁹. Ciclos.

Párrafo ^{09_I}. Referenciado en 1 ocasión. Mediapark.

En ningún caso la traslación de este concepto es fácil, por ello no ha sobrevivido. Cuando se ha hecho evidente es a través de una pretensión voluntariosa de imponer una forma sobre una traza que sobreviva al ciclo de la ciudad, acogiendo en ella cualquier uso posible. Sin embargo ni van Eyck, Tange o el Form Group fueron capaces de resolver el problema cíclico, tampoco se iba a resolver 30 años después porque sí utilizando las mismas herramientas. Hertzberger es consciente, por ello el muestreo es mínimo.

Párrafo ^{09_I}. Referenciado en 1 ocasión. Viviendas Rotterdamstrasse en Düren.

Por ser el único caso de periferia manifiesta se incluye en este apartado. Es verdad que consigue mitigar la sensación de no pertenencia creando su propia centralidad, un gesto proyectual acompañado de rigor intelectual.

Este ítem queda completamente descartado por apenas llegar al **5%** de impacto sobre la obra de 1990.

Conclusión a este punto.

Existen dos conceptos de los años 60 de fundamental interés para Hertzberger en la época de estudio: el **Concepto ⁰¹ Lo intermedio** y el **Concepto ⁰⁴ Tamaño**. En segundo lugar se sitúa el **Concepto ⁰³ Dualidad**, que por su carácter de tangencia con todos los demás resulta difícil de cuantificar y que por tanto también se incluirá como continuidad en 1990. El resto o desaparece o su afectación es mínima.

Trayectoria.

1970-1990.

Trayectoria ^A. Referencias Intelectuales.

Párrafo ^{A_I}. Referenciado en 4 ocasiones. Teatro Chassée, escuela Montessori Oost, Musicon de Bremen y CODA.

Pequeños guiños de corte estructuralista. Una simple ordenación espacial a través de la repetición del mismo elemento coloreado de diversas maneras. No hay una continuidad clara en la manifestación de esta corriente de pensamiento.

Párrafo ^{A_II, A_III, A_IV}. No referenciados.

La ausencia constante de referencias atribuibles a la conciencia intelectual pone de manifiesto una de las principales variantes de esta época: la formulación mecánica de los proyectos a través de herramientas de disposición inmediata; una especie de combinación de mecanismos en consonancia con la corriente de pensamiento externa que prevalece en cada momento. Arquitectura a la moda. De ahí el escaso **5%** de afección de esta consideración vectorial. Sólo prevalecen en su época.

Trayectoria ^B. Referencias Objetuales.

Párrafo ^{B_I}. No referenciado.

Párrafo ^{B_II}. Referenciado en 4 ocasiones. Il Fiore, teatro Chassée, Building Landscape y teatro Markant. El efecto, al fin y al cabo, ilusorio de la fotografía de van de Keuken se reproduce a través de los portales de Il Fiori, el paisajismo adoptado al interior a través de la geometría de la cubierta del Chassée que también preside el Building Landscape. Esta consideración paisajística también se da en el Markant de forma artificial, dada la cantidad de elementos que lo configuran.

Párrafo ^{B_III}. Referenciado en 4 ocasiones. Il Fiori, Mediapark, teatro Chassée y Musicon de Bremen. Todos los casos existe una componente importante de referencia a un objeto, ya sean flores, geometrías, paisajes o él mismo todos tienen una referencia figurativa cercana que condiciona el resultado final del proyecto.

Párrafo ^{B_IV}. Referenciado en 3 ocasiones. Vanderveen, Musicon de Bremen y CODA. Efectivamente el juego lumínico nocturno juega con la posición ambivalente del espectador. Posee las cualidades alteradas de Las Meninas: alternancia del tiempo, dualidad de la posición del espectador y la prevalencia de la identidad del autor, en este caso, el promotor. Ambos edificios participan de este fenómeno.

El cómputo global de este elemento de trayectoria devuelve un resultado esperado a tenor de lo analizado previamente: una devaluación del concepto intelectual sobre la referencia objetual, que en este caso alcanza un índice del **18%**, que si bien no es especialmente relevante es más de tres veces superior al anterior.

Trayectoria ^C. Estética Estructural.

Párrafos ^{C_I, C_II}. No referenciados.

Párrafo ^{C_III}. Referenciado en 4 ocasiones. Waterhouses, De Nieuwe Veste, Vanderveen y Montessori Oost.

Se hace evidente una tendencia a la figuración del detalle estructural, ya sea por las condicionantes externas, del movimiento estético pertinente o necesidades de proyecto, es cierto que aparece en diversas ocasiones el detalle complejo.

Párrafo ^{C_IV}. Referenciado en 1 ocasión. Escuela De Bombardon.

Ausencia de detalle en los encuentros viga-pilar. Este edificio no tiene más interés en este aspecto.

Párrafo ^{C-V}. Referenciado en 8 ocasiones. Teatro Chassée (2), Auditorium de Roma, escuela Montessori Oost, Musicon de Bremen, Universidad de Malmö, CODA y escuela De Titaan.

La estructura tiende a hacerse liviana, los detalles a fabricar su propia ausencia en lugar de encontrarse con naturalidad, de modo que se resalta el aspecto ligero del elemento horizontal que soportan. En otros casos es una mera cuestión de esbeltez, ya sea la estructura metálica o de hormigón. Un nuevo papel que adopta en 1990 es el de regularizador de espacios, es decir, frente a la heterotopía formal de las estancias, la malla estructural permanece inalterada, proporcionando un grado superior de legibilidad al proyecto como es el caso del Chassée.

Párrafo ^{C-VI}. Referenciado en 9 ocasiones. Il Fiore, De Nieuwe Veste, escuela Anne Frank, Vanderveen (2), escuela De Eilanden, Universidad de Malmö, CODA y escuela De Titaan.

Los elementos portantes verticales se manifiestan exentos, mientras que los horizontales pertenecen a la envolvente. Claro que esta condición es necesaria para que se dé el caso anterior, por lo que no queda claro cuál debe ir primero en el orden de evolución.

El cálculo arroja un índice de referencias del **18%** que se ve condicionado por la ausencia de referencias de los dos primeros. Parece que la tendencia es dispar entre el ornato del detalle y la elaboración de su ausencia, que parece prevalecer cuando el decoconstructivismo deja de hacer mella. La constante en cualquier caso que prevalece es la voluntad de marcar el ritmo estructural del edificio, de modo que en cierta medida el proyecto adquiere una lógica interna difícilmente detectable de otro modo.

Trayectoria ^D. Articulación.

Párrafo ^{D-I}. Referenciado en 5 ocasiones. Waterhouses, escuela De Polygoon, De Nieuwe Veste, escuela Anne Frank, Auditorium de Roma y escuela Montessori Oost.

En este caso se da la herramienta específica de agrupación que evoluciona desde Kassel. Cada uno de estos edificios hace efectiva una formalización distinta de un mecanismo de conexión de volúmenes.

Párrafo ^{D-IIa}. Referenciado en 4 ocasiones. Teatro Chassée, viviendas Stralauer Halbinsel de Berlín y CODA.

Herramienta específica para el efecto catalítico de la calle interior: un modo distinto de aproximación al problema de la *reciprocidad*.

Párrafo ^{D-IIb}. Referenciado en 9 ocasiones. Escuela De Polygoon, Markenburgo, Mediapark, escuela Anne Frank (2), escuela De Bombardon (2), teatro Markant y escuela De Titaan,

La mayoría de los ejemplos referenciados son escuelas. No es de extrañar por su vínculo tipológico con el de referencia, ya sea por la colocación de un espacio central o por el sistema conectivo de las aulas. Los casos de Markenburgo y Markant tienen que ver más con el primer aspecto que el segundo.

Párrafo ^{D-III}. Referenciado en 4 ocasiones. Markenburgo, escuela Montessori Oost, Musicon de Bremen y CODA.

Estos cuatro casos mantienen una continuidad con el aspecto centrífugo de un lugar interior central que extiende su influencia a través del resto del edificio. Se puede decir que el caso de Bremen hace referencia a una forma que configura una cualidad del espacio.

Párrafo ^{D-IV}. Referenciado en 5 ocasiones. Waterhouses, Il Fiore, teatro Chassée (2) y viviendas Stralauer Halbinsel de Berlín y escuela De Titaan.

Cada uno de ellos hace referencia al mecanismo diagonal, sin embargo el caso de De Titaan supone un avance significativo. Hasta el momento la diagonal había sido efectiva en dos dimensiones del plano, desde De Spui hasta Montessori Oost; la escuela De Titaan hace efectiva una conexión visual a través de una serie de plataformas perforadas – vertical –, desplazadas – horizontal – que varían su percepción a medida que se recorren – avanzado en el CODA –, siendo por tanto uno de los elementos cumbres en cuanto a espacialidad se refiere.

Párrafo ^{D-V}. Referenciado en 3 ocasiones. Escuela De Polygoon, Vanderveen y CODA.

Se detecta un nivel de coherencia en cuanto a la preexistencia se refiere. Los casos ausentes del Chassée y el Markant se omiten por no existir articulación.

Se entiende que existen una serie de consideraciones articuladoras, tendentes hacia la colocación y expansión sutil de un espacio central, fundamentalmente en las escuelas. Existe una evolución a este respecto en lo que a conectividad se refiere que se experimenta de modos diversos hasta encontrar un grado de ajuste fino en Montessori y posteriormente su máxima expresión en el CODA y en De Titaan. Las cifras arronjan un índice del **30%**, impulsado por la coincidencia temporal de ^{D-IIa} y ^{D-IIb}, pero que se ve penalizado por las escasas referencias a proyectos de índole ambiental, casi siempre exentos y compactos.

Trayectoria ^E. Exterior-Interior.

Párrafo ^{E-I}. Referenciado en 5 ocasiones. Viviendas Stralauer Halbinsel de Berlín, Musicon de Bremen y CODA.

Los tres edificios poseen una marcada intención de definición de límite a través de su propia forma. El caso del CODA es el más evolucionado por definirse a través de aristas y por no ser en realidad un límite tan claro como se propone en principio.

Párrafo ^{E-Ia}. Referenciado en 5 ocasiones. Auditorium Roma, Vanderveen – como negación – y escuela Montessori Oost.

El fracaso del espacio de dilatación entre la ciudad y el auditorio del caso de Vredenburg hizo necesario un re-pensamiento del hecho de “entrar”. En esta década se mantiene constante en el proyecto no realizado de Roma y reinterpretado en el caso de Montessori: ya no es sólo un acceso, es el lugar intermedio del centro.

Párrafo ^{E-Ib}. Referenciado en 1 ocasión. Viviendas Stralauer Halbinsel de Berlín.

Es el único ejemplo que puede repetir el caso de De Overloop, por escala y tipo. Los caso de Rotterdamstrasse y CODA vuelvan por igual a interior y exterior. No es ni mucho menos significativo.

Párrafo ^{E-II}. Referenciado en 1 ocasión. Built Landscape.

Por su configuración es el único caso en el que se ha podido repetir el ejemplo del Hotel Imperial.

Párrafo ^{E-III}. Referenciado en 7 ocasiones. Escuela de Polygoon, escuela Anne Frank, escuela De Bombardon (2), escuela Montessori Oost, escuela De Eilanden y escuela De Titaan.

Todos son colegios, no es de extrañar una correlación con la intención de exteriorizar el espacio central que los articula. En proyectos con menos control programático es posible una exposición menos controlada del interior, por eso no cabe su inclusión en este punto.

Párrafo ^{E-IV}. Referenciado en 8 ocasiones. Mediapark, escuela Anne Frank, teatro Chassée, Built Landscape, escuela Montessori Oost, escuela De Eilanden, CODA y escuela De Titaan.

Estas referencias se incluyen bien por el ejercicio de talla en alguna de sus partes o por la cohesión interna de las piezas a través de vacíos, no de lugares. En el primer caso se integran el CODA, De Titaan y Built Landscape.

Párrafo ^{E-V}. Referenciado en 2 ocasiones. Escuela De Bombardon y Montessori Oost.

No hay formas curvas. La escuela se prolonga al exterior a través de las pasarelas de emergencia.

Párrafo ^{E-VI}. Referenciado en 3 ocasiones. Escuela De Polygoon – como negación –, escuela De Bombardon y Universidad de Malmö – como negación.

En ninguno de los caso existe una alusión directa a este punto. Es, por tanto, una consideración a extinguir.

Párrafo ^{E-VII}. Referenciado en 2 ocasiones. Teatro Chassée y viviendas Stralauer Halbinsel de Berlín.

Los únicos ejemplos que tienen como límite y portal dilatado una curva. En el caso del Chassé tiene mucho que ver con la idea de remate de ordenación, en el caso de las Stralauer es más literal.

Párrafo ^{E-VIII}. Referenciado en 8 ocasiones. Escuela De Polygoon, Markenburgo, YKK de Kurobe, escuela Anne Frank, Auditorium de Roma, escuela De Bombardon, Vanderveen y Universidad de Malmö.

Estos ejemplos suponen la culminación de aprehensión de un espacio exterior, que no se trata de introducir, sino de apropiar. El caso de Anne Frank y De Bombardon es simbólico: el primero por hacerlo a una cota que no es la de calle, el segundo por producirse a través de miradores que no se incluyen ni en el espacio central ni son parte fundamental del proyecto.

Este concepto arroja un índice del **25%**, convirtiéndose en el segundo más relevante. Buena parte de estos ejemplos trata de colonizar una parte de exterior para sí mismo a través de un espacio central que tiene voluntad de extender su influencia la resto de los elementos que lo componen. Su línea de pensamiento mantiene una relación muy directa con el concepto ^F.

Trayectoria ^F. Forma.

Párrafo ^{F-I}. Referenciado en 4 ocasiones. Markenburgo, Auditorium de Roma, Vanderveen y escuela De Titaan.

No existe un muestreo significativo. Es cierto que en estos casos la envolvente encuentra la debilidad necesaria para adaptarse al interior.

Párrafo ^{F-II, F-III}. No referenciados.

Párrafo ^{F-IV}. Referenciado en 6 ocasiones. De Nieuwe Veste, teatro Chassée, Auditorium de Roma, Musicon de Bremen, Universidad de Malmö y CODA.

Párrafo ^{F-V}. Referenciado en 7 ocasiones. Il Fiore, De Nieuwe Veste, teatro Markant, Vanderveen, Montessori Oost, Musicon de Bremen y Universidad de Malmö.

La mayoría de los proyectos incluidos hacen referencia no a la voluntad identitaria de los cilindros en la Biblioteca e París, sino en la voluntad homogeneizadora de la gran cubierta, que se extiende para cobijar parte del espacio exterior, conquistándolo de algún modo.

Párrafo ^{F-VI}. Referenciado en 1 ocasión. Escuela De Bombardon.

La no alusión de a este párrafo supone una estabilización en el proceso de diseño de elementos de carpintería. Mantienen un equilibrio entre complejidad y capacidad de ejecución.

Ninguno de los aspectos de forma parece especialmente relevante, lo que sugiere una capacidad de variación importante. Se entiende, por tanto, que este período ha ido buscando un mecanismo de respuesta formal que se coloca en un lugar secundario con respecto a las articuladoras entre las partes del edificio y de sí mismo. Su índice supone un **15%** de impacto.

Conclusión a este punto.

La tendencia a través de los vectores de los años 1970 y 1980 muestra claramente una voluntad exploratoria por encontrar mecanismos de aplicación inmediata que sean capaces por sí mismo de resolver los procesos de proyecto. En concreto destacan los pertenecientes a la **Trayectoria ^D Articulación** así como a la **Trayectoria ^E Exterior-Interior**. A su vez resultan especialmente relevantes los párrafos ^{C-V, C-VI, F-V}.

Conclusión a las referencias.

Se reproduce en los años 1990 un interés por el ajuste del **tamaño** de los **lugares intermedios**, que se tratan de **conciliar**, tal y como propugna el **fenómeno dual**, una diversidad importante de espacios, de entre los que destacan el **interior** y el **exterior**. Esta tendencia se ve reforzada por el interés que Hertzberger muestra por la búsqueda de **mecanismos** que consigan resolver el **proceso** del modo más **eficaz** posible. De ahí la voluntad de investigar las diversas **soluciones** en torno a las **articulaciones** y la **ambigüedad** interior-exterior, que tienen respuesta inmediata principalmente en la elaboración de **secciones interiores** complejas que configuran un verdadero paisaje interior y **envolventes** de carácter cohesivo, en apariencia ligeras y de formas variadas. Existen a su vez otras consideraciones de carácter puntual, transitorio, que se dan en proyectos que giran en torno a estas dos vías principales descritas.

90_Periféricos

Una vez estudiada y analizada la correlación estadística de los ítems referidos en los **Conceptos** de 1960, la **Trayectoria** de las décadas 1970-1980 y los **Proyectos** de 1990 se detectan tres consideraciones principales con respecto a la hipótesis de partida. Este caso, el primero, es una serie de matices perimetrales al núcleo de la trayectoria que se sigue describiendo en el período de estudio.

90.1 En primer lugar destaca la alternancia en las soluciones adoptadas a partir de un par de proyectos coetáneos. Ejemplos significativos de este punto por orden cronológico son el caso de **Il Fiori** en contraposición a la postura adoptada en **Mediapark**. Si bien el primer proyecto pretende una *pantalla*^{fig90_1a} que cierra el lugar, acotando un barrio y manifestando una *imagen comercial* basada en el estudio *epitelial* de la forma floral; el segundo tiende más a la compacidad en un gesto introspectivo, que acota el proyecto a sí mismo^{fig90_1b}. El primero proyecta una imagen de sí mismo al entorno, el segundo, en cambio, se manifiesta a sí mismo en un espacio propio de escala excesiva. Estos proyectos sirven de *campo experimental* para la posterior elaboración de **Vanderveen**, claramente alineado con la primera consideración de pantalla, esta vez como un mero hecho publicitario que devalúa en buena medida el respeto con el que hasta el momento se había tratado el *espacio público*. No es menos cierto que dado el programa del encargo y aceptando el hecho que el edificio se hubiera construido de alguna manera, la solución adoptada es sensata con el entorno y con las pretensiones del cliente.

En segundo lugar destaca la evolución tipológica del programa escolar. Desde Aerdenhout hasta Hoorn Hertzberger se ha tomado la molestia de *adecuar* un modo de hacer arquitectura que tiene continuidad directa con los principios básicos de su maestro *van Eyck*. Si bien es cierto que la mezcla de aspectos secundarios de tipo compositivo, material o epitelial impide en ocasiones atender a la verdadera esencia de estos centros, también se puede afirmar que a excepción del caso **De Polygoon** en Almere la línea experimental describe una trayectoria ascendente.

90.11a En la escuela **SAB** de Aerdenhout, un espacio que hasta el momento se había asomado al exterior tímidamente – véanse los casos de este estado primitivo en las escuelas **Apollo** o en **De Evenaar** – se vuelca hacia el *exterior*, sirviéndose de la herramienta de la *diagonal*, claro símbolo conector de *ambientes* distintos^{fig90_11a} – véase el caso de **De Spui** –, en posición *perpendicular*, a modo de espejo, tal y como había observado en el cuadro de *Las Meninas* o en la fotografía de *Johan van der Keuken*.

90.11b El caso de **De Polygoon** supone un *retroceso* en el sentido de que no aporta ningún grado positivo con respecto a Aerdenhout: la *obsesión* por la introducción de la *curva en sección*, conteniendo programa, hace perder efectividad a un espacio que se muestra constreñido, sin flexibilidad^{fig90_11b}, justo el punto contrario al deseado.

90.11c Más tarde, en la **Anne Frank** de Papendrecht, la escuela proyectada retorna a una aceptación de ambiente *interior* del *espacio central*, posible por la gran cantidad de espacio disponible al exterior. Una *gradación escalar* ascendente del espacio^{fig90_11c} – inefectiva a nivel programático – junto con la inclusión reglada y productora de la curva en sección como concatenadora de volúmenes y contenedora de programa colocan a Hertzberger en disposición de avanzar sobre el tipo, que directamente se lee en el caso de Hoorn.

90.11d **De Bombardon**, también en Almere descubre una de las consideraciones fundamentales de la arquitectura de Hertzberger en esta década: la expansión indirecta de un espacio central – que no es necesario que lo sea geoméricamente – hacia el resto del edificio^{fig90_11d}.

90.11e En la Escuela **Montessori Oost** de Ámsterdam se *amplía la escala* de el edificio, el espacio central, la prolongación del mismo hacia las aulas y la expansión de estas hacia el mismo espacio – incluso programáticamente –. Resulta la conclusión de un período efectivo: la escuela puede prescindir de las aulas, todo el programa puede desarrollarse en este *lugar intermedio*^{fig90_11e}, *gradual* en cantidad de *espacio* disponible, *escala* e “*intimidación*”.



fig90_la

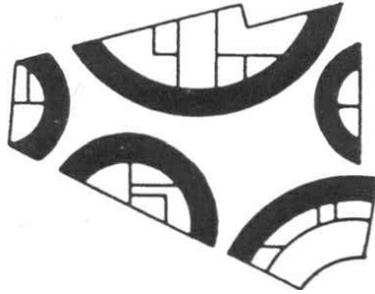


fig90_lb

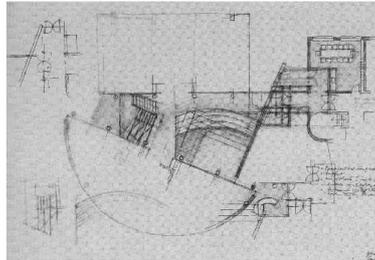


fig90_lla



fig90_llb



fig90_llc



fig90_lld

90_II^f **De Eilanden**, también en Ámsterdam, no puede colocarse en esta línea porque las *condicionantes* son demasiado relevantes como para permitir un desarrollo efectivo de la voluntad de del arquitecto. La solución difícil, oscura y desacertada por momentos sólo puede competir si se tienen en cuenta las trabas contextuales descritas^{fig90_II^f}.

90_II^g **De Titaan** se convierte en el ejemplo de fin de siglo. Culmina el desarrollo del tipo haciéndose cargo de la evolución en la *transición* interior exterior a través de una “promenade” extensa^{fig90_II^g} que prepara al alumno para *conectar* la calle con el espacio central, que, como siempre es a la vez hall. Se extiende también hacia las aulas del mismo modo que se intuye en Papendrecht, mucho más directo que en la Montessori Oost, describiendo un recorrido de *ascensión en espiral* que se ve *acompañado* por el *descenso de la luz*, como si de un fenómeno dual se tratara.

90_III^a Una tercera reflexión destacable es la continua *búsqueda de referencias* que siempre parecen encontrar en Hertzberger un último cartucho. Así se puede constatar en el caso de las viviendas experimentales **Waterhouses**, de cuyo ejemplo da fe la casa construida en Middelburg. En el proyecto inicial de 1987^{fig90_III^a} la casa posee una apariencia que recuerda a la *Rotonda de Botta*, ejemplo de un postmodernismo clásico, de simetría palladiana que para nada encaja en la línea de pensamiento previa y posterior.

90_III^b También en esta línea se pueden incluir los teatros **De Nieuwe Veste** de Breda y el **Markant** de Uden. Ambos poseen un claro vínculo con el movimiento *deconstructivista*. Aleros extensos sujetos por elementos estructurales aparentemente inestables, mixtura constante de materiales diversos, geometrías difíciles^{fig90_III^b}, etc. Una amalgama difusa preocupada por el aspecto formal, fruto de una lectura sesgada de *Derrida* por parte de *Eisenmann* que a su vez tuvo y sigue teniendo entre sus seguidores a personalidades como *Tschumi* o *Koolhaas* – el parque de *La Vilette* data de 1983, uno de los primeros ejemplos de este “estilo” – y que encuentra aplicación en estos dos proyectos de 1993 y 1995.

90_III^c *Koolhaas* se convierte a su vez en otra de las constantes referencias. Si bien es cierto que el *laps* entre las propuestas de origen y la respuesta arquitectónica de Hertzberger se acorta, se admite también que la originalidad no le es precisamente atribuible. Un caso reseñable en este apartado es el **Musicoon** de Breda. Su sala, fruto de una *investigación personal* de amplio recorrido, se acompaña por un *lugar multiplanar* de alto interés^{fig90_III^c}, pero que su proximidad a un proyecto como el de las *Bibliotecas Jussieu* – tras años anterior – acaba por restarle valor. No se trata de establecer una valía en función de la originalidad, si no de medir la capacidad evolutiva con respecto a una herramienta dada.

90_IV^a Aquí cabe destacar la adopción de ciertos mecanismos reiterativos que desaparecen del mismo modo en que aparecen. El primero de ellos surge con la construcción del edificio **Benelux Markenburgo**. El proyecto tiene valor en sí mismo como un paso más en la *voluntad fragmentaria* de ese momento. Un prisma alargado que se quiebra en dos por la mitad para producir una *intersección* en el necesario espacio central se ve acompañado de un *estanque* que hace una oda gratuita a un supuesto río que por allí debiera pasar. El cauce se desvía para llenar un estanque que completa la vista idílica de agua, naturaleza y cielo. Este elemento tiene un recorrido corto. Sigue en el **YKK** de Kurobe^{fig90_IV^a} y finaliza en **De Nieuwe Veste**. En Japón no posee una utilidad específica, en Breda se coloca como articulación entre el patio y la fachada oeste.

90_IV^b Retomando el **Benelux Markenburgo** se advierte una herencia formal de carácter involuntario en **Montessori Oost**, de tal modo que las dos piezas quebradas confluyen en el *espacio* central^{fig90_IV^b}. De igual modo en **Kurobe** existe una conexión de este tipo entre el estanque y la zona común, que a su vez tiene un eco lejano en la posición de la curva con respecto al edificio en la escuela **SAB** de Aerdenhout. Referencias *involuntarias* que los se van heredando en lapsos de tiempo no superiores a los 5 años.

90_IV^c Las escuelas poseen un aspecto epitelial no constante. En todos los casos a partir de **SAB** hasta **De Bombardon** se trata de colocar un *cuerpo blanco sobre un basamento de ladrillo negro*^{fig90_IV^c}. Impulsado por la intención de conservar en las mejores condiciones posibles un lugar de uso frecuente como es el zócalo de un edificio docente, Hertzberger prolonga este “tic” inalterado en casi todos los ámbitos posibles entre 1989 y 1993, el período experimental más intenso en la obra del arquitecto.



fig90_IIe

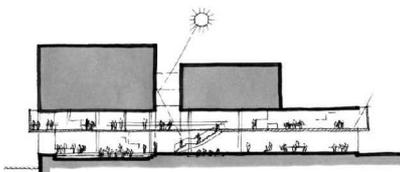


fig90_IIf



fig90_IIg

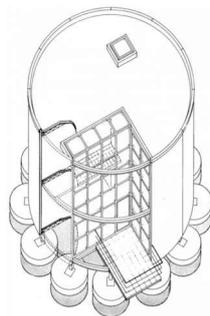


fig90_IIIa



fig90_IIIb

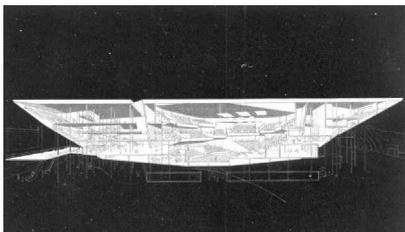


fig90_IIIc

90_Va Existe una voluntad que tiene que ver con la influencia de la estructura portante en la estructura general del proyecto. A este respecto es reseñable la intención de que sean estos elementos los que establezcan la malla sobre la que Hertzberger dispone el resto de elementos del proyecto. Así no es de extrañar que edificios de tan diversa índole como el teatro **Chassée** o **De Nieuwe Veste** en Breda posean un vínculo tan directo con la serie de elementos portantes, que por su esbeltez pretenden pasar inadvertidos sobre la planta a costa de señalarse en el volumen^{fig90_Va}.

90_Vb La segunda de las consideraciones estructurales tiene que ver con el gusto por lo *liviano*, aquello que pretende una sensación de ligereza a través de tres dispositivos: en primer lugar la *exención del cerramiento* que generalmente se produce a través de pilares con *sección circular*, mucho más estrechos, que proporcionan una *fluidez* mayor al espacio; el segundo es la *desaparición* de los elementos conectivos, ya sea por *ausencia* – en el caso de la escuela **Montessori**, por ejemplo, los pilares acometen directamente a las vigas – o por *omisión* – como en el caso del **Chassée**, que señala todavía más el aspecto de “sábana” que todo lo cubre que posee la cubierta^{fig90_Vb} – se consigue una *flotabilidad* del elemento horizontal inmediatamente superior; y en tercer y último lugar la pretensión de objetos *levitantes*, como es el caso del **Musicon** de Bremen o más efectivamente el caso del volumen acristalado que se contiene en la sección de la **Universidad de Malmö**.

Se puede concluir por tanto que Hertzberger da por sentado un aprendizaje conceptual y mecánico que trata de asentar en una serie de herramientas inmediatas de proyecto que pueden variar más o menos en función de la corriente o referencia a la que se adscriba en el momento concreto de proyecto. Por ello en ocasiones se ve forzado a elegir una alternativa doble que permita, como mínimo, un grado de aproximación del 50% a la solución correcta. El único capítulo escrito de puño y letra parece ser el que mejor acompaña al arquitecto en este período: el desarrollo del tipo de escuela Montessori. No se puede decir lo mismo de los teatros, que encuentran su hilo evolutivo de acuerdo a otros aspectos.



fig90_IVa

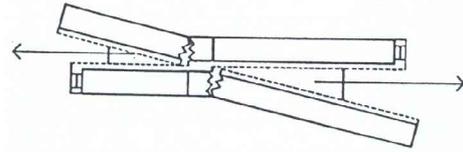


fig90_IVb

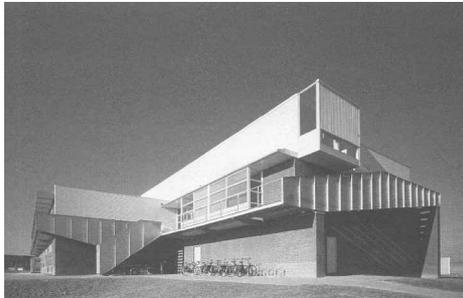


fig90_IVc

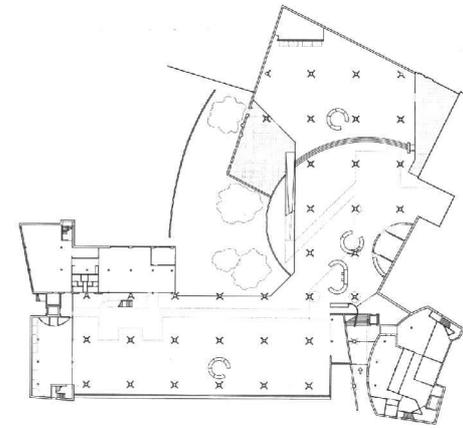


fig90_Va

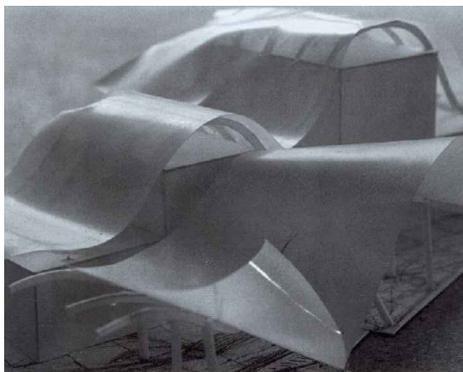


fig90_Vb

91_Envolvente exterior

Como ya se ha detectado en el recuento de referencias, Hertzberger pretende encontrar la receta que consiga un elemento de cubrición que acompañe a la mayoría de proyectos de esta década. A partir de la fundación, que se inicia en la Centraal Beheer, surge como reacción el caso del Ministerio de Empleo y Asuntos Sociales de La Haya. Tras las críticas recibidas por la inmediatez de la exposición de los condicionantes interiores en el primero, Hertzberger decide debilitar el propio concepto de forma. De esta debilidad surge precisamente su fortaleza, haciéndose protagonista de la imagen del edificio. A partir de este momento se inician dos caminos paralelos que tienen que ver con la configuración de la envolvente y que encuentran en el Benelux Trademark y la escuela De Polygoon sus arranques.

91_I El inicio de esta envolvente tiene su inicio en la cubierta. A través de un gesto que en origen tiene voluntad cohesiva, como se describió en el caso de las viviendas de Kassel, se coloca en un estado primigenio sobre los cerramientos verticales. Al igual que su antecesor tiene forma hiperbólica, pero carece del sentido unificador del origen^{fig91_I}. Se adopta como un gesto formal que tiene que ver más con la expansión del programa en la vertical y como introductor de luz cenital, bien a través de orificios fabricados ex profeso o bien por la variación geométrica o escalar de las curvas.

91_II Este mecanismo evoluciona en un breve lapso de tiempo, ya que a principios de la década se solapan multitud de proyectos. Se introduce en este punto la consideración paisajística^{fig91_II}, que de algún modo otorga cierto empaque a la intención estética del proyecto. Así la cubierta comienza por colocarse como un hito paisajístico que corona los edificios para poco después variar el enfoque hasta situarse en el punto opuesto: el camuflaje. Esta deriva explica muy bien la dificultad de raigambre que tienen todas estas consideraciones, que se ven sometidas a un constante proceso de experimentación y por tanto de variación.

91_III En un punto intermedio se sitúan los proyectos que tienen intenciones conciliadoras entre la línea curva y la recta. Se caracterizan fundamentalmente por la exposición de una apariencia homogénea de pretensiones escalares y contextuales, pero que esconden tras de sí proyectos deliberadamente heterogéneos, compuestos por multitud de programas que obtiene respuestas formales variadas conformando un verdadero paisaje cubierto. Esta línea de cubierta^{fig91_III} se mantiene constante, reflejada en grandes doseles, aunque es cierto que cuando cambia la tendencia y el contenido regulariza este gesto no desaparece, confirmando la prevalencia del mismo.

91_IV El estado primigenio junto con la consideración paisajística establece una línea evolutiva clara que encuentra su expresión en la variabilidad de la línea curva. Así un elemento que tiene intención grupal varía desde una geometría curva definida hacia otra más regular que sin embargo pierde definición. El mecanismo se extiende, desde la colonización de la cubierta hasta su descenso al suelo^{fig91_IVa}, de modo que los proyectos, por un momento, dejan de tener fachada. Así se entiende que sea precisamente desde el suelo cuando nazca la segunda variación: el edificio se eleva y la línea curva que tanto había definido el perímetro y la cubierta ahora comienza a definir también la cota de arranque del proyecto hasta, finalmente, configurarlo todo de un forma reglada; la línea que nace del suelo y hace el edificio^{fig91_IVb}.

91_V La geometría, que se ve regularizada, tiene un segundo nivel de aceptación en el proceso proyectual de Herman Hertzberger. Sólo así se entienden las intenciones geométricas, que por primera vez tratan de llevar esta línea de dosel hacia el suelo. De este modo ya no se produce una envolvente, sino que comienza a ser una caja que agrupa el contenido ya no en un plano, sino en un volumen^{fig91_V}. La característica fundamental de estos edificios consiste en que podrían existir perfectamente sin este contenedor. Se trata, por tanto, de un gesto estético colocado como segunda piel del edificio.

91_VI La envolvente descrita encuentra explicación racional cuando pretende cubrir un espacio que de otro modo hubiera sido difícil que poseyera expresión volumétrica legible^{fig91_VI}. Este punto se explica más claramente en la siguiente consideración. Su geometría se regulariza más cuanto mayor sea la exposición del espacio central colectivo al exterior, alcanzando un grado de coherencia mayor a finales de la década.

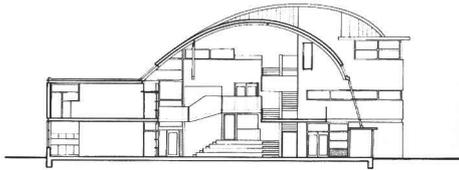


fig91_I

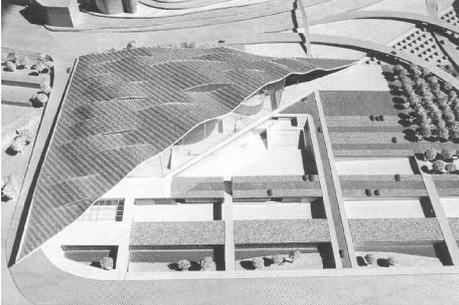


fig91_II



fig91_III

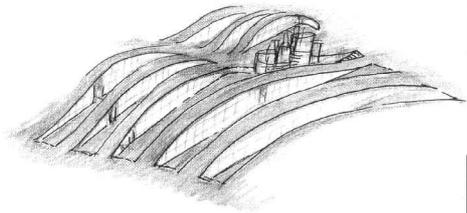


fig91_IVa

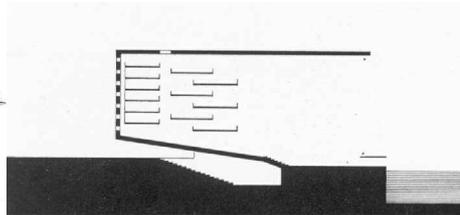


fig91_IVb



fig91_V



fig91_VI

92_Espacio colectivo interior

Este es el punto básico en torno al que gira la máxima implicación de los esfuerzos proyectuales de Herman Hertzberger. Para describirlo recurre a seis esquemas de sección que ilustran el sentido evolutivo de la obra del autor desde 1968 hasta 1997. De estos seis esquemas en sección, cabe señalar que dos pertenecen a periodos previos a 1990, otros dos a 1990, mientras que los dos últimos anticipan un cambio de corriente de cara a la entrada del siglo XXI.

92.I En primer lugar se sitúa la Centraal Beheer. Su sección^{fig92_1b} posee deliberadamente una intención colectiva a través de los espacios vacíos que de algún modo interfieren en la voluntad socializadora de la arquitectura propuesta. Se aprecia cómo las conexiones son uniplanares^{fig92_1a}, entre estancias que comparten la misma planta, ya que la formación de petos opacos junto con la configuración de la forma de este vacío impide que sean efectivas. El segundo grado de ajuste se realiza en 1978 con el Ministerio de Empleo y Asuntos Sociales de La Haya. La macla de las piezas no se realiza de vacío a vacío, sino que las articulaciones se quiebran cuando se introduce el espacio tallado^{fig92_1d} intermedio, que tiene más que ver en su configuración con la envolvente que con la propia estructura del edificio. De este modo a través de la desmaterialización de los límites físicos de este espacio se consigue una propagación hacia las plataformas que lo rodean. Sin ser suficiente, se introduce otra serie de pasarelas que surcan ese espacio central. De este modo se empiezan a producir relaciones también en el sentido vertical^{fig92_1c}, en lugares muy puntuales, pero señala la dirección en la que avanza el pensamiento de Hertzberger.

92.II El punto referencial de los años 1990 se sitúa en teatro Chassée. No supone ningún avance especial con respecto al Ministerio, sin embargo la multiplicidad de pasarelas y la diversidad de sus trayectorias provocan una serie mayor de ocasiones en las que se dan lugares de relación^{fig_92IIa}. La bondad de este esquema radica en que se corresponde tanto con la globalidad del proyecto como con las partes, es decir, representa tanto modo de acceso a la sala principal^{fig92_11b} como a todo el sistema complejo^{fig92_11c} que conforma el paisaje de la calle interior. Un nuevo empleo no intencionado del método estructuralista.

92.III El siguiente gran avance es una combinación de las dos primeras secciones. Es un espacio que consigue un mayor grado de relación gracias a la obtención de lugares producidos por el simple hecho de elevar media altura la pieza que se sitúa sobre el espacio central. Es el caso de la escuela Montessori Oost^{fig92_111b}. De esta forma la ocasión se alarga tanto como la distancia que ocupan los corredores, facilitando las relaciones dos a dos entre ellos^{fig92_111a}. El logro amplía la capacidad social en una tercera dimensión que incluye las pasarelas, que ya no son sólo tales, sino que albergan graderíos que dilatan la estancia de los usuarios en ellos, multiplicando la capacidad ocasional del encuentro. Todo un ejercicio que repite y articula buena parte de los conceptos de la década de los años 1960 en un solo espacio.

92.IV El tercero de los esquemas es el desarrollado en el CODA. Como se ha descrito en su análisis, se introduce otra dimensión de la variable temporal: la necesidad de recorrido. Mientras que en los ejemplos anteriores eran los lugares los que propiciaban las ocasiones de encuentro, en este caso la trayectoria es igual de importante. La variabilidad ayuda a concentrar las reuniones y por tanto el aspecto social en puntos concretos, confortables, en cuanto a que encuentran una escala apropiada^{fig92_1Vb} en sitios determinados. Esta variación propicia una alteración programática, de forma que un solo volumen puede producir situaciones diversas porque los espacios logrados poseen cualidades variables específicas. Hertzberger encuentra aquí lo universal de la flexibilidad, fundamental en los años 1960, gracias a un mismo espacio que propone contextos distintos que sugieren capacidades distintas y por tanto delimitan usos y funciones a los lugares apropiados correspondientes. Se convierte en un muestrario completo de lugares apropiados. Para su exposición se hace necesario el formato secuencial^{fig92_1Va}.

92.V Por último el esquema que combina a los tres últimos. Ya no son necesarias las pasarelas ni las medias alturas porque a través de un recorrido en espiral ascendente se ponen en relación todos los puntos de la trayectoria^{fig92_Va}. Con mayor o menor dificultad todos los puntos se hallan conectados. Es el espacio central que se proyecta a sí mismo a través de una trayectoria sobre todo el edificio, un verdadero lugar colectivo que alberga programas diversos, específicos, pero también permite interpretaciones flexibles del mismo a través de la expansión de las aulas o de las actividades que se están produciendo sobre la cota cero^{fig92_Vb}. El verdadero colofón del siglo XX.

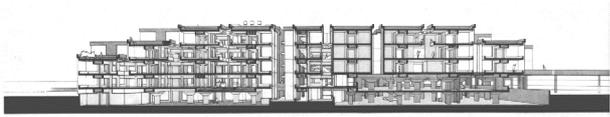


fig92_lb

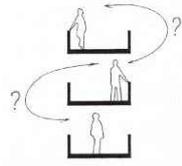


fig92_la

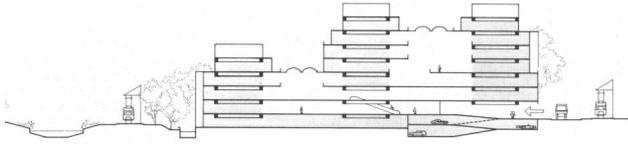


fig92_ld

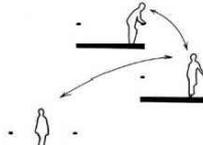


fig92_lc

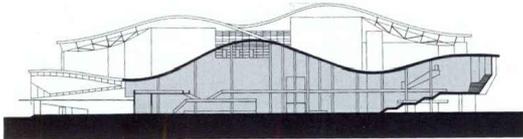


fig92_llb

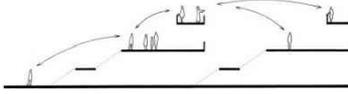


fig92_lla

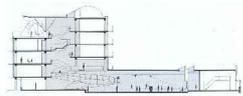
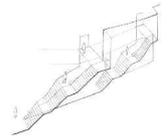


fig92_lllb

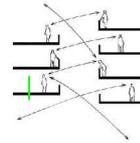


fig92_llla

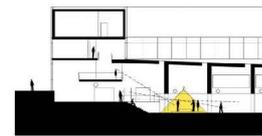


fig92_IVa

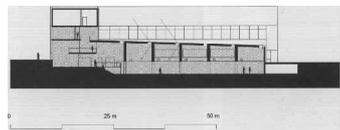
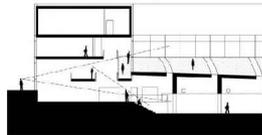
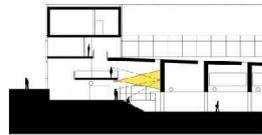


fig92_IVb



fig92_Vb

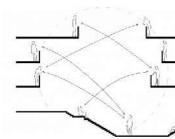


fig92_Va

Conclusión

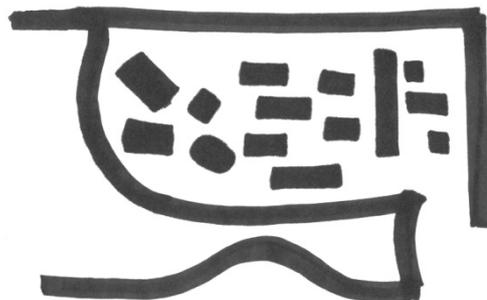
Todos los indicios apuntan en una sola dirección: la sistematización reduccionista del pensamiento.

Partiendo de una base reconocida compuesta de una carga teórica importante que surge en un período de agitación una década después de la II G.M.; Hertzberger inicia una carrera de arquitectura tan impulsado como condicionado por la sombra de Aldo van Eyck. Sin negar en ningún momento la buena influencia que el maestro ejerce sobre él, Hertzberger trata de liberarse del “yugo” que se ha autoimpuesto a través de la búsqueda de referencias, cada vez menos arquitectónicas y cada vez más alejadas de la posición teórica “fundacional”. Así avanza la década de 1970, hasta que finalmente sus proyectos acaban por despegarse del origen en 1978. En este momento Hertzberger comienza a considerar la importancia de lo inmediato, que a su vez le lleva a una experimentación constante a través de materiales, configuraciones y articulaciones que le conducen a variar la parte epitelial de su arquitectura.

Sin embargo su verdadera búsqueda gira en torno a las posibilidades programáticas y ambientales de los espacios intermedios dentro de su arquitectura que, una vez dominados en planta, pasa a reelaborar en sección. A través de este cambio de plano consigue explotar al máximo una serie de lugares que poseen la mayor parte de la carga teórica del Team X, materializada a través de un lenguaje propio que encuentra su expresión en la arquitectura tendente del período en cuestión: post-modernismo, deconstructivismo, etc., que en ocasiones le lleva a una deriva compositiva que desvirtúa el esfuerzo invertido en la obtención de los lugares colectivos de calidad.

La ausencia del “paso atrás” indica un interés evolutivo que le impide ser capaz de rescatar los momentos cumbre de su arquitectura. Por otra parte esta vocación le obliga, por motivos de optimización, a explorar caminos divergentes al mismo tiempo, de modo que es relativamente sencillo encontrar actitudes contradictorias en proyectos que se desarrollan en el mismo marco programático y temporal. Lejos de suponer un problema, una vez resueltos los encargos, Hertzberger emplea el aprendizaje obtenido en una solución posterior que combina los aspectos que más le interesan de cada uno de los proyectos. Esta trayectoria convergente acaba por resultar en líneas de investigación cada vez más concretas, hasta obtener el resultado final que se refleja en el CODA y en la escuela De Titaan: la tendencia a espacios colectivos cohesivos sólo describibles a través del recorrido, que son parte fundamental tanto cualitativa como cuantitativamente del proyecto que ocupan, complementando los programas servidos hasta el punto de invertir su condición en servidores. La tendencia general, tras un período de estridencias y amorfismos, indica una voluntad sosegada de elaboración arquitectónica más en sintonía con el origen: reglada, sistematizada y fácilmente aprehensible.

Existe por tanto **continuidad** en la voluntad e intereses de la Poética del Team X, **matizada** por la visión caleidoscópica adquirida a través de espectros de referencia cada vez más amplios, pero que ha sido formulada en términos – sobre todo estéticos – **distintitos** a los planteados en 1960.



Bibliografía

1. Bibliografía de Trabajo

Efectiva Por orden de relevancia.

- Bergeijk, H. van; Hauptmann, D. *Notations of Herman Hertzberger*. Rotterdam: NAI Publishers. 1998.
Libro relevante. Seguimiento detallado de los croquis que Hertzberger dibuja en sus cuadernos desde 1971. Fundamental hasta 1990.
- N.C. Behm, M; Kloos, M. *Hertzberger's Amsterdam*. Ámsterdam: ARCAM. 2007.
Libro aclaratorio. Repaso muy próximo a la figura de Hertzberger. Se describe con precisión la trayectoria profesional del autor desde 1957 a través de un repaso de los proyectos pensados para Ámsterdam, construidos o no.
- Bergeijk, H. van. *Herman Hertzberger*. Basilea: Birkhauser. 1997.
Libro de seguimiento. Excelente recopilatorio gráfico que permite una lectura lineal de la obra de Hertzberger de 1959 a 1996. Se incluyen breves reseñas a la memoria de proyecto de interés pero poco relevantes para la elaboración del trabajo.
- Strauven, F. *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*. Ámsterdam: Architectura & Natura. 1998.
Libro de interpretación. Recopilación de escritos y proyectos de Aldo van Eyck descritos y analizados por Francis Strauven. Ha resultado de vital importancia en cuestiones aclaratorias de teoría de 1960.
- Lingtelijn, V.; Strauven, F. *Aldo van Eyck Writtings*. Ámsterdam: SUN. 2008.
Libro recopilatorio. Colección de escritos publicados a lo largo de la vida de Aldo van Eyck. Necesario para entender la teoría de 1960.

Subyacente Por orden de relevancia.

- Miranda, A. *Ni robot ni bufón. Manual para la crítica de Arquitectura*. Madrid: Cátedra. 1999.
Libro de interpretación. Guía específica para la clara exposición
- Hertzberger, H. *Articulations*. New York, London: Prestel. 2002.
Libro analítico. Clave para interpretar las valoraciones que Hertzberger hace sobre sus hallazgos.
- Hertzberger, H. *Space and the Architect. Lessons in Architecture 2*. Rotterdam: 010 Publishers. 2010.
Versión revisada y ampliada del libro anterior.
- Hertzberger, H. *Space and Learning*. Rotterdam: 010 Publishers. 2008.
Libro analítico. Valoraciones acerca del espacio de aprendizaje en el que se incluyen multitud de referencias externas teóricas, objetuales, paisajísticas, etc., que ayudan a elaborar un mapa de intenciones de los centros escolares de Hertzberger.
- Hertzberger, H.; Swaan, A. de. *The schools of Herman Hertzberger*. Rotterdam: 010 Publishers. 2009.
Libro analítico. Junto a Abram de Swam, Hertzberger amplía e interpreta la memoria de los proyectos escolares desde 1960 a 2011.
- Smithson, A y P. *The Charged Void: Architecture*. Londres: Monacelli Press. 2001.
Libro periférico. Válido para el seguimiento en paralelo de las mismas consideraciones que ocupaban a Aldo van Eyck.
- Wotmann, A. *The theatres of Herman Hertzberger*. Rotterdam: 010 Publishers. 2005.
Libro descriptivo. Buena recopilación gráfica de escaso interés analítico. Posee picos de intensidad cuando se refiere a cuestiones genéricas como los modos de entrar, los tipos de salas, etc.

2. Bibliografía analítica Por orden de aparición.

1960-1970. Teoría.

Eyck, A. van. "Place and occasion". *Forum*, 1962. Versión corta de *There is a garden in her face*.

Eyck, A. van. "On interior and exterior space." *Forum*, no.4, 1956. Pp. 133.

Hertzberger, H. "Flexibility and Polivalence." *Forum*, no.3. 1962.

Hertzberger, H. "Form and programme are reciprocally evocative." *Forum*, no. 7, 1967.

Eyck, A. van. "Steps towards a configurative discipline." *Forum* no. 8, 1962.

Eyck, A. van. "The medicine of reciprocity tentatively illustrated." *Forum* no. 4-5, 1961.

Eyck, A. van. "Interior Art." Charla en la Royal Academy of Art, La Haya, 6 de Febrero de 1961.

Eyck, A. van. "Orientation, guideline for CIAM 10." Propuesta alternativa escrita en Octubre de 1954.

Hertzberger, H. "A study of configuration." *Forum* no. 3, 1963. Pg. 5-7.

Alexander, C. "A city is not a tree." *Design* no. 206, 1965.

Eyck, A. van. "On Christopher Alexander's A City is not a Tree." *Team X Primer*, 1968.

Hertzberger, H. "Towards a vertical residential area." *Forum*. no.8, 1960-1961.

Maki, F.; Otaka, M. *Some thoughts on collective form. Structure in Art and Science*. Nueva York: George Braziller. 1965. Pgs. 116-126.

Eyck, A. van. "The Pueblos". *Forum*, no. 8, 1962.

1970-1990. Descripción y análisis.

Baglione, C. "Herman Hertzberger, Scuola Montessori a Delft, 1960-81. Pedagogia delle Spazio. Learning Landscape". *Casabella*, no.750-751. 2006. Pp.54.

Bohigas, O. "Carattere e processo." *Casabella*, no. 524, 1986: pp. 27.

Padovan, R. "Music centre, Utrecht, Holland." *The Architectural Review*, no. 996, 1980: pp. 79-87.

Buchanan, P. "New Amsterdam School/Herman Hertzberger/Apollo Schools." *The Architectural Review*, no.1055, 1985: pp. 25-30.

Pélisier, A. "De la structure à la synthèse.", *Techniques & Architecture*, no. 376, 1988: pp. 110-113.

Polano, S. "Scuola Elementare/Elementary School, Amsterdam." *Domus*, no. 682, 1987: pp. 32-45.

Hertzberger, H. "Escenas de urbanidad, Centro teatral en La Haya." *Arquitecturo Viva*, no. 38, 1994: pp. 42-45.

Buchanan, P. "Kassel lesson." *The Architectural Review*, no. 1064, 1985: pp. 43-45.

Kloos, M.; Dijk, H. van; Lingen, H. van; Vries, H. de; Buchanan, P. "Herman Hertzberger. Recent Works." *Archis*, no.12. 1986. Pp.10.

Hertzberger, H. "Musée de peinture", *Techniques & Architecture*, no. 376, 1988: pp. 114-123.

Eyck, A. van. "The inner horizon in Wright's Imperial Hotel. Conferencia en AASAC, Perth. Mayo de 1966.

Eyck, A. van. "Two kinds of centrality. The wheels of centrality". *Domus*, no. Mayo. 1965.

Buchanan, P. "Proud on the plane". *The Architectural Review*, no. 1055. 1985.

Brouwers, R. *Yearbook architecture in the Netherlands 1989-1990*. Rotterdam: NAI. 1990.

Continenza, R. "Dialogando con i fantasmi dell'IBA, Hertzberger conclude un isolato - Edificio nell'area delle Südliche Friedrichstadt" *L'Architettura: Cronache e Storia*, no.413. 1990. Pp.198.

Buchanan, P. "Forum Fellowship Herman Hertzberger". *The Architectural Review*, no.1116. 1990.

Pp.63.

Croiset, P. A. "Scuola elementare a Aerdenhout di Herman Hertzberger. Una conversazione con Herman Hertzberger." *Casabella*, no.568. 1990.

Chaslin, F. "La Bibliothèque de France." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no.265. 1989. Pp191-192.

"Herman Hertzberger, un mécanicien de l'architecture en mouvement." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 257. 1988. Pp.

1990-2000. Descripción y análisis.

Hertzberger, H. "Water world". *The Architectural Review*, no.1237. 2000. Pp. 32-37.

Freiman, Z. "Shoring Up the Center. Polygoonschool, Herman Hertzberger" *Progressive Architecture*, no.4. 1993. Pp.84-85.

Connie van Cleef. "Modest Model Worker." *The Architectural Review*, no.1171. 1994. Pp. 72-75.

Vollaard, P.; Hoogewoning, A.; Toorn, R. van; Wortmann, A. *Architecture in the Netherlands, Yearbook 2002-2003*. Rotterdam: NAI. 2003.

Hertzberger, H. "The inverted scheme" Lotus International, no.127. 2006. Pp. 32-39.

Brouwers, R. *Architecture in the Netherlands, Yearbook 1993-1994*. Rotterdam: NAI. 1994.

Brouwers, R. *Architecture in the Netherlands, Yearbook 1994-1995*. Rotterdam: NAI. 1995. Pp. 50-53.

Bravo, I. "Escuela Anne Frank en Papendrecht." *Diseño Interior*, no. 54. 1996. Pp.50-56.

Hertzberger, H. "Anne Frank school, Papendrecht." *Zodiac*, no. Noviembre. 1997. Pp.152-157.

Vidotto, A. "The Chassée Theater in Breda" *Domus*, no.776. 1995. Pp.7-17.

Buchanan, P. "Calvinist Complexity." *The Architectural Review*, no.1138. 1996. Pp.38-46.

Assche, P. van. "The story of the unsuspected. Chassée Theater in Breda van H.H." *Archis*, no.1. 1997. Pp.18-27.

Castellano, A. "Come casse armoniche. A new Auditorium for Rome". *L'Arca*, no.91. 1995. Pp.10-13.

Hertzberger, H. "Primary remedial school "De Bombardon", Almere." *Zodiac*, no. Noviembre. 1997. Pp.158-162.

Bravo, I.; Malagamba, D. "Teatro Markant en Uden." *Diseño Interior*, no.56. 1996. Pp.70-81.

Irace. "Herman Hertzberger a Uden. Il teatro Markant." *Abitare*, no.362. 1997.

Ryan, R. "Stage Play". *The Architectural Review*, no. 1225. 1999. Pp.54-57.

Hertzberger, H. "Un nuevo mundo de relaciones: la fachada de vidrio de la fábrica van Nelle de van der Vlugt." *Tectónica*, no.10. 2000. Pp.2.

Malagamba, D. "Ampliación de los almacenes Vanderveen." *Tectónica*, no.10. 2000. Pp.48-57.

Brandollini, S. "Satellite assemblato." *Costruire*, no.123. 2001. Pp.120-123.

Ibelings, H.; Lootsma, B.; Verstegen, T. *Architecture in the Netherlands. Yearbook 1999-2000*. Rotterdam: NAI. 2000.

Dijk, H. van. "The city within: Hertzberger in Amsterdam." *Architecture Today*, no.112. 2000. Pp. 38-47.

Metz, T. "The Amsterdam School". *Domus*, no.832. 2000. Pp.58-69.

Bergers, G. "Individuality and Community. More space for development." *Detail*, no.3. 2003. Pp.224-236.

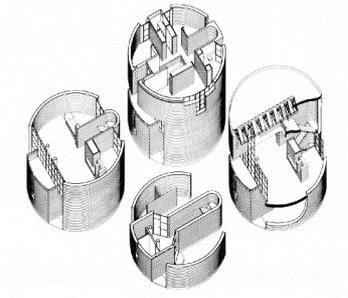
Gool, R. van; Raith, F.B. "Residential complex at Düren, Germany" *Domus*, no.803. 1998. Pp.18-25.

Molinari, L. "7x70 una presenza necessaria." *Area*, no.70. 2003. Pp.20-25.

Bergeijk, H. van. "Herman Hertzberger, "magister ludi" dello spazio." *Area*, no.70. 2003. Pp.54-77.

Menke, H.; Munsterman, T.; Roy, M. van. *CODA. Shelter for Culture*. Rotterdam: 010 Publishers. 2004.

Apéndice fotográfico Z_



figZ_1



figZ_6



figZ_2



figZ_7



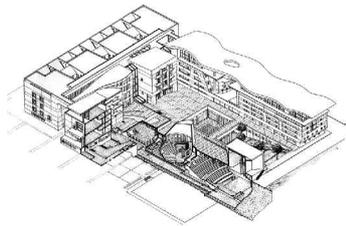
figZ_3



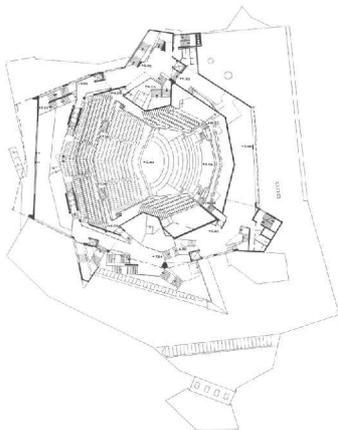
figZ_8



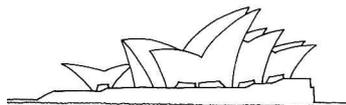
figZ_4



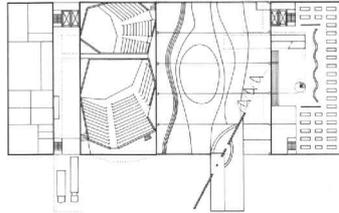
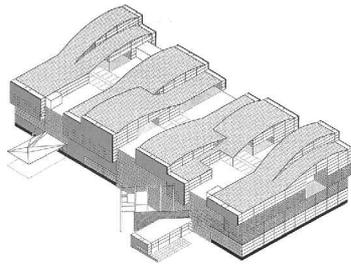
figZ_9



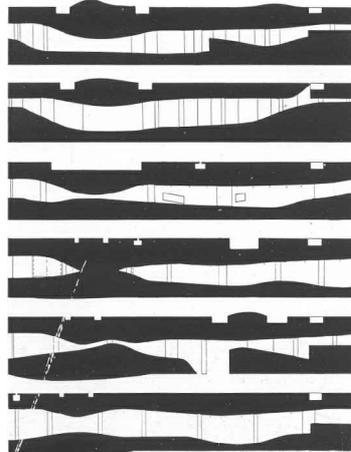
figZ_5



figZ_10



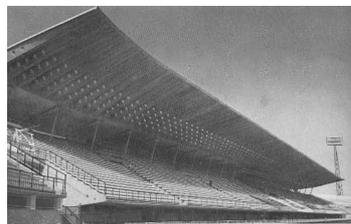
figZ_11



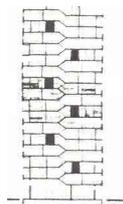
figZ_12



figZ_13



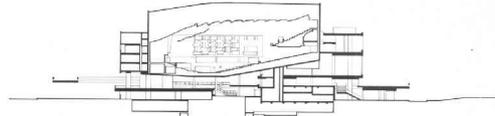
figZ_14



figZ_15



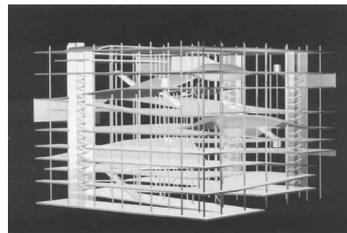
figZ_16



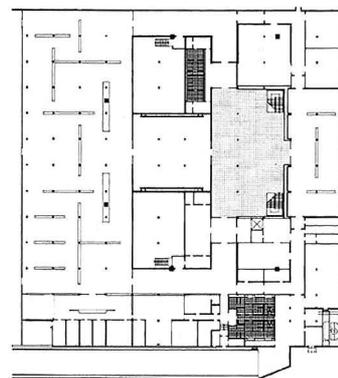
figZ_17



figZ_18



figZ_19



figZ_20