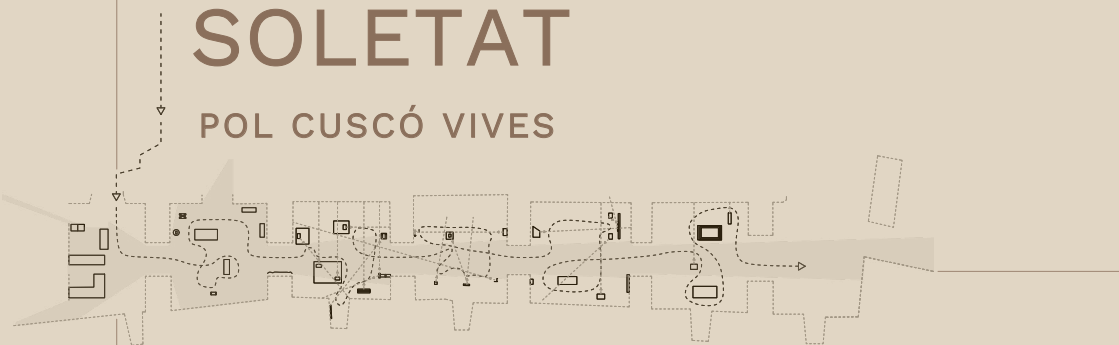


LABERINTS ESPAIS SOLETAT

POL CUSCÓ VIVES



LABERINTS ESPAIS SOLEDAT



Cualquier vida hasta la más insignificante es un recorrido por un laberinto.

Gaston Bachelard. Poética del espacio.

Laberints, espais, soledat

Autor: Pol Cuscó Vives

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB)

Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

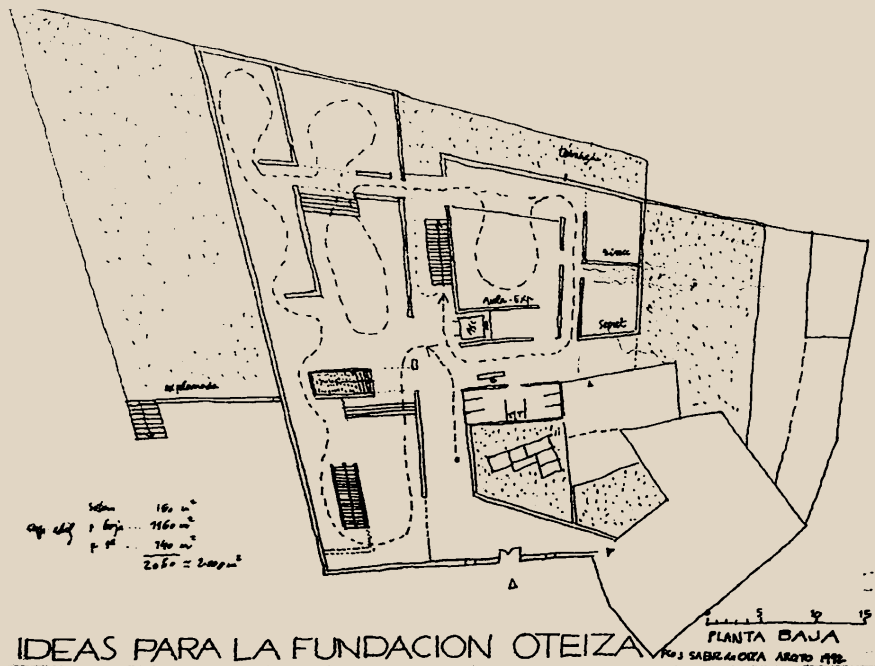
Tutor: Luis Alegre Heitzmann

Treball Final de Grau

Grau en Estudis d'Arquitectura (Pla 2014)

Febrer 2023

1. Palau de Cnosos. Creta. Planta.



Arquitectura como experiencia espacial, que deviene tal, como la poesía o la música, en el tiempo.

A modo de "promenade architecturale" corbusiera: espacios sucesivos relacionados, gobernados por la luz, sustancial protagonista de la forma.

Oiza, Oteiza, Alzuza.

2. Funació Oteiza. Saenz de Oiza. Planta. croquis de recorreguts.

RESUM

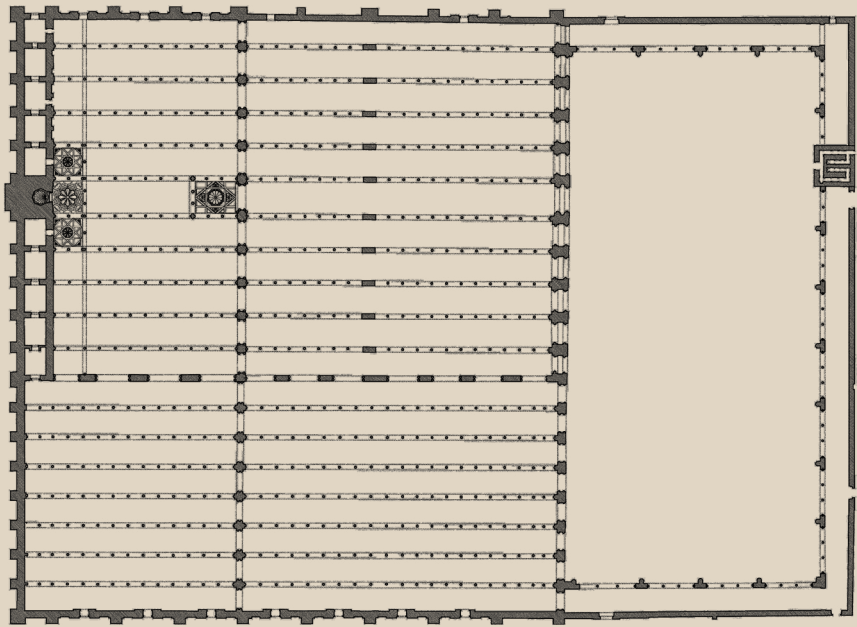
Des de l'antiguitat als nostres dies hi ha certes arquitectures que comparteixen una condició d'intemporalitat que desperten una aura d'espiritualitat. És aquesta característica la que em captiva i em porta a reflexionar sobre com alguns edificis posseeixen una essència atemporal que ens guia cap al silenci, la solitud i el deambular per l'espai. Aquests edificis són com a misteriosos laberints que ens conviden a perdre'ns en els seus racons i descobrir els seus secrets. M'interessa aprofundir en com aquesta condició laberíntica es relaciona amb l'experiència de l'usuari i com es manifesta en l'arquitectura contemporània. Aquest treball és una invitació a endinsar-se en el món de l'intemporal i l'espiritual en l'arquitectura, des d'una mirada analítica però també des de la reflexió personal.

Paraules clau: Laberint, soledat, silenci, introspecció, reflexió, intemporalitat.

ABSTRACT

From ancient times to the present day there are certain architectures that share a condition of timelessness that awaken an aura of spirituality. It is this characteristic that captivates me and leads me to reflect on how some buildings possess an intemporary essence that guides us towards silence, solitude and the wandering through space. These buildings are like mysterious mazes inviting us to lose ourselves in their corners and discover their secrets. I am interested in how this labyrinthine condition relates to the user's experience and how it manifests itself in contemporary architecture. This work is an invitation to enter the world of the timeless and spiritual in architecture, from an analytical look but also from personal reflection.

Keywords: Maze, loneliness, silence, introspection, reflection, intemporality.



Perdersé a través de innumerables caminos que se pueden hacer en cualquier dirección y siempre en el transcurso del trayecto uno siente la compañía del sistema de columnas y dobles arcos adovelados en rojo y blanco.

La abducción del espacio sobre el caminante es tan elevada que uno no encuentra el momento de abandonar el edificio buscando las infinitas perspectivas que el edificio va obsequiando durante el trayecto, un laberinto de espacio y tiempo.

Moisés Gallego. La mezquita de Córdoba.

SUMARI

RESUM	5
SUMARI	7
METODOLOGIA I ESTRUCTURA	8
SOLEDAT, SILENCI, ARQUITECTURA	10
EL LABERINT: CONDICIÓN HISTÒRICA I SENSORIAL	24
LABERINTS, ESPAIS, SOLEDAT	
ESTUDI ANALITIC	32
ESTUDI COMPARATIU	110
CONCLUSIONS	164
BIBLIOGRAFIA	171

METODOLOGIA I ESTRUCTURA

El treball parteix de la reflexió de com alguns edificis tenen una aura atemporal que ens guia cap al silenci, la soledat i el deambular per l'espai. Està dividit en 3 seccions:

SOLEDAT, SILENCI I ARQUITECTURA

Consta d'una primera part, més que d'investigació teòrica, de reflexió personal, en la qual assento una base de curiositat per a iniciar l'estudi acadèmic. Presento la meua motivació personal per decidir desenvolupar "Laberints, espais, soledat", com a procés de profunditzar en el meu recorregut acadèmic i entendre i posar en pràctica la relació entre la teoria i el projecte. Presento també els objectius generals i finals del treball i un recopilatori de textos que han estat claus en aquest procés inicial.

EL LABERINT: CONDICIÓN HISTÒRICA I SENSORIAL

Complementa la primera part de reflexió i presento una secció introductòria al laberint, en la qual es presenta, per una banda, el Laberint de Borges i per l'altra la importància que ha tingut el laberint des de l'inici de la història, com a condició històrica i arquitectònica. Sempre des d'un caire general, doncs l'èmfasi i el cos del treball està posat en l'anàlisi arquitectònica d'exemples concrets.

LABERINTS, ESPAIS, SOLEDAT

És el cos del treball, on recau tot el pes analític. En aquesta part **estudio un recull de projectes arquitectònics que m'han servit de referents durant el meu procés acadèmic, per entendre com la seva condició laberíntica els fa atemporals i introspectius per al visitant.** Recull casos principalment d'arquitectura contemporània, però sempre posant un ull en la comparació amb l'arquitectura clàssica. Aquest està dividit en dues subseccions: l'estudi analític i l'estudi comparatiu de tres exemples.

ESTUDI ANALÍTIC

És la secció més extensa del treball, en la qual s'estudien els casos de forma individual, agrupats segons categories formals. La mirada es posa únicament en la seva condició laberíntica, i en com aquesta és capaç de dotar l'espai d'una riquesa de situacions, mirades i recorreguts aparentment inexistents sobre el paper, les quals apareixen només quan s'hi introdueix el rol del visitant. S'intenta explicar com l'arquitectura aparentment sense moviment, igual per a tots, és capaç d'oferir infinits camins únics i simultanis en ser explorada.

ESTUDI COMPARATIU

És la secció final i la més detallada, gairebé a mode de conclusió. Posa sobre la taula la comparació de tres casos que s'allunyen molt uns dels altres formalment, però que, en essència, es presenten iguals conceptual i sensorialment. Es busca explicar el recorregut amb profunditat, la condició deambulatòria de l'arquitectura i el paper que agafa la soledat i la introspecció personal del visitant tot des de dibuixos d'elaboració pròpia.

La recerca es basa en una revisió de la literatura existent sobre la condició laberíntica en l'arquitectura, utilitzant un enfocament metodològic basat en la revisió bibliogràfica. Es consulten diverses fonts acadèmiques i s'analitzen teories i conceptes relacionats amb la configuració espacial i l'experiència de l'usuari en el context de l'arquitectura laberíntica, així com d'una aproximació completament personal a partir de l'observació. Es busca estudiar la relació entre aquesta teoria i el projecte.

1. SOLEDAT, SILENCI, ARQUITECTURA

MOTIVACIÓ PERSONAL 12

OBJECTIUS 22

1. SOLEDAT, SILENCI, ARQUITECTURA

MOTIVACIÓ PERSONAL

En el curs de 2020-2021 se'ns proposa, a Projectes VI, projectar un final per l'eix del Carrer Marina, un dels eixos més importants de Barcelona, no només per la seva transversalitat sinó perquè hi trobem tres dels pocs edificis en altura de la ciutat. És per això que aquest havia de ser un espai que ha d'entregar la ciutat al mar amb la dignitat i potència que aquesta mereix.

És en el que escolto en les classes teòriques i en les converses amb els companys, però sobretot amb el meu professor de projectes que entenc que aquest ha de ser un espai que parli el llenguatge de la ciutat. Un espai regular i serè que entregui a Barcelona de manera contundent al caos existent del mar, la platja i el port.

Per primera vegada em plantejo si l'espai públic que havia de projectar al voltant de l'edifici polivalent havia de ser un espai on prevalgués la relació individual amb el lloc i on la dimensió comunitària es deixa en un segon terme. Que aquest no fos pensat per ben venir el caos del Port Olímpic, sinó un espai on la dimensió social, pogués tenir també una dimensió espiritual.

Escolto a parlar a les classes sobre prestar atenció i donar importància a l'interès per com es descobreix l'espai projectat i el món de les sensacions; la relació formal i emotiva del projecte. Descobreixo el llibre de **"La cimbra y el arco"**, de Carlos Martí Arís, i en un principi tot parteix d'aquest llibre. Guiat pel curs i per la relació que aquest tenia amb el meu projecte vaig al capítol **"Lugares públicos en la naturaleza"**, en el que parla sobre la intimitat d'alguns espais públics.

Llegeixo sobre **"El peine de los vientos"**(1), un projecte en el qual el que preval és la relació individual amb el lloc per sobre la dimensió comunitària. Un espai que posseeix una dimensió espiritual i que és dinàmic, dota de final a l'itinerari peatonal de l'arc de la badia de la Concha de San Sebastián. És un projecte en el qual no s'ha d'arribar enlloc,

proposa com a objectiu caminar, deambular, però també seure, contemplar, descobrir les escultures i en definitiva permetre la introspecció i la soledat.

En "El peine de los vientos" prevalece la relación individual con el sitio y queda en segundo término la dimensión comunitaria. Es un tipo de espacio que pese a ser público no necesita ser multitudinario. Vemos, de este modo, que el lugar público, además de su condición social, puede poseer también una dimensión espiritual. Carlos Martí Arís. La cimbra y el arco. p.65. (1)

Ja havia sentit a parlar a les classes teòriques de la promenade arquitectural de Le Corbusier (2), com a recorregut que arriba a un lloc, i d'espais de reflexió, els patis. El llibre ens presenta seguidament la **"Quintana dos Mortos"** (3) de Santiago de Compostela, per a parlar de la intimitat d'alguns llocs públics.

La buena arquitectura se camina, se recorre tanto adentro como afuera, es la arquitectura viva. Le Corbusier. Missatge als estudiants d'arquitectura. (2)

La más honda imagen poética de la Quintana se debe a Otero Pedrayo, quien se refiere a ella como "un claustro de la ciudad (...) un lago de silencios y recuerdos". Ya que, en efecto, la cualidad más notable y paradójica de este espacio urbano es el recogimiento, la intimidad. A pesar de su inequívoca condición de plaza pública, no es un ámbito propicio para la mundanidad o el contacto social sino, más bien, para la meditación solitaria, el gesto callado, la comunión de afectos. Carlos Martí Arís. La cimbra y el arco. p.66. (3)

I també introdueix a **Luis Barragán**, i de com els seus espais públics no són concebuts com a punts de condensació sinó com a espais de serenitat, soledat i alegria (4). Aconsegueix extreure el concepte d'intimitat de l'àmbit privat per a traslladar-lo a l'àmbit comunitari. Són espais per l'espera, disposats per afavorir la comprensió contemplativa del món, que no necessiten la multitud, sinó que més aviat fugen d'ella.

Estos lugares públicos (...) son, sobre todo, espacios para la *espera*, dispositivos visuales que, como señala Palomar Vereza, nos preparan "para encontrar lo otro". Son escenarios dispuestos para favorecer la comprensión contemplativa del mundo. No necesitan la presencia de la multitud; más bien tienden a rehurla. **Carlos Martí Arís. La cimbra y el arco. p.69.(4)**

Però aquests exemples troben la reflexió de forma estàtica, tot el contrari al que passa a "El peine de los vientos", que ho fa de forma dinàmica. Se'm planteja per primera vegada el concepte de contemplació dinàmica del lloc. El llibre li dedica un plec a Nietzsche i presenta el que ell diu "La profecía de Nietzsche", text titulat **"Arquitectura de los cognoscentes"** (5), fragment de "La Gaya ciencia". Reclama espais dinàmics, dilatats i silenciosos, públics, no amb relació amb la religió sinó amb un mateix, en els que caminar i posar-nos en contacte amb el món transcendent.

Se necesita de una vez la visión proyectiva de lo que ante todo **falta a nuestras grandes ciudades: lugares silenciosos, amplios y dilatados para reflexionar, lugares con paseos largos y porticados para el mal tiempo o para cuando el sol es excesivo, donde no llegue ningún ruido de vehículos ni de pregoneros;** donde una correcta delicadeza vetaría hasta el rezo en alta voz al sacerdote. Construcciones y establecimientos que, en conjunto, **den a entender la elevación de la reflexión y del apartamento.** Ha pasado ya el tiempo en que la Iglesia poseía el monopolio del pensamiento, cuando la *vita contemplativa* tenía que ser siempre y ante todo *vita religiosa*; y cuanto ha edificado la Iglesia pone de manifiesto este pensamiento. No sabría cómo podríamos contentarnos con sus construcciones, aun en el caso de que se les despojase de su destino eclesial. Estas construcciones, como casas de Dios y lugares suntuosos para relaciones suprahumanas, hablan un lenguaje grandemente patético y apocado, para que los sin Dios seamos capaces de pensar aquí *nuestros pensamientos*. Queremos habernos traducido en piedra y en plantas, **queremos pasear por nosotros, cuando caminamos por estas galerías y estos jardines. La gaya ciencia paràgraf n. 280. (5)**

De nou a classe descobreixo a Pikionis, el llibre de **"Otras vías"**, l'ascens i com es descobreix l'Acropolis d'Atenes, novament de forma activa i dinàmica. Em convencen i sedueixen completament, el que llegeixo i escolto a classe em duen a entendre la importància de la relació íntima entre teoria i projecte. És justament el títol del llibre: la cimbra és la teoria, que és la base de l'arc, el projecte. L'espai que projecto pel curs és públic, però és un espai tancat, misteriós, porticat, amable de recórrer, i justament aquesta característica fa difícil arribar a l'edifici. És un espai que pretén ser dinàmic i intemporal.

Aquest curs de projectes, gràcies a les classes i lectures, assenta les bases de la curiositat per a continuar investigant la intimitat en els espais públics. Arribo al llibre **"Ocnos"**, capítol: **"La Soledad"** en el qual aquesta es presenta com un lloc de pau i de felicitat o com un estat ideal de plenitud espiritual, que presideix la totalitat de la vida i que és present des de la infància en l'existència de la persona a qui es refereix el poeta. La soledat, així mateix, és vista com un do preciós que només és apreciat pels «contempladors», davant dels «improvisadors» que la perceben ràpidament i no en saben gaudir. Un recés de pau i felicitat apreciada per uns quants elegits (6).

Entre los otros y tú (...) a ninguno debes tanto como a la soledad. Poco o mucho, lo que tú seas, a ella se lo debes. **Luis Cernuda. Ocnos cap. 55. (6)**

Així com "La cimbra y el arco" em presenta la reflexió de forma dinàmica i assenta les bases pel projecte de curs, aquest llibre és el que m'introdueix a la soledat i el silenci i a partir del qual m'inscriu a la temàtica d'aquest TFG.

Ens hem de situar en el sac dels "contempladors", del silenci i la solitud, per ser capaços d'entendre, no només què ens vol dir l'espai sinó d'acceptar la capacitat de l'obra arquitectònica per a, sense adonar-nos-en, fer-nos entrar en un estat d'introspecció personal.

És arran d'aquesta reflexió que em pregunto si també poden existir aquests espais públics d'intimitat dinàmics, no només en la naturalesa o l'espai públic sinó també dins els

edificis. Llegeixo el llibre "**Silencios Elocuentes**", del mateix Martí Arís i que m'apropa a la intimitat dels espais, de les obres que parlen amb silenci, també a Zumthor i les seves atmosferes.

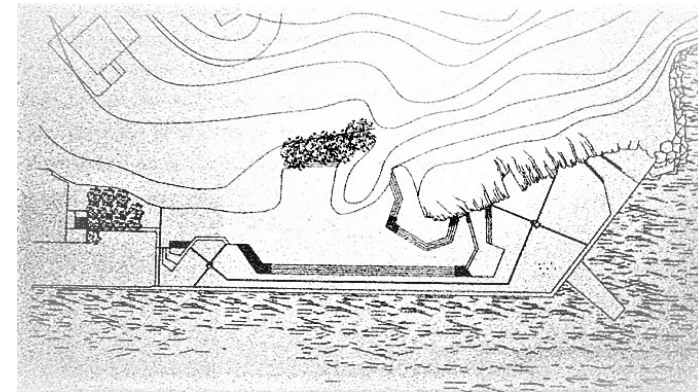
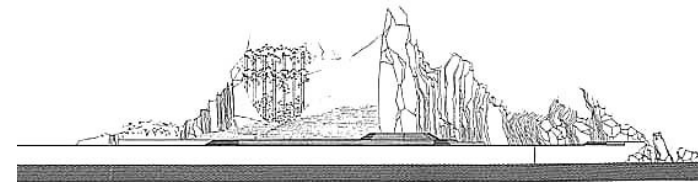
En el primer capítol d'aquest llibre "**Borges en su laberinto**" (7) em porta a interessar-me per ell i el seu plantejament del laberint com a l'equivalent a situar-se en una solitud voluntària en la qual buscar la solució rebutjant tota ajuda que no vingui de la nostra pròpia ment.

Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el paso del porvenir y que implicara de algún modo a los astros. **J.L. Borges. Libro Ficciones: El jardín de senderos que se bifurcan. (7)**

Entenc que la condició laberíntica equival a una condició de soledat introspectiva i em proposo, com a late motiv, posar a prova, amb la profunditat que el marc d'aquest treball em permet, la relació entre la teoria i el projecte.

Aquest treball tracta sobre la relació entre el laberint i la soledat. **Busco entendre com aquesta és la cintra d'una selecció de projectes que han representat referents importants en la meva carrera** i que posseeixen una essència atemporal que ens guia cap al silenci, la solitud i el deambular per l'espai. Misteriosos edificis que ens conviden a perdre'ns en els seus racons i descobrir els seus secrets, espais aparentment senzills que activen la seva complexitat en introduir el paper del visitant.

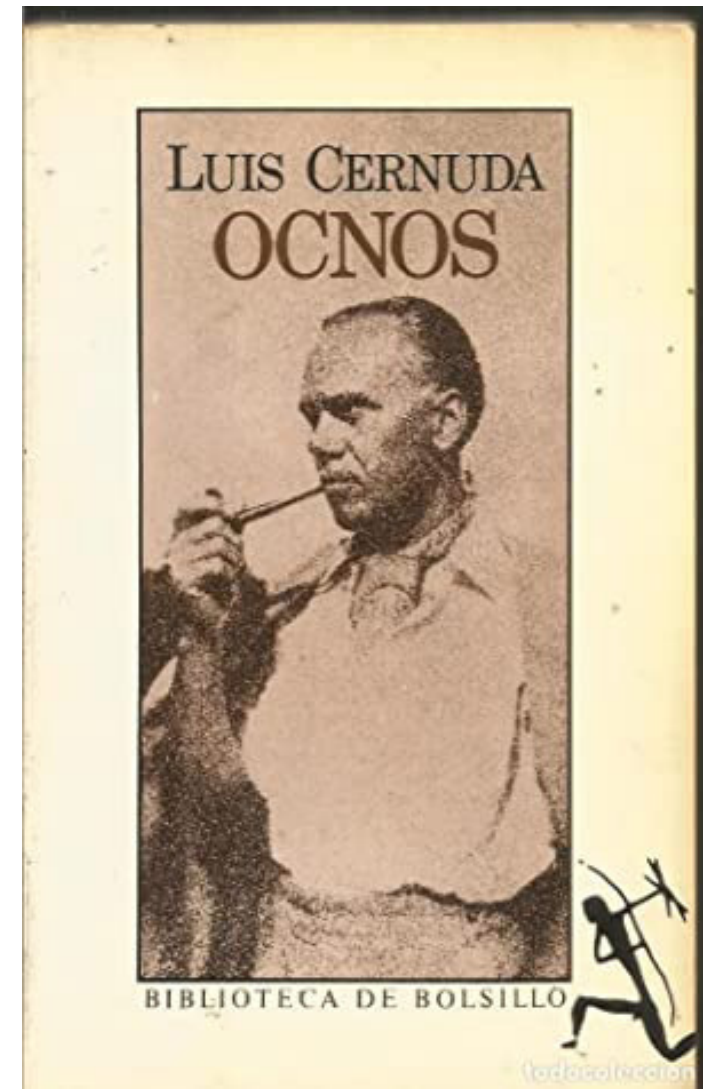
El laberinto es un camino y un tiempo, un viaje hacia no se sabe dónde, una travesía en soledad, el placer de sentirse perdido, de explorar cada vez de manera diferente el espacio. El laberinto es enigma y revelación. Converses. L.A.H.



4. El peine de los vientos, Luis Peña y Eduardo Chillida. Secció i Planta.

LUIS CERNUDA

La soledad está en todo para ti, y todo para ti está en la soledad. Isla feliz adonde tantas veces te acogiste, compenetrado mejor con la vida y con sus designios, trayendo allá, como quien trae del mercado unas flores cuyos pétalos luego abrirán en plenitud recatada, la turbulencia que poco a poco ha de sedimentar las imágenes, las ideas. **Hay quienes en medio de la vida la perciben apresuradamente, y son los improvisadores; pero hay también quienes necesitan distanciarse de ella para verla más y mejor, y son los contempladores.** El presente es demasiado brusco, no pocas veces lleno de incongruencia irónica, y conviene distanciarse de él para comprender su sorpresa y su reiteración. **Entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú, está la soledad. Mas esa soledad, que de todo te separa, no te apena.** ¿Por qué habría de apenarte? Cuenta hecha con todo, con la tierra, con la tradición, con los hombres, **a ninguno debes tanto como a la soledad. Poco o mucho, lo que tú seas, a ella se lo debes.** De niño, cuando a la noche veías el cielo, cuyas estrellas semejaban miradas amigas llenando la oscuridad de misteriosa simpatía, la vastedad de los espacios no te arredraba, sino al contrario, te suspendía en embeleso confiado. Allá entre las constelaciones brillaba la tuya, clara como el agua, luciente como el carbón que es el diamante: la constelación de la soledad, invisible para tantos, evidente y benéfica para algunos, entre los cuales has tenido la suerte de contarte. **LUIS CERNUDA, Ocnos. Prosa completa.**

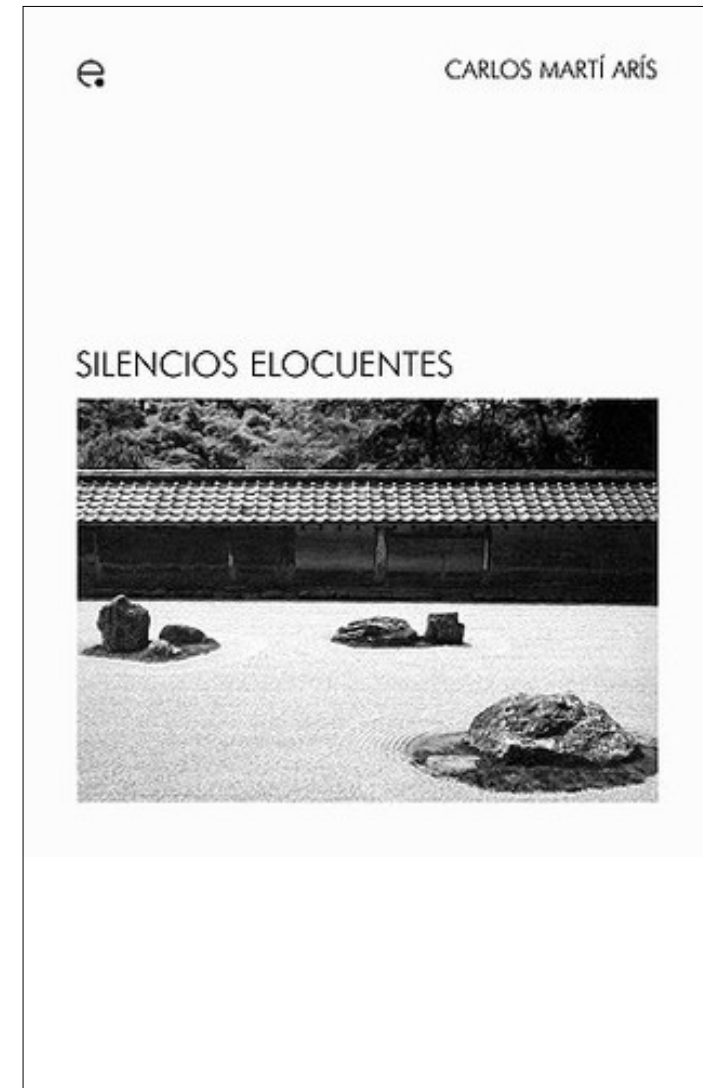


5. 'Ocnos', Luis Cernuda, 1942.

SILENCIOS ELOCUENTES

Vivimos asediados por el ruido, sometidos al ritmo sincopado y frenético de una actualidad que lanza fugaces destellos sobre el mundo, suscitando imágenes instantáneas que se desvanecen antes de que podamos apresarlas. Del fermento de esa realidad disgregada y turbulenta surge una cultura cada vez más obsesionada por registrar las palpitations del presente. Una cultura mediática, inmersa en el ruido de la información y de los acontecimientos, a la que, para hacerse oír, no le cabe otro recurso que gritar aún con más fuerza. Una cultura efímera que, arrastrada por la actualidad en su vertiginosa fuga hacia adelante, termina por confundirse con ella, reproduciéndola y amplificándola sin el menor atisbo de distanciamiento. **El ruido del mundo se hace así opresivo y ensordecedor. Lo único capaz de oponerse al ruido es el silencio. El silencio abre una profunda brecha en el escenario convulso y febril de nuestra vida cotidiana. Genera una oquedad, un tiempo suspendido y un espacio vacío que nos sustrae del torbellino de la actualidad. Pero, paradójicamente, esta invocación al silencio no es otra cosa que una reivindicación de la palabra.** Puesto que el silencio no se opone a la palabra, de la cual es un radical aliado, sino al ruido, que es su más irreconciliable enemigo.

Cuando una obra tiene la propiedad de engendrar en torno suyo un espacio de silencio, promueve una mirada distinta sobre la realidad, una mirada despojada, abstracta, en la que el mundo se nos presenta bajo el signo de la contemplación. A través de ese silencio no se persigue escapar al mundo o suplantarlo, sino, más bien, revelar sus dimensiones ocultas y escondidas. Es un silencio que no pretende anular el lenguaje, sino trascenderlo. En cierta medida, es posterior a la palabra: surge cuando esta, una vez pronunciada, ha disipado ya su significado inmediato; pero es también anterior a la palabra, como un estado de anticipación que la contiene y la presagia. **CARLOS MARTÍ ARÍS. Silencios elocuentes.**



6. 'Silencios elocuentes', Carlos Martí Arís, 1999.

OBJECTIUS

L'objectiu del treball busca entendre, catalogar i comparar obres arquitectòniques actuals des de la seva condició laberíntica, agrupant-les i explicant-les tant des d'un aspecte formal com també sensorial. Es busca analitzar la condició laberíntica que presenten a través de la revisió d'aquests exemples específics, avaluant la seva relació amb l'experiència de l'usuari.

Motivat pel procés acadèmic a l'ETSAB aquest treball busca explorar els edificis que han estat referents importants en el meu aprenentatge i elaboració de projectes arquitectònics, reflexionant sobre la seva proposta conceptual i analitzant el que presenten en comú.

Els casos d'estudi seran presentats posteriorment, però parlaré d'obres de Mies van der Rohe, Louis Kahn, Giuseppe Terragni, Carlo Scarpa, Aldo van Eyck, Rafael Moneo, Peter Zumthor o SANAA i del que tenen a veure en la seva relació amb la percepció de l'espai.

A l'arquitectura de tots els temps existeix una sèrie de qüestions comunes, basades en el recorregut, en el descobrir l'espai, en la trobada amb l'inesperat. És aquesta condició la que em causa interès, així doncs el treball parteix de la reflexió de com alguns edificis tenen una aura atemporal que ens guia cap al silenci, la soledat i el deambular per l'espai i descobrir, contemplar, sentir i finalment pensar. Aquestes qüestions que es veuen en tantes architectures.

A mode de conclusió se seleccionaran tres casos d'estudi per a aprofundir en l'anàlisi i comparar entre ells. A través d'aquesta comparació, es buscarà demostrar que, malgrat les diferències formals, totes les obres comparteixen el concepte d'intemporalitat, d'enigma donada per la seva condició laberíntica.



7. Fuente del Bebedero. Mèxic D.F., Luís Barragán.

2. EL LABERINT: CONDICIÓN HISTÓRICA

BORGES I EL LABERINT 26

CONDICIÓN HISTÓRICA 28

2. EL LABERINT: CONDICIÓN HISTÓRICA

BORGES I EL LABERINT

Borges invoca amb insistència la idea que una de les aspiracions principals de l'art és la superació dels aspectes merament individuals i l'assoliment d'una dimensió expressiva de caràcter 'suprapersonal'.

Borges se adentra en el laberinto, decidido a perderse por sus intrincados caminos, dispuesto a diluirse en él, tal como el cuerpo enterrado se reintegra a la tierra que lo acoge. **Carlos Martí Aris. Silencios elocuentes.**

Sovint, als escrits de Borges apareix la figura del laberint. Els laberints Borgeans són construccions mentals intencionals, estructures complexes creades per l'acció de l'ésser humà: són, sobretot, una metàfora de la cultura. L'home es mou per ells intentant interpretar la realitat, ja que només ho pot fer a través d'aquesta mena de realitat secundària, creada per la intel·ligència humana, que anomenem cultura.

El laberint de la literatura de Borges és vist com una cosa ineludible: és l'única manera de comprendre i relacionar-se amb el món. El silenci de Borges rau en aquest desig de dissoldre la seva veu individual en el vast i anònim territori de la literatura.

Como arquetipo, como fenómeno primordial, el laberinto no puede prefigurar otra cosa que el logos, la razón. La razón no está en un laberinto: ella misma es laberinto. Hacer un laberinto es un laberinto en sí, ¿por dónde salir?, ¿Cómo salir? ¿Se puede salir? **Giorgio Colli, El nacimiento de la filosofía**

Explica Jorge Luis Borges que el rei de Babilònia va tancar un rei àrab en un laberint i ens presenta el desert com a laberint dels infinits camins (8).

“(...) donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde”. Anys més tard el rei àrab va fer captiu al rei de Babilònia: “Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días y le dijo: “¡Oh, rey del tiempo y

sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste poner en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras para subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que vedan el paso”. Luego le desató las ligaduras y lo abandonó a mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed.” **Jorge Luis Borges. Per Laberints. p.6. (8)**

El laberint també és una expressió temporal. La durada de la nostra estada en ell depèn de dos factors: d'una banda, l'extensió i complexitat del disseny (situació objectiva) i, d'altra banda, el grau de la nostra intel·ligència o capacitat d'intuir (situació subjectiva). Aquesta combinació de factors externs i interns determinarà el temps real necessari per arribar a un punt secret (si considerem la situació laberíntica com a centrípeta) o per recuperar la llibertat (si la considerem centrífuga). La decisió d'adoptar una perspectiva o altra depèn de la voluntat, ja que es tracta d'un acte de "simpatia" o "estil" que implica entendre la iniciació moral com la conquesta d'un Centre ocult o com una sortida cap a nous horitzons.

En la solitud humana, sempre s'evoca la metàfora del laberint. I és necessari superar-lo, encara que a mesura que ens movem per les seves marrades, ja no gestionem temps, sinó vides, en funció de la regeneració del nostre esperit, que s'haurà de reprendre constantment.

Segons la distinció de Hölderlin (poeta i filòsof alemany, 1770-1843), entrar en un laberint suposa situar-se en una solitud voluntària, buscar una solució sense acceptar ajuda que no vingui de la pròpia ment. Aquesta solitud serà una Einsamkeit, una solitud elegida, no un Alleinsein, una solitud imposada. Aquest estat serà una via per a comprendre'ns a nosaltres mateixos i el nostre misteri en una peregrinació difícil, realitzada en un estat de plena consciència. Lluny del món, estarem sempre avançant en la cerca de nosaltres mateixos i de la comprensió de Déu, amb una voluntat de renúncia al món semblant a la de l'eremita o anacoreta. **Ignacio J. Gómez Díaz. Tesis Doctoral: sobre la condición laberíntica de la arquitectura y la ciudad.**

És una forma de defugir el destí "per a aconseguir el coneixement"; un descens als Inferns, una Nékyia: la decisió d'entrar en la caverna i en els seus enganys subterranis, encara que sigui d'una manera precària, als enganys del món de dalt.

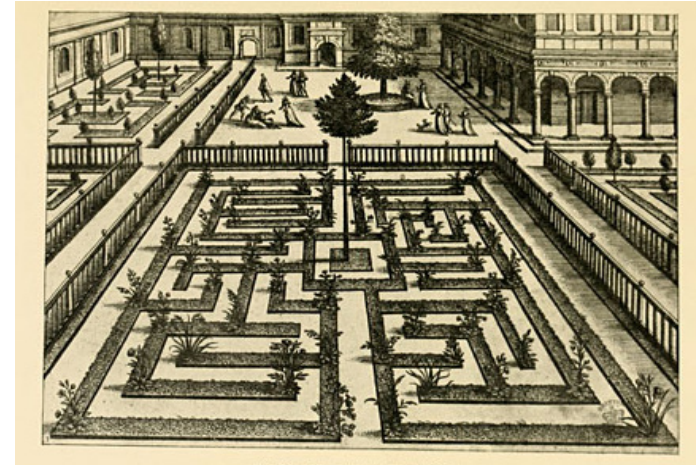
Així, aquesta sensació laberíntica del món s'estén més enllà del simple signe o joc, a la poesia, la pintura i altres arts, com es pot veure en les Carceri d'Invenzione de Piranesi o en els fons foscos dels quadres de Rembrandt, i continua sent un tema recurrent en els nostres dies.

La fantasia, que abans brindava a l'ordre matemàtic només la rica variabilitat de les formes, amplia ara el laberint... fins a una imatge del món en general. Ja no és només una concepció del món, sinó que tothom es fa laberint... El caràcter simbòlic del laberint no es perd; per contra, en la combinació i variació de totes les possibilitats, el laberint com a món adquireix un nou grau de realitat, estenent-se a totes les arts. La fantasia demonitzada, forçada per un utopisme situat també fora del temps, dicta nous verbs. **cfr.H.Ladendorf en Labyrinthe Phantastische Kunst, pág.14 et seq.**

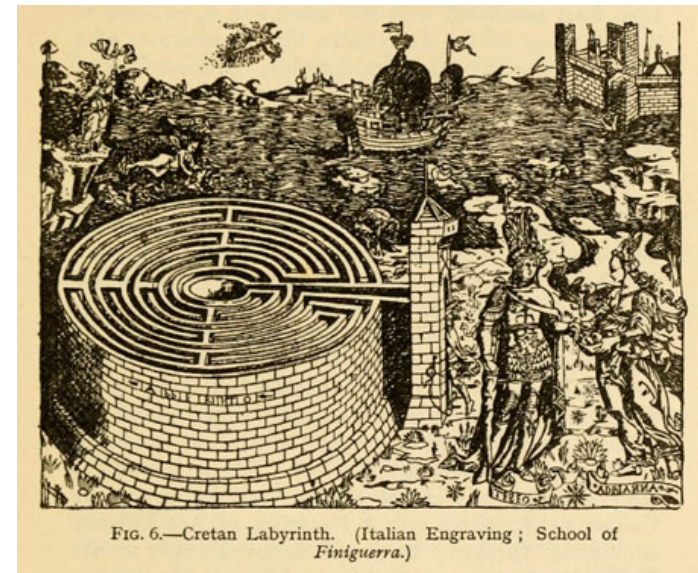
CONDICIÓ HISTÒRICA

Al llarg de la seva història mil·lenària, des de la prehistòria fins als nostres dies, els laberints han experimentat variacions de forma, d'escala i de dimensions que conviden a un recorregut visual, tàctil o corporal segons els casos; sense oblidar mai el moviment mental i imaginari que la idea del laberint comporta, amb implicacions màgiques, religioses, simbòliques, estètiques, morals o científiques, segons les èpoques.

Sense dubte, el seu origen es troba en el Mite, específicament en la història de Minos i el Minotaure tancat en el laberint. En aquesta narrativa, Teseu, l'heroi solar, amb l'ajuda de l'amor i l'engany, baixa al laberint per matar el Minotaure. El Minotaure, condemnat pels déus a ser cruel i a viure en les tenebres inextricables, tancat en el fons d'un laberint, mentre que Teseu és guiat per un fil fins al monstre. Una vegada derrotat el Minotaure, el



8. Grabat. Laberint de joc.



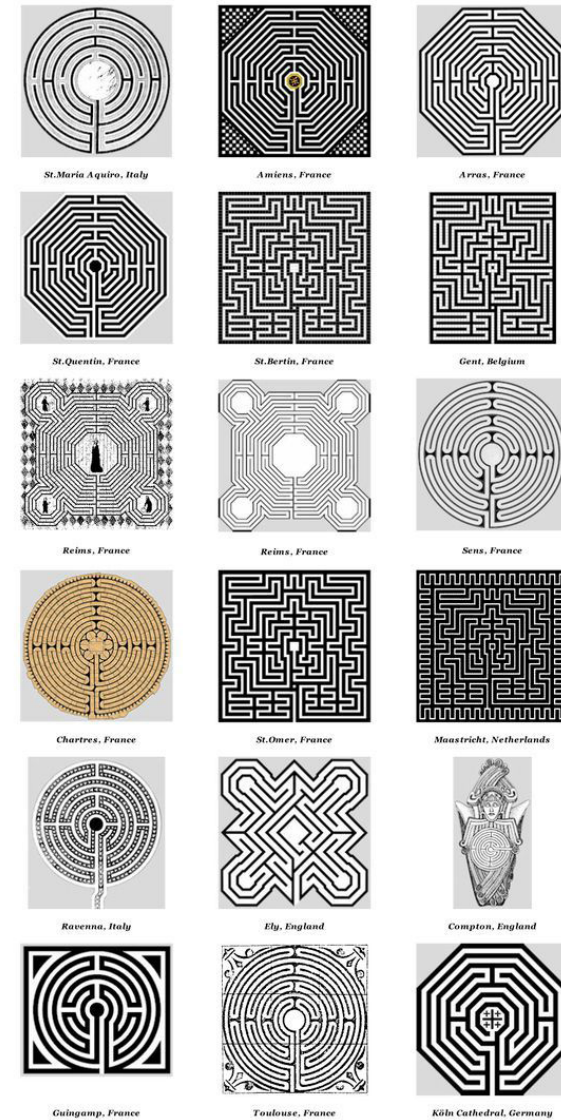
9. Grabat del segle XVI, obra de Baccio Baldini "Teseu reb el fil d'Ariadna".

fil el retorna a la llum, deixant enrere el monstre vençut en la foscor eterna. Es considera aquest viatge en el laberint com el procés ineludible de les metamorfosis a través del qual sorgeix un home nou.

En moltes cultures, el laberint s'associa amb un acte màgic o sagrat, on la situació primordial és la vida individual i la confrontació amb la inevitabilitat de la mort. Mentre que en temps en que hi ha una forta sensació mística religiosa (com ara la civilització minoica o l'edat mitjana cristiana) el laberint també és considerat com una representació del món i de la fe, en el qual el pas per un laberint és una expressió de les misterioses i desafiantes experiències per arribar a un santuari (la salvació) a través d'una successió proves.

Durant el segle XVI, amb l'aparició del Barroc, el laberint va ser utilitzat com a metàfora per expressar la incertesa tràgica del món i de l'home que hi habita. A diferència de la concepció medieval del laberint, que tenia com a finalitat guiar l'ànima creient cap al centre (Déu), en aquesta nova interpretació se suggeria al pelegrí l'existència de diferents camins, un correcte i un altre equivocacat, i es deixava en l'aire la incertesa del destí final. Així, el laberint es va convertir en un símbol de secret i misteri, associat al camí de la purificació. A partir del segle XVIII, el signe laberíntic va ser dessacralitzat i va adquirir la forma d'un joc, perdent la conjunció dels seus motius com una cosa tancada i malèfica per convertir-se en un símbol d'optimisme i generositat, associat a les trobades i els retrobaments.

Així resulta evident que el símbol del laberint reflecteix com, a través dels diferents períodes històrics, l'home ha representat la seva pròpia travessia cap a un destí incert. Tanmateix, hi ha un concepte recurrent en aquesta representació: la idea que sempre podem aconseguir l'alliberament de la nostra ànima, sigui a través de la fe, el coneixement o la perseverança. Malgrat això, el camí cap a aquest alliberament sol ser llarg i complicat, ja que encara es continua buscant una dreuera fàcil i recta, que malauradament continua sent un somni irrealitzable.



10. Laberints en els paviments de les pròpies catedrals.

3. LABERINTS, ESPAIS, SOLEDAT

ESTUDI ANALÍTIC

SALA HIPÒSTILA	40
Temple de Karnak	41
Museu Mercedes Benz	44
LÍNIES I ESPAIS	50
Pavelló Sonsbeek	50
Cafè de vellut i seda	56
MÚLTIPLES CENTRES	62
Venècia	62
Pavelló Suís	66
INVERSIÓ DEL CENTRE	70
Museu de Kanazawa	72
Termes de Vals	74
PARÈNTESI	80
Camins i bifurcacions	80
Recorreguts processionals	82
CONCATENACIÓ D'ESPAIS	86
Museum of Fine Arts	88
Castelvecchio de Verona	90
Almere die Kunstlinie	94
CORREDORS VISUALS, LABERINTS, BIFURCACIONS	102
Carceri	102
Assamblea Nacional	103
DANTEUM: UN TOT	106

3. LABERINTS, ESPAIS, SOLEDAT

ESTUDI ANALÍTIC

4. LABERINTS, ESPAIS, SOLEDAT

Llegir un espai, deixar-se penetrar per les sensacions que desprèn, treballar el propòsit, significat i objectiu de l'obra no és fàcil. Peter Zumthor presenta el concepte d'atmosfera, una correspondència entre l'estat d'ànim i l'espai construït, que es comunica directament amb aquells qui la contemplen.

El llibre *Atmósferas* de Peter Zumthor, 2005, permet entendre el paper que juga aquesta categoria a la seva obra. Recull la conferència titulada "Atmosferes. Entorns arquitectònics. Les coses al meu voltant." pronunciada l'1 de juny de 2003 pel mateix arquitecte en el marc del Festival de Literatura i Música "Wege durch das Land" ("Camins pel país").

He escollit una sèrie d'edificis, formalment molt diferents entre si, però que tots comparteixen alguna cosa en comú: són espais laberíntics. Tots ells són obres que han estat referents importants per a mi en algun moment de la carrera i en aquest treball intento demostrar que són espais laberíntics.

ESTUDI ANALÍTIC

Per una banda, ja s'ha estudiat la dimensió de l'arquitectura laberíntica al llarg de la història com a recorregut d'espais en solitud, amb tot el que significa. Per altra banda, aquest apartat busca entendre, catalogar i comparar obres arquitectòniques actuals des de la seva condició laberíntica, agrupant-les i explicant-los des de la relació entre l'aspecte sensorial i formal.

SENSORIAL

La primera condició que comparteixen tots ells és l'atmosfera, cada un d'ells té la seva, però el factor comú és el que podríem anomenar l'espiritualitat de l'espai, aquesta correspondència entre l'estat d'ànim i l'espai construït que mencionava en la pàgina anterior, completament necessària per a la condició laberíntica i introspectiva, que van de la mà des dels inicis de la història.

Zumthor presenta l'atmosfera com a categoria estètica, el resultat final que percebem del conjunt de l'obra. Presenta 9 configuradors d'atmosfera els quals em serviran de guia per a elaborar l'anàlisi dels exemples escollits.

1. El cos de l'arquitectura: Aquest primer punt fa referència a la presència material dels elements de l'obra arquitectònica. Tot el que et rodeja en endinsar-te en l'arquitectura de l'espai. Tot allò que et pot tocar. Tot treballa a la vegada, i la seva consonància és la que genera l'experiència sensorial del lloc.

2. La consonància dels materials: Tracta de la presència i el pes dels materials, de com reaccionen uns amb altres. No és només una raó estètica sinó que també tenen una relació de concepte amb l'obra arquitectònica. Per tant, no és només una qüestió de materials sinó també d'assemblatge.

3. El so de l'espai: Parla sobre la forma i la superfície dels materials de l'obra arquitectònica i com s'han aplicat. Tot edifici emet un so, és el so de l'espai i no són sons causats per la fricció o la veu humana, no se sap molt bé què és, però el silenci d'un edifici desprèn una sensació melòdica. És la consonància dels materials que es mencionava en el punt anterior, la rugositat dels materials, el seu diàleg, el buit espacial, el ritme de l'estructura... no hi ha soroll, però l'edifici vibra.

4. La temperatura de l'espai: Tot edifici té una determinada temperatura. Parlem de les condicions de comportament tèrmic, resultants de l'elecció de materials i gruixos des de la qual podem generar ambients molt diferents. Però també hi ha un sentit sensorial derivat del material, de la seva presència, textura, reflexió...

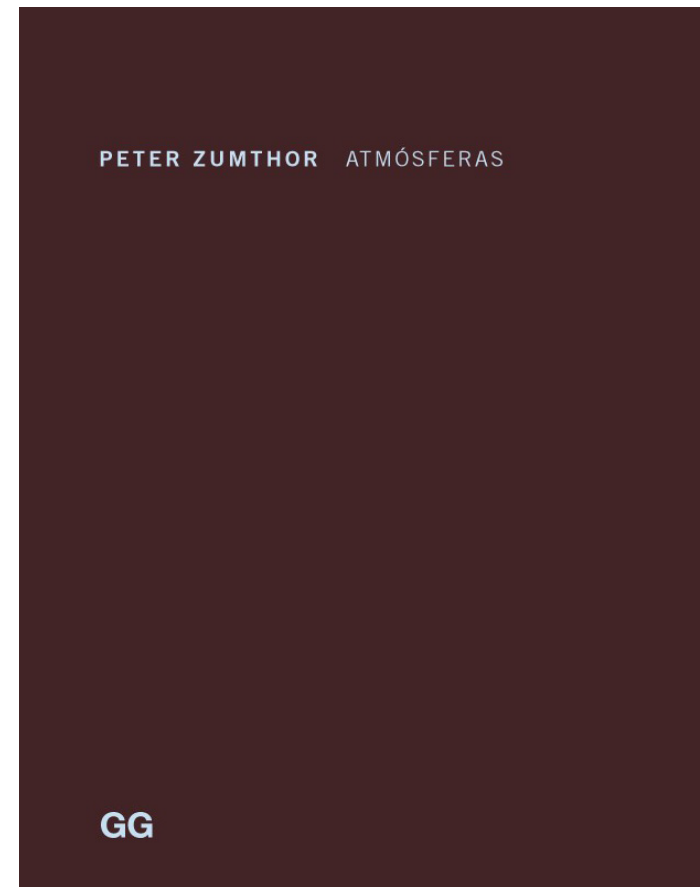
5. Les coses al meu voltant: Són totes aquelles coses que duem, col·loquem, movem condicionalment a un moment específic de la nostra interacció amb l'obra arquitectònica. Parla de la vinculació de l'arquitecte i el futur de la seva obra, no fent referència a la ruïna sinó del seu ús actiu, de com l'atmosfera de l'espai mai serà la mateixa sinó que en molts casos serà donada per la identitat de qui s'hi troba.

6. Entre l'assossec i la seducció: Parla sobre el component temporal de l'arquitectura, no de les coses al meu voltant sinó al moviment, al recorregut. L'arquitectura és un art espacial, però també temporal. "Conduir, induir, deixar solt, donar llibertat." Tracta de treballar els pols de tensió: l'assossec i la seducció, molts cops relacionat amb l'escenografia.

7. La tensió entre interior i exterior: El dins i el fora, tornem a parlar d'una escenografia de lo privat davant l'espai públic. És un joc de personalitat, és l'amabilitat de l'edifici a estar dins abans de ser-hi, l'umbral, el trànsit, "un sentiment indicible que propicia la concentració en sentir-nos embolicats de sobte, congregats i sostinguts per l'espai, bé siguem una o diverses persones."

8. Graus d'intimitat: Té a veure amb la proximitat i la distància, el que l'arquitecte clàssic en diria 'escala'. Però parla d'una cosa més personal que l'escala i les dimensions, parla del tamany, la proporció, la massa, el pes, les dimensions, sí, però amb relació a l'humà.

9. La llum sobre les coses: Torna a parlar sobre la materialitat, com els materials interactuen amb la llum per a reflectir-se, brillar, quedar apagats i com són en gran part responsables de la qualitat de l'espai. Fa sobretot èmfasi en l'espiritualitat de la llum natural, de l'entrada de la llum provinent de l'espai, amb tots els seus rangs de colors.



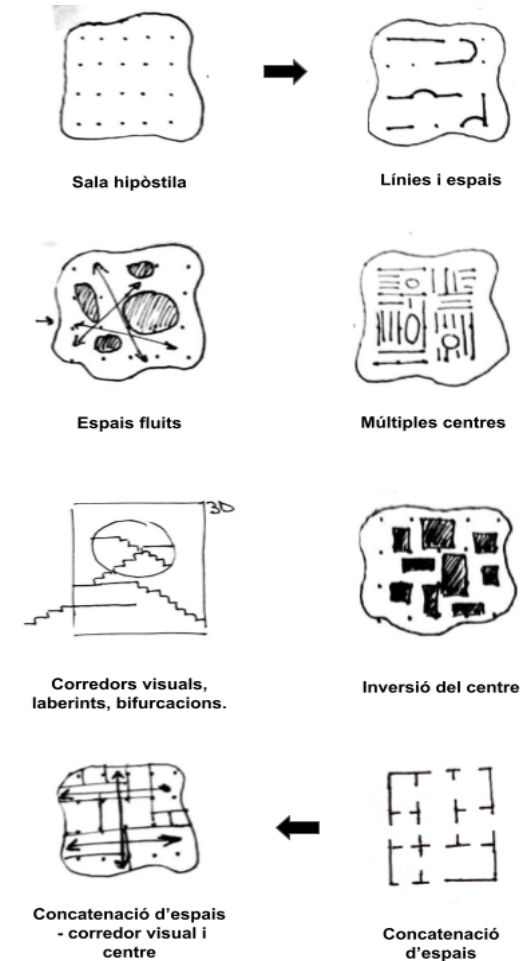
11. 'Atmosferas'. Peter Zumthor.

FORMAL

Els casos d'estudi tenen aspectes formals aparentment molt diferents entre si, és per aquest motiu que decideixo **organitzar-los segons la condició laberíntica arquitectònica que posseeixen i la seva disposició en planta**. D'aquesta forma és molt visual de veure les estratègies que segueixen i com es relacionen entre si. Com veurem, algunes d'elles recopilen més exemples que no pas d'altres, aquest fet no és representatiu de la major o menor utilització de l'estructura formal, sinó merament de l'organització dels **exemples escollits, aquells que han format part de la meua experiència com a estudiant**.

L'estudi està pensat de tal forma que els casos d'estudi estan embeguts dins una categoria, la qual proposo jo des de la meua observació. Proposo vuit categories com a premissa d'ordenació per a començar l'estudi. Aniré passant de categoria en categoria, servint-me dels exemples per a mostrar el seu desenvolupament i explicar per què els he classificat d'aquesta forma. Apareixeran referències externes i connexions entre elles. L'estructura és pensada lineal, però la intenció és que es pugui entendre de forma circular, és a dir, podem començar per qualsevol dels capítols.

L'estructura formal i la seva relació amb el món dels sentits s'explica en els 17 casos d'estudi següents.



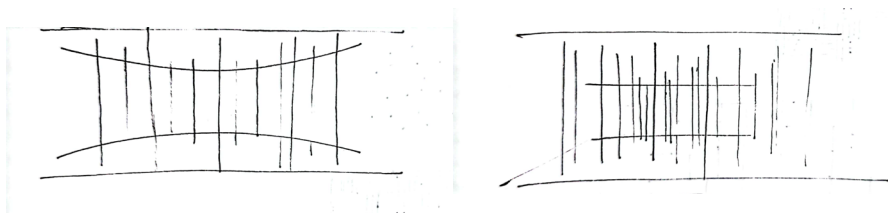
12. Dibuix d'elaboració pròpia.

SALA HIPÒSTILA

En el laberint no hi ha restriccions ni jerarquies de grandària ni de forma. L'horitzó exterior se substitueix per un horitzó intern que acull la mirada, prescindint de la jerarquia creada per la vista del paisatge exterior portant a l'infinit les proporcions de la planta. La visió de l'horitzó que proposa l'estructura formal de la sala hipòstila és estàtica i contemplativa, a cada pas veiem el mateix, la percepció del paisatge és igual des de tots els punts a causa de l'ordre clar en dues direccions de l'estructura. Així doncs, té un caràcter organitzador d'un espai estàtic.

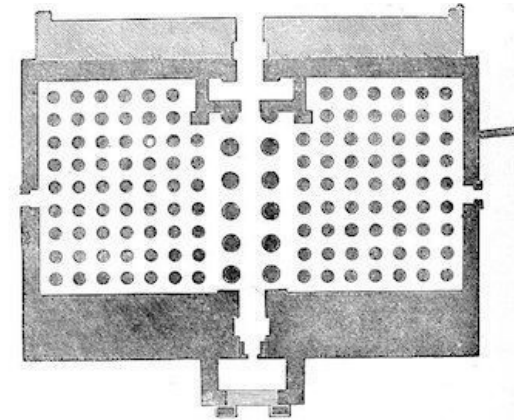
Crec que tots ens hem referit a una malla regular de pilars amb aquesta expressió. Cal mencionar que existeix una diferència entre l'estructura formal de la sala hipòstila i el bosc, en aquest últim la malla es multiplica i desdobra, els pilars perden la seva referència amb l'eix, d'aquesta forma es perden les direccions principals i mentre l'una crea ordre, el bosc crea la falta de referències total.

La falta d'eixos lineals evidentment genera un laberint i una sensació de pèrdua constant. Tot i així considero que la sala hipòstila no és menys laberíntica, doncs la visió estàtica és la que ens permet recórrer l'espai sense un objectiu clar, sense que canviï la nostra percepció d'on som. Ens permet deambular i contemplar el que ens ofereixen els nostres pensaments, doncs el que ens envolta és continu.

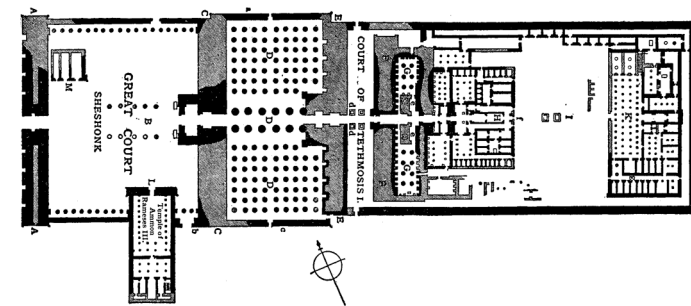


13. Dibuix d'elaboració pròpia. Horitzó intern d'una sala hipòstila i d'un bosc estructural.

TEMPLE DE KARNAK



14. Sala hipòstila. Temple de Karnak. Planta.



15. Temple de Karnak. Planta.

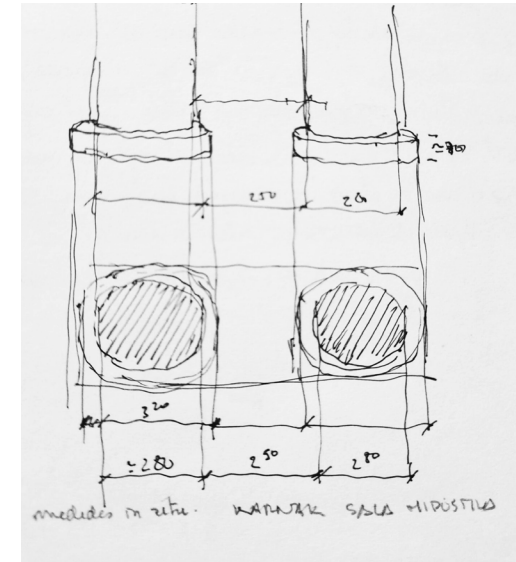
Situat a Tebas, dedicat a Amón, va ser el principal recinte de culte d'Egipte des del nou imperi. El recinte situat a la vora del riu Nil es connecta amb aquest a través d'un canal que transportava la Userhat, una gran barca que guardava la imatge del Déu. Del moll al recinte una avinguda resguardada per crioesfinges.

El temple és resguardat per un mur ornamentat per filades ondulades. El temple egipci representa l'univers recent creat, és per això que el mur representa el caos deixat fora del recinte. A aquest s'hi accedeix a través d'un piló, dues grans torres que representen les dues muntanyes a l'horitzó per les que surt el sol, i que resguarden una porta monumental.

Aquesta porta, sobre l'eix de l'avinguda de crioesfinges, marca l'entrada al recinte per l'eix est-oest que creua el temple de punta a punta. Rere el primer piló, el gran pati i també sobre l'eix el pavelló de Tahaka, una columnata a costat i costat de l'eix. Tot seguit el piló que resguarda la gran sala hipòstila, la qual és el paradigma de laberint.

Les columnes són les configuradores de l'espai, un espai que vol dialogar amb si mateix i no amb l'exterior. Ens trobem amb un bosc de 134 columnes de pedra de gairebé 15 metres d'altura, que esglai a l'espectador, per la grandiositat superba i descomunal del lloc en primer instant, després per l'angoixa. A la nau central hi trobem 12 columnes més altes, de més de 20 metres d'altura i més grans que permeten que les seccions de la paret vertical entre elles continguin obertures de pedra ranurades, les finestres del trifori. Aquestes estretes gelosies eren l'única forma de permetre l'entrada de llum a l'interior, però aquesta llum no hauria estat molt brillant, sinó que hauria generat una sensació de misteri en un espai majoritàriament fosc.

Les columnes pel seu gran volum, l'altura, el reguix de les bases i el poc espai de l'intercolumni produeixen en l'espectador una sensació d'espai sublim, grandios, pressionat per les columnes, per la seva grandària i proximitat. La proximitat entre les columnes de pedra arenisca completament cobertes de jeroglífics tallats en relleu, ens fan entendre la columna com un element únic i fa que l'espectador se senti pres d'un món de fantasia, fascinat o desconcertat per ell. Ens trobem en una biblioteca circular.



16. Sala hipòstila temple de Karnak. Croquis acotat. L.A.H.



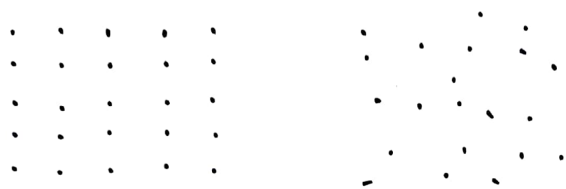
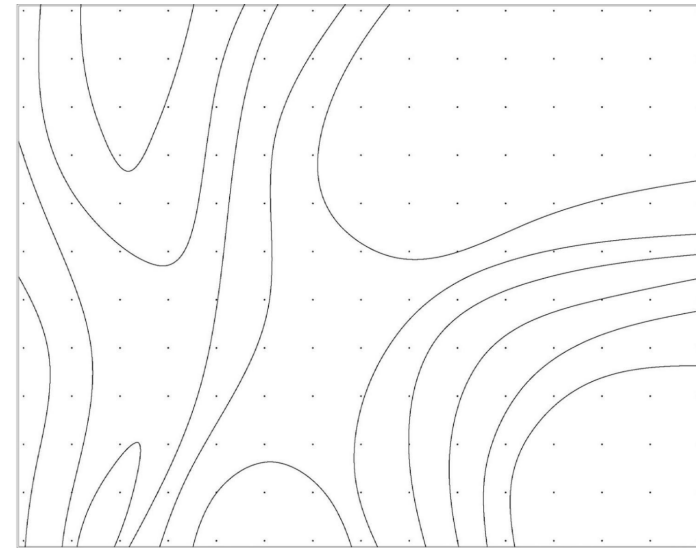
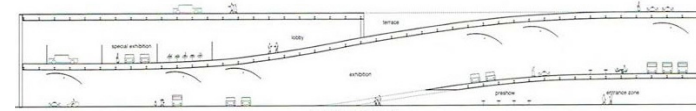
17. Sala hipòstila temple de Karnak. Fotografia interior.

CONCURS MUSEU MERCEDES BENZ - SANAA

Això mateix busca SANAA en molts dels seus projectes com el Park Café, Naoshima o el concurs pel Museu Mercedes Benz, sent aquest últim possiblement l'exemple més clar. Es busca la bellesa espacial en un laberint de pilars metàl·lics i sostres i terres blancs, a vegades alveolats en secció, que busquen eliminar qualsevol sentit d'orientació.

En el projecte pel Museu Mercedes Benz precisament utilitza aquest recurs, aprofitant-se de la curvatura de la llosa tracta d'aconseguir un parc continu de suaus monticles que posa en relació totes les parts del projecte, buscant una llibertat de jerarquies en planta mitjançant la successió monòtona i ritmada de l'estructura però trencant l'espai estàtic en secció i introduint horitzons interns produïts per les ondulacions. Aquesta curvatura és emprada per a organitzar els accessos i definir visualment els espais expositius del museu, ja que permeten albirar diferents recintes a l'interior del museu.

L'accés a la gran sala d'exposició principal es produeix per un espai previ inferior, que permet una ascensió a l'espai principal horitzontal o pla noble de manera que es produeixi una promenade o recorregut previ a l'espai expositiu generant sorpresa i emoció. Has de passar per un espai de vestíbul horitzontal abans d'accedir al gran espai principal. És una gran sala de 110m x 140m que genera un límit visual gairebé infinit, l'espai és confinat per una tensa pell de vidre que intenta ser el més transparent possible eliminant així la sensació de límit.



18. Dibuix d'elaboració pròpia. Planta d'una sala hipòstila i d'un bosc estructural.

19. Museu Mercedes Benz, SANAA. Secció i Planta.

Per la seva gran dimensió no permet completament el pas de la llum natural a les zones internes i, per tant, l'espai ha de ser il·luminat per llum artificial. Això no és una gran preocupació a nivell projectual, doncs en ser un museu es requereix d'un gran control lumínic de l'interior que de totes maneres s'hauria resolt de la mateixa manera. Precisament l'ús de la llum artificial permet un espai que ja no està limitat per la vista de l'horitzó o l'entrada de llum natural de l'exterior sinó que sembla un espai horitzontal infinit.

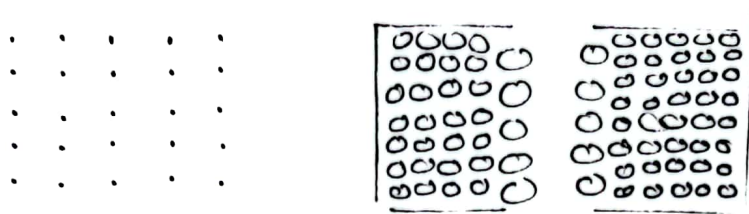
L'estructura del museu s'organitza en una retícula de pilars esvelts i metàl·lics de secció circular amb una crugia de 10x10m, que dialoguen amb les ondulacions de la coberta i el terra. En un espai infinit i amb un horitzó intern aquesta és l'única referència, es converteix en la fita de l'espai, les fines columnes és tot en el que s'aboca la mirada. Aquestes mantenen la puresa d'una sala hipòstila infinita així com el desert infinit com a laberint perfecte, es busca deambular pel museu.



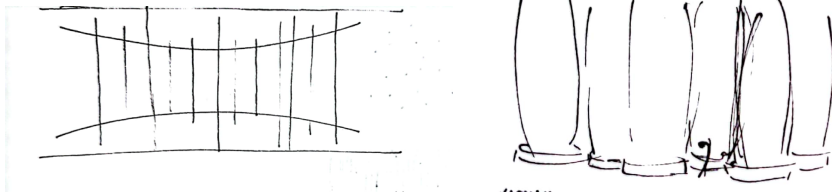
20. Imatge pel concurs pel Museu Mercedes Benz, SANAA.

ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - SALA HIPÒSTILA

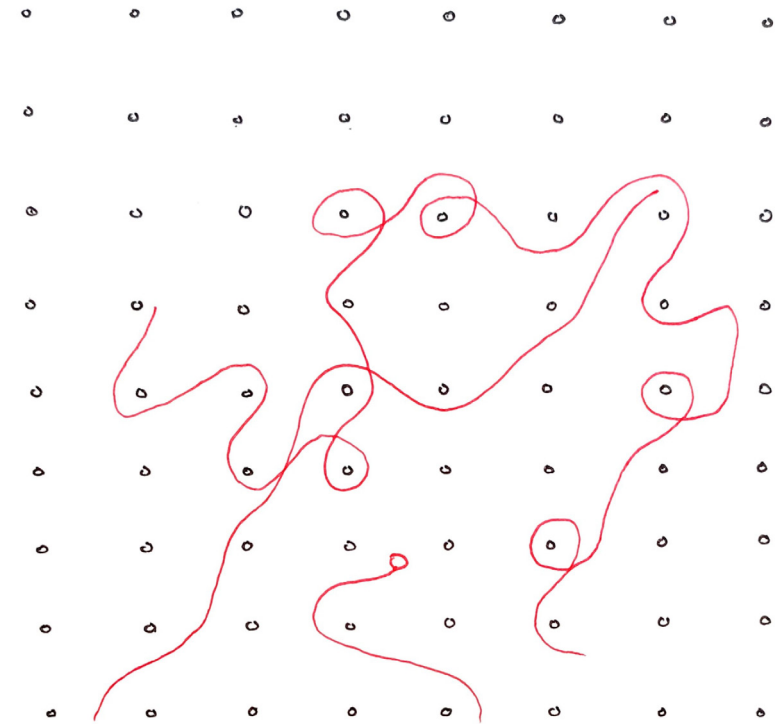
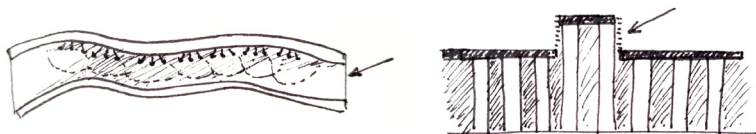
PLANTA



PERSPECTIVA



PARTICIPACIÓ DE LA LLUM



21. Dibuixos d'elaboració pròpia. Museu Mercedes Benz (esquerra). Sala hipòstila, Karnak (dreta).

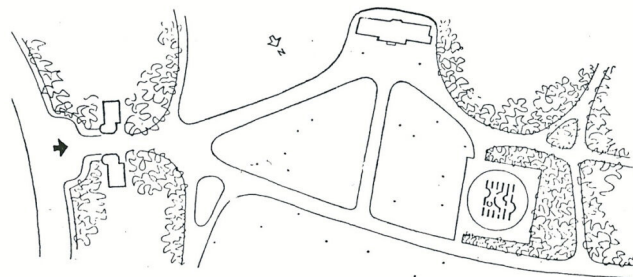
22. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorregut d'una Sala hipòstila.

LÍNIES I ESPAIS

PAVELLÓ SONSBEEK - ALDO VAN EYCK

Transicions successives: parc i pavelló

Aldo Van Eyck presenta l'emblema de la seva 'Claredat Laberíntica' en el pavelló temporal erigit com a part de la cinquena exposició d'escultura al Parc Sonsbeek, prop d'Arnhem. El pavelló es construeix exactament a la mateixa situació on anys abans s'havia construït un altre pavelló pel mateix propòsit, acomodar aquells objectes que a causa de la mida petita, material, fragilitat o valor no es podien exhibir al llarg dels carrers dels parcs; en aquest cas obra del mestre de la generació precedent Gerrit Rietveld.



23. Pavelló Sonsbeek. Plànol de situació. 1966. Arnhem.

És un volum de construcció aparentment senzilla i ocasional, uniforme de blocs de formigó amb una coberta lleugera, mig amagat per la vegetació. Els murs de formigó estaven destinats a ser pintats per un color alumini, per a desconnectar-lo dels arbres, tindre una qualitat més autònoma, però no es va dur a cap. La idea central és que l'estructura no reveli el que passa al seu interior fins que t'hi acostes bastant, des dels extrems. Vist des dels costats té aparença tancada i massiva, dues obertures obren els murs lateralment

i en diagonal, però no és fins a estar a una curta distància que te n'adones. El volum és englobat per un gran cercle negre.

A la distància, una lenta impressió en la seqüència; en la proximitat, una ràpida impressió en la seqüència, tant dins com al voltant del pavelló. Un cop t'hi apropes s'albiren una sèrie de murs paral·lels: sis murs generant unes galeries estretes. És només quan hi entres que et trobes en un espai completament diferent: la sorpresa t'envaeix al descobrir com un espai exuberant es desplega cap a l'interior, t'endinses cap al que podria semblar una ciutat en miniatura, amb cantonades, carrerons, places i placetes, torres i portes en els murs. És un laberint a cel obert format per murs rectes i rodons, convexos i còncavs que s'intersequen per corbes i avingudes.

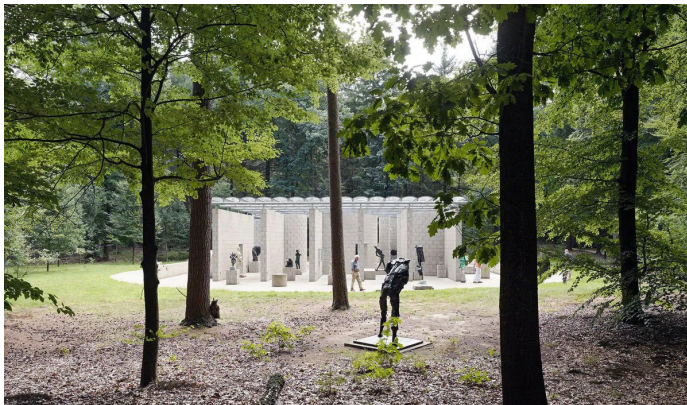
La construcció aconsegueix aquesta densitat urbana que mencionava mitjançant una estructura de cinc galeries adjacents de 2,30m d'ample, separades pels sis murs de blocs de formigó, sis murs completament sòlids. Però els primers carrers (començant per l'esquerra) es dobleguen i s'estenen formant places, els recorreguts paral·lels vacil·len i generen absis, obrint buits de mides irregulars. Els tres carrers que els segueixen comencen com a trams rectes, però es veuen interromputs per una construcció, per la deformació convexa dels murs dels carrers adjacents es genera un espai que s'estreta i ens guia fins a topar-nos amb una torre cilíndrica, col·locada sobre l'eix de la cinquena paret.

L'absis més gran, que doblega el mur del segon carrer per envair la linealitat del tercer, genera una plaça central, un centre obert al mig del pavelló. Tot i estar localitzat axialment, s'enllaça asimètricament obrint una porta a la plaça del primer carrer. Els dos mig cilindres es complementen i s'enfronten generant un moviment giratori que et duu cap al nínxol del primer carrer. El moviment és perpetrat per una porta en el gran absis que genera una diagonal visual que connecta el pavelló d'un extrem a l'altre.

If it relates to the physical world of nature at all it is through metamorphosis, but primarily it relates to itself. The landscapes that are sometimes disclosed are those of the mint. And like the mind, the dream and the city, they are kaleidoscopic and



24. Pavelló Sonsbeek. Fotografia de l'espai interior.



25. Pavelló Sonsbeek. Fotografia de l'arribada al pavelló.

labyrinthian. I decided, therefore, that the new pavilion should possess something of the closeness, density and intricacy of things urban - that it should in fact be city-like, in the sense that people and artifacts meet, converge and clash there inevitably. **Aldo van Eyck. Pavilion Arnheim: a place for sculpture and people. Al J. Donat, World Architecture 4, Londres 1967, p. 59-60.**

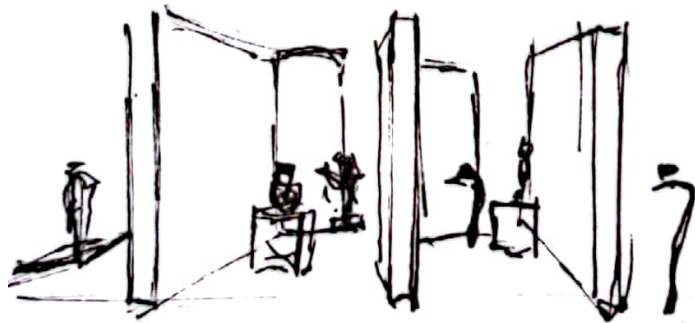
La seva funció d'albergar escultures s'allunya de la formalitat d'un museu. Com explica Ligtelijn, Vincent en el seu llibre "Aldo van Eyck: works. 1918 - 1999" sembla que aquestes hagin sortit dels seus nínxols per entrar al carrer. Aquestes semblen haver-se agrupat en petits grups, plàcidament o gesticulats, en concordança o en conflicte. Explica com sembla que aquestes s'hagin afanyat a habitar les places a ocupar les corbes i aguitar-se rere les cantonades. Totes elles diferents entre si, petites i grans, pesades i lleugeres, llises i aspres comportant-se com a ciutadans reaccionant a la seva manera amb el visitant, envoltant-lo, fent-lo avançar entre elles i fins i tot obligant el contacte físic.

Aquesta interacció informal entre l'obra i l'espectador és impulsada per mitjans formals. Banya amb llum homogènia les galeries obertes al parc, afavorint el contacte casual entre les obres d'art i els passejants i usa els sòcols i els nínxols, elements convencionals en si mateixos però aplicats de forma inversa: Els sòcols, construïts amb simples blocs de formigó, igual que els murs, no eleven les escultures a una posició dominant, sinó que les duen a forçar la interacció informal que ja hem comentat. Volen que formis part del mateix joc, apareixen sòcols buits, els quals es transformen en bancs que t'inclouen com a part de l'exposició, ara ets una escultura, o bé et conviden a seure-hi i establir una conversa amb elles, o a imaginar-te-la.

No és en absolut feina de l'espectador, buscar aquestes situacions, realment te les trobes. Els carrers, passadissos i places que resulten són un oferiment a vagar pels carrers que es veuen intersecats per murs, obertures, girs, canvis espacials però també per la disposició de les escultures, que es col·loquen en les interseccions i apunten repetidament al visitant en una nova direcció. Aquestes, col·locades fora del centre dels absis, trenquen amb la jerarquia habitual de l'espectador i l'obra, permetent veure-la en tota la seva

magnitud, caminant al voltant d'ella. Fent a la vegada que quan decideixis aixecar la mirada per a redescobrir on ets dins el pavelló i seguir amb el teu recorregut visualitzis alguna perspectiva nova que et sedueix a anar a descobrir immediatament.

L'intel·ligent d'aquests passatges i línies de visió que creuen l'edifici en totes les direccions, és que es continua trobant la mateixa escultura des de diferents direccions. Quan la disposició d'una exposició és massa ordenada, t'inclinaràs a passar per una peça que a primera vista sembla poc atractiva. En el pavelló de Van Eyck, gairebé s'ensopega amb l'escultura. Et trobes amb una peça que ignoraves originalment, però que capta la teva atenció després de tot, quan s'acosta en un angle diferent. **Traduït de l'anglès del llibre "Aldo van Eyck, Works."**



26. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Perspectiva d'entrada. Vista de l'entrada



27. Pavelló Sonsbeek. Planta original amb apunts de moviments interns.

CAFÈ DE VELLUT I SEDA - MIES VAN DER ROHE

Trobo una similitud molt gran amb el pavelló Sonbeek en el Cafè de vellut i seda, la instal·lació de Mies van der Rohe i Lilly Reich per l'Exposició d'habitatge de Stuttgart el 1927, per acollir una exposició de mobiliari.

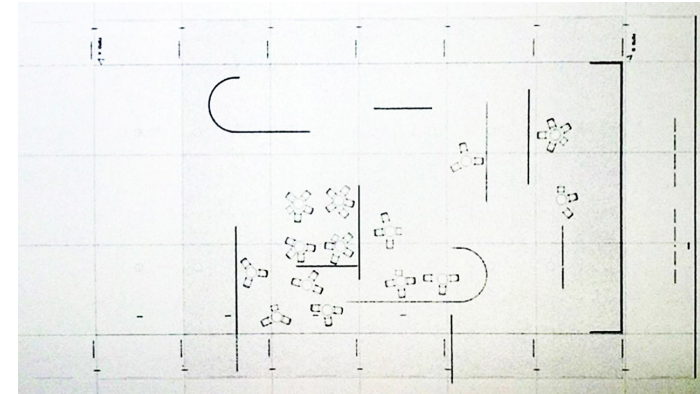
L'espai de l'exposició es limitava per dos grans draps de vellut de color blau fosc i negre. Dins de l'àmbit que es genera amb el vellut, material opac, hi trobem un conjunt de panells de seda de colors daurats i vermells, entre els quals s'hi col·loquen els típics mobles miesians de tubs d'alumini. Les teles s'organitzen de forma recta acabant en corba, generant així absis i accentuant la seva continuïtat evitant les cantonades. D'aquesta manera, i en contraposició amb el pavelló d'Aldo van Eyck, els reflexes, transparències i llums esvaeixen els límits de la sala.

En genera una atmosfera diluïda i així com, ara sí, també ens passa en el pavelló, les referències es perden. Les teles pengen, cauen verticalment i a plom, sense doblegar-se ni tocar el sòl i es presenten com un material tectònic, i flotant. La seda en l'aire produeix una percepció de lleugeresa que res té a veure amb el pes real dels grans telons, traslladant així la sensació del visitant a estar levitant en un espai aeri, lleuger, continu. De fet, segons José Jaraíz en el llibre "SANAA Espacios, límites y jerarquías" aquest projecte serà el que obre noves vies perquè SANAA experimentés un espai fluid a través d'elements lleugers i no compartimentat per envans fixos. És el primer pas per a la creació d'atmosferes d'espais continus més que espais definits per la llum i l'ombra.

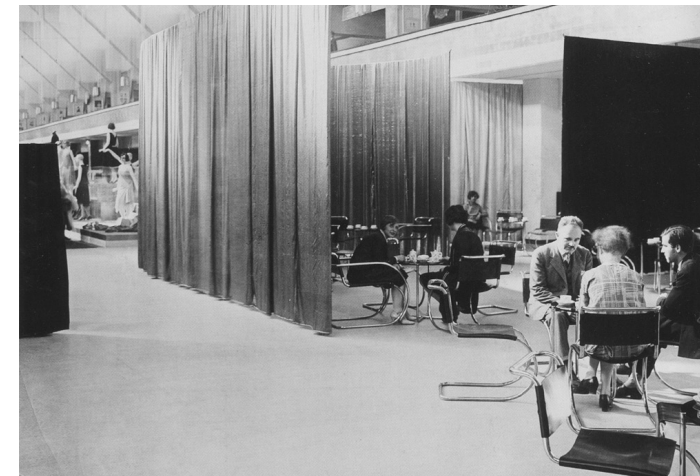
S'aconsegueix mitjançant els petits racons (o absis com mencionava en el cas anterior) els quals generen els espais dins l'exposició, però que per la característica lleugera i translúcida de les sedes s'entén tot com un mateix espai continu tensat entre els panells de vellut en el qual llisquen els mobles i els reflexes dels tubs d'alumini.

Mies utilitza característicament el mobiliari com a element definidor de l'espai i el seu ús. En tots els seus projectes els mobles semblen surar sobre un espai infinit i horitzontal.

En el Cafè de vellut i seda els mobles, en aquest cas les cadires i taules de cafè, donen la funció dels espais generats entre les teles i creen les fites en l'espai, així com ho fan les estàtues en el pavelló.



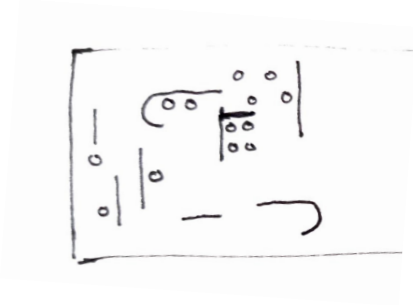
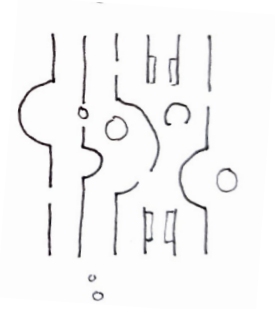
28. Cafè de vellut i seda. Planta.



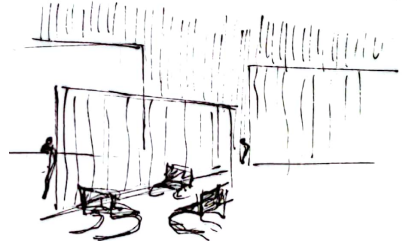
29. Cafè de vellut i seda. Fotografia interior.

ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - LÍNIES I ESPAIS

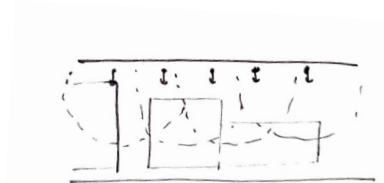
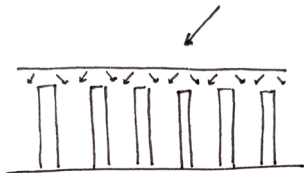
PLANTA



PERSPECTIVA



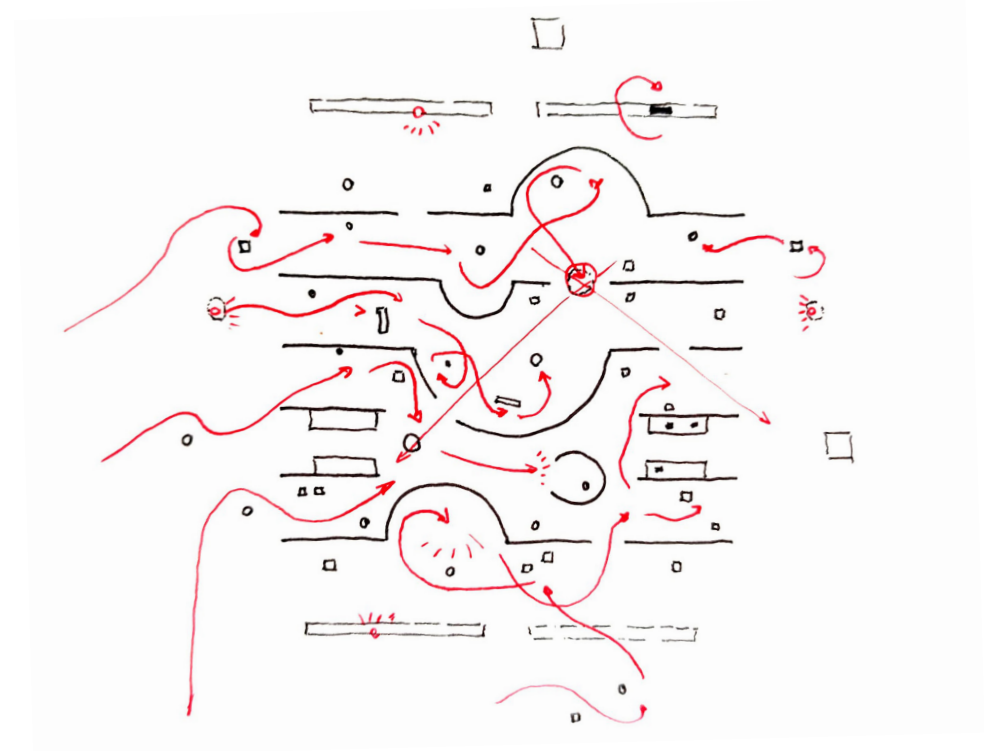
PARTICIPACIÓ DE LA LLUM



30. Dibuixos d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek (esquerra). Cafè de vellut i seda (dreta).

ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - LÍNIES I ESPAIS

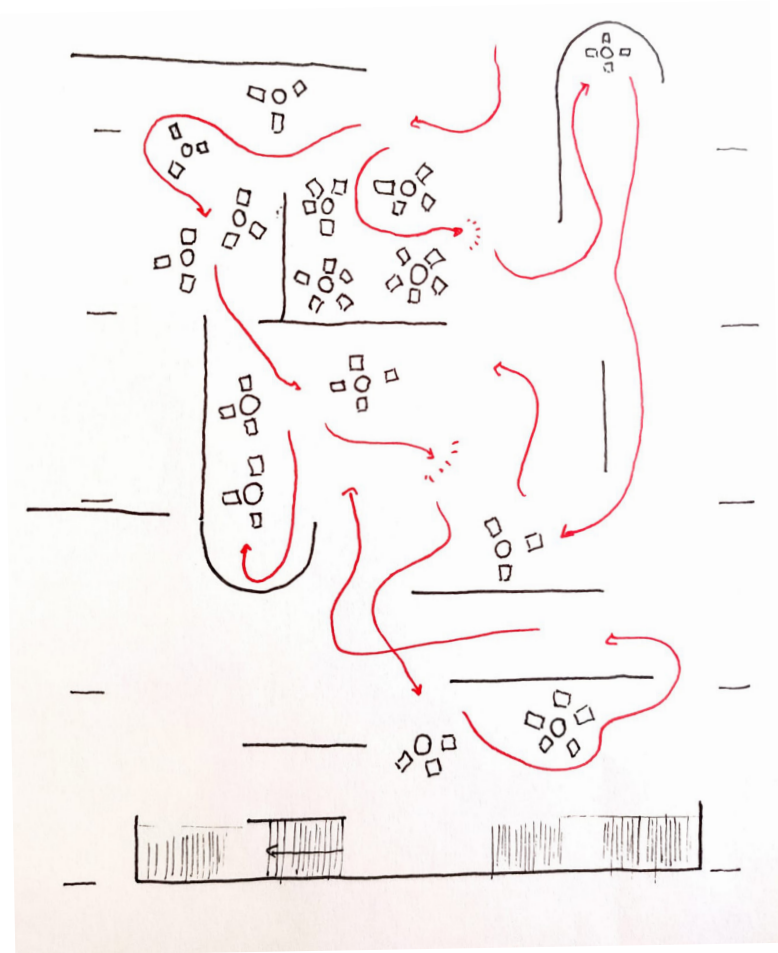
PAVELLÓ SONSBECK, ALDO VAN EYCK



31. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts del Pavelló Sonsbeek.

ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - LÍNIES I ESPAIS

CAFÈ DE VELLUT I SEDA, MIES VAN DER ROHE



32. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts del Cafè de vellut i seda.

MÚLTIPLES CENTRES

VENÈCIA COM A LABERINT DE MÚLTIPLES CENTRES

Venecia sería el perfecto laberinto, no tiene ni principio ni fin. L. A. H.

Venècia és un laberint de múltiples centres. Els carrerons tortuosos, els ponts i els canals fan de la ciutat un marc perfecte per a perdre's per la trama urbana. Tant si ho busques com si no ho desitges et trobaràs de seguida en el deambular pels carrers, que no saps on et porten i que ben a menut et deixen en una placeta, oculta a la vista dels vianants.

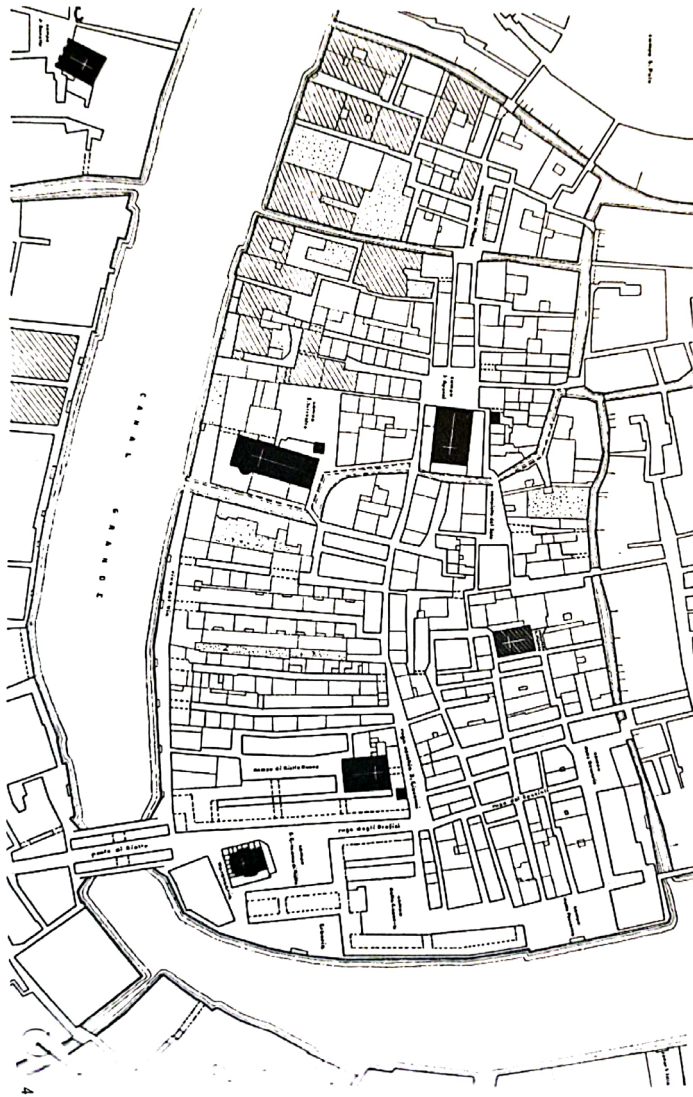
Venècia és un laberint de múltiples centres, sent-ne la Plaça de Sant Marco el principal (i també inevitable). Cada una de les places, totes de diferents condicions espacials, genera un petit centre en l'entramat urbà. És impossible caminar per Venècia i no acabar en una plaça que no haves endevinat, o bé endinsar-te en un carreró que es veu tallat per un canal. En aquest laberint no és suficient l'orientació per caminar d'un lloc a un altre sinó que seguidament ens trobem en l'obligació d'haver de tornar sobre els nostres propis passos al topar-nos amb un cul-de-sac o amb unes escaletes que ens duen directament a l'aigua.

És una ciutat perfecta per perdre's intencionadament, deambular, albirar les cúpules en altura i intentar esbrinar com arribar a algun lloc que pugui sonar conegut. És el laberint màxim, doncs en realitat és un doble laberint: el que està format per la seva intricada xarxa de carrers, ponts, patis i placetes, i un altre aquàtic, que entrellaça els canals i multiplica el laberint en la profunditat del seu reflex.

Venecia es cristal y crepúsculo pero nuestro crepúsculo ha perdido la luz y teme la noche, el de Venecia es un crepúsculo delicado y eterno, sin antes ni después. J. L. Borges. Atlas.



33. 34. i 35. Venècia. Fotografies.



36. Venècia. Planta.



37. i 38. Campi San Boldo. Venècia. Fotografies.

PAVELLÓ SUÍS EXPO 2000 (Hannover, Alemanya)

Laberint permeable

El primer edifici de fusta massissa de Peter Zumthor és aquest pavelló temporal per l'Expo de Hannover 2000, un bosc de fusta. Les parets del pavelló són construïdes mitjançant taules de fusta verdes serrades i la decisió surt d'una profunda reflexió del concepte del pavelló temporal. Construir un assecador temporal va ser la brillant resposta a tal encàrrec.

Va emprar taules de píce, làrix i pi Douglas, col·locades en estrats horitzontals per a construir murs de fusta de set metres d'alt. Les parets del pavelló, amb l'apilament de taules sense elements mecànics o químics de fixació, generaven un espai màgic en el qual el visitant s'endinsava en la penombra d'un bosc, i oblidava els sorolls i l'enrenou de la resta de l'exposició. Era realment un assecador de fusta fresca, i així es veu des de lluny.

Aquesta mateixa fusta en assecar-se modificava les dimensions de l'estructura, l'altura dels murs es reduïa amb el pas del temps. És per això que els murs estan guiats per un sistema de molles que aplicaven la força necessària al conjunt per a estabilitzar-lo.

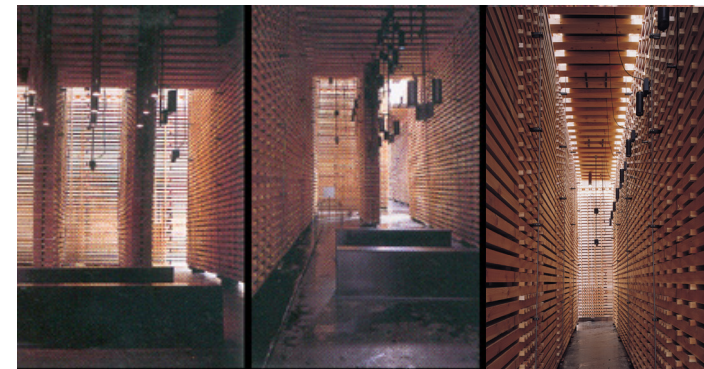
El pavelló té algunes ressonàncies conceptuals amb el pavelló d'Aldo van Eyck, l'altre exemple d'arquitectura efímera que s'ha comentat anteriorment. Zumthor es refereix al pavelló com a "caixa sonora", emfatitzant la seva condició fenomenològica. Allunyant-se dels pavellons tradicionals, es proposa una "escenificació espacial": Des d'un concepte d'apilament com a sistema formal i constructiu; la nova denominació s'orientarà cap a una condició de suport sonor, d'espai fluid. L'edifici provoca experiències etèries on l'usuari entra en ressonància amb l'espai i l'activa sobtadament.

És un laberint format per murs de bigues de fusta que formen recintes tancats i oberts per on flota el públic guiat per una constant experiència sonora de música típica produïda, per una banda, d'acordions, solistes, músics d'improvissació i cantants que tocaven a l'interior. És una estructura laberíntica de passadissos guiats per escaletes zenitals als

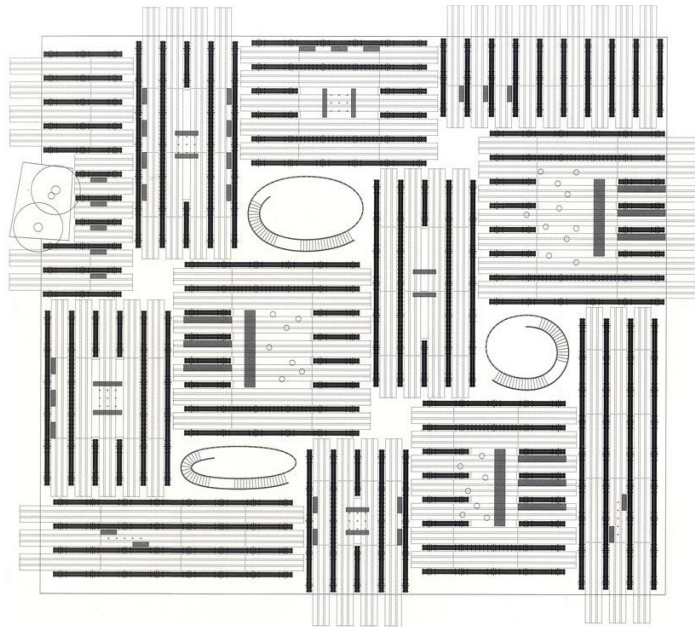
costats, donant l'aparença d'estar flotant al sostre, independent en cada un d'ells, i oberta per tots els seus costats. La combinació espacial de passadissos estrets i sales interiors fan el volum completament permeable al vent, al sol i fins i tot a la pluja en certs punts. Així com en el pavelló de van Eyck et convida a entrar per on vulguis, a l'interior hi ha múltiples centres i punts d'interès que et faran perdre la noció del teu recorregut inicial.

La fusta no només creava una sensació espacial de calidesa i intimitat amb el visitant, sinó que també generava un clima diferent a l'interior de l'edifici: "quan fora feia molta calor, dins, en el pavelló, es gaudia una frescor de bosc, i quan fora feia fred, feia més calor dins del pavelló que fora, encara que no estava tancat".

Des del sostre penjaven projectors que travessant unes plantilles alfabètiques projectava sobre els murs paraules, frases i paràgrafs, de diferent composició segons la configuració del pavelló; a vegades petita i íntima, a vegades engrandida, a manera d'anuncis que es pengen al fons de la sala. La caixa musical és a la vegada un espai literari, on les paraules conformen el camí i conviden a l'observador a perdre's en un collage multilingüe.



39. 40 i 41. Pavelló Suís. Fotografies de l'espai interior.



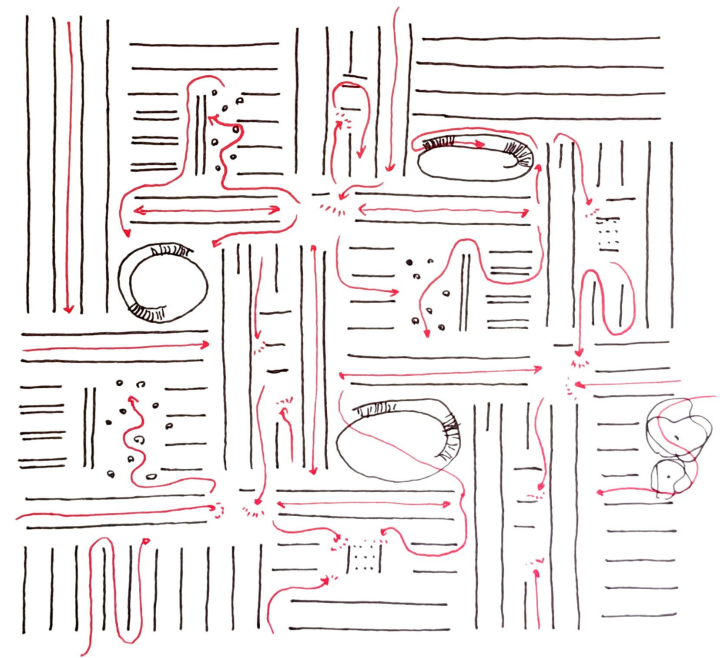
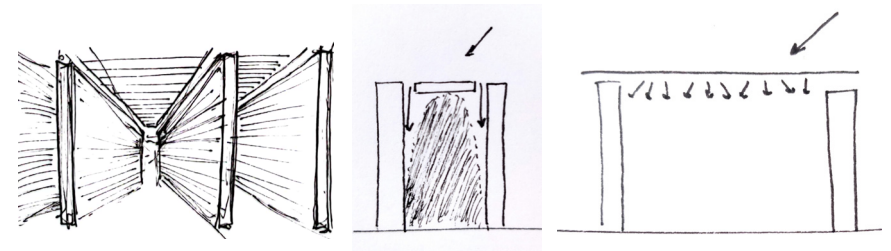
42. Pavelló Suís. Planta.



43. Pavelló Suís. Imatge exterior. Maqueta.

ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - MÚLTIPLES CENTRES

PLANTA, PERSPECTIVA I PARTICIPACIÓ DE LA LLUM



44. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts del Pavelló Suís.

INVERSIÓ DEL CENTRE

Del laberint formalment convencional de múltiples centres se'm fan molt similars els següents exemples, tot i que fent una inversió formal i conceptual de com es generen els recorreguts i els espais d'interès o centres. En la configuració tradicional del laberint, com hem vist, el recinte genera recorreguts més o menys llargs, més o menys complexes, però que finalment arriben a un clar, un espai on t'atures, mires, hi ha algo d'interès, una estàtua, unes cadires... o res, simplement és un espai obert i t'adones que allà és on havies d'arribar. No perquè busquessis pas res, però saps que el laberint estava dissenyat per a trobar-lo, és la forma que té de posar fi al camí de la introspecció que havies començat, ara et demana atenció, doncs t'obre múltiples nous camins a seguir, formals i intrapersonals.

En aquests casos que veurem a continuació la situació és completament contrària. Els passadissos laberíntics, els recorreguts que es creen, ja no són formats per murs amb clars eventuals, ara els múltiples centres s'han tornat caps, volums impenetrables aparentment impenetrables, que s'agrupen i és entre els espais que deixen les agrupacions que pots caminar.

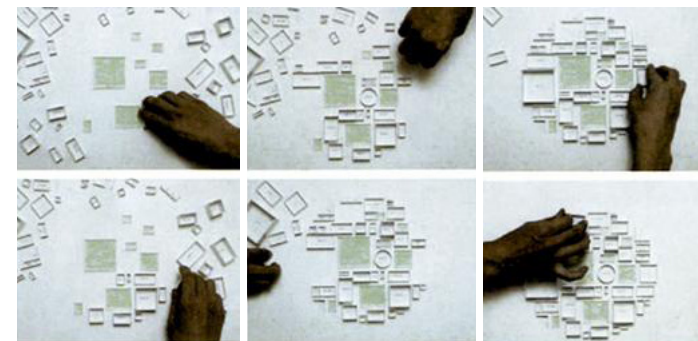
En els laberints amb "centre invertit" la complexitat rau a trobar el camí correcte per arribar al centre, punt d'interès, específic al qual t'interessa arribar. Ja no es tracta de deambular per eventualment sorprendre't, ara l'objectiu és clar i la dificultat rau en la complexitat de l'espai restant entre nuclis per aconseguir-ho.

Tot i així és cert que aquesta última reflexió només aplica si ens trobem en el cas que l'espai ha de ser funcional, i no és l'objecte d'estudi d'aquest treball. Aplicaria si el programa de l'edifici presentés una sèrie de sales de conferències entre les quals hem de trobar la nostra amb agilitat, per exemple. Però i si l'ús que se li dona no requereix aquesta funcionalitat?

M'atreveixo a dir que cap dels anteriors exemples estudiats necessita d'aquesta característica; en aquest cas ens trobem que torna a ser un espai perfectament laberíntic i espiritual. La gran multitud de centres ens distreu i ens ofereix la capacitat del mur a la vegada.

Mentre caminem per un passadís trobem un accés a un dels costats, però també en visualitzem un més endavant i un altra passada la cantonada. Es tracta d'una seducció constant, que no ens deixa en pau amb els nostres pensaments, però que tampoc ens deixa espai per a la connexió amb el món exterior o els problemes que tenim dins la ment. L'intriga i l'emoció per descobrir què ve després és l'únic pensament que tenim, ens fa volar la imaginació i tot això es trunca un cop entrem dins la capsa. Ens distraiem amb el que conté a l'interior, és el punt de calma, de serenitat, oblidem el camí que volíem seguir i tot el que ve més enllà, per a gaudir el que veiem en aquest instant. Ens hem perdut, però tampoc ens molesta.

Aquests són (però no únicament) els parcs per acumulació proposats per SANAA, llocs on un ha de deambular a la deriva per a poder ser conscient de la magnitud de l'operació proposta. És tot el contrari a la idea d'espai fluid i contemplació estàtica miesiana del cas del museu Mercedes Benz, ara recorrem una infinitud de microespais que, només en conjunt, ens permeten percebre l'experiència que se suggereix al visitant.



45. Procés d'agrupació de les peces independents. Museu de Kanazawa. SANAA.

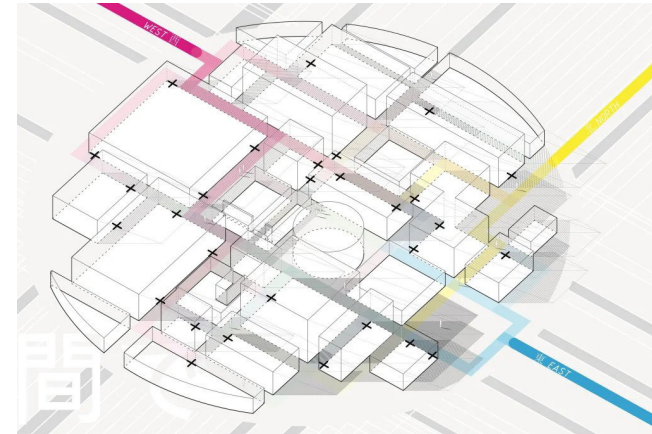
MUSEU DE KANAZAWA - SANAA

És un clar exemple de l'inici d'estudi dels parcs per acumulació de SANAA. La idea parteix de l'objectiu de projectar una sala independent per a cada espai de l'exhibició, per tant, se separen conceptes, però també formes, ja que cada una d'elles adopta l'altura i proporcions que necessita i fins i tot cada una d'elles és independent a nivell estructural de les altres.

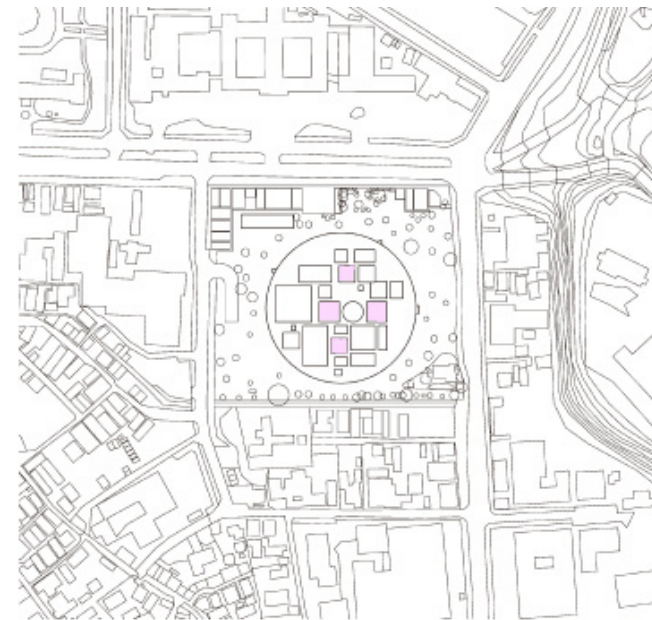
La línia de treball que segueix el projecte pel museu és generar espais sense jerarquia. Es creen laberints formats per l'agrupació aparentment aleatòria de caps blanques que es veuen interromputs per puntuals corredors visuals que ordenen i activen l'espai momentàniament.

Però la perspectiva que utilitzen no serveix per a marcar eixos, mostrar camins o orientar el recorregut per l'edifici, ben bé tot el contrari, doncs la perspectiva que es proposa ofereix mil vistes diferents. Així com la perspectiva de Brunelleschi consisteix a potenciar l'eix axial, la de SANAA descentralitza i desreferència el projecte, borra qualsevol noció de centre. S'obren camins i es predisposa, no es guia, són fugues que creen noves i subtils perspectives en la trama del laberint.

Els patis són introduïts com a caixes; es tracten de la mateixa forma com si fossin una sala d'exhibició més i exposen el paisatge, el sol i el cel. S'uneixen als corredors visuals com a elements creadors de fites o fins i tot de referència, però no arriben a oferir el valor organitzatiu que tindran en projectes futurs ni tampoc a ser part completament d'un conjunt com el teatre d'Almere, a Kanazawa encara són elements independents.



46. Museu de Kanazawa. Esquema de recorreguts.



47. Museu de Kanazawa. Planta d'implantació. Patis en violeta.

TERMES DE VALS - PETER ZUMTHOR

Laberint de confessionaris de pedra

Se trata de una composición de elementos sueltos, contenidos en una envolvente rectangular implícita pero relacionados entre sí de modo dinámico, formando molinetes entrelazados. (...)

(...) El edificio es consistente pero esponjado, compuesto de piezas sueltas pero suficientemente próximas entre sí para conferir definición a los espacios sin que pierdan su fluidez, una fluidez en este caso literal por el agua y los reflejos luminosos que por ellos discurren. (...) Además, la disposición de las piezas rectangulares de la planta permite recorridos abiertos pero laberínticos, en sintonía con la "claridad laberíntica" propuesta por Aldo van Eyck, y, como era de esperar, estas piezas son en realidad "piedras huecas" en las que podemos entrar (...) **Juan Antonio Cortés.**

Nueva consistencia. p58 i 59.

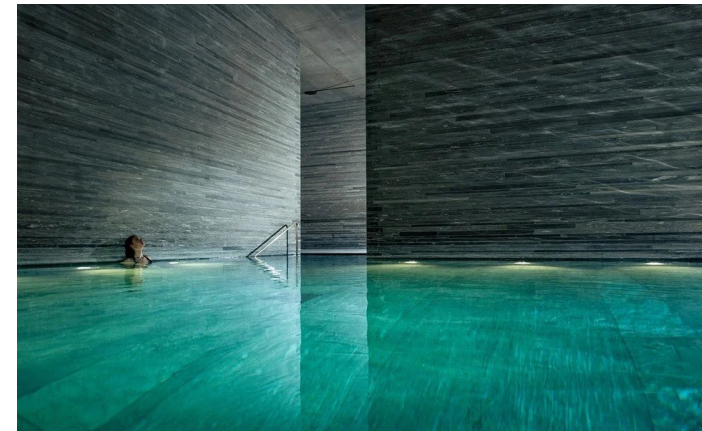
Aquesta disposició de les peces permet recorreguts oberts, però laberíntics, el visitant ha de perdre's per a descobrir un espai sense límits. El laberint no és tan evident com en els casos de Kanazawa o Toledo, sinó que és construït per la continuïtat de l'espai i la inexistència de compartimentacions. Les peces aparentment rígides com roques són buides, així com els pilars dels Banys Jueus Kahn, i recullen els espais menors i de serveis.

En los tiempos del gótico los arquitectos construían con piedras macizas. Ahora nosotros podemos construir con piedras huecas. **Louis Kahn. Towards a Plan for Midtown Philadelphia. Perpecta 2. The Yale Architectural Journal, 1953, pp. 10-27.**

L'atmosfera és pausada i relaxada, produïda per la rigidesa i clausura dels espais generats. Trobo en aquesta obra la plasmació ideal del que el mateix Zumthor anomena "Entre l'assossec i la seducció". L'espai treballa els pols de tensió: genera una experiència sensual amb el joc de llums i ombres, espais oberts i tancats i elements lineals. És un camí curiosament modelat per tal que la perspectiva sempre estigui controlada, mostrant o

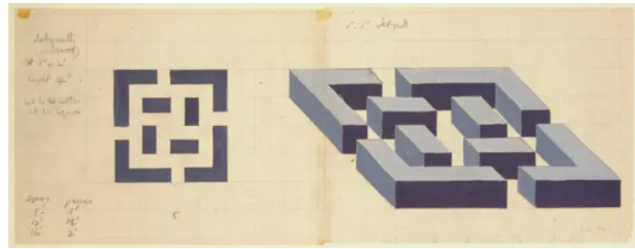
bé negant una vista, insinuant i incitant al visitant a explorar els diferents espais per ells mateixos, i en són les peces opaques i rígides les encarregades de generar les diferents perspectives i insinuacions. Treballa l'espai així com si fos una excavació d'una pedrera, la materialitat té el protagonisme en aquest cas, però també el que representa.

És un espai de penombra, ja que les úniques entrades de llum provenen de petites perforacions a les cúpules. S'invoca la relació pròpia, personal i intimista amb el món de l'aigua com a element natural, s'estableixen ponts amb l'àmbit de lo personal, amb l'aspecte lúdic del bany, amb la cura propi del cos, amb la salut, amb la temperatura corporal. Costa entrar, no és fàcil, sinó que l'experiència comença abans d'accedir-hi. Un cop dins et trobes en un món amagat, misteriós; el recorres, el vius i finalment et deixa sortir també ara a estar en contacte amb el cosmos. L'interior, compressió; l'exterior, obertura i infinitud de l'ànima.



Travessia de solituds lluminoses, rumors de l'aigua.

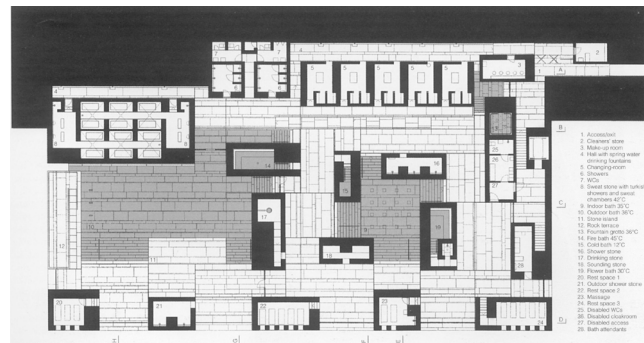
48. Termes de Vals. Fotografia de l'espai interior.



49. 'Labyrinth Drawing. Isometric Projection'. Brian O'Doherty



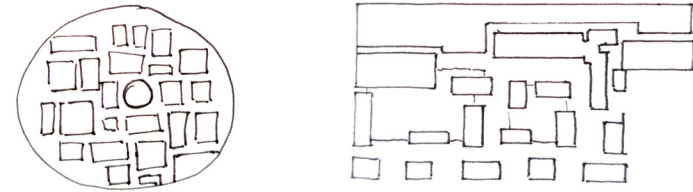
50. Terme de Vals. Laberint. Croquis.



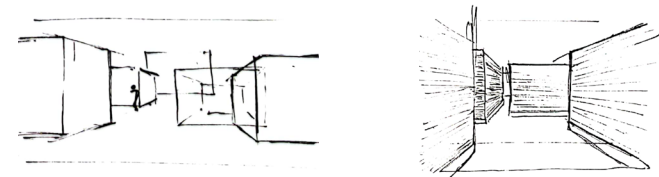
51. Terme de Vals. Planta.

ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - INVERSIÓ DEL CENTRE

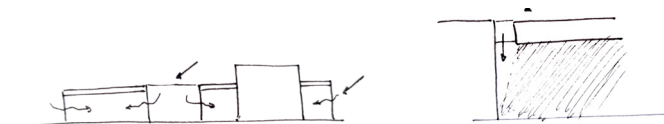
PLANTA



PERSPECTIVA



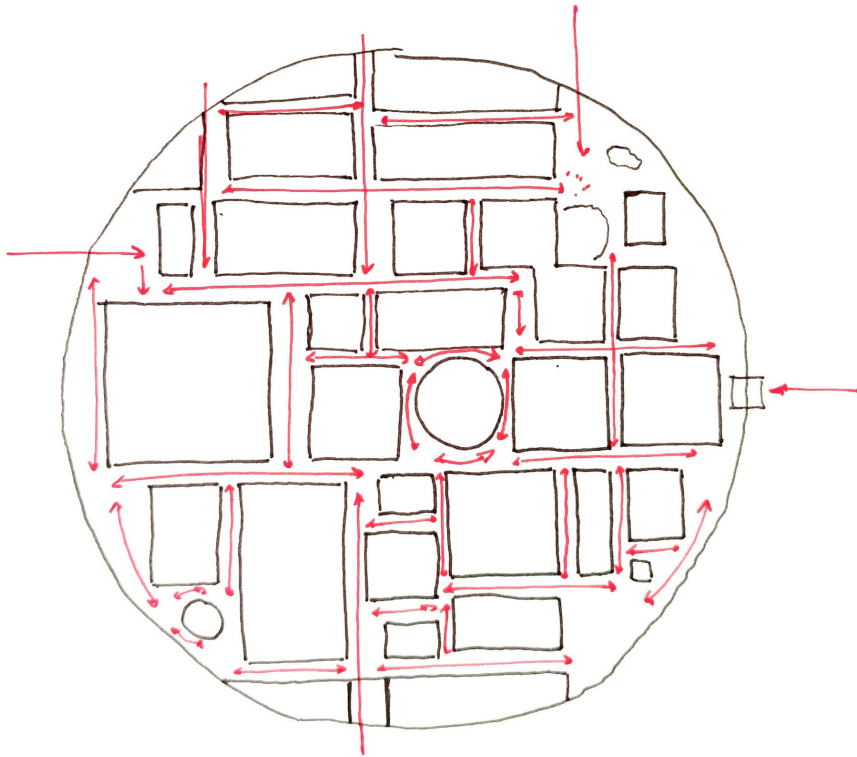
PARTICIPACIÓ DE LA LLUM



52. Dibuixos d'elaboració pròpia. Museu de Kanazawa (esquerra). Terme de Vals (dreta).

ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - INVERSIÓ DEL CENTRE

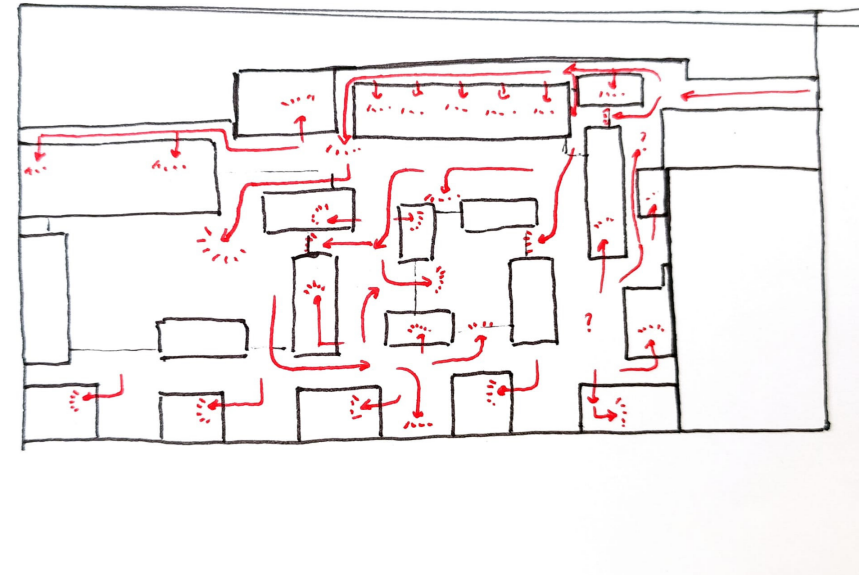
MUSEU KANAZAWA, SANAA



53. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts del Museu de Kanazawa.

ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - INVERSIÓ DEL CENTRE

TERMES DE VALS, PETER ZUMTHOR



54. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts de les Termes de Vals.

(PARÈNTESI)

CAMINS I BIFURCACIONS

Aquests camins i bifurcacions i les múltiples i diferents perspectives que es generen entre els centres, que només enteses en conjunt permeten entendre la total dimensió i organització de l'espai, em recorden als camins entre la naturalesa, i a nivell arquitectònic al projecte de Pikionis a l'Acròpolis d'Atenes. No és un projecte especialment laberíntic, és per això que aquí vull fer un parèntesi, ja que m'estic deixant emportar per un camí que no és el principal, tot i que considero molt eloqüent. No només es tracta del fet que una arquitectura sigui formalment laberíntica, sinó que, com hem vist des del principi, l'interès és provocat per la capacitat de l'arquitectura de guiar-nos cap al nostre interior, cap al silenci de la introspecció.

Pikionis demostra, segurament sense saber-ho, un dels principis del pintor suís Paul Klee: "pintar abstracte mitjançant records", algo que recorda a infància, a temps passat, algo submergit en la memòria de l'espectador, que agafa una forma gairebé reconeixible.

De la mateixa forma ho fa el paisatge de l'ascens a l'Acròpolis, poblat d'elements que resulten propers, marques, petjades, retalls, signes, que fins i tot estan (molt hàbilment) col·locats de tal forma que intueixin un fals resta arqueològic que sembla emanar algo de valor.

Atén els desitjos de la pedra i construeix un paisatge únic, personal i al mateix temps universal. Cada element encaixa perfectament, cada part dialoga amb el tot, generant camins, paisatges, geografies, en les quals l'espectador s'hi pot perdre. Perseguint una línia, l'esbós d'una figura i una geometria que gairebé es percep. Es tracta d'un camí de textures polides i aspres, de clars i foscos, de geometries, de llums i ombres. Un lloc on tancar els ulls i deixar la ment volar, volar lluny perquè és al que ens incita la intervenció, a seguir els passos de pedra, a caminar cap a un lloc sense saber per què i observar una direcció en el paisatge llunyà, mentre, als peus de l'Acròpolis, ens sentim en un lloc fet per nosaltres.



55. Ascens a l'Acròpolis d'Atenes, Pikionis. Planta.



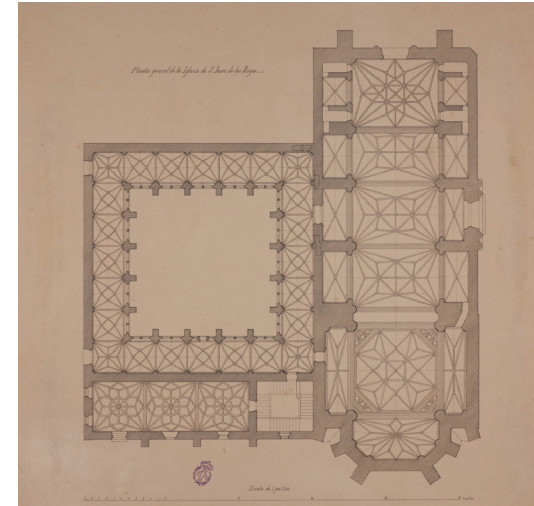
56. Ascens a l'Acròpolis d'Atenes, Pikionis. Fotografia.

RECORREGUTS PROCESSIONALS

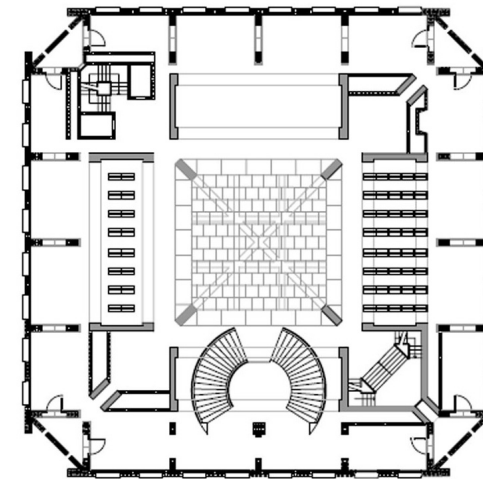
Seguint dins el parèntesi, aquests són els camins o recorreguts en els quals la perspectiva és estàtica. En els quals predomina el ritme, ja sigui de l'arquitectura porticada, del paviment o la vegetació que ens acompanya en el nostre caminar. Són recorreguts guiats que ens conviden d'alguna forma a evadir-nos de la realitat.

Els claustres dels monestirs en són un gran exemple, en aquest cas de circuit tancat, però tenen el mateix efecte de perspectiva estàtica, doncs aquesta només es veu modificada en prendre el gir de la cantonada, que tot i així ens hi acompanya. Són espais per deambular, ni interiors ni exteriors, refugiats del sol i la pluja però en permanent contacte amb la naturalesa. Els monges no vivien pas com a presoners sinó com a privilegiats homes permanentment a la recerca de la introspecció i el contacte amb l'eternitat.

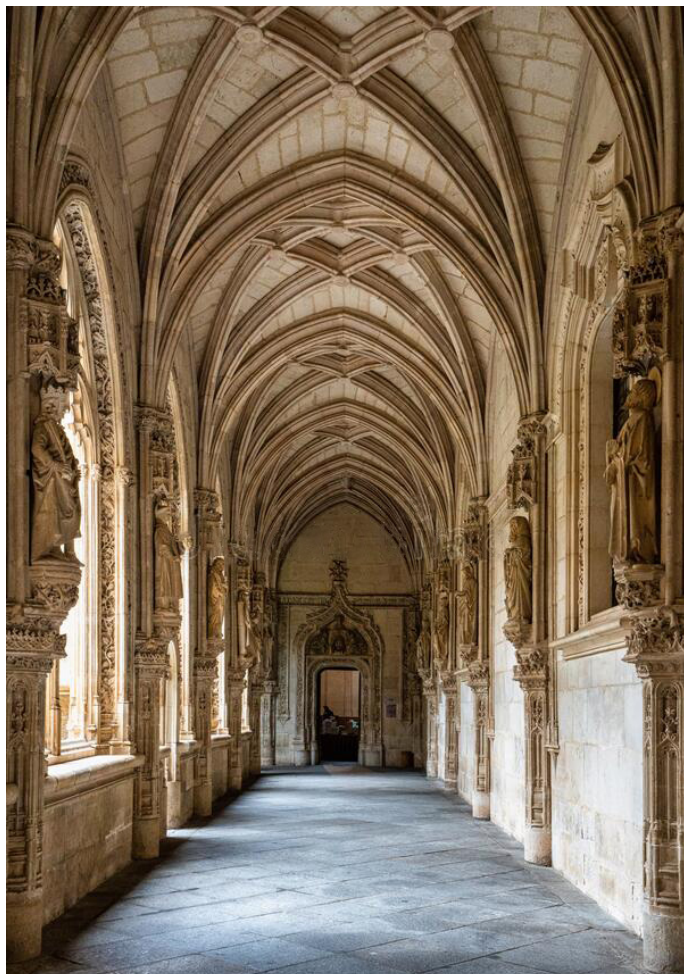
Un claustre modern, la biblioteca d'Exeter de Louis Kahn. És un edifici sense entrada, no existeix, però és permeable, ofereix un pòrtic continu en planta baixa, similar al coliseu de Roma. En aquest cas el claustre és invers, és un espai al qual s'hi arriba des de la naturalesa per entrar a un recinte interior, però té molt de sentit, el coneixement és el que està tancat dins. Recorres el pòrtic fins a trobar una majestuosa escalinata al lateral, col·locada en un espai reduït que no correspon amb el seu tamany, per la qual es produeix l'ascens a l'espai eteri banyat per l'entrada de llum zenital.



57. San Juan de los Reyes (Toledo). Planta.



58. Biblioteca Exeter, Louis Kahn. Planta.



59. San Juan de los Reyes (Toledo). Fotografia.



60. Biblioteca Exeter, Louis Kahn. Imatge planta baixa.

CONCATENACIÓ D'ESPAIS

L'agrupació de capses programàtiques i formalment diferents, independents les unes de les altres, és per a mi d'una enorme similitud amb la valoració de l'habitació com a unitat espacial bàsica i l'edifici com un conjunt discontinu d'espais proposat per Louis Kahn. S'enfronta a la idea d'espai continu i il·limitat de la modernitat amb estructura de pilars per l'espai discontinu, format per una concatenació d'habitacions, definides com a àrees pròpies.

El primordial passen a ser les figures superficials de les habitacions en planta, una repetició de mòduls que poden fins i tot desplaçar-se els uns respecte als altres, com hem vist en el capítol anterior. Els pilars ja no són pilars, deixen de ser punts en un espai continu i adquireixen consistència pròpia, de cantonada o d'àrea menor dins de cada habitació, recordant al que feia Peter Zumthor a les Termes de Vals i a l'obra de Louis Kahn als banys del Centre per la Comunitat Jueva de Trenton.

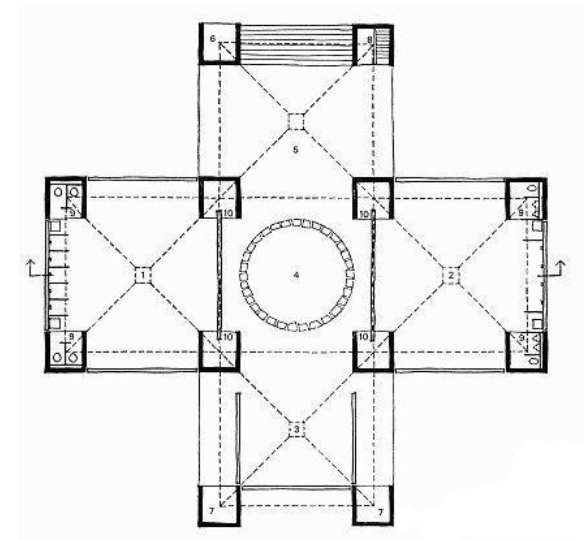
En aquest últim cas, Kahn no només potencia la definició en altura específica de cada habitació, sinó que ho emfatitza donant-les-hi una coberta piramidal o voltada, convertint l'edifici en una sèrie de pavellons. Arriba a una solució repetitiva i compacta d'habitacions amb varies altures.

L'estructura es plega per a formar part també del tancament, aconseguint un efecte de mur o envoltent gruixuda tot i ser realment de poca espessor. Així la relació entre la massa i el buit passa a un nou paradigma: el buit no només es troba rodejant o rodejat per massa, sinó que es troba també dins d'ella, formant espais servidors de l'espai central.

La casa de baños de Trenton se basa en un concepto de orden espacial en el que las columnas huecas sobre las que se apoyan los techos piramidales diferencian los espacios principales de los subordinados. **Louis Kahn, Forma y diseño, 55.**



61. Adler Haus. Louis Kahn. Planta.



62. Banys del Centre per la comunitat jueva. Louis Kahn. Planta.

MUSEUM OF FINE ARTS - RAFAEL MONEO

Compacidad y luz natural.

És un projecte amb una solució pràcticament idèntica a la que proposa Kahn. En el museu Moneo incrementa aquesta compacitat i accentua la condició tancada i completa de cada cèl·lula-habitació, alhora que ofereix una varietat en la dimensió d'aquestes. És una mescla de sales quadrades i rectangulars coronades per un sostre piramidal, en forma de xemeneia així com fa Kahn en els banys per la comunitat jueva, proporcionant una adequada llum zenital a l'exposició.

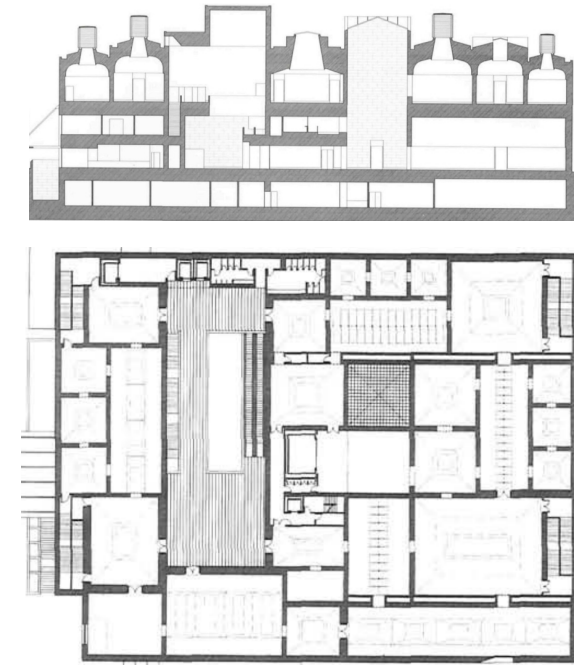
L'organització de diferents espais independents entre si, però concatenats és intrínsecament laberíntic. Fuig de l'organització lineal convencional per a oferir al visitant una elecció infinita de recorreguts des dels quals caminar l'espai i descobrir què ens pot oferir cada sala, en aquest últim cas una exposició però en el cas anterior els petits espais servidors amagats dins l'estructura.

L'experiència laberíntica i intrapersonal rau en l'elecció personal del camí a seguir, però també en la percepció de l'espai en conjunt, doncs mai serà el mateix entrar a un espai per primera vegada que fer-ho després d'haver passat per habitacions similars o diferents anteriorment. No només es tracta de decidir per on comences sinó que en cada una de les estances tens una multitud de possibilitats: de decidir si faràs un recorregut segons les agulles del rellotge, en sentit contrari o bé completament desordenat.

En tot moment, sense sortir de la sala, es visualitzen sales contigües a través de les múltiples portes de l'habitació, s'intueixen espais que són bé iguals o fins i tot molt diferents del que et trobes en aquell instant. Has de prendre la següent decisió: quina porta travessaré a continuació, i després d'haver-ne travessat unes quantes la decisió pot raure a esbrinar si ja he passat per totes les sales contigües o si n'ha quedat alguna sense descobrir.

El mateix concepte és també proposat pel mateix Moneo en el Museu de l'Art Modern i d'Arquitectura d'Estocolm. L'arquitectura proposada pel projecte és discontinua i trencada, fugint de la monumentalitat, responent a l'emplaçament, a la ciutat d'Estocolm, d'una manera lleugera i discreta, genera sales d'exposició independents que exposen les obres en un espai a l'altura de la seva importància i proporcionant-los la dignitat que requereixen.

Les sales estan agrupades en blocs compactes, la qual cosa permet una gran flexibilitat de la col·lecció en planta i estan organitzades a partir d'una llarga galeria acristallada al pati. Entre els blocs de les sales es pren contacte amb l'exterior i provoca el desig de transició d'un grup a un altre.

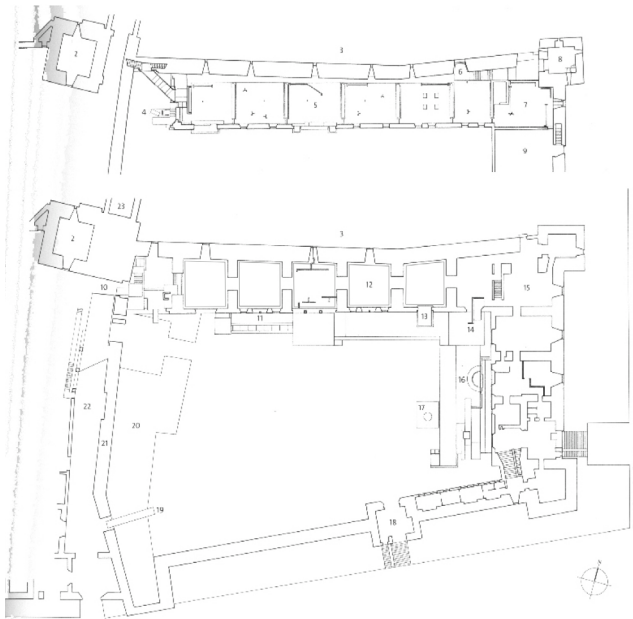


03. Museum of Fine Arts, Houston, Rafael Moneo. Secció i Planta.

CASTELVECCHIO DE VERONA - CARLO SCARPA

En aquesta intervenció Scarpa decideix respectar la identitat formal que l'edifici havia conservat en el temps. Proposa una "strada urbana", un llarg trajecte que serpenteja a través de l'espai i el temps, en el que col·loca episodis, punts de trobada i intercanvi. Una invitació a dialogar amb les figures que el visitant es troba al llarg del camí, una proposta d'arquitectura per a ser experimentada en moviment, característic de l'arquitecte.

El paviment de cada estança està individualitzat, com si es tractés d'una sèrie de plataformes. Canviant el material en les vores per una motllura de pedra més clara, per a definir millor el quadrat, es modula el moviment. La relació entre diversos materials té la doble funció d'esclarir una geometria i modular el moviment indicant el trajecte.



64. Conjunt de Castelvecchio de Verona. Planta.

La zona d'exposicions consta d'una concatenació de sales una rere l'altre en sentit lineal. En aquest cas no és una malla d'habitacions independents connectades totes entre si, sinó que una habitació s'encadena a la següent de forma lineal i ordenada. La perspectiva és Brunelleschiana, doncs des de la primera estança viem la successió d'elles en l'eix axial, on és l'arquitectura laberíntica?

En realitat s'aconsegueix mitjançant l'exposició d'escultures. Scarpa col·loca diverses figures alienades, substituint el criteri d'ordenació classificatòria d'innombrables objectes apinyats i mal il·luminats, pel d'una exposició clara i airejada, realitzant una preparació que exalta les intrínseques qualitats formals de cada obra, buscant per a ella les millors condicions d'exposició (en termes d'espai i llum). Separa les coses de la realitat per a poder veure-les des d'una nova perspectiva, introdueix un nou punt de vista que (així com entrar a una habitació per un punt o altra) mostra una percepció de l'espai completament diferent.

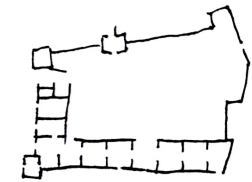
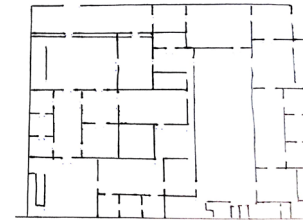
Es tracta d'una composició de fragments que conformen un tot indivisible, la singularitat de cada element i la seva posició respecte a l'espai obliga a un recorregut pràcticament circular amb la qual cosa en donar voltes no saps si anar cap endavant o cap endarrere, per això a més de lineal és també laberíntic.

Són, per tant, les figures i la seva col·locació, juntament amb el paviment, que distorsionen l'eix axial del recinte. Cada una de les estàtues, així com van Eyck provoca en el Pavelló de Sonsbeek, et convida a dialogar, a rodejar-la i a trobar la direcció en la qual està situada per a mantenir una experiència íntima amb ella. Els recorreguts, per tant, tornen a ser infinits, les estàtues com a punts organitzadors de l'espai, com les columnes de Karnak, ofereixen al visitant la possibilitat i l'obligació de perdre's per cada una de les sales, fins al punt de qüestionar-se si la direcció en la qual vol seguir el guià cap a un nou espai o el farà tornar a l'habitació per la qual acaba d'entrar.

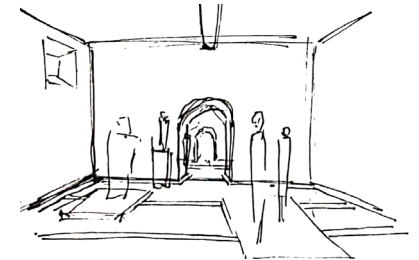
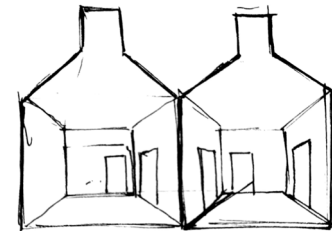


ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - CONCATENACIÓ D'ESPAIS

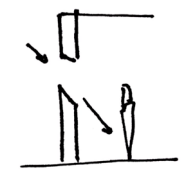
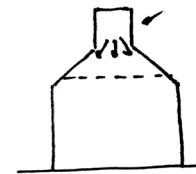
PLANTA



PERSPECTIVA



PARTICIPACIÓ DE LA LLUM

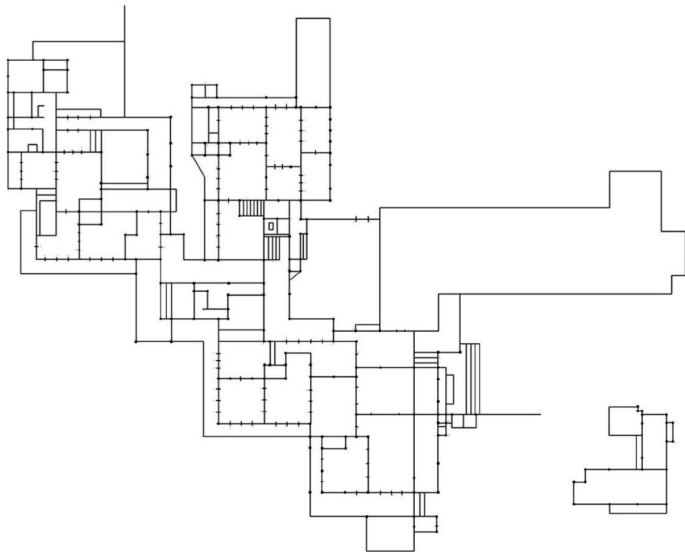


65. i 66. Castelvecchio de Verona. Fotografies de l'espai interior.

67. Dibuixos d'elaboració pròpia. Museum of Fine Arts (esquerra), Castelvecchio de Verona (dreta).

CORREDOR VISUAL I CENTRE

La casa tradicional japonesa és un sistema d'espai horitzontal isòtrop. No hi ha centres de l'espai a la casa japonesa, així com tampoc hi ha espais servits i servidors. L'eliminació de jerarquies clàssiques es produirà més endavant en els projectes de SANAA, però ja ha estat anticipat per la casa tradicional. No hi ha sala, ni dormitoris, ni cuina. Només el quarto de bany és un habitacle col·locat fora de la casa. L'espai és únic i isòtrop i el que defineix l'ús de l'espai és el mobiliari, com passa també en els projectes de Mies.



68. Vila Imperial de Katsura. Planta.

ALMERE DIE KUNSTLINIE - SANAA

Observant de nou la planta de la Villa Imperial de Katsura, veiem que aquesta s'organitza en petits cubicles creant espais de similar valor espacial, on la privacitat la dona la proximitat o la llunyania a l'entrada o el número de parets soji a travessar. Aquest concepte és la base del projecte pel teatre Almere. A la casa tradicional, l'espai és infinit, no hi ha principi ni fi, ni espais més importants que altres. La retícula estructural de la base es pot replicar fins a l'infinit, així com la sala hipòstila (de fet, aquest també és l'origen dels projectes amb aquesta forma de SANAA), i sobre la qual els shojis es mouen independentment creant o tancant estances. És un laberint en el qual no existeixen orientacions espacials ni referències.

Aquest projecte s'ha d'explicar en dues fases, doncs la primera, la proposta de concurs, és en la qual s'explota fins al final la idea de l'espai laberíntic absolut, mentre que la proposta construïda és també molt interessant per la introducció (o reformulació) dels patis com a centre i els corredors visuals per a organitzar l'espai.

CONCURS

La proposta del concurs és crear un espai que sigui capaç d'albergar absolutament qualsevol mena d'activitats, un espai flexible, però sense haver de modificar les particions proposades. La planta es resol com una casa japonesa, es proposa una partició en rectangles de diferents dimensions que alberguen el programa demanat. Les mateixes particions són estructurals, és a dir no es poden eliminar encara que es volgués, i per tant la proposta de flexibilitat proposada consisteix a ocupar un espai més o menys gran segons les necessitats requerides.

El concepte d'universalitat de l'espai queda redefinit, ja no és un gran espai Miesià que serveix per a tot sinó que són una multitud d'espais que s'asseguren que algun d'ells et servirà, mentre passen altres coses simultàniament. Fins i tot es proposen espais de diferent materialitat i textura, defensen que és irrellevant doncs només és la seva dimensió la que importa.

Algunes d'aquestes particions són de vidre, no s'identifiquen en la fase de concurs, però estan relacionades amb els patis proposats. Aquests no tenen pas cap intenció de ser centres sinó que generen relacions i vistes interiors entre sales, les sales són els centres, només que ja no hi ha passadissos per on perdre's o deambular, el deambular ara és de centre a centre. La planta és completament laberíntica, és el laberint en la seva màxima expressió. Està dissenyada per perdre-s'hi, no hi ha absolutament cap referència ni espais centrals interiors (no existeixen) ni existeixen vistes o perspectives exteriors, ni tan sols a un element tan important com el llac.

S'elimina de forma completa les jerarquies convencionals. És com el laberint de la biblioteca al llibre "En el nom de la Rosa". La proposta deixa únicament orientar-se pel tamany i situació de les grans sales per a tindre un mínim sentit de situació dins el conjunt.

PROJECTE CONSTRUÏT

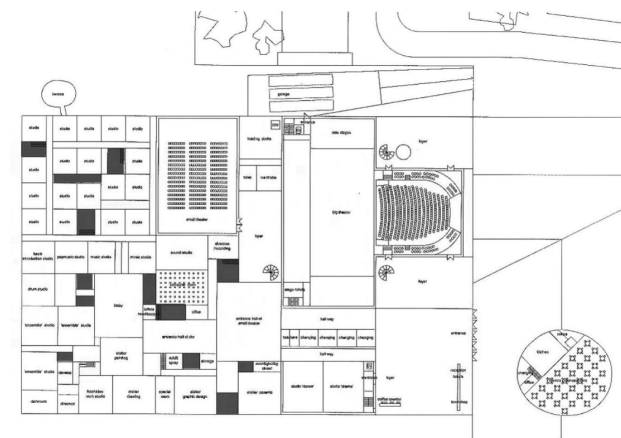
La principal evolució és el valor donat als patis, que redefineix el concepte de jerarquia i una reorganització de les circulacions. S'abandona la radicalitat del projecte de concurs que consistia en la deriva laberíntica introduint la perspectiva permetent l'orientació, l'edifici es torna un laberint, ara aparentment dominable, doncs les perspectives en molts casos es donaran a través de paraments de vidre entre habitacions, mai seran passadissos centrals o distribuïdors.

Se serveix de la situació dels patis des dels quals sorgeixen diverses perspectives al llac o a altres patis que permeten entendre la situació del visitant en l'edifici i produir una certa orientació respecte al paisatge o les caixes dels auditoris. L'espai horitzontal consisteix en deambular travessant sales rectangulars amb perspectives filtrades entre els paraments de vidre, a altres sales, patis, al llac o als foyers com a referències dels grans auditoris.

El gran avenç és una reflexió sobre el valor del pati com a fita i element referenciator i organitzador de l'espai, tot i que generant vistes creuades i majoritàriament interiors, només tres d'elles donen al llac. S'entén que un espai destinat a l'ús públic no pot ser

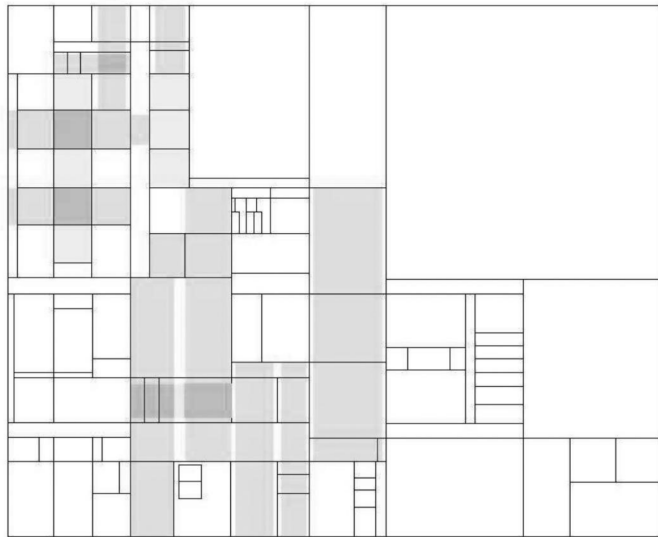


69. Almere die Kunstlinie. Planta.



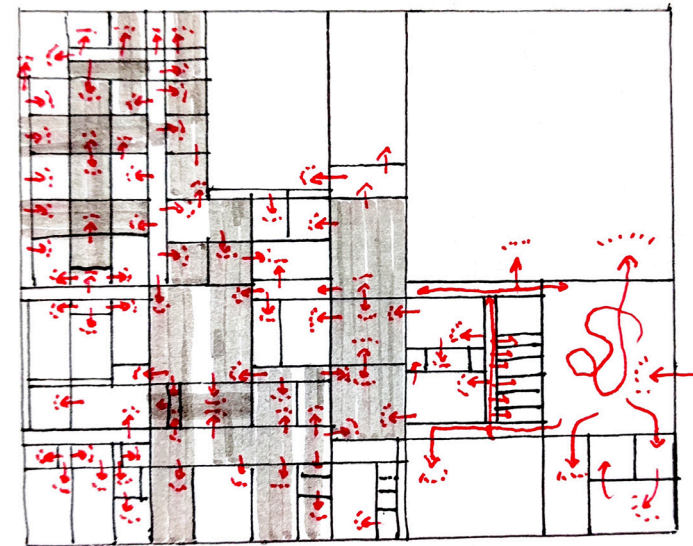
70. Almere die Kunstlinie. Planta de concurs.

completament laberíntic, però tot i així no es renuncia a la pèrdua de jerarquies i passadissos entre centres, totes les sales continuen sent un centre, igual d'important l'una a l'altra, igual que un pati, i les perspectives interiors simplement transformen el laberint total en un d'aparentment dominable. On abans les xapes d'acer feien de murs opacs, com els arbustos tupits en un laberint renaixentista, ara algunes d'elles són transparents, però no travessables, et mostren on vols anar, però no et diuen com. És el deambular entre sales el que es manté com a concepte fonamental del laberint a Almere.



71. Almere die Kunstlinie. Transparències dels patis.

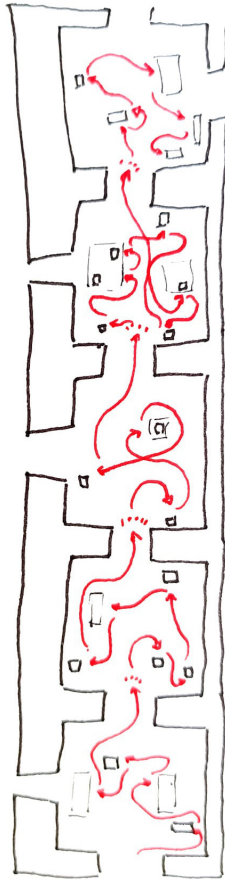
ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - CORREDOR VISUAL I CENTRE



72. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts. Teatre d'Almere. Die Kunstlinie.

ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - CONCATENACIÓ D'ESPAIS

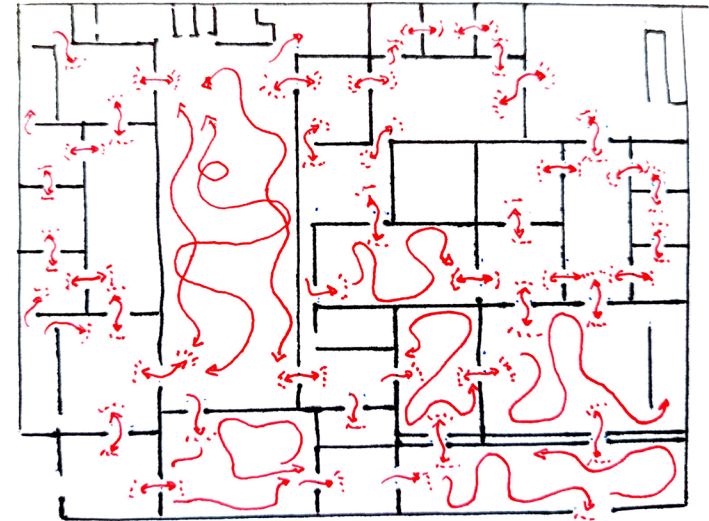
CASTELVECCHIO DE VERONA, CARLO SCARPA



73. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts. Castelvecchio de Verona.

ESQUEMES DE COMPARACIÓ ESPACIAL - CONCATENACIÓ D'ESPAIS

MUSEUM OF FINE ARTS, RAFAEL MONEO



74. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts. Museum of Fine Arts, Houston.

CORREDORS VISUALS, CAMINS, BIFURCACIONS

La raó per la qual aquest grup d'espais arquitectònics laberíntics encaixi aquí és la introducció del corredor visual d'Almere, oferint la possibilitat de visualitzar què hi ha més enllà d'on ets, fins i tot intuir com arribar al següent punt, però no et dona més opció que recórrer el laberint de totes formes.

En aquest capítol parlo sobre la introducció de la tercera dimensió en l'arquitectura laberíntica. Fins ara el més proper a aquesta característica és la utilització d'una llosa ondulada que organitza l'espai segons les seves convexitats i concavitats, ara el que vull introduir és més radical, s'introdueixen diferents nivells en l'espai i el laberint et planteja el repte d'arribar, el repte de recórrer i el repte d'entendre en quin d'aquests nivells et trobes en cada moment.

CARCERI - PIRANESI

Parlo d'espais laberíntics assimilables a les Carceri de Piranesi. En els gravats presenta perspectives inimaginables, passadissos que no duen enlloc, masmorres, ponts, maquinària de tortura... i la poca vida que s'hi veu representada sembla extingir-se, donant la temporalitat a un espai immòbil representada per la mort i el sofriment etern dels qui s'hi troben.

La relació completament desnivellada entre el subjecte i el fons potència el desequilibri entre l'inútil força humana en un lloc tràgic i aparentment infinit, generant una sensació de desassossec en veure-les. L'espai es multiplica, es desdoblega i ofereix una primera sensació de grandesa i obertura davant del significat de l'espai tradicional de presó. El concepte canvia de l'espai reduït, mínim, de presa de llibertat de moviment pel de la desesperació de la llibertat per intentar fugir d'un espai que es multiplica i s'eleva fins a l'infinit.

Piranesi genera una "distorsió òptica" que evita qualsevol mena de lectura racional. La identificació d'aquests falsos conductes ens permet imaginar un espai abismal, però sense una sortida real. Un laberint la missió del qual potser és la d'evitar trobar una possible sortida.

Piranesi treballa amb la foscor i juga no només amb els personatges presents en els gravats sinó que també ho fa amb l'espectador. És l'arquitectura de l'imaginari, és impossible veure els gravats i no sentir empatia i horror mentre s'intenta entendre l'espai i les connexions generades per escales i passadissos. Amb la màxima expressivitat és capaç de generar en l'observador les sensacions i emocions necessàries per a deambular per l'espai fins al punt de sentir la desesperació i rendició davant tal malèvola construcció de la qual n'és impossible sortir i arribar a entendre mai, però que d'alguna forma obliga a recórrer-la fins a la mort. És el producte de l'aparent capacitat de dominació d'un espai que és completament indomable.

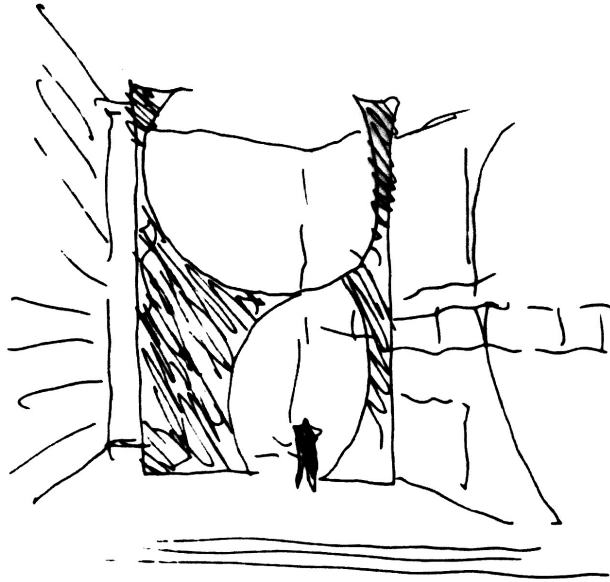
ASSEMBLEA BANGLADESH - LOUIS KAHN

En algunes de les imatges de l'Assemblea Nacional de Bangladesh de Louis Kahn es veu pràcticament la mateixa estampa que en les Carceri: entenem que estem en altura, per tant, ja partim des d'un punt que no és el terra i, per tant, no sabem on és l'accés o sortida. Entenem que estem dins una construcció de dimensions enormes, on grans plans de murs perforats amb formes geomètriques ens permeten visualitzar passadissos i rampes les quals no sabem on porten ni sabem com arribar-hi.

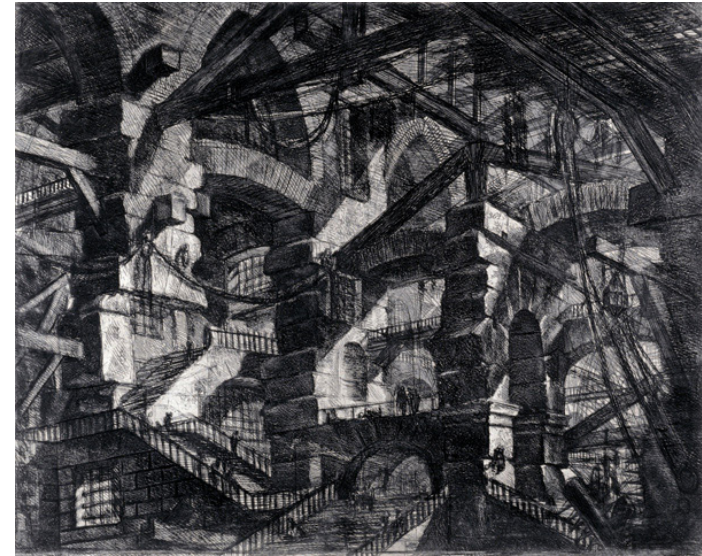
Ens guien als volums contenidors de sales annexes a l'assemblea, lligats uns amb altres com un conjunt de sales concatenades. Kahn, però, treballa amb la llum, l'espai es deixa il·luminar per grans entrades de llum directa de l'exterior. La geometria permet a la llum quantificar l'espai i, com a conseqüència, aquesta es converteix en l'element principal per esculpir el projecte. No es tracta d'una presó sinó d'un espai que sedueix a ser descobert.

En entrar a l'edifici sentim una sensació de convit a la reflexió, és un espai amb caràcter, espiritualitat, ordre i monumentalitat. És un espai amb ni més ni menys que 50 caps de escala, 1625 portes, 335 finestres, carrers interiors elevats, un recinte que només per la seva dimensió és laberíntic en si, tot i això, té una escala humana. És un edifici que es troba entre el passat, el present i el futur. Representa la monumentalitat simbòlica d'una nació democràtica acabada d'alliberar, la història i la cultura de la nació. Existeix una reciprocitat entre el Silenci en els espais interiors i l'edifici en si, així com de la llum natural com a element universal i representació d'allò transcendental.

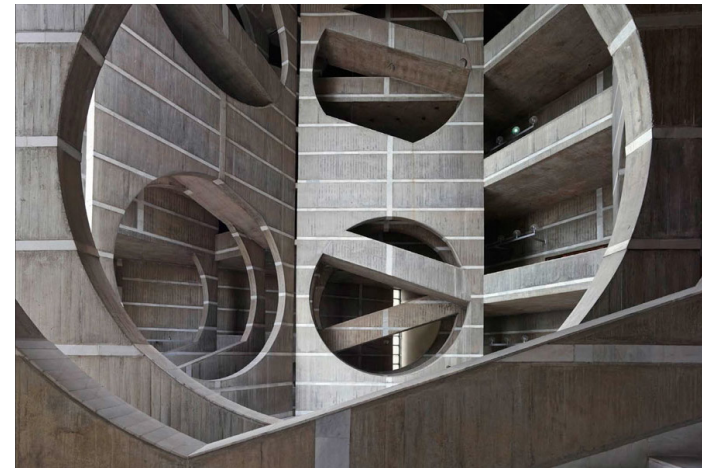
L'assemblea al centre, tracta de subratllar el caràcter institucional que delimita l'esperit social del lloc, els espais adjacents íntimament connectats, volums regulars fets de pantalles de formigó que tanquen el recinte i generen un gran corredor pel qual simplement deambular i observar, deixar-se meravellar per la qualitat de l'espai i l'espiritualitat de la llum.



75. Fundació Oteiza. Croquis de Saenz de Oiza.



76. Grabat de les 'Carceri d'invenzione', serie XIV Giovanni Piranesi.



77. Assemblea Nacional de Bangladesh, Louis Kahn. Fotografia de l'espai interior.

DANTEUM: UN TOT

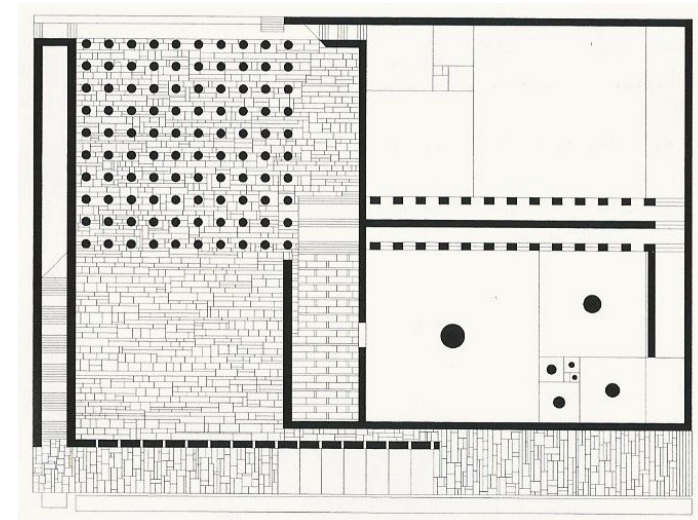
Dissenyat per Giuseppe Terragni i Pietro Lingeri per a l'Exposició Universal de 1942 a Roma, és una representació única de la Divina Comèdia de Dante Alighieri. A diferència d'altres representacions gràfiques de l'obra, el Danteum busca reflectir no sols el poema des dels seus diferents punts de vista, sinó també la seva essència i intenció didàctica i moralitzadora, per a això planteja l'edifici com un temple clàssic on obtenir les respostes que portin a la felicitat eterna.

Com a punt de partida es busca que aquest generi una suggestió en els visitants similar a la que el viatge descrit en la Divina Comèdia de Dante té en el poeta. La intenció és aconseguir que el poema i l'edifici es complementin mitjançant un esquema únic guiat per les relacions d'ordre basades en els números u i tres (unitat i trinitat) que organitzen l'estructura polièdrica de l'obra.

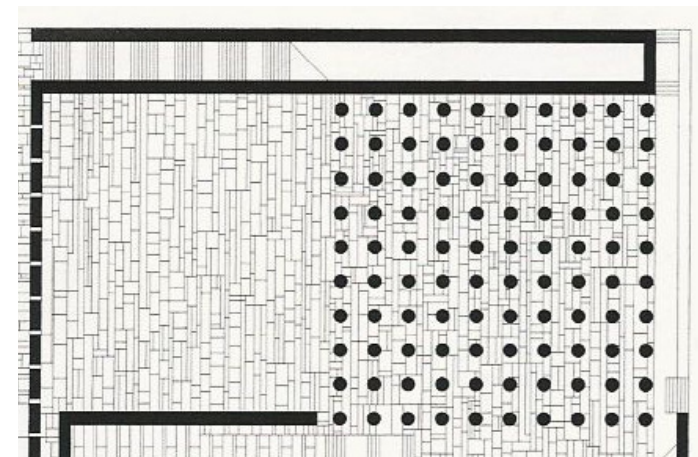
Proposa un recorregut lineal, amb estrets passadissos que suggereixen el trànsit en fila índia (com a Karnak), la meditació interior, la pena dels pecadors i la cerca de la virtut. El disseny del Danteum és únic, ja que es projecta a partir d'un quadrat desplaçat amb proporció àuria i està fortament lligat al terreny assignat, al costat del Fòrum romà, amb un recorregut espiral en el seu interior que simbolitza la quadratura del cercle.

Vol aconseguir una transició del caos subterrani a l'ordre en l'edifici. Segons els arquitectes, l'edifici finalment construït és un temple que es recolza en uns fonaments laberíntics ideals, una gran base subterrània que permet que el que emergeix d'ella tingui un veritable significat.

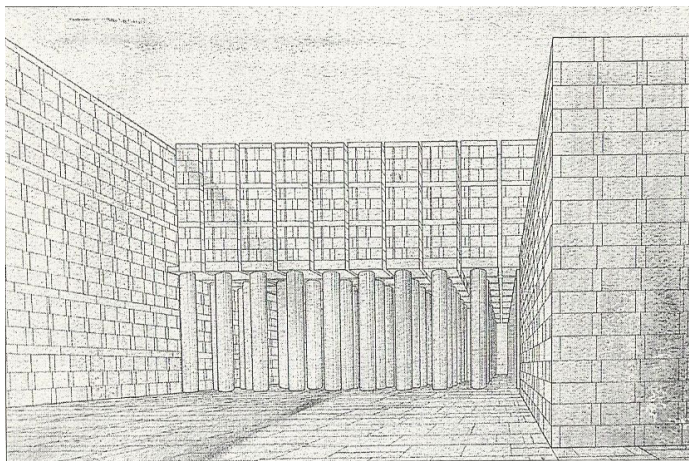
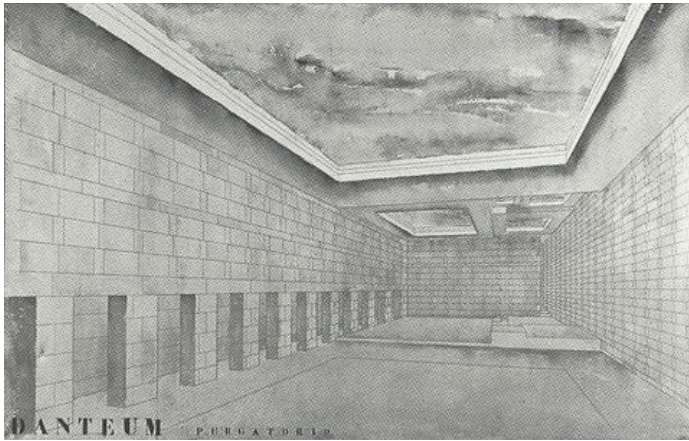
La secció àuria és la base del disseny del Danteum i té diversos nivells interpretatius. Els plans del projecte tenen a més una dimensió diamònica, la qual cosa sembla com si s'estigués contemplant realment una arquitectura titànica. Tenen la força i la grandesa d'una obra mestra.



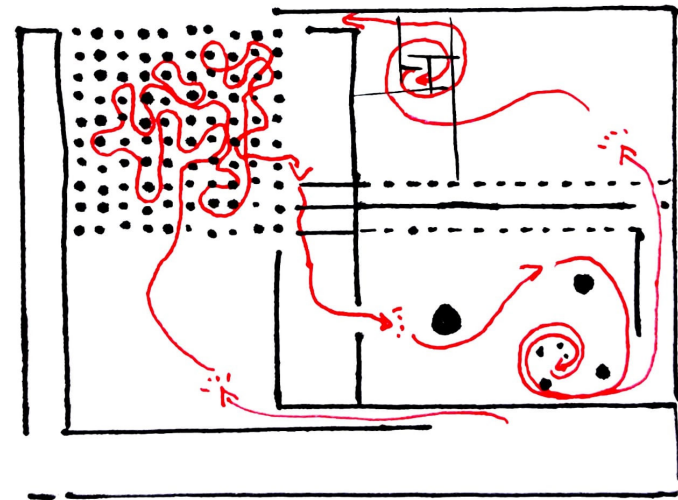
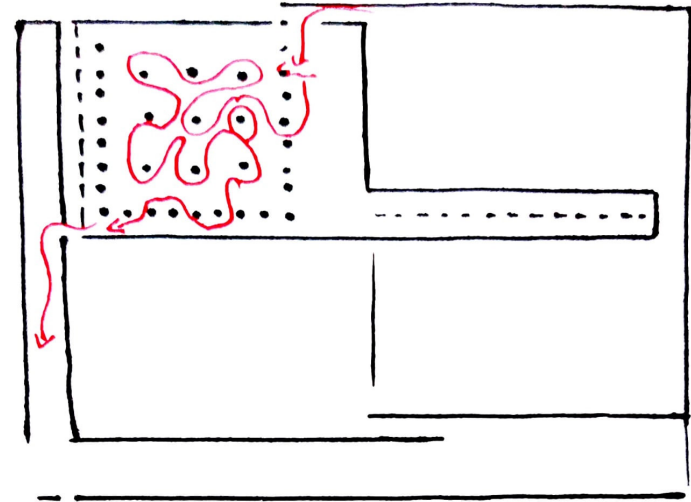
En esta planta está todo: Grecia en el pavimento, la contundencia de Egipto, le Corbusier en el recorrido, Kahn en la concatenación y yuxtaposición de espacios, Mies en la parte neoplástica. L.A.H. Espacio y relaciones. Conferencia.



78. Projecte pel Danteum, Giuseppe Terragni. Planta cota 10m i zoom per entendre la continuïtat del paviment.



79. i 80. Projecte pel Danteum. Giuseppe Terragni. Perspectives interiors.



81. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts. Danteum, Giuseppe Terragni.

4. LABERINTS, ESPAIS, SOLEDAT

ESTUDI COMPARATIU

ARRIBADA	114
ENTRADA	118
RECORREGUT	124
Què et trobes?	
Què veus?	
Què toques?	
T'acompanya la llum?	
Com et mous?	
Com el que veus et fa dubtar i deambular?	

4. LABERINTS, ESPAIS, SOLEDAT

ESTUDI COMPARATIU

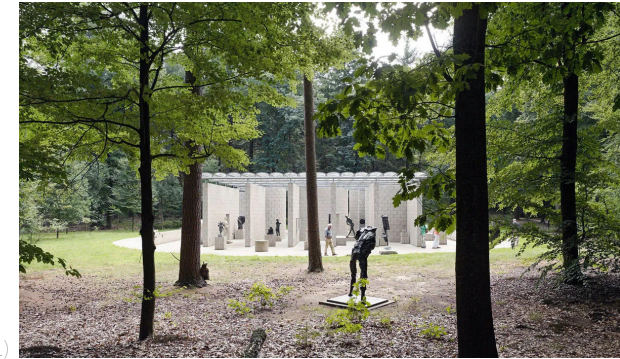
Aquesta última part del treball ve després d'haver analitzat i estès cada un dels exemples anteriors i haver profunditzat en el perquè de la seva condició laberíntica. Agafo tres exemples que semblen no tindre pas res en comú per a posar-los un al costat de l'altre per tal d'entendre les similituds entre ells.

En la secció anterior l'estudi és una aproximació des del que considero més rellevant per entendre cada un dels edificis. En aquest cas pretenc basar-me en l'anàlisi anterior però ara des d'un punt de vista més fred i racional. Considero que hi ha tres punts claus a entendre i pels quals especejar els casos d'estudi:

1. Arribada
2. Entrada
3. Recorregut:
 - Què et trobes?
 - Què veus?
 - Què toques?
 - T'acompanya la llum?
 - Com et mous?
 - Com el què veus et fa dubtar i deambular?

Els casos d'estudi elegits són:

1. El pavelló a Sonsbeek, Aldo van Eyck.
2. Castelvecchio, Carlo Scarpa.
3. Almere, SANAA.



(1)



(2)



(3)

82. 83. i 84. Pavelló Sonsbeek, Castelvecchio de Verona i Almere die Kunstlinië. Fotografies de l'arribada.

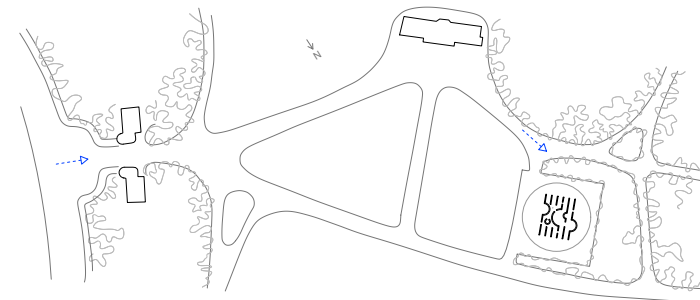
1. ARRIBADA

L'arribada a l'edifici. **Parlem del que albirem en la llunyania, és la primera imatge que tenim de l'edifici quan ens hi estem aproximant**, normalment encara "semi-encobert" per la ciutat, la naturalesa, el pas dels cotxes o vianants i totes les activitats que passen entre aquest i l'espectador. És quan descobrim la forma, la volumetria, és el primer contacte amb la materialitat, és el contacte visual, i encara no podem distingir-hi matisos. Comencem a intuir què ens espera a l'interior, busquem una relació entre el present (el que veiem) i el que ens depara.

El pavelló d'Aldo van Eyck és una esponja, té una aparença massiva des de la distància, però és completament obert. Et convida a apropar-t'hi per a descobrir els seus passadissos i a entrar-hi per a veure'n el seu desenvolupament laberíntic. A Castelvecchio l'entrada és a través d'un recorregut que penetra i et guia pel pati de la fortalesa, la construcció de murs massius i obertures al jardí central no és evident en el seu accés, més aviat tot el contrari. Aquest es marca de manera subtil, però contundent amb un mur que penetra cap a l'interior i que ens acompanya. El cas de SANAA no és ni l'un ni l'altre, és un edifici aparentment tancat, en perfecta harmonia i camuflatge amb l'entorn que es deixa veure i entendre des de la distància. L'entrada no és pas evident sinó que es produeix en el mateix pla, però no és difícil de trobar-la, doncs ja t'has fet a l'idea d'on vas.

SONSBEEK

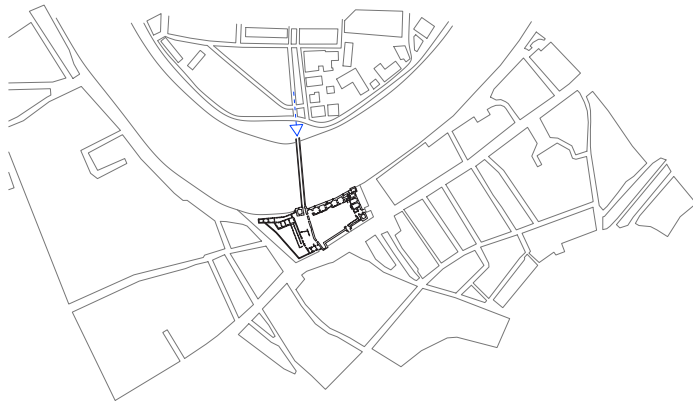
El cas del pavelló d'Aldo van Eyck és una construcció senzilla, t'hi apropes a través del parc, i aquest es deixa descobrir a poc a poc entre els arbres. La intenció principal és que l'estructura no reveli el que hi ha a dins fins que t'hi acostes prou. Des de lluny, té l'aparença de ser tancada i massiva, un volum de formigó coronat per una coberta lleugera, amb dues obertures als murs laterals i en diagonal, però no és fins que estàs a prop que t'adones que hi ha més.



85. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Plànol de situació.

CASTELVECCHIO

Així com en el cas anterior la construcció destaca com un ent autònom entre la naturalesa, en aquest cas sembla incorporar-se a la perfecció en l'entorn, el casc antic de la ciutat de Verona. Aquest projecte tracta sobre la restauració que Carlo Scarpa va estar dirigint a Castelvecchio de Verona, una fortificació mitjaval a la vora del riu Adigio. Infranquejable i misteriós a la llunyania, reflexat i dialogant amb el riu, completament integrat amb la trama urbana.

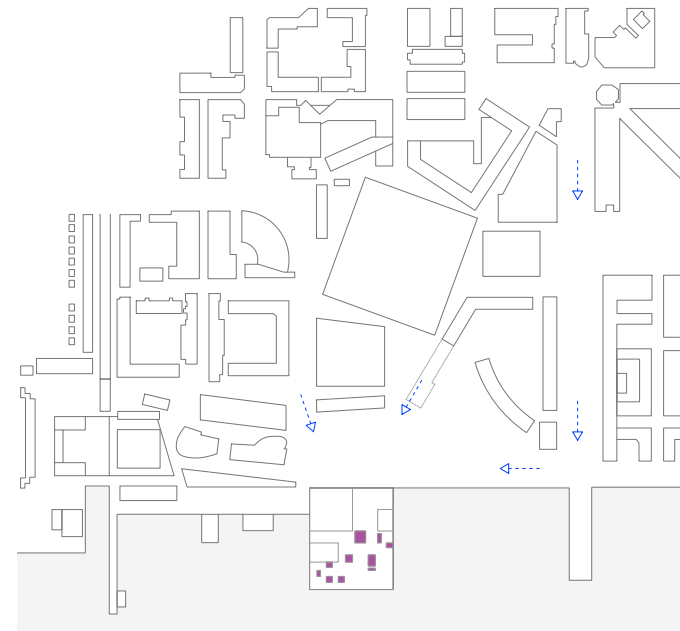


86. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Plànol de situació.

ALMERE

El projecte es col·loca seguint el masterplan d'OMA, el qual genera un passeig des de l'estació central i culmina sobre una gran plataforma que fa de vora al llac, com a punt de referència, i sobre el qual se situa el teatre. Es busca potenciar l'horitzontalitat de l'aigua amb contrast amb la verticalitat de la zona d'oficines. El projecte es veu en diagonal, ja que no està centrat a l'eix, d'aquesta manera participa tant de la plataforma com del llac i la rotunda volumetria de capsos clarifica el límit urbà.

Per altra banda, tenim la vista des del llac, un fi pla que flota sobre l'aigua i que s'il·lumina generant un diàleg de reflexes amb el llac i l'interior de l'edifici.

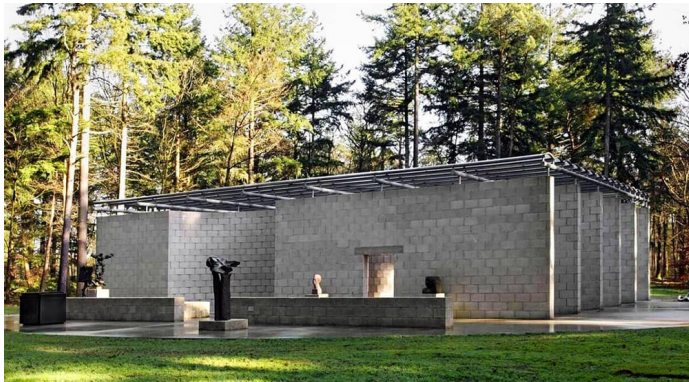


87. Dibuix d'elaboració pròpia. Teatre d'Almere die Kunstlinie. Plànol de situació.

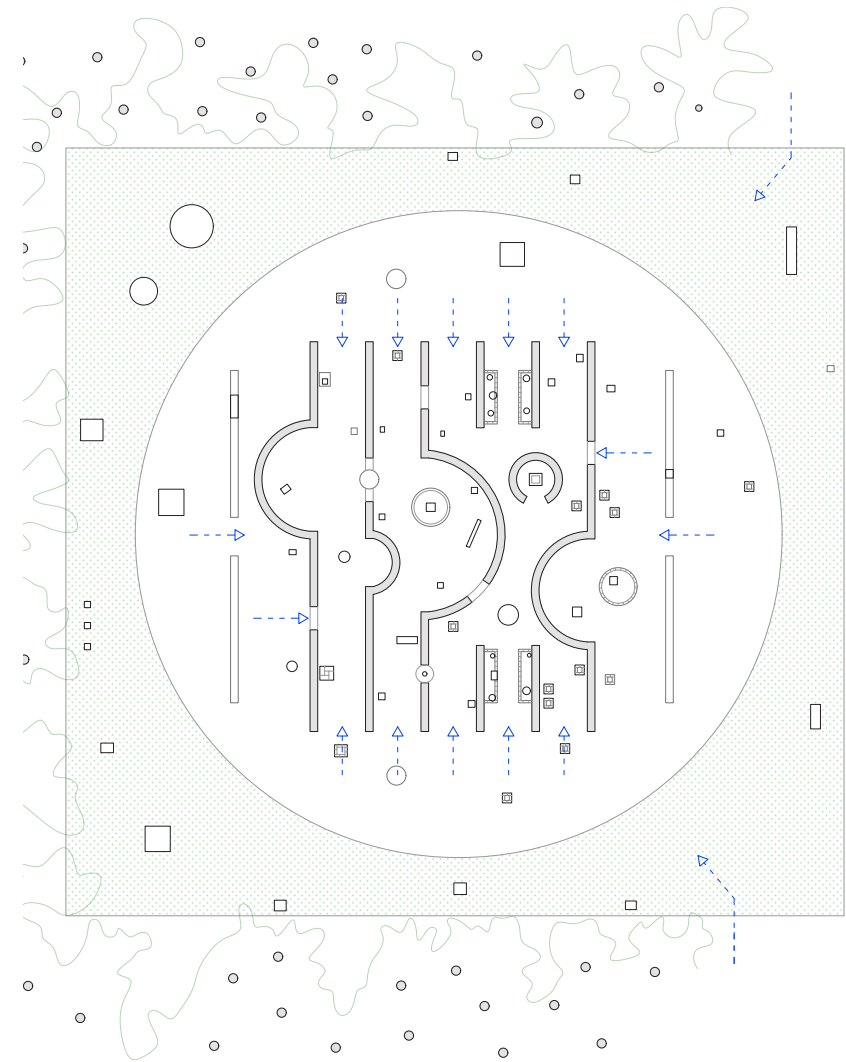
2. ENTRADA

SONSBEEK

Un cop t'hi apropes el volum aparentment massiu s'esponja, la coberta lleugera ja no cobreix un bloc de formigó sinó que es col·loca delicadament sobre sis murs paral·lels de blocs de formigó sense pintar. La seqüència d'impressió lenta de la llunyania comença a agafar rapidesa en aproximar-nos. Ràpid pren la decisió d'entrar a través d'un dels passadissos estrets entre murs, o bé per una de les portes, i entres en un espai exuberant; completament diferent del que semblava, es desplega cap a l'interior generant el que podria assimilar-se a una ciutat en miniatura, amb cantonades, carrerons, places i placetes, torres i portes en els murs que es deformen i giren passant de trams rectes a còncaus i convexes.



88. Pavelló Sonsbeek. Imatge de l'entrada.



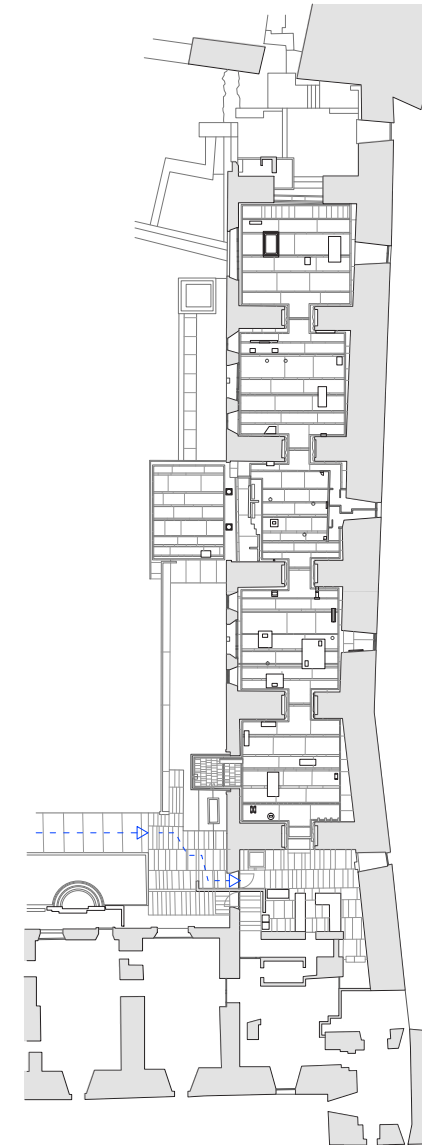
89. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Planta. Es marquen les entrades i accessos.

CASTELVECCHIO

L'accés al museu és des del pont mitjieval que creua el riu i també des del carrer paral·lel al riu, a través d'una porta col·locada a una torre amb pont llevadís de la muralla que et duen al pati central de la fortificació. Un cop dins, uns arbustos baixos et deixen veure la construcció napoleònica restaurada en forma de L i t'acompanyen a seguir el paviment fins a l'entrada a la galeria. Trenca la simetria de l'edifici principal i desplaça l'accés a la galeria d'escultures a un lateral. Scarpa realitza una renovació minuciosa de l'edifici, prestant especial atenció a com s'integren els elements arquitectònics moderns amb l'estructura medieval existent, un mur massiu emmarcat per un marc metàl·lic s'inserta per la porta i ens indica el camí cap a l'interior. D'aquesta manera l'entrada es fa evident, ens marca el punt per on es vol que entris.



90. Castelvecchio de Verona. Imatge de l'entrada.



91. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Planta. Es marquen les entrades i accessos.

ALMERE

La sensació en apropar-s'hi és la d'un edifici lleuger i modern, de vidre i acer, amb transparències de l'interior i reflexes de l'exterior, de colors grisos que s'integren a la perfecció amb el color del llac i el cel d'Almere. T'hi apropes i, poc a poc, intueixes la distribució que es presentarà a l'interior. En primer pla una base baixa i transparent que es desenvolupa en un volum sis vegades més alt a la dreta i que presenta una franja opaca a la zona central. S'identifica ja des de l'exterior l'entrada sobre el pla del vidre, precedida per una zona de folier en el volum baix i un gran vestíbul a banda i banda de la zona opaca (que és l'auditori).



92. Almere die Kunstlinie. Imatge de l'entrada.



93. Dibuix d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. Planta. Es marca l'entrada.

3. RECORREGUT

ESPAI

QUÈ ET TROBES

QUÈ VEUS

QUÈ TOQUES

COM T'ACOMPANYA LA LLUM

COM ET MOUS

COM EL QUE VEUS ET FA DUBTAR I DEAMBULAR

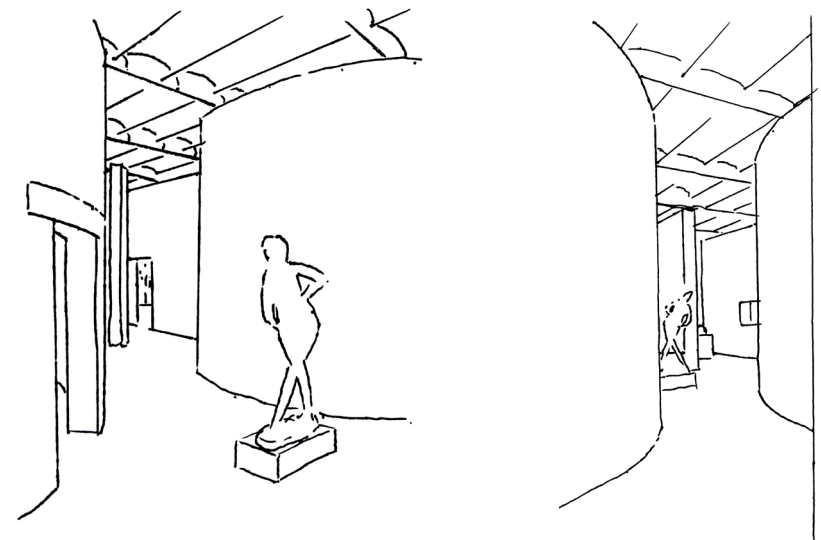
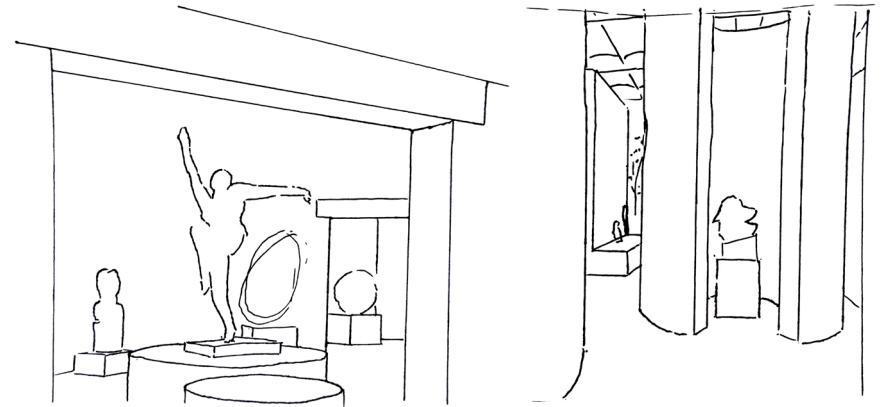
SENSACIONS

SONSBEEK

El pavelló neix del concepte de “claredat laberíntica” proposat per l'arquitecte holandès, i es refereix a la idea que la claredat no es troba en la simplicitat o en la visió de conjunt, sinó en la complexitat i en l'experiència personal de l'usuari en l'espai. Segons Van Eyck, un laberint és clar quan és fàcil de recórrer i comprendre per a qui l'utilitza, encara que pugui ser complex i confús a simple vista. Aquesta claredat s'aconsegueix a través de l'orientació adequada, de la creació d'una seqüència lògica d'espais i experiències. Van Eyck creia que aquesta claredat laberíntica era essencial per a la creació d'edificis i espais públics que fossin accessibles i comprensibles per a tots els seus usuaris.

El pavelló està àmpliament explicat en el capítol anterior, però trobo interessant profunditzar en alguns aspectes, sobretot sensorials i d'experiència de l'espectador, que posteriorment ens serviran per a comparar i referenciar els exemples estudiats en aquest apartat.

El pavelló assoleix una densitat aparent pròpia d'una trama urbana. Els cinc carrerons arranquen linealment, tots paral·lels entre si, però ben ràpid la linealitat es trenca de



94. 95. 96. i 97. Dibuixos d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Van Eyck. Perspectives interiors.

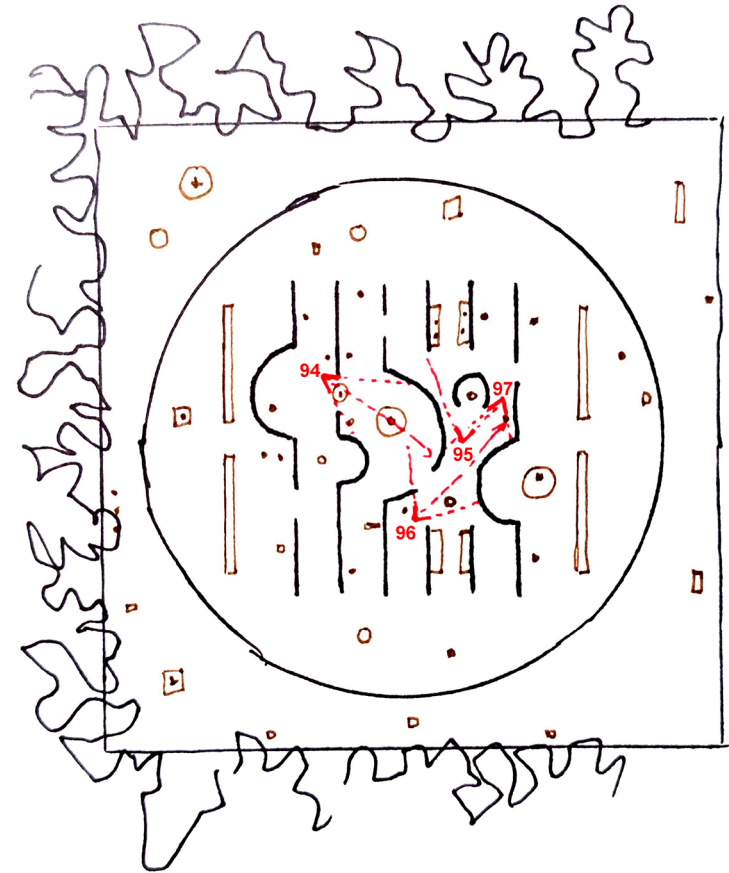
la mateixa forma que ho fan els carrers en topar-se amb una plaça, un monument o bé amb una trama més antiga, que no segueix un ordre regular. L'estructura típica de museu no existeix, el que es busca és el caminar i el descobrir del visitant, no només de les escultures sinó també de l'espai. No existeixen les sales, sinó que els espais són generats per les deformacions i interrupcions dels sis murs estructurals. És una estructura formal aparentment senzilla d'entendre, mai apareixen interseccions entre els murs, poden deformar-se i interrompre's, però sempre és fàcil trobar la sortida.

Tot l'esforç rau en les estàtues i la seva col·locació dins aquests espais. De forma natural són habitants de la ciutat, viuen les places, es troben a les cantonades i estableixen un diàleg, entre elles mateixes i amb l'espectador. La llum zenital banya de forma homogènia l'espai, no dona protagonisme a la profunditat de l'arquitectura ni al dramatisme de les obres sinó que busca generar un contacte casual en caminar.

Usa els sòcols i els nínxols, elements convencionals en si mateixos però aplicats de forma inversa: Els sòcols, construïts amb simples blocs de formigó, igual que els murs, no eleven les escultures a una posició dominant, sinó que les duen a forçar la interacció informal que ja hem comentat. Volen que formis part del mateix joc, apareixen sòcols buits, els quals es transformen en bancs que t'inclouen com a part de l'exposició, ara ets una escultura, o bé et conviden a seure-hi i establir una conversa amb elles, o a imaginar-te-la.

Tot gira entorn de les estàtues, com a punts d'interès, i teu, com a part activa de la mateixa exposició. És precisament aquest fet el que de forma natural et convida al recorregut íntim per l'espai. L'aproximació a cada una de les obres i la conversa que tens amb ella és intrínsecament personal, així com ho és què veus, què et crida l'atenció en la següent instància. Aquestes interaccions són aparentment fortuïtes, però realment són buscades, les busquen les estàtues, interposant-se en el teu deambular per l'espai, i són les que et mostren noves perspectives.

Et permeten conèixer-les des de tots els angles, se separen del centre perquè les puguis rodejar i que en aquest procés descobreixis algo que no havies vist abans. Una

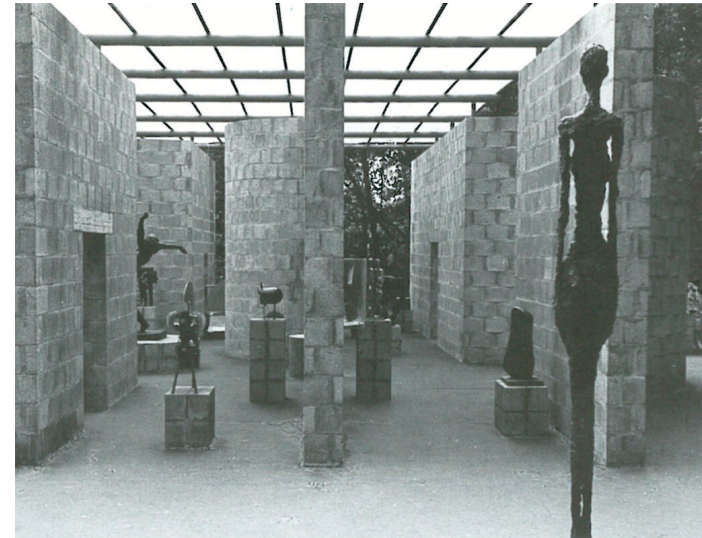


98. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Croquis de planta i punts de vista.

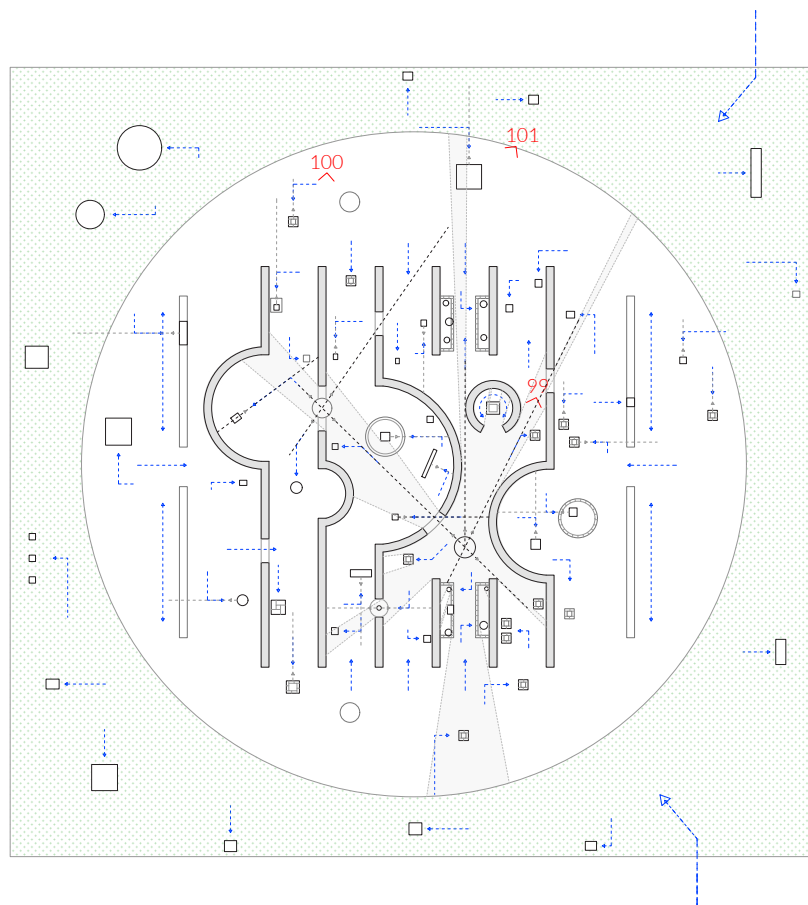
estàtua vista des d'un punt de vista que, ara si, et crida l'atenció, tot i no haver-la trobat interessant quan l'havies vist de front. Et convida a explorar, a tornar sobre els teus propis passos i fins i tot a entrar i sortir del recinte. L'estructura està emmarcada dins un gran cercle negre, el que fa que el límit entre l'interior i l'exterior s'esvaeixi per complet, així com la coberta transparent, a través de la qual veus les copes dels arbres.



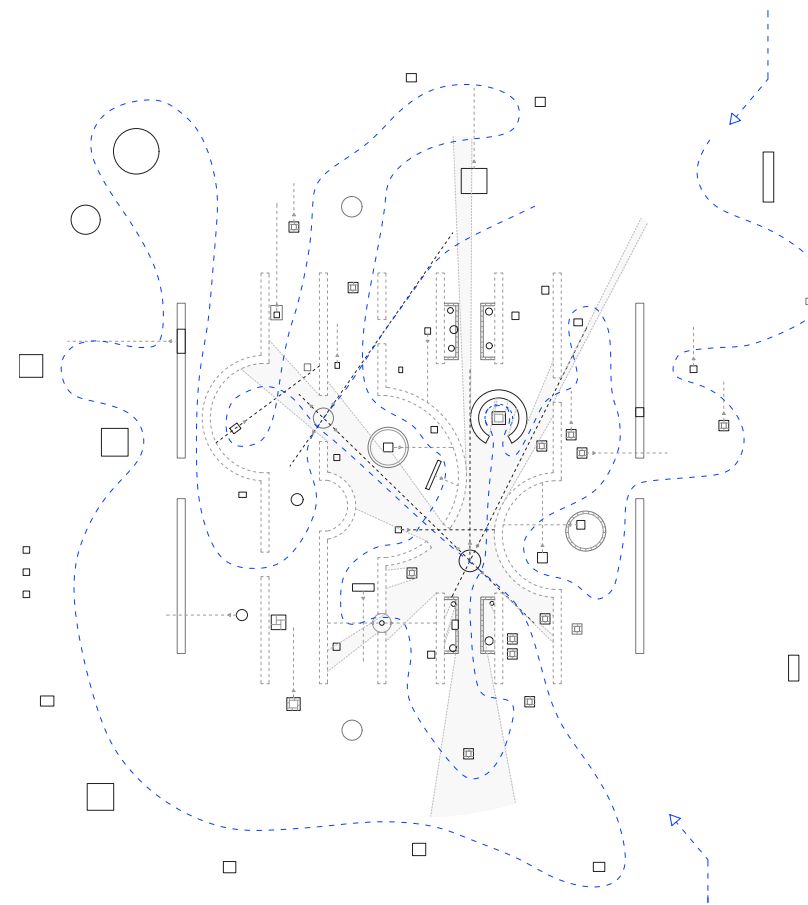
99. Pavelló Sonsbeek. Fotografia de l'espai interior.



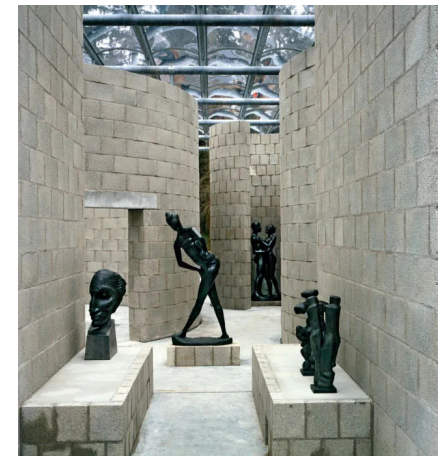
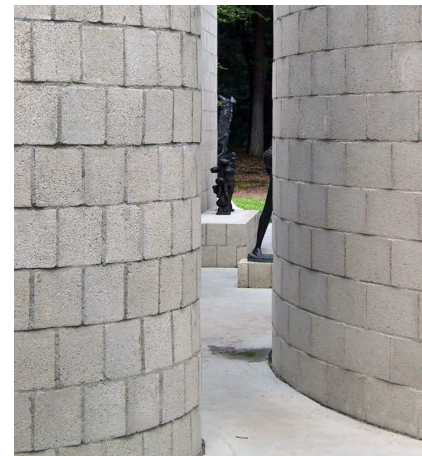
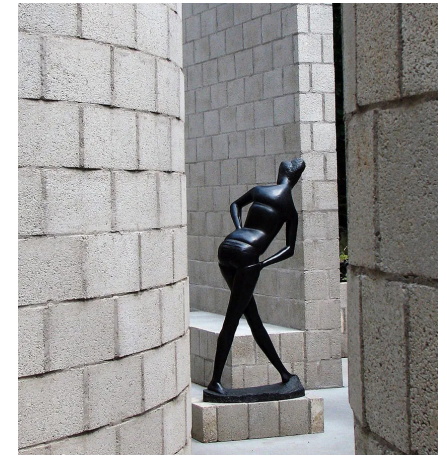
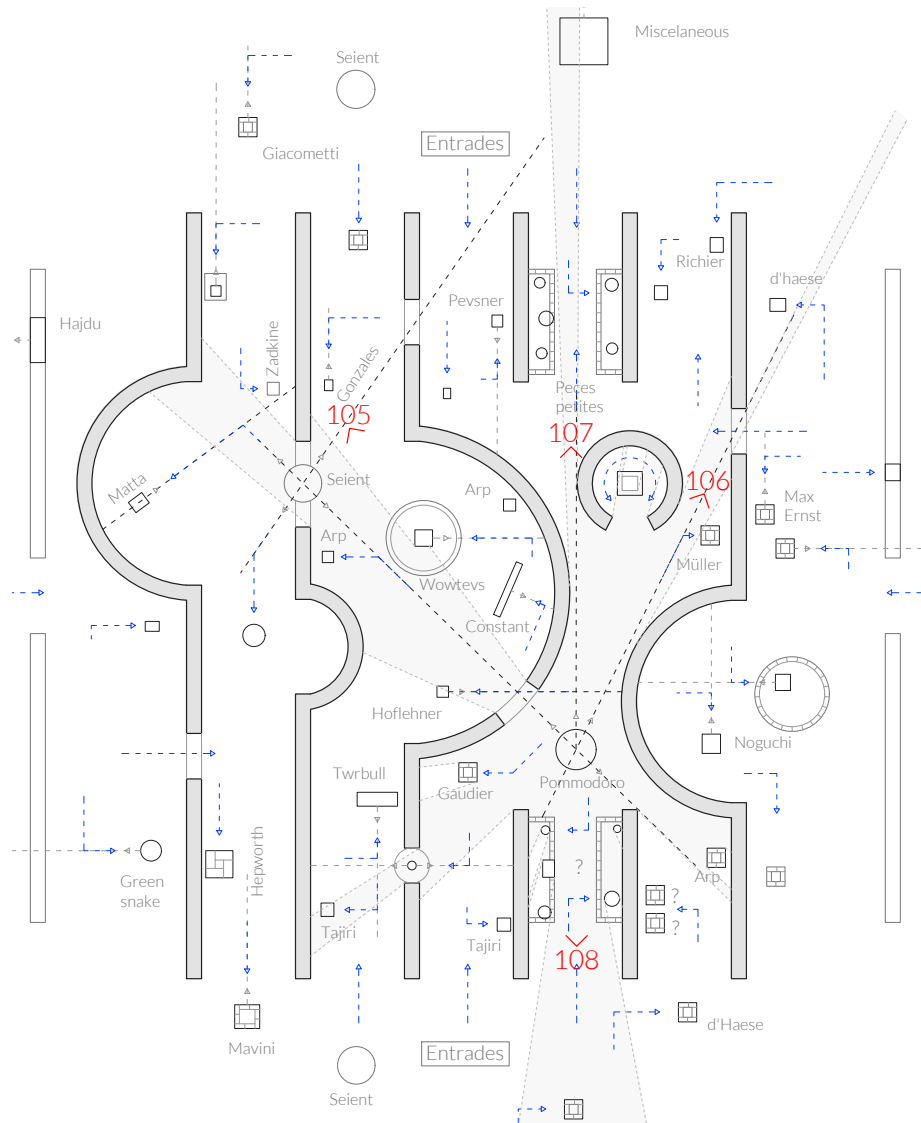
100. i 101. Pavelló Sonsbeek. Fotografies de l'espai d'entrada.



102. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau) i diagonals visuals (en gris).



103. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau), diagonals visuals (en gris) i possible recorregut interior (en blau) orgànic i dinàmic provocat per la col·locació i l'interacció amb les escultures. Visuals des d'un punt central del pavelló.



104. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Esquema d'interacció amb les escultures, diagonals visuals i anotacions marcant els autors de les obres. Visuals des d'un punt central.

105. 106. 107. i 108. Pavelló Sonsbeek. Fotografies mostrant les diagonals visuals.

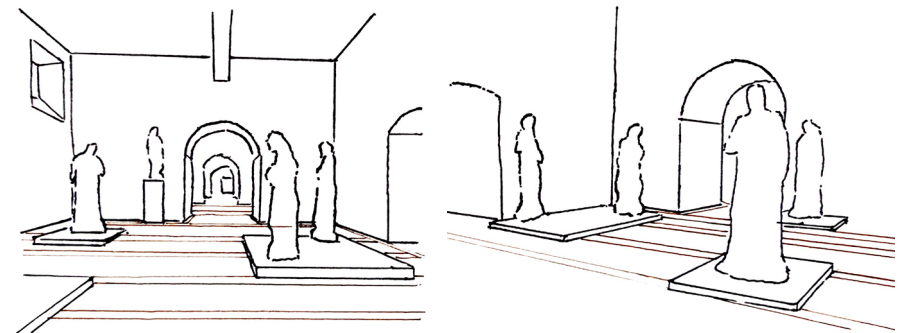
CASTELVECCHIO

Scarpa manifesta la predilecció per la restauració, busca evidenciar les diferents intervencions a través de la juxtaposició ordenada de les capes històriques, l'ús de diferents materials i les interrupcions en el paviment. Scarpa fa una renovació minuciosa de l'edifici, prestant especial atenció a com s'integren els elements arquitectònics moderns amb l'estructura medieval existent. Utilitza la llum natural per a destacar i ressaltar les escultures de la galeria. Tot i que aquesta pràcticament mai entra en contacte directe amb elles, busca il·luminar les escultures des de dalt, creant un efecte dramàtic i ressaltant els detalls de les obres d'art. De fet les mateixes obertures són obres escultòriques, volen ser vistes i ens mostren vistes al pati.

A més de la il·luminació, Scarpa també para esment a la forma en que es presenten les escultures. Dissenya una sèrie de vitrines i pedestals especials per a presentar les obres d'art de manera atractiva i accessible per als visitants, així com una sèrie d'espais oberts i passadissos que permeten als visitants caminar al voltant de les escultures i gaudir d'elles des de diferents angles.

Les estàtues, així com al pavelló d'Aldo van Eyck, continuen sent el focus d'atenció del visitant. Són els punts d'interès, d'interacció i de pèrdua de l'orientació en l'espai. Aquestes es disposen al llarg de les cinc sales contigües, cada una (a diferència del cas anterior) buscant la millor orientació respecte a la llum per les seves característiques, de tal forma que eliminen la condició de camí lineal que proposa la planta per a proporcionar una infinitud de noves perspectives.

La planta presenta una concatenació d'espais, un rere l'altre i connectats per una obertura central, la qual només entrar a la galeria ens proporciona una perspectiva Brunelleschiana de punta a punta. La primera vista que tenim de la galeria és aparentment clara i senzilla, cinc sales una rere l'altra amb una sèrie d'escultures exposades; és quan ens posem en moviment que l'espai agafa un caire laberíntic i introspectiu.



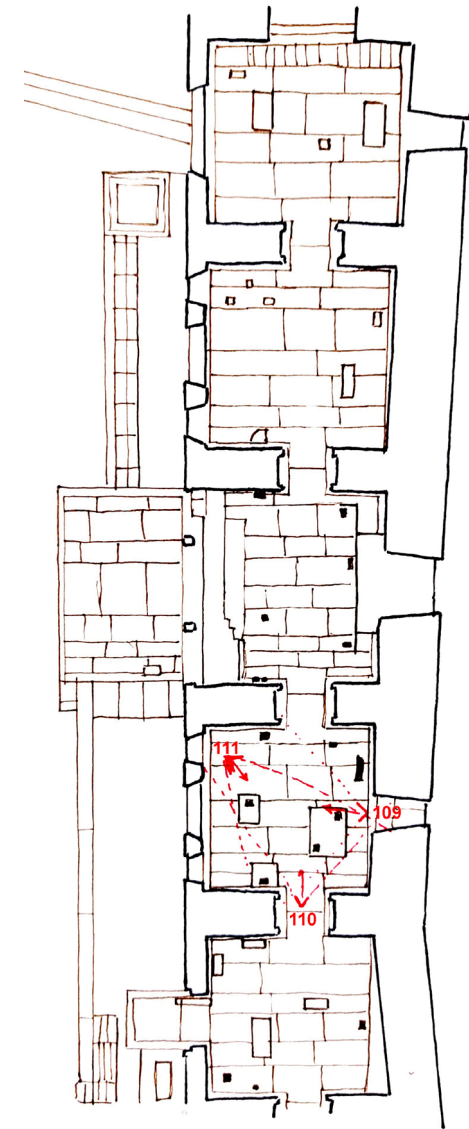
109, 110, i 111. Dibuixos d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Perspectives interiors.

Carlo Scarpa decideix declarar obertament la falsedat de Castelvecchio, convertint-la en una espècie d'escenografia teatral. El recorregut comença innocentment apropant-te a la primera estàtua que ens crida l'atenció, no necessàriament en un ordre concret, doncs la petita quantitat de peces col·locades en cada sala ens ofereix la sensació de control, "ja tornaré a veure aquella que he deixat enrere més tard". T'hi enfrontes, mires a l'escultura, cara a cara, la il·luminació dramàtica que entra per les obertures d'estil gòtic et deixa entendre per què aquesta peça en concret està orientada en aquell sentit, les parets revestides de morter ofereixen un horitzó neutre i la imatge que ofereix a l'espectador és tranquil·la, ens dona pausa, ens indueix al silenci.

Li podem donar la volta, té espai, ens permet fer-ho, vol que la veiem en tota la seva dimensió artística. És en aquest moviment que tot comença a girar sobre un punt. Quan volem aixecar la mirada, aquesta ja està fixada sobre un element col·locat a unes passes més enllà, i es replica l'escenari d'expectació, admiració, contemplació. El recorregut per la sala no és mai lineal, les escultures t'obliguen a girar sobre elles mateixes i a descobrir-ne d'altres des de diferents perspectives. Si no l'has vist en 360 graus la primera vegada sempre hi haurà alguna perspectiva que t'ofereix aquella cara o punt de vista que encara no coneixies.

És el mateix concepte que en el pavelló. Perdem la noció de l'espai, de la nostra situació i del nostre recorregut previ a partir de les noves perspectives generades a partir de l'observació i interacció amb les estàtues. En el cas del pavelló, però, no es confia únicament en aquest concepte sinó que els murs proposen espais oblics i còncaus de diferent caràcter i dimensions, així com obertures que ens ofereixen múltiples perspectives que creuen diagonalment l'espai. La galeria ens obre la possibilitat de penetrar en els seus gruixuts murs per veure què resguarden i què hi ha més enllà.

La galeria no està pensada com a recorregut funcional, per grups, és un recorregut personal, ets tu qui decideixes quin és el teu següent pas, la teva pròxima perspectiva; és un recorregut pensat per la soledat i la intimitat de l'espectador i la peça exposada. És el mateix que ens passa a la sala hipòstila de Karnak, és un espai íntim, personal. Així



112. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio di Verona. Croquis de planta i punts de vista.

com a Karnak les columnes eren els punts d'atenció, els llibres d'una biblioteca sagrada, a Castelvecchio ho són les estàtues. El paviment ens acompanya en aquest deambular, s'individualitza en cada estança, les defineix com a plataformes i se separa del mur, en caminar per la galeria flotem en l'espai. Una pedra de to més clar ens defineix el límit i ens marca una direccionalitat transversal a l'eix de la perspectiva general de les sales i ens guia en l'exploració de l'espai.

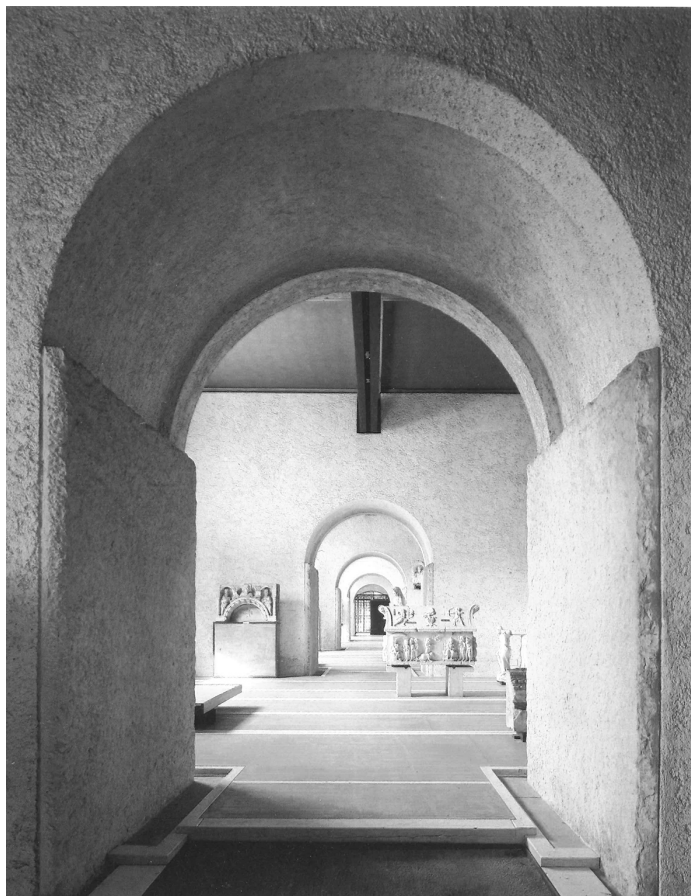
El paviment de cada estança està individualitzat, com si es tractés d'una sèrie de plataformes. Canviant el material en les vores per una motllura de pedra més clara, per a definir millor el quadrat, es modula el moviment. La relació entre diversos materials té la doble funció d'esclarir una geometria i modular el moviment indicant el trajecte.

Tot plegat ens fa perdre de vista la perspectiva axial que havíem descobert en primera instància. La que mana és una perspectiva diferent en cada instant, les estàtues són les organitzadores de l'espai, ens conviden a avançar i ofereixen al visitant la possibilitat i l'obligació de perdre's per cada una de les sales, fins al punt de qüestionar-se si la direcció en la qual vol seguir el guiarà cap a un nou espai o el farà tornar a l'habitació per la qual acaba d'entrar.

L'última obertura és resguardada per una monumental porta de reixa metàl·lica d'estil medieval. És el final de la galeria però no del laberint. Al sortir trobem el caos, plataformes i escales cap a tots els nivells, apareix flotant l'estàtua de Cangrande. No saps per on anar, no saps què has de fer, hi ha una sortida cap al pati central i les escales són estretes i amagades. Encara queda la galeria superior, però ja no estàs segur de si el recorregut que aparentment era tan clar és el correcte o si has de tornar sobre els teus passos per trobar com accedir-hi. Aquest últim moment és inclús més laberíntic que el recorregut que acabes de fer i el podríem equiparar a les carceri de Piranesi.



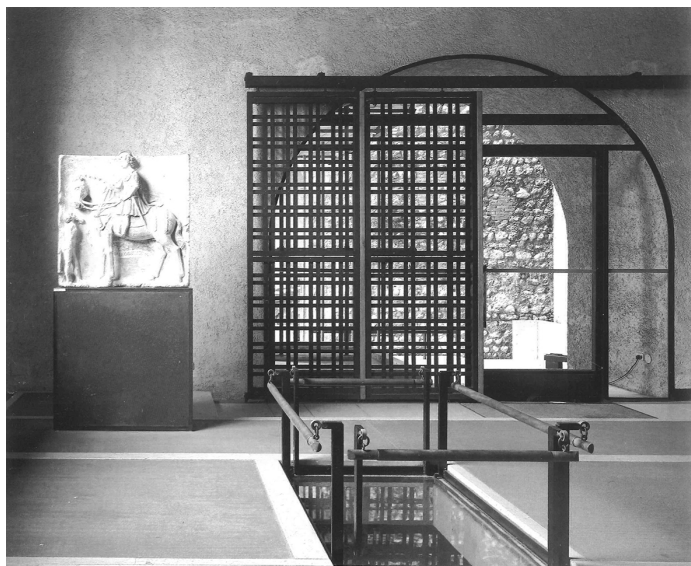
113. i 114. Castelvecchio de Verona. Fotografies de l'espai interior.



115. Castelvecchio de Verona. Fotografies de l'espai interior.



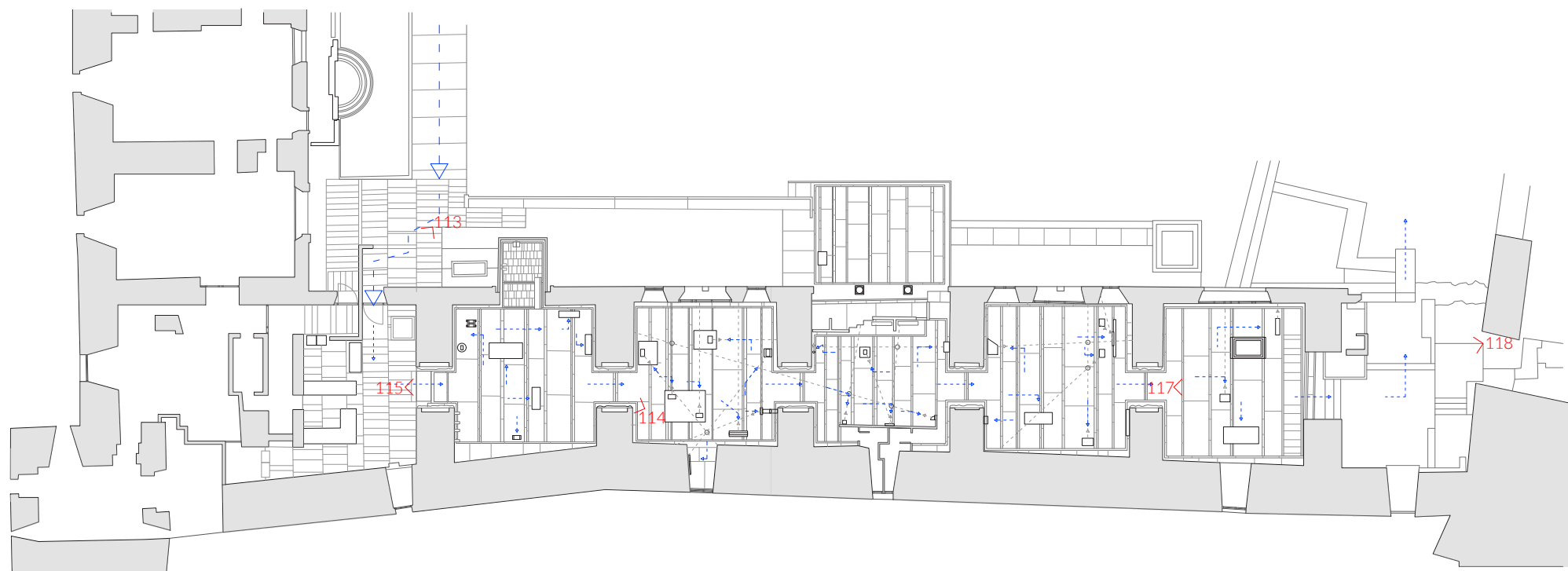
116. Castelvecchio de Verona. Fotografies de l'espai interior.



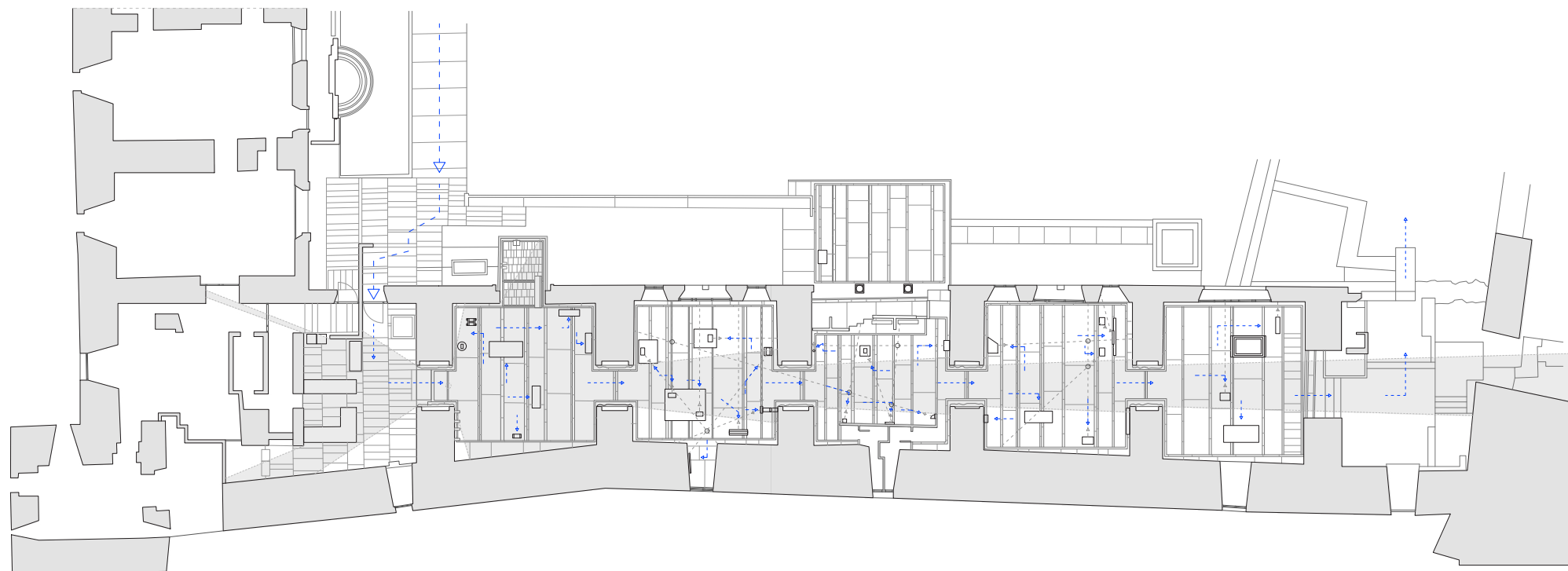
117. i 118. Castelvecchio de Verona. Fotografies de l'espai interior.



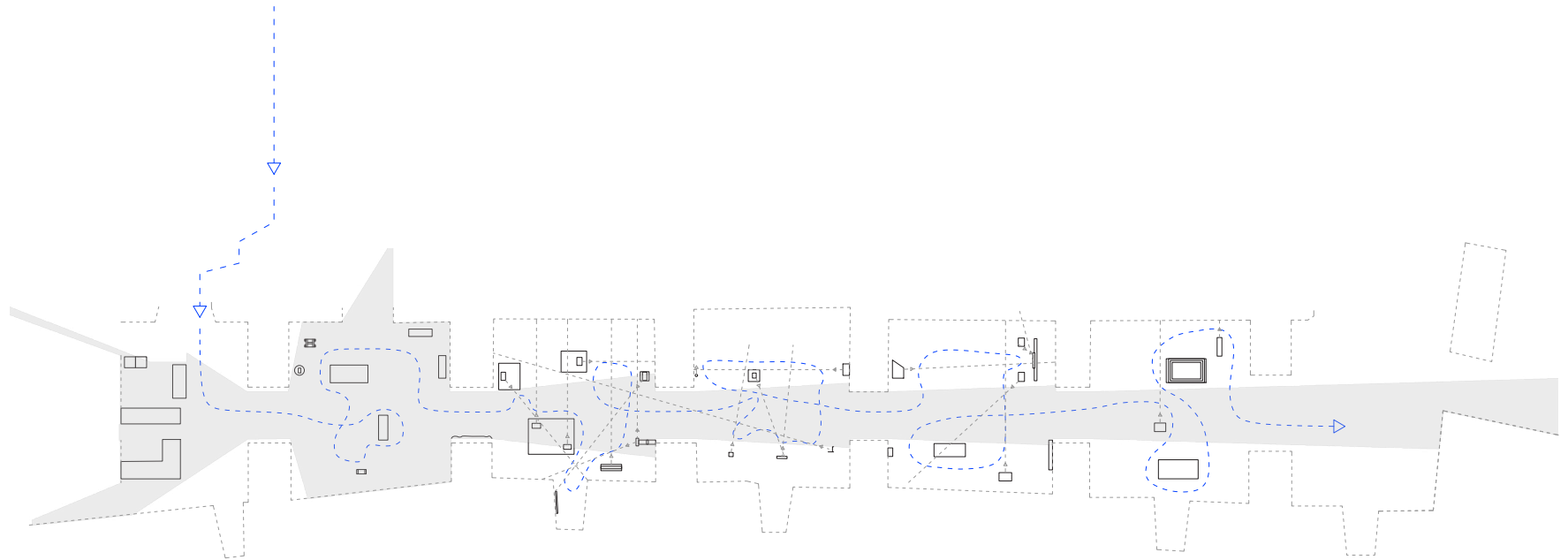
119. Grabat de les 'Carceri d'invenzione1. Giovanni Piranessi.



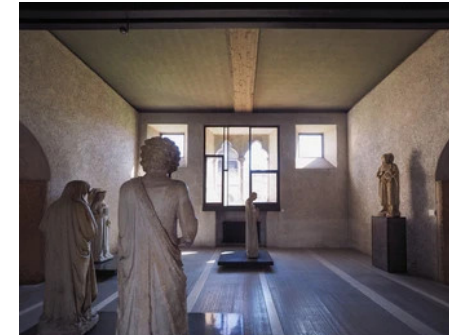
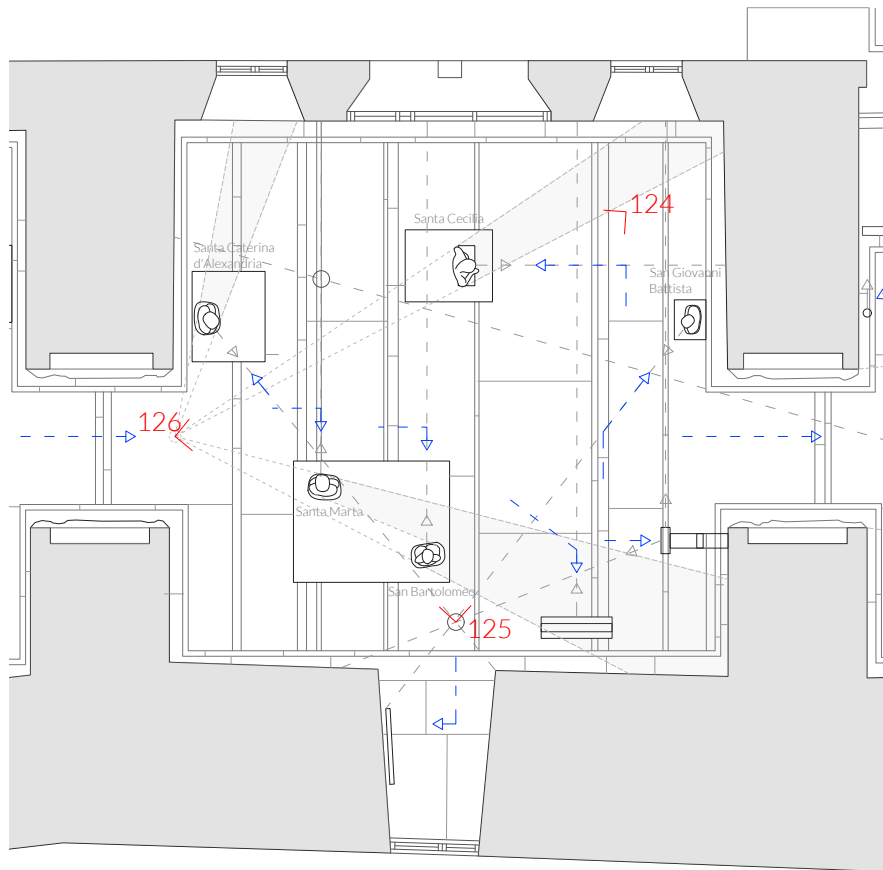
120. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau) i diagonals visuals (en gris).



121. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau) i diagonals visuals (en gris). Visuals des de l'entrada de la primera sala.



122. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau) i diagonals visuals (en gris) i possible recorregut interior (en blau) orgànic i dinàmic provocat per la col·locació i l'interacció amb les escultures. Visuals des de l'entrada de la primera sala.



123. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau) i diagonals visuals (en gris). Anotacions marcant el nom de les escultures.

124, 125, i 126. Castelvecchio de Verona. Fotografies mostrant les diagonals visuals.

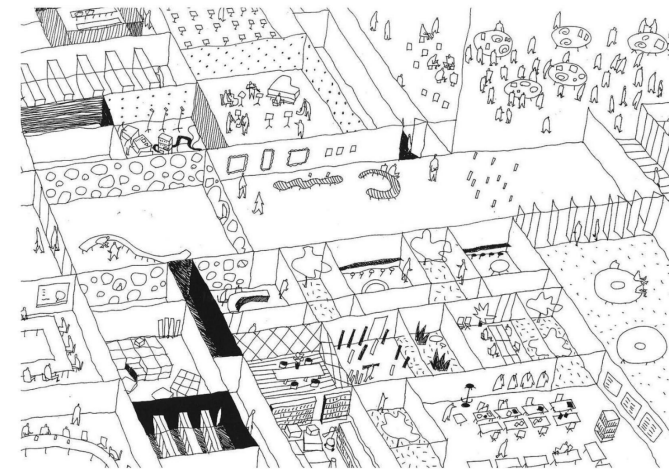
ALMERE

El cas d'Almere ja no és un museu o un espai reservat per a exposicions, el qual de forma gairebé natural i automàtica desprèn una aura de silenci i intimitat entre l'espectador i l'obra exposada. Aquest cas és diferent dels dos anteriors en l'àmbit programàtic, el qual ens ofereix l'oportunitat de fer una comparació pràcticament únicament sensorial.

L'espai en si neix conceptualment de l'estructura tipològica de la casa japonesa, una trama d'espais i recorregut seqüencials, sense jerarquia que els ordeni com a espais servits o servidors. L'entrada es fa des de la foyers i ens dona accés a l'auditori principal de forma bastant clara i senzilla. La resta de la planta està destinat a acollir una gran varietat de programes. És aquí quan el visitant entra en el laberint. S'opta per la universalitat dels espais, no com un gran pla indefinit d'activitat sinó per una multitud de sales que per les seves dimensions són capaces d'acollir qualsevol activitat. De fet, s'opta per una gran varietat en la materialitat de les sales, doncs es defensa que ni tan sols aquest fet és definidor de l'activitat que s'hi realitzarà, únicament ho són les dimensions d'aquest. D'aquesta última afirmació en seria una mica crític, coneixem perfectament les necessitats acústiques que es requereixen en tocar música, tot i així sí que aplica en un caràcter general.

Per tant, en aquest cas el programa no ens està oferint unes fites puntuals, unes escultures o pintures exposades que ordenen l'espai i generen infinits recorreguts diferents dins un espai reduït generats per l'ordre en el qual les visites. En aquest cas el laberint és conformat pel recorregut seqüencial generat per la concatenació d'espais en tots els seus sentits. Tot i això, té bastants trets i estratègies en comú amb els dos casos anteriors.

L'objectiu final del recorregut no és la contemplació i la introspecció, en cap cas, doncs el que anheles és arribar a la sala que acull l'activitat que vols realitzar. Tot i això, l'edifici ens obliga a creuar per un seguit de sales, en les quals s'hi pot estar realitzant una activitat simultàniament. Les mateixes particions d'acer aparentment molt lleugeres són la pròpia estructura, tot i que no totes són opaques, algunes d'elles són paraments completament de vidre, que generen corredors visuals entre sales i patis.



127 i 128. Almere die Kunstlinie. Croquis de Ryue Nishizawa.

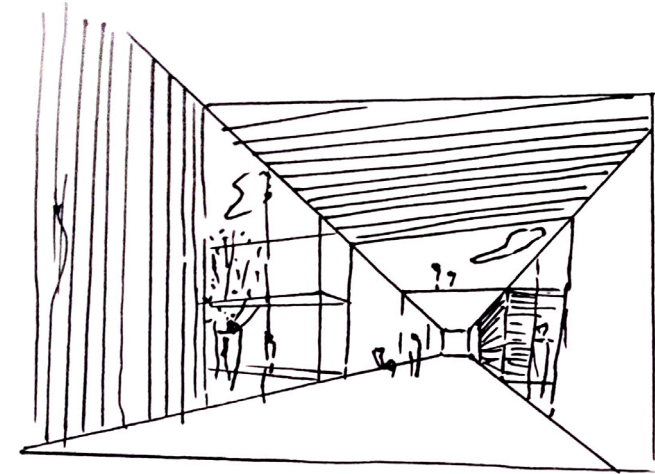
Els patis obtenen un gran valor en el disseny, són els encarregats de dotar no només d'il·luminació sinó també de certa claredat (laberíntica) a l'espai.

El simple recorregut des de l'entrada a la sala que ens toca ens ofereix una seqüència de sensacions i pensaments diferents. Cada vegada que travessem una porta entrem en una nova sala, una nova dimensió, una nova materialitat, una infinitat d'activitats que ens imaginem que podrien estar passant mentre la creuem. No només es tracta d'aquesta sala, també tenim els corredors visuals: podem veure el que està passant en habitacions contigües a la nostra, podem creuar mirades i fins i tot pensaments. És en aquest efecte en el qual ens perdem i entra en joc la individualitat, el silenci i la introspecció.

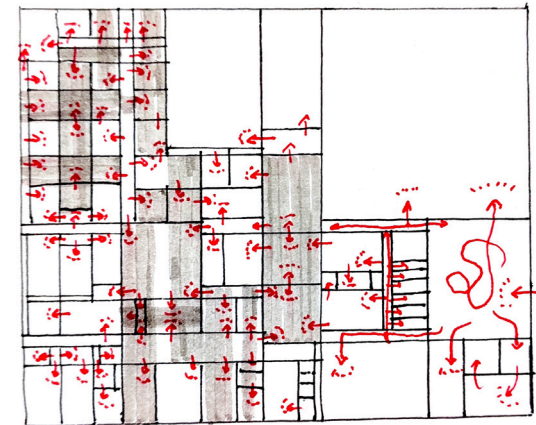
Les múltiples vistes diagonals i les obertures en els murs del pavelló de Van Eyck són les particions de vidre d'Almere. De fet, el projecte contemplava particions en els murs opacs, una segona línia de visuals complementària a la que ofereixen les particions de vidre i els patis (no es va arribar a construir). El camí sinuós per sales completament rígides i la indecisió en els nostres passos, endavant endarrere, una porta o una altra, creu l'espai en diagonal o pel lateral, és la mateixa sensació a Castelveccchio. I finalment la interacció i la intimitat amb les estàtues dels dos casos anteriors es produeix en veure què està passant a una, dues, tres i fins a sis sales contigües a la teva.

El nivell d'introspecció, de diàleg, d'imaginació d'una història, de record d'una experiència passada que ens poden oferir peces d'art, en aquest cas, s'ofereixen des de la materialitat i l'activitat dels espais adjacents. Et deixen veure-hi, deixen que siguis vist i després canvies de sala. Les vistes canvien, les històries canvien, els pensaments també ho fan. Així com les estàtues ens oferien noves i més interessants perspectives en aquest cas són els espais. Ens ofereixen un espai sense límits, tot està connectat entre si, tot és activitat, tot és passadís i tot és laberint. La decisió a prendre és quina porta, quina sala, quin món vull descobrir a continuació, és el mateix que en les estàtues novament.

La diferència més gran, però, és que aquí no tens opció a ignorar el laberint, és impossible. Aquest no està generat per l'elecció de prestar més o menys atenció a fites

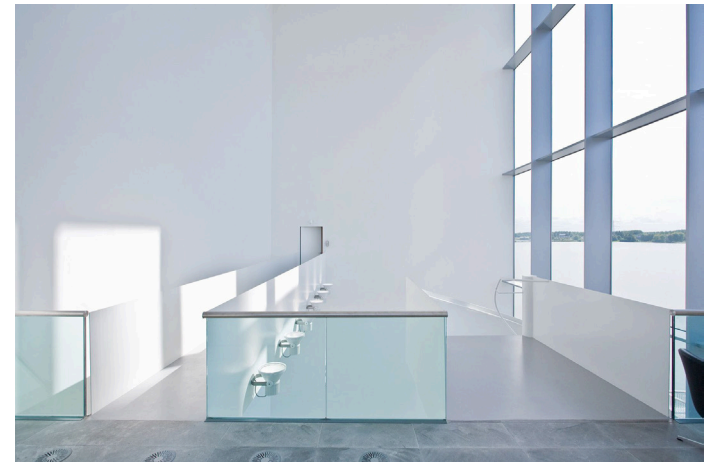
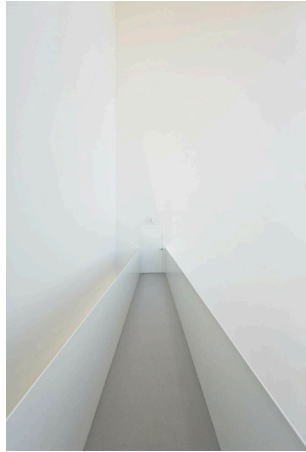


129. Dibuix d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. SANAA. Perspectiva interior.



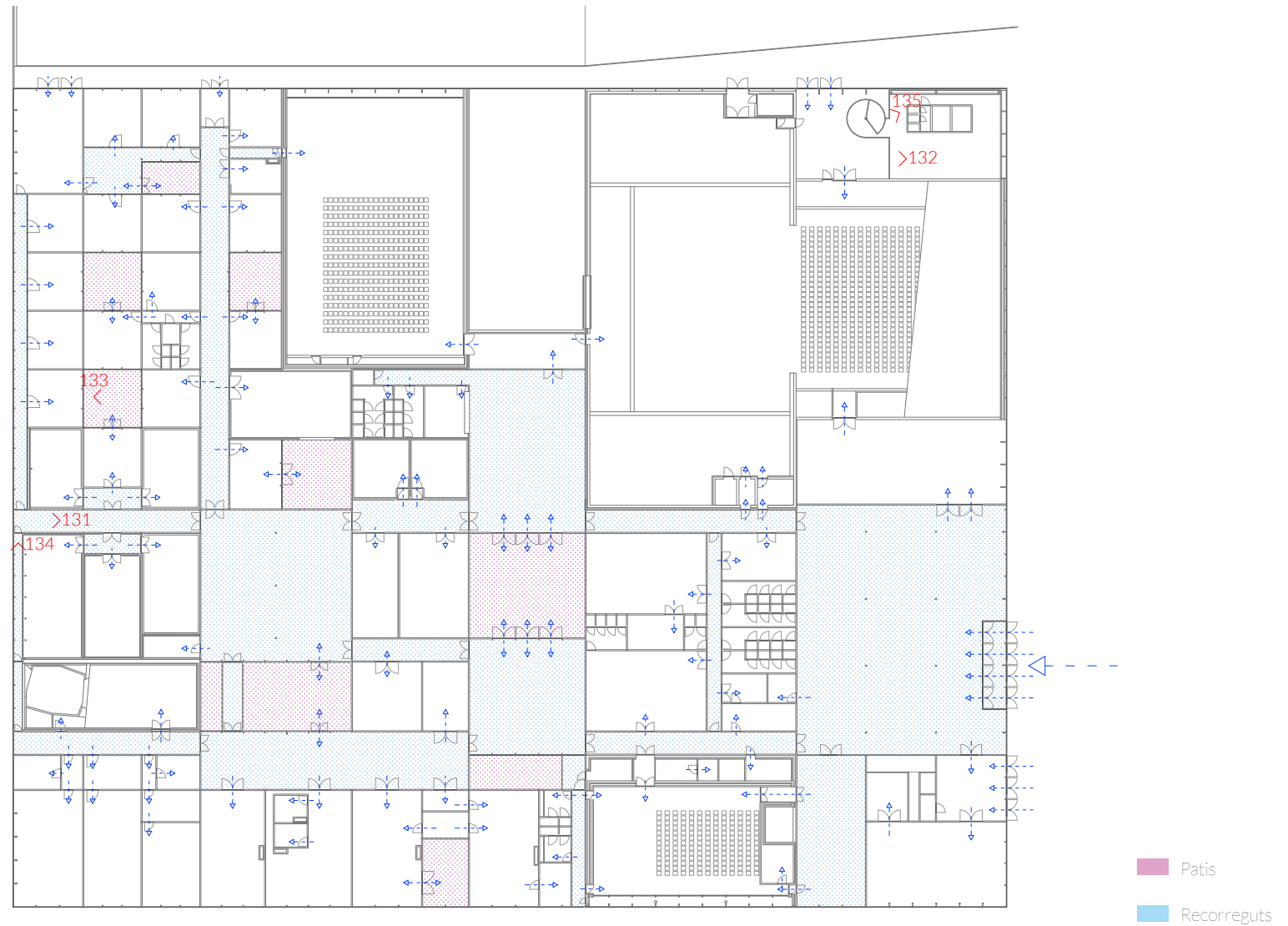
130. Dibuixos d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. SANAA. Planta de concurs i planta de projecte construït.

puntuals, el qual ens dóna la possibilitat de simplement creuar l'espai ignorant-los per complet, ara estàs obligat a endinsar-t'hi, i poc hi pots fer si el que vols és ignorar el que el recorregut incita en la teva ment.

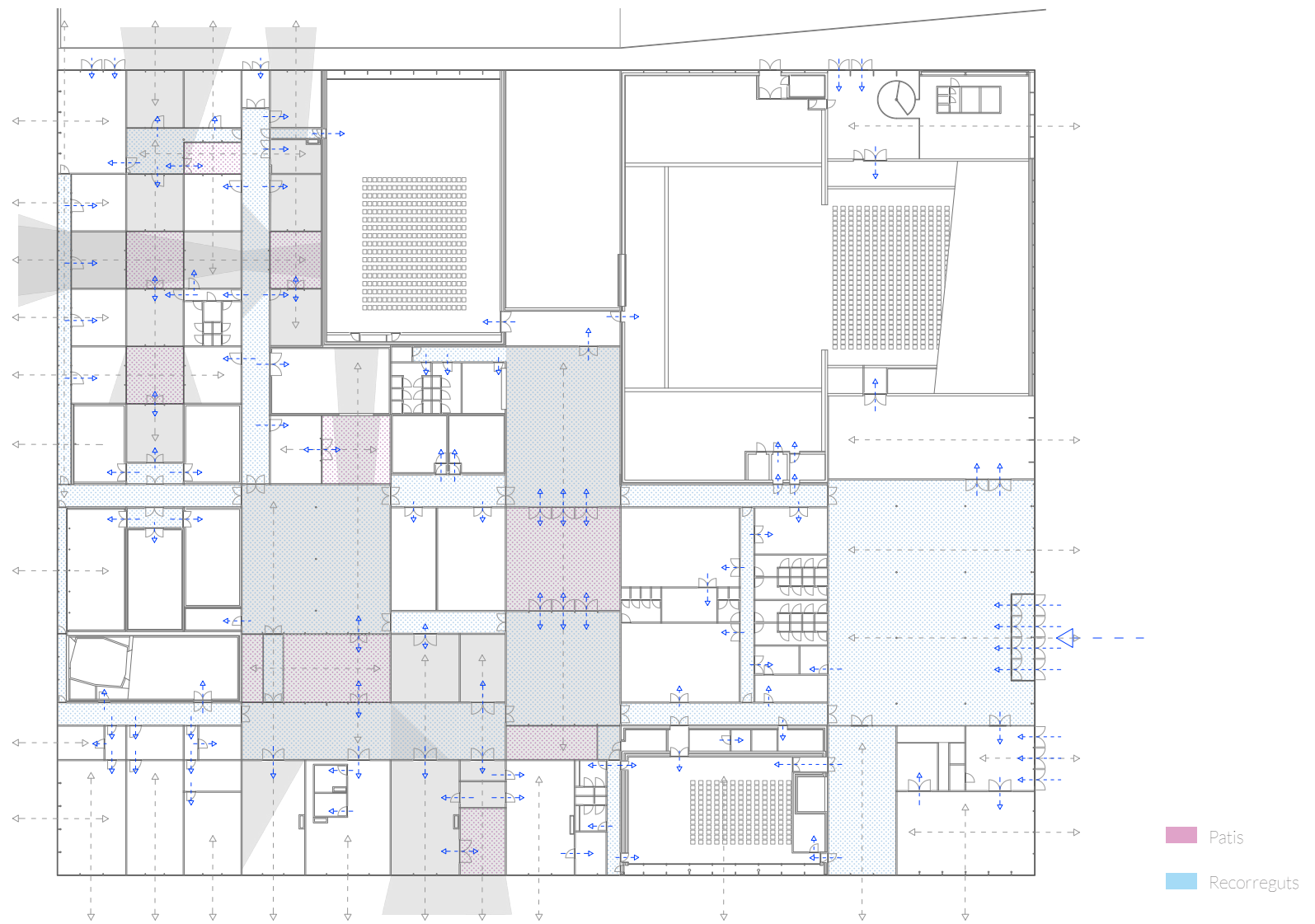


131. i 132. i 133. Almere die Kunstlinie. Fotografies de l'espai interior.

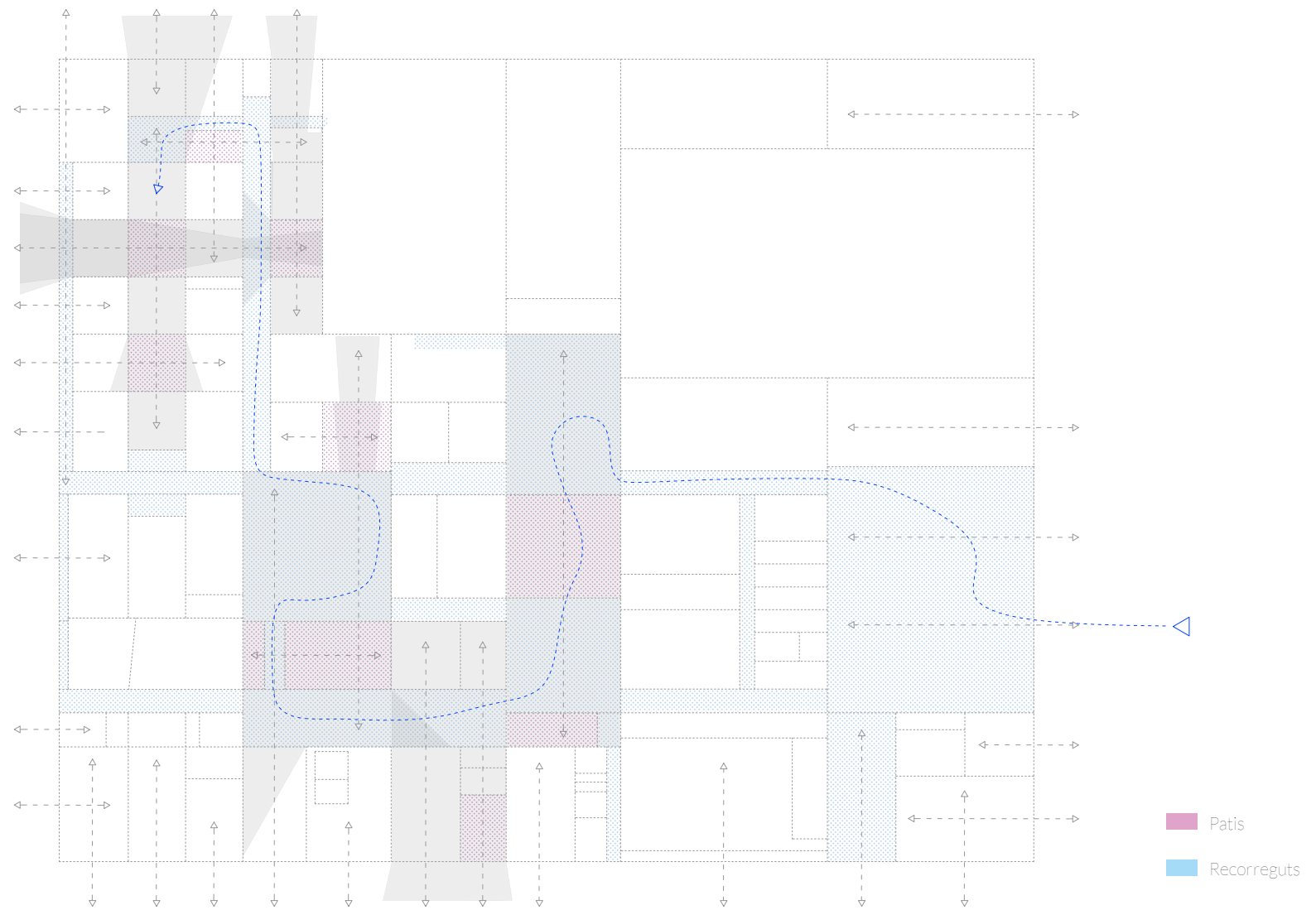
134. i 135. Almere die Kunstlinie. Fotografies de l'espai interior.



136. Dibuix d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. Planta. Es marquen els patis, les sales de pas i la direccionalitat del recorregut, de lo comú del pas a lo privat de l'activitat concreta.



137. Dibuix d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. Planta. Es marquen els patis, les sales de pas i la direccionalitat del recorregut, així com les connexions visuals interiors (entre sales) i exteriors (en gris).



138. Dibuix d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. Planta. Patis, sales de pas, connexions visuals interiors i exteriors (en gris) i possible recorregut interior (en blau) orgànic i dinàmic provocat per la possibilitat de múltiples recorreguts i visuals internes entre sales.

CONCLUSIONS

El laberinto es la magnífica sensación de estar o ver las cosas y perderse, una sensación de subidas y bajadas emocionales. Tiene que ver con el perderse y descubrir, con las sorpresas, con el no evidente a pesar de su aparente claridad geométrica. Converses. L.A.H.

Finalment, després de l'anàlisi individual de cada un dels casos d'estudi i de la comparació amb un caràcter més exhaustiu de tres de les obres, arribo a la conclusió que efectivament totes comparteixen una formalització que les fa laberíntiques. Cada una de les obres és aparentment diferent de les altres, cada una d'elles utilitza mètodes propis per a fer-ne de l'espai un de laberíntic, però, al cap i a la fi, totes són conceptual i formalment iguals.

En el primer cas d'estudi les **sales hipòstiles** utilitzen l'horitzó intern i la malla regular de columnes per seduir el visitant. Són espais isòtrops, sense direcció. Ens permeten deambular i contemplar el que ens ofereixen els nostres pensaments, doncs el que ens envolta és continu. Estructures de grans pilars com Karnak atrapen l'espectador amb la monumentalitat i la presència d'aquestes, es tornen els punts d'interès mentre que l'espai entre les columnes massives obliga a l'espectador a caminar tot sol. Estructures com la del Museu de Mercedes Benz, de pilars fins i metàl·lics, ens ofereixen neutralitat i infinitat en l'espai, desapareixen en l'horitzó intern, però a la mateixa vegada es transformen en les fites de l'espai. El punt d'introspecció i deambular solitari en aquest cas s'aconsegueix per la infinitud de l'espai, a la vegada que les columnes són les generadores d'infinits recorreguts i pols d'atracció.

Aquest últim concepte es repeteix en el següent cas d'estudi, **línies i espais**. Els murs, en el cas del pavelló a Sonsbeek i les sedes en el cas del Cafè de vellut i seda es corben i generen espais d'exposició i de resguard del visitant. S'hi col·loquen les escultures (o els mobles en el cas del Cafè) i aquestes tenen el rol d'organitzadores de l'espai. Tot gira al seu voltant, són el reclam pel qual l'espectador es mou per l'espai, gira i s'emociona en

veure quelcom nou que li ha cridat de nou l'atenció. Les fites en l'espai són equiparables a les columnes, tot i que ara aquestes són úniques, són les encarregades de presentar noves perspectives i múltiples possibilitats de recorreguts cada vegada que les visitem. Són més divertides, coquetegen i juguen amb les emocions, mai ningú tindrà la mateixa percepció en visitar-les, ni sentirà la mateixa atracció per un nou objectiu. És per això que aquestes aconseguen en el descobrir, un caràcter de soledat i introspecció entès com un moment íntim entre l'espectador i les fites.

Els murs (o línies) evolucionen, es multipliquen i s'ajunten per a generar un entramat de carrerons estrets i confosos, entre els quals de sobte trobem un clar; és un centre, i és la fita que estàvem buscant. Són els **laberints de múltiples centres**. Aquests han transformat l'espai en algo dens i complex, però rauen en el mateix concepte que el cas anterior. És una configuració clàssica del laberint en la que "el recinte genera recorreguts més o menys llargs, més o menys complexes, però que finalment arriben a un clar, un espai on t'atures, mires, hi ha algo d'interès, una estàtua, unes cadires... o res, simplement és un espai obert i t'adones que allà és on havies d'arribar. No perquè busquessis pas res, però saps que el laberint estava dissenyat per a trobar-lo, és la forma que té de posar fi al camí de la introspecció que havies començat. Ara et demana atenció, doncs t'obre múltiples nous camins a seguir, formals i intrapersonals." (p. 83)

Les fites, anteriorment puntuals, ara s'han convertit en clars màgics on parar, contemplar i redescobrir. Les múltiples eleccions proporcionades per noves perspectives que oferien les escultures o els mobles se substitueixen per l'elecció d'un nou camí. Ets conscient que tot i haver arribat a una fita no és l'única, sinó que vols descobrir què més amaga aquell lloc. I no només això sinó que ets plenament conscient que estàs obligat a entrar al laberint de nou. És justament aquest coneixement i acceptació del laberint les que fan del caminar un procés de descobriment, en molts casos personal, d'introspecció, només truncat en arribar a un nou clar.

Molt similar em sembla el que he anomenat la **inversió del centre**. L'aproximació és la mateixa, doncs continues caminant per un gran entramat de passadissos estrets sense tindre cap noció d'on ets o cap on t'estàs dirigint. La gran diferència en aquest cas és que no hi ha clars, els passadissos ja no estan formats per murs independents sinó que estan generats a partir de l'espai que queda entre unes capsas col·locades en l'espai. Unes capsas que et permeten l'entrada, són els centres que estem buscant i la dificultat rau en el fet que totes ho són, i no sabem ni quina és la nostra ni com arribar-hi. O més complex encara: la nostra intenció és entrar a totes les capsas, descobrir tots els centres del laberint i el que ens poden oferir, perquè llavors aquest és novament infinit.

"Mentre caminem per un passadís trobem un accés a un dels costats, però també en visualitzem un més endavant i un altra passada la cantonada. Es tracta d'una seducció constant, que no ens deixa en pau amb els nostres pensaments, però que tampoc ens deixa espai per a la connexió amb el món exterior o els problemes que tenim dins la ment. L'intriga i l'emoció per descobrir què ve després és l'únic pensament que tenim, ens fa volar la imaginació i tot això es trunca un cop entrem dins la capsa. Ens distraiem amb el que conté a l'interior, és el punt de calma, de serenitat, oblidem el camí que volíem seguir i tot el que ve més enllà, per a gaudir el que veiem en aquest instant. Ens hem perdut, però tampoc ens molesta." (p. 84)

Aquestes capsas eventualment s'ajunten, es comencen a connectar entre si i el visitant ja no ha de tornar al passadís, sinó que es mou d'una sala a una altra directament. És la categoria que he anomenat **concatenació d'espais**. Les capsas es mantenen independents, però estan comunicades. Tornen les diagonals visuals que s'havien perdut per la densitat dels murs i els carrerons estrets. És un cas extremadament similar al de Línies i espais a nivell laberíntic: les fites tornen a agafar un rol summament important. Cada sala és una fita en si mateixa, només entrar hem de prendre la decisió de com volem recórrer-la, ja sigui en un sentit, el contrari o de forma desordenada.

La complexitat laberíntica en aquest cas rau en la connexió entre sales. Segons la teva posició dins l'espai, ja sigui donada pel teu propi moviment lliure o per una fita (una

estàtua per exemple) col·locada dins la sala que t'ha cridat l'atenció, tens noves visuals dins una segona sala que apareix en l'horitzó, la qual en oferir noves fites et convida a entrar. Ara la complexitat es multiplica si la seqüència es repeteix, doncs mai podràs estar segur que has recorregut totes les sales. Potser has passat tan de pressa per una d'elles que, possiblement sense voler, hi tornes a entrar i creus que n'és una de nova, distorsionant així completament la capacitat de dimensió i d'orientació dins el conjunt.

Podem trobar casos simples, com el de Castelvecchio de Verona, el qual consta d'una seqüència de 5 sales connectades una rere l'altra, però també podem trobar casos infinitament complexos. Es pot donar el cas que entre una sala i una altra no hi hagi una connexió directa sinó que et vegis obligat a passar per un seguit d'altres sales (que a la vegada poden no estar directament connectades) si vols arribar-hi. És el cas del laberint de la biblioteca d'"En el nom de la Rosa" d'Umberto Eco, o el Museum of Fine Arts de Houston de Rafael Moneo.

Deguda a aquesta complexitat SANAA presenta els corredors visuals. En el projecte die Kunstlinie a Almere el grup d'arquitectes proposa precisament el cas anterior de concatenació d'espais, i a una gran escala. Un gran quadrat subdividit en sales, no totes interconnectades, a través de les quals et veus obligat a creuar per avançar en l'espai. En el projecte construït (no és així en la proposta de concurs) estableixen una capa de corredors visuals entre sales que doten d'una capacitat d'orientació al visitant.

"Se serveix de la situació dels patis des dels quals sorgeixen diverses perspectives al llac o a altres patis que permeten entendre la situació del visitant en l'edifici i produir una certa orientació respecte al paisatge o les caixes dels auditoris. L'espai horitzontal consisteix en deambular travessant sales rectangulars amb perspectives filtrades entre els paraments de vidre, a altres sales, patis, al llac o als foyer com a referències dels grans auditoris.

El gran avenç és una reflexió sobre el valor del pati com a fita i element referenciar i organitzador de l'espai, tot i que generant vistes creuades i majoritàriament interiors, només tres d'elles donen al llac." (p. 114)

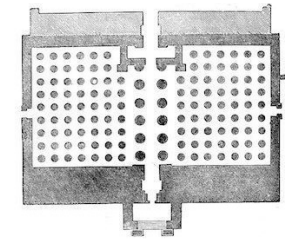
El cas de SANAA a Almere, per tant, es tracta d'un autèntic laberint, reproduïble fins a l'infinit, en el qual s'ha introduït la connexió visual entre sales adjacents no comunicades. És el que he anomenat **Concatenació d'espais: corredor visual i centre**. El silenci, la soledat i la introspecció en aquest cas venen donats no només pel laberint en planta proposat per la concatenació d'espais. També entra en joc la reflexió que presenta la possibilitat de veure les activitats que passen simultàniament gràcies a les visuals entre sales.

Finalment, es presenten els **Corredors visuals, camins i bifurcacions** (els laberints de tres dimensions) i com a exemples les Carceri de Piranesi i l'Assemblea Nacional de Bangladesh. Aquests es poden entendre com una evolució del cas d'Almere, augmentant-se a una nova dimensió espacial. No només ens ofereixen connexions visuals entre sales o espais adjacents, les visuals són diagonals i en totes les direccions i dimensions espacials. Presenten un entramat de passadissos, escales i sales, que no semblen acabar. En el cas de l'Assemblea per la seva dimensió és impossible d'esbrinar el laberint, les grans obertures geomètriques en els murs ens ofereixen visuals parcials del conjunt.

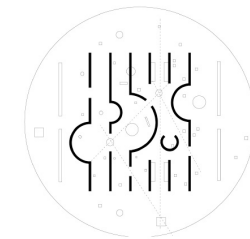
Les Carceri ens ho mostren tot, però tampoc sabem on som ni cap on anem, ja que de fet no duen enlloc. "L'espai es multiplica, es desdobleja i ofereix una primera sensació de grandesa i obertura davant del significat de l'espai tradicional de presó. El concepte canvia de l'espai reduït, mínim, de presa de llibertat de moviment pel de la desesperació de la llibertat per intentar fugir d'un espai que es multiplica i s'eleva fins a l'infinit.

Piranesi genera una "distorsió òptica" que evita qualsevol mena de lectura racional. La identificació d'aquests falsos conductes ens permet imaginar un espai abismal, però sense una sortida real. Un laberint la missió del qual potser és la d'evitar trobar una possible sortida." (p. 118)

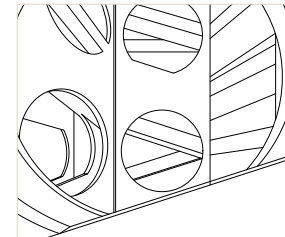
La vuitena categoria **Espais fluïts: corredor visual i centre** ha estat finalment treta de l'equació, ja que el cas d'estudi que s'adeia més, el Rolex Center de SANAA, l'he acabat descartant com a espai laberíntic, o, almenys, no m'ha acabat semblant equiparable sensorialment a tots els altres exemples, que sí que ho són entre ells.



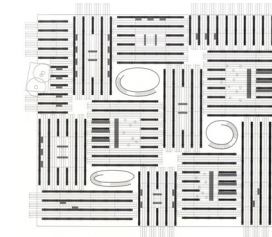
Sala hipòstila



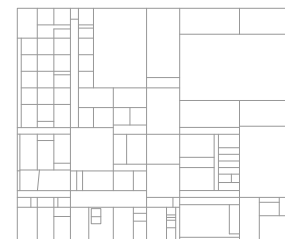
Línies i espais



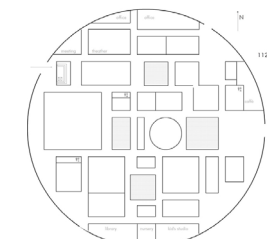
Corredors visuals, laberints, bifurcacions



Múltiples centres



Concatenació d'espais



Inversió del centre

139. Dibuixos d'elaboració pròpia.



A lo largo de milenios el hombre reproduce el palacio de Cnosos.
Carlos Martí i Berta Bardí. Mat-building. DPA 27-28. 2011.

140. Split, Croacia. Planta.

BIBLIOGRAFIA

About the Hall. The University of Memphis - The University of Memphis [en línea]. [sense data]. Disponible a: https://www.memphis.edu/hypostyle/about_hall/index.php

ADMIN. Café "Terciopelo y Seda" - Urbipedia - Archivo de Arquitectura. Urbipedia [en línea]. 6 de març de 2016. Disponible a: [https://www.urbipedia.org/hoja/Café_\"Terciopelo_y_Seda\"](https://www.urbipedia.org/hoja/Café_\)

Aldo van Eyck Sculpture Pavilion in Sonsbeek Park & the Kroller Muller Museum. ArchEyes [en línea]. [sense data]. Disponible a: <https://archeyes.com/aldo-van-eyck-sculpture-pavilion-sonsbeek-park/>

ALEGRE HEITZMANN, Luis. Espacio y relaciones [video]. upcommons.upc.edu. 2 de marzo de 2021. Disponible a: <http://hdl.handle.net/2117/340792>

ALGARÍN COMINO, Mario. Arquitecturas excavadas : el proyecto frente a la construcción del espacio. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006. ISBN 8493468827.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Darío. EL PAISAJE COMO OBRA DE ARTE TOTAL. DIMITRIS PIKIONIS Y EL ENTORNO DE LA ACRÓPOLIS. Revista de Arquitectura [en línea]. 2011, (37). Disponible a: <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/article/view/4942/4273>

BACHELARD, Gaston. La Poética del espacio. Mèxic: F.C.E., 1983. (OCoLC)802808452

Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos. México, D.F: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999. ISBN 9681209567.

BORGES, JORGE LUÍS. El aleph. Barcelona: Debolsillo, 2012. ISBN 9788499089515.

CABRERO, José Manuel. Peter Zumthor. Cuerpo de madera. Más madera. 2011, (5), 32-35.

Carlo Scarpa - Archivio digitale dei disegni - Museo di Castelvecchio Verona. Carlo Scarpa - Archivio digitale dei disegni - Museo di Castelvecchio Verona [en línea]. [sense data]. Disponible en: <http://www.archiviocarloscarpa.it/>

Castelvecchio Museum. Valentina Casalini [en línea]. [sense data]. Disponible a: http://www.valentinacasalini.com/sito/architecture/castelvecchio-museum_-verona/

COLOMÉS, Enrique y Gonzalo MOURE. Mies van der Rohe : café de terciopelo y seda, Berlín = velvet and silk space, Berlin 1920-27. Madrid: Rueda, 2004. ISBN 8472071707.

CORTÉS VÁZQUEZ DE PARGA, Juan Antonio. Nueva consistencia : estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2003. ISBN 848448226X.

COTONER, Luisa, Carme RIERA y Frenanda BUSTAMENTE. Colección "ocnos": Un puente entre dos culturas. Conversación con Joaquín Marco. Mitologías hoy. 2014, 9, 202.

de kunstlinie | Area. Area [en línea]. [sense data]. Disponible a: <https://www.area-arch.it/de-kunstlinie/>

DÍAZ LUCENA, Antonio. Lo siniestro amenaza a todo lo viviente en las Carceri d'invencioni (1745-1760) de Giovanni Battista Piranesi. Thémata Revista de Filosofía [en línea]. 2021, (64), 165-189. ISSN 2253-900X. Disponible en: [doi:10.12795/themata.2021.i64.08](https://doi.org/10.12795/themata.2021.i64.08)

DIXON, Glenn. In Piranesi's Prisons, Fantasy Freely Expressed: FINAL Edition. The Washington post. [sin fecha]. ISSN 0190-8286.

ECO, Umberto y Ricardo POCHTAR. Nombre de la Rosa. Penguin Random House Grupo Editorial, [sin fecha]. ISBN 9788484503538.

El pabellón suizo en la Expo 2000. SWI swissinfo.ch [en línea]. 8 de junio de 2000 [consultado el 18 de enero de 2023]. Disponible en: <https://www.swissinfo.ch/spa/el-pabellón-suizo-en-la-expo-2000/1505924>

ESPELT, Ramon y Oscar TUSQUETS. Per laberints. Barcelona: Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2010. ISBN 9788498033922.

FABEY, Michael. Otras vías. Air cargo world. 1999, 89(6), 22. ISSN 1542-8591.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. El laberinto y la vida - Luis Fernández-Galiano. Arquitectura Viva [en línea]. 27 de octubre de 2020 [consultado el 18 de enero de 2023]. Disponible en: <https://arquitecturaviva.com/articulos/el-laberinto-y-la-vida>

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis A. SANAA Sejima & Nishizawa : 1990-2017. Madrid: Arquitectura Viva, 2016. ISBN 9788461764976.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Francisco. Dimitris Pikionis: la alfombra pétreo. Revista PH [en línea]. 2015, (87). Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3568>

GIEDION, S. Presente Eterno - Los Comienzos del Arte. Madrid: Alianza, 1994. ISBN 9788420670164.

GÓMEZ DÍAZ, IGNACIO J. SOBRE LA CONDICIÓN LABERÍNTICA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD. Tesis doctoral, ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE SAN SEBASTIAN, UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO, 2015.

GOODBODY, Bridget L. Outside the Box: Rethinking All Geometric Limits of Form and Frame, Floor and Ceiling (Published 2007). The New York Times [en línea]. 25 de abril de 2007 [consultado el 18 de enero de 2023]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2007/04/25/arts/design/25grey.html>

GRAFE, Christoph. Aldo van Eyck : Orphanage Amsterdam : building and playgrounds. Amsterdam: Architectura & Natura, 2018. ISBN 9789461400604.

GRAU, Cristina. Borges y la arquitectura. Madrid: Cátedra, 1995.

GUZMÁN RAMÍREZ, Alejandro. La ciudad de las calles sin nombre. Una crítica a la construcción del espacio contemporáneo. Proposta acadèmica, [sin fecha].

HAUSER, Sigrid. Peter Zumthor Therme Vals. Zurich: Verlag Scheidegger and Spiess, 2007. ISBN 9783858817044.

HIND, A. M. Giovanni Battista Piranesi and His Carceri. The Burlington Magazine for Connoisseurs [en línea]. [sin fecha], 19(98), 81–91. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/858579>

JARÁZ, José. SANAA espacios, límites y jerarquías. Buenos Aires: Editorial Nobuko, 2013. ISBN 9789872949939.

labyrinths: the art of the maze - a book by franco maria ricci. designboom | architecture & design magazine [en línea]. [sin fecha] [consultado el 18 de enero de 2023]. Disponible en: <https://www.designboom.com/art/labyrinths-the-art-of-the-maze-book-by-franco-maria-ricci-02-05-2014/>

LEIVA, Sabrina. Castelvechchio Museum – The East Wing / Filippo Bricolo & Bricolo Falsarella Associates. ArchDaily [en línea]. 1 de marzo de 2017 [consultado el 18 de enero de 2023]. Disponible en: <https://www.archdaily.com/806246/castelvechchio-museum-nil-the-east-wing-filippo-bricolo-and-bricolo-falsarella-associates>

LÉOPOLDO, TORRES BALBÁS. Los jardines de los claustros [en línea]. [sin fecha]. Disponible en: https://oa.upm.es/34111/1/1922_jardinesclaustros_torresb_opt.pdf

LIETO, Alba Di. I disegni di Carlo Scarpa per Castelvechchio. Venezia: Regione del Veneto, 2006. ISBN 8831789783.

LIGTELIJN, Vincent. Aldo van Eyck, Works. Birkhäuser Basel, 1999. ISBN 9783764360122.

LINAZASORO, José Ignacio. Otras vías : Pikionis, Lewerentz y Van der Laan. Buenos Aires: Nobuko, 2011. ISBN 9789875843042.

LUBICZ, R. A. Schwaller de. The Temples of Karnak (Architecture). High Holborn, London: Thames & Hudson Ltd, 1999. ISBN 9780500019238.

LUTOLLI, Blerim y Kaltrina JASHANICA. Kahn's light: The measurable and the unmeasurable of the Bangladesh National Assembly Building. Frontiers of architectural research. 2022, 11(1), 89–102. ISSN 2095-2635.

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando et al. Sanaa : Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, 2004-2008 : topología arquitectonica = architectural topology. Madrid: El Croquis Editorial, 2008. ISBN 9788488386489.

MARTÍ ARÍS, Carlos. La Cimbra y el arco. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. ISBN 8493370185.

MARTÍ ARÍS, Carlos. Silencios elocuentes. 2a ed. Barcelona: UPC, 2002. ISBN 9788483016404.

Mazes and labyrinths. { feuilleton } [en línea]. [sin fecha] [consultado el 18 de enero de 2023]. Disponible en: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2013/01/23/mazes-and-labyrinths/>

MCCARTER, Robert. Aldo van Eyck. New Haven, CT ; London: Yale University Press, 2015. ISBN 9780300153965.

MONEO, Rafael y Martínez de Guereñu LAURA. Rafael Moneo : apuntes sobre 21 obras. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. ISBN 9788425223624.

MONJE PASCUAL, Ángela. EL RECORRIDO EN CASTELVECCHIO. Universidad Politécnica de Madrid. 2016.

Museo di Castelvechchio - Museo. Museo di Castelvechchio - Museo di Castelvechchio - Home page [en línea]. [sin fecha] [consultado el 18 de enero de 2023]. Disponible en: https://museodicastelvechchio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=42555

PALLASMAA, Juhani. Newness, Tradition and Identity: Existential Content and Meaning in Architecture. Architectural design. 2012, 82(6), 14–21. ISSN 0003-8504.

PETER, Zumthor. Atmósferas : entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. ISBN 9788425221170.

PETER, Zumthor. Cuerpo de madera: lecciones de construcción de un maestro suizo. Arquitectura viva. 2009, (124), 81–83. ISSN 0214-1256.

POZO, José Manuel. De variis scripta. Navarra: T6 Ediciones, 2021. ISBN 9788492409969.

RODEGHIERO, Benedetha. Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio. Edicions UPC, 2003. ISSN 1579-4431.

RUIZ DE LA PUERTA, Félix. Sueños arquitectónicos, viajes cinematográficos. Madrid: Asimétricas, 2015. ISBN 9788494348785.

SANTARCANGELI, Paolo. El Libro de Los Laberintos. Siruela, 1998. ISBN 9788478443703.

SCHUMACHER, Thomas L. Terragni's Danteum: Architecture, poetics, and politics under Italian fascism. 2a ed. New York: Princeton Architectural Press, 2004. ISBN 1878271822.

SOLOMON, Susan G. Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center. New York: Princeton Architectural Press, 2000. ISBN 1568982267.

SONNTAG, Franca Alexandra y Ricardo MONTORO COSO. "Estructuras narrativas efímeras. Resonancias y ecos del pabellón en Sonsbeek de Aldo van Eyck en el pabellón para la Expo de Hannover de Peter Zumthor. ZARCH [en línea]. 2019, (13). ISSN 2387-0346. Disponible en: doi:10.26754/ojs_zarch/zarch.2019133918

Sonsbeek Pavilion in Arnhem, Aldo Van Eyck (1966). SOCKS [en línea]. [sin fecha] [consultado el 18 de enero de 2023]. Disponible en: <https://socks-studio.com/2013/11/18/sonsbeek-pavilion-in-arnhem-aldo-van-eyck-1966/>

SOTO ÚRIZ, Lidia. El Teatro de Almere. La Flexibilidad como ejercicio proyectual. Treball de Fi de Grau, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid, 2018.

TERRAGNI, Giuseppe y Jesús Ma APARICIO GUIADO. Giuseppe Terragni : El Danteum 1938-1940. Madrid: Rueda, 2004. ISBN 8472071707.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA. DEPARTAMENT DE PROJECTES ARQUITECTÒNICS. Forma y memoria. Barcelona: Departament de Projectes d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2002. ISBN 8483016087.

Velvet and Silk Cafe - Hidden Architecture. Hidden Architecture [en línea]. [sin fecha] [consultado el 18 de enero de 2023]. Disponible en: <https://hiddenarchitecture.net/velvet-and-silk-cafe/>

VIVA, Arquitectura. De Kunstlinie Theater and Cultural Center, Almere - SANAA. Arquitectura Viva [en línea]. 22 de diciembre de 2018 [consultado el 18 de enero de 2023]. Disponible en: <https://arquitecturaviva.com/works/teatro-y-centro-cultural-de-kunstlinie-3>

WIGGINS, Glenn E. Louis I. Kahn: The library at Phillips Exeter Academy. New York: Van Nostrand Reinhold, 1997. ISBN 0442025319.

ZUMTHOR, Peter. Pensar la arquitectura. 3a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2014. ISBN 9788425227301.

DOCUMENTACIÓ GRÀFICA

1. Palau de Cnossos, Creta. Planta.
2. Funació Oteiza. Saenz de Oiza. Planta, croquis de recorreguts.
3. Mesquita de Cordoba. Planta.
4. El peine de los vientos, Luís Peña y Eduardo Chillida. Secció i Planta.
5. 'Ocnos', Luis Cernuda, 1942.
6. 'Silencios elocuentes', Carlos Martí Arís, 1999.
7. Fuente del Bebedero, Mèxic D.F., Luís Barragán.
8. Grabat. Laberint de joc.
9. Grabat del segle XVI, obra de Baccio Baldini "Teseo reb el fil d'Ariadna".
10. Laberints en els paviments de les pròpies catedrals.
11. 'Atmosferes'. Peter Zumthor.
12. Dibuix d'elaboració pròpia.
13. Dibuix d'elaboració pròpia. Horitzó intern d'una sala hipòstila i d'un bosc estructural.
14. Sala hipòstila. Temple de Karnak. Planta.
15. Temple de Karnak. Planta.
16. Sala hipòstila temple de Karnak. Croquis acotat. L.A.H.
17. Sala hipòstila temple de Karnak. Fotografia interior.
18. Dibuix d'elaboració pròpia. Planta d'una sala hipòstila i d'un bosc estructural.
19. Museu Mercedes Benz, SANAA. Secció i Planta.
20. Imatge pel concurs pel Museu Mercedes Benz, SANAA.
21. Dibuxos d'elaboració pròpia. Museu Mercedes Benz (esquerra). Sala hipòstila, Karnak (dreta).
22. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorregut d'una Sala hipòstila.
23. Pavelló Sonsbeek. Plànol de situació. 1966, Arnhem.
24. Pavelló Sonsbeek. Fotografia de l'espai interior.
25. Pavelló Sonsbeek. Fotografia de l'arribada al pavelló.
26. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Perspectiva d'entrada. Vista de l'entrada
27. Pavelló Sonsbeek. Planta original amb apunts de moviments interns.
28. Cafè de vellut i seda. Planta.
29. Cafè de vellut i seda. Fotografia interior.
30. Dibuxos d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek (esquerra). Cafè de vellut i seda (dreta).
31. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts del Pavelló Sonsbeek.
32. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts del Cafè de vellut i seda.
33. 34. i 35. Venècia. Fotografia.
36. Venècia. Planta.
37. i 38. Campi San Boldo. Venècia. Fotografies.
39. 40 i 41. Pavelló Suís. Fotografies de l'espai interior.
42. Pavelló Suís. Planta.
43. Pavelló Suís. Imatge exterior. Maqueta.
44. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts del Pavelló Suís.
45. Procés d'agrupació de les peces independents. Museu de Kanazawa. SANAA.
46. Museu de Kanazawa. Esquema de recorreguts.
47. Museu de Kanazawa. Planta d'implantació. Patis en violeta.
48. Termes de Vals. Fotografia de l'espai interior.
49. 'Labyrinth Drawing, Isometric Projection'. Brian O'Doherty
50. Termes de Vals. Laberint. Croquis.
51. Termes de Vals. Planta.
52. Dibuxos d'elaboració pròpia. Museu de Kanazawa (esquerra). Termes de Vals (dreta).
53. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts del Museu de Kanazawa.
54. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts de les Termes de Vals.
55. Ascens a l'Acròpolis d'Atenes, Pícionis. Planta.
56. Ascens a l'Acròpolis d'Atenes, Pícionis. Fotografia.
57. San Juan de los Reyes (Toledo). Planta.
58. Biblioteca Exeter, Louis Kahn. Planta.
59. San Juan de los Reyes (Toledo). Fotografia.
60. Biblioteca Exeter, Louis Kahn. Imatge planta baixa.
61. Adler Haus, Louis Kahn. Planta.
62. Banys del Centre per la comunitat jueva, Louis Kahn. Planta.
63. Museum of Fine Arts, Houston, Rafael Moneo. Secció i Planta.
64. Conjunt de Castelvecchio de Verona. Planta.
65. i 66. Castelvecchio de Verona. Fotografies de l'espai interior.
67. Dibuxos d'elaboració pròpia. Museum of Fine Arts (esquerra). Castelvecchio de Verona (dreta).

68. Vila Imperial de Katsura. Planta.
69. Almere die Kunstlinie. Planta.
70. Almere die Kunstlinie. Planta de concurs.
71. Almere die Kunstlinie. Transparències dels patis.
72. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts. Teatre d'Almere, Die Kunstlinie.
73. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts. Castelvecchio de Verona.
74. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts. Museum of Fine Arts, Houston.
75. Fundació Oteiza. Croquis de Saenz de Oiza.
76. Grabat de les 'Carceri d'invenzione', serie XIV Giovanni Piranesi.
77. Assemblea Nacional de Bangladesh, Louis Kahn. Fotografia de l'espai interior.
78. Projecte pel Danteum, Giuseppe Terragni. Planta cota 10m i zoom per entendre la continuïtat del paviment.
79. i 80. Projecte pel Danteum. Giuseppe Terragni. Perspectives interiors.
81. Dibuix d'elaboració pròpia. Esquema de recorreguts. Danteum, Giuseppe Terragni.
82. Pavelló Sonsbeek. Fotografia de l'arribada.
83. Castelvecchio de Verona. Fotografia de l'arribada.
84. Almere die Kunstlinie. Fotografia de l'arribada.
85. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Plànol de situació.
86. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Plànol de situació.
87. Dibuix d'elaboració pròpia. Teatre d'Almere die Kunstlinie. Plànol de situació.
88. Pavelló Sonsbeek. Imatge de l'entrada.
89. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Planta. Es marquen les entrades i accessos.
90. Castelvecchio de Verona. Imatge de l'entrada.
91. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Planta. Es marquen les entrades i accessos.
92. Almere die Kunstlinie. Imatge de l'entrada.
93. Dibuix d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. Planta. Es marca l'entrada.
94. 95. 96. i 97. Dibuixos d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Van Eyck. Perspectives interiors.
98. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Croquis de planta i punts de vista.
99. Pavelló Sonsbeek. Fotografia de l'espai interior.
100. i 101. Pavelló Sonsbeek. Fotografies de l'espai d'entrada.
102. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau) i diagonals visuals (en gris).
103. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau), diagonals visuals (en gris) i possible recorregut interior (en blau) orgànic i dinàmic provocat per la col·locació i l'interacció amb les escultures. Visuals des d'un punt central del pavelló.
104. Dibuix d'elaboració pròpia. Pavelló Sonsbeek. Esquema d'interacció amb les escultures, diagonals visuals i anotacions marcant els autors de les obres. Visuals des d'un punt central.
105. 106. 107. i 108. Pavelló Sonsbeek. Fotografies mostrant les diagonals visuals.
109. 110. i 111. Dibuixos d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Perspectives interiors.
112. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Croquis de planta i punts de vista.
113. i 114. Castelvecchio de Verona. Fotografies de l'espai interior.
115. Castelvecchio de Verona. Fotografies de l'espai interior.
116. Castelvecchio de Verona. Fotografies de l'espai interior.
117. i 118. Castelvecchio de Verona. Fotografies de l'espai interior.
119. Grabat de les 'Carceri d'invenzione'1. Giovanni Piranesi.
120. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau) i diagonals visuals (en gris).
121. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau) i diagonals visuals (en gris). Visuals des de l'entrada de la primera sala.
122. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau) i diagonals visuals (en gris) i possible recorregut interior (en blau) orgànic i dinàmic provocat per la col·locació i l'interacció amb les escultures. Visuals des de l'entrada de la primera sala.
123. Dibuix d'elaboració pròpia. Castelvecchio de Verona. Planta. Esquema d'interacció amb les escultures (en blau) i diagonals visuals (en gris). Anotacions marcant el nom de les escultures.
124. 125. i 126. Castelvecchio de Verona. Fotografies mostrant les diagonals visuals.
- 127 i 128. Almere die Kunstlinie. Croquis de Ryue Nishizawa.
129. Dibuix d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. SANAA. Perspectiva interior.
130. Dibuixos d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. SANAA. Planta de concurs i planta de projecte construït.
131. i 132. i 133. Almere die Kunstlinie. Fotografies de l'espai interior.
134. i 135. Almere die Kunstlinie. Fotografies de l'espai interior.
136. Dibuix d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. Planta. Es marquen els patis, les sales de pas i la direccionalitat del recorregut, de lo comú del pas a lo privat de l'activitat concreta.

137. Dibuix d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. Planta. Es marquen els patis, les sales de pas i la direccionalitat del recorregut, així com les connexions visuals interiors (entre sales) i exteriors (en gris).

138. Dibuix d'elaboració pròpia. Almere die Kunstlinie. Planta. Patis, sales de pas, connexions visuals interiors i exteriors (en gris) i possible recorregut interior (en blau) orgànic i dinàmic provocat per la possibilitat de múltiples recorreguts i visuals internes entre sales.

139. Dibuixos d'elaboració pròpia.

140. Split, Croàcia. Planta.

UN GRAN AGRAÏMENT A LUIS ALEGRE,

PER GUIAR-ME EN EL CAMÍ A ESTIMAR I
DISFRUTAR L'ARQUITECTURA

